

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ

В шести томах

Редакційна колегія

Г. А. Скрипник (голова),
М. М. ГОРДІЙЧУК, О. Г. КОСТЮК,
С. Й. ГРИЦА, М. П. ЗАГАЙКЕВИЧ,
В. В. КУЗИК (відповідальний секретар),
І. Ф. ЛЯШЕНКО, А. І. МУХА,
Л. О. ПАРХОМЕНКО, О. А. ПРАВДЮК,
А. К. ТЕРЕЩЕНКО

КИЇВ 2004

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ

Том 5

1941—1958 рр.

Редакційна колегія тому

А. І. МУХА (відповідальний редактор),
С. Й. ГРИЦА, Г. В. СТЕПАНЧЕНКО, О. В. ШЕВЧУК,
Н. О. КОСТЮК (відповідальний секретар)

НБ ПНУС



747002

КИЇВ 2004

Автори тому

М. В. БЕЛЯЄВА, Т. П. БУЛАТ, М. М. ГОРДІЙЧУК, М. П. ЗАГАЙКЕВИЧ,
А. П. КАЛЕНИЧЕНКО, В. Л. КЛИН, В. В. КУЗИК, Н. О. КОСТЮК,
О. П. КУШНІРУК, О. У. ЛИТВИНОВА, А. І. МУХА, О. М. НЕМКОВИЧ,
О. С. ОЛІЙНИК, Л. О. ПАРХОМЕНКО, О. А. ПРАВДЮК,
Н. Ф. СЕМЕНЕНКО, І. М. СІКОРСЬКА, А. К. ТЕРЕЩЕНКО,
Б. М. ФІЛЬЦ, Н. Д. ЯКИМЕНКО

П'ятий том присвячений музичному мистецтву України 1941—1958 рр.

У ньому послідовно розглядається творчість композиторів у різних жанрах і формах професійної музики, відзначаються кращі здобутки.

Висвітлюються також особливості народної творчості, музично-театрального і концертного життя, процес розвитку музичної освіти, фольклористики і музикознавства.

Для музикознавців, істориків, викладачів, студентів, шанувальників музичного мистецтва.

Пятый том посвящен музыкальному искусству Украины 1941—1958 гг.

В нем последовательно рассматривается творчество композиторов в разных жанрах и формах профессиональной музыки, отмечаются лучшие достижения.

Освещаются также особенности народного творчества, музыкально-театральной и концертной жизни, процесс развития музыкального образования, фольклористики и музыковедения.

Для музыковедов, историков, преподавателей, студентов, ценителей музыкального искусства.

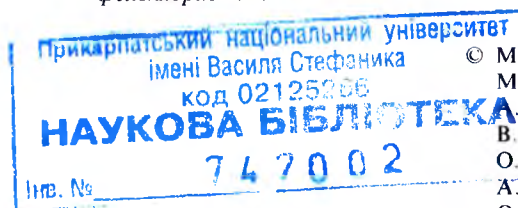
The fifth volume is devoted to musical art of Ukraine 1941—1958.

In it creativity of composers in different genres and forms of professional music is consistently examined, the best advantages are marked.

Features of national folklore, music-theatrical and concert life, development of music education, folkloristic and musicology are elucidated also.

For musicologists, historians, teachers, students, connoisseurs of musical art.

Затверджено до друку Вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України



© М. В. Беляєва, Т. П. Булат,
М. М. Гордійчук, М. П. Загайкевич,
А. П. Калениченко, В. Л. Клин,
В. В. Кузик, Н. О. Костюк,
О. П. Кушнірук, О. У. Литвинова,
А. І. Муха, О. М. Немкович,
О. С. Олійник, Л. О. Пархоменко,
О. А. Правдюк, Н. Ф. Семененко,
І. М. Сікорська, А. К. Терещенко,
Б. М. Фільц, Н. Д. Якименко, 2004

ISBN 966-02-3165-2 (загальний)

ISBN 966-02-3166-0

Від редакційної колегії

Дана праця є черговим, п'ятим, томом академічної «Історії української музики» в шести томах, підготовленої відділом музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського й переданої до видавництва наприкінці 80-х років минулого століття.

На той час, у період кардинальних соціально-політичних зрушень, що невдовзі привели до утвердження України як незалежної держави, у вітчизняному музикознавстві було чітко усвідомлено не тільки необхідність і актуальність, а й можливість створення повноцінної фундаментальної систематизованої історії української музики від найдавніших часів її становлення й розвитку до сьогодення.

Продовжуючи першу узагальнену «Історію української музики» М. Грінченка, дана праця має інше завдання — дати розширене, оновлене й поглиблене уявлення про цілісний масив і процес розвитку національної народної і професійної музичної творчості, виходячи з набутків сучасної джерелознавчої бази й методики історико-теоретичного дослідження.

Основні методологічні засади, принципи відбору, класифікації викладу матеріалу, спільні для всіх складових єдиної за задумом праці, було викладено у вступному слові редакційної колегії до 1-го тому, що вийшов друком у республіканському видавництві «Наукова думка» в 1989 р., там і тоді ж видано 2-й том, 1990 року — 3-й том, а 4-й, з невеликою затримкою, у 1992 р.

Однак видання 5-го тому з об'єктивних причин свого часу не відбулось, а сучасне видання вимагало доповнення новим матеріалом та певного уточнення критеріїв оцінки соціальних і мистецьких явищ. Зокрема, виникла необхідність додати нові відомості (їх доводилось збирати по крихтах) про концертно-театральну й музично-освітню діяльність на тимчасово окупованій гітлерівцями території України, про пісні опору тощо.

Остаточне редагування тому ускладнилося у зв'язку з втратами в авторському колективі: пішли з життя М. М. Гордійчук, О. А. Правдюк, Н. Д. Якименко, ряд авторів вибув за межі України. Проте їхній матеріал, на нашу думку, відповідав належним потребам і не вимагав радикального редакційного втручання.

Вихідні установки, що мали бути послідовно проведені в усіх томах праці, безперечно, потребували звільнення (що й було зроблено) від традиційних для радянського часу ідеологічних напруг. Та останні, по суті, так чи

інакше обходилися авторами вже в перших чотирьох томах. Основні ж засади праці були і є в наш час цілком прийнятними з наукової точки зору, про що свідчить згадана передмова до I-го тому.

Так, завдання запланованої «Історії української музики» вбачалось у тому, щоб дослідити й узагальнити наявний матеріал, привести його у відповідну наукову систему, показати великі художні багатства, нагромаджені народом за багатовікову історію. Висловлювалося прагнення передусім відтворити процес розвитку музичної культури на Україні, показати участь у ньому того чи іншого композитора, розцінюючи доробок кожного митця як більш-менш вагому ланку такого процесу. При цьому творчість кожного композитора розглядається не суцільно, а за тими музичними жанрами, що склалися в національній культурі упродовж її еволюції.

Оскільки, як зауважується, будь-яка національна культура не може розвиватися ізольовано від інших культур, без освоєння й перетворення на місцевому ґрунті світового матеріалу, вважається доцільним широко висвітлювати взаємини української музики з культурами сусідніх народів, відзначаючи національну своєрідність фольклору і професійної творчості, її основні стилі закономірності.

Дотримуючись принципу висвітлення мистецького процесу в найтісніших взаємозв'язках з життєдіяльністю суспільства, автори не могли обмежувати себе розглядом лише творчості митця. Прямим їхнім обов'язком було також вивчення музичного життя, різних проявів культурної діяльності, показ зародження їхніх національних форм, зокрема спеціальної освіти й виконавства як важливих факторів становлення й розвитку професійної музичної культури.

Визнаючи важливу роль соціально-політичних передумов стосовно вироблення принципів періодизації історичного процесу, автори передбачали необхідність певних коректив, зумовлених специфікою та особливостями культурно-мистецького процесу. Допускалася також можливість не всюди рівномірного «вмонтування» конкретного історико-культурного матеріалу у хронологічні рамки того чи іншого періоду.

Зберігаючи вихідні методологічні засади, викладені у передмові видання, редколегія 5-го тому залишила незмінними й засади добору та групування матеріалу в розділах з незначними корективами. Так, у порівнянні з попереднім томом, відсутній розділ про духовну музику (вона в період 1941—1958 рр. не мала можливості для вільного розвитку в УРСР). Музична культура Західної України тут уже не виділяється, додається новий розділ про музику для народних інструментів, розділи про музичне життя та музичну освіту доповнюються новими матеріалами. Музику й музикознавство зарубіжної української діаспори передбачається розглянути в шостому або сьомому томі (1959—1990 рр.).

Редакційна колегія висловлює ширю подяку всім, хто прислужився справі підготовки видання даного тому. Особливе слово вшанування світлої пам'яті належить першим редакторам тому Н. М. Рожковій і К. І. Савенку, а також керівникам у різні роки авторського колективу праці — докторові мистецтвознавства, професору М. М. Гордійчуку та докторові мистецтвознавства, академіку НАНУ О. Г. Костюку.

ВСТУП

Час від червня 1941 до 1958 рр., що окреслює хронологічні межі 5-го тому, попри свою стислість є надзвичайно містким і динамічним. Він насичений багатьма важомими соціально-історичними подіями, що спричиняли істотні зміни в різних сферах життя, визначали загальне спрямування музично-творчого процесу, його окремі тенденції, переломні моменти та показові явища.

Як єдиний період він поділяється на два різні за змістом часові відтинки — *воєнний* і *поевоєнний*. Кожен з них має свої відмінні етапи та якісні характеристики. Ними позначено й чотири роки Великої Вітчизняної війни Радянського Союзу проти гітлерівської Німеччини та її сателітів (1941—1945), об'єднані трагізмом мільйонних, багато в чому невинуватих жертв і надлюдського напруження сил.

Шок перших приголомшливих днів війни і відступ Червоної Армії з тяжкими боями, поразками, оточеннями, термінова евакуація на схід частини населення України й вимушене залишення більшості на окупованій території, страждання людей від обстрілів і бомбувань, репресій, голоду й холоду на зруйнованій і пограбованій землі, в концтаборах, на примусових виснажливих роботах у Німеччині — це було з одного боку. А з іншого — цілеспрямована мобілізація всіх сил і засобів на захист спільної Батьківщини, героїчна запекла боротьба українців проти ворога на фронті та окупованих землях, самовіддана праця в евакуації, масштабні наступальні операції радянських військ, зрештою звільнення України (1943—1944) і перемога Радянського Союзу, його союзників та всього людства над гітлерівським фашизмом у травні 1945 р. Україну та українців було врятовано від цілковитого винищення; ціною величезних зусиль вона піднімалася з руїн. Відбулося возз'єднання більшості українських етнічних земель, а 1954 р. їй було передано Крим. Зріс, бодей формально, офіційний міжнародний статус УРСР як члена-засновника ООН.

Мигці жили одним життям з народом, і вся гама відповідних станів, настроїв та переживань — бентежних, скорботних, гнівних, співчутливих, мужньо-героїчних, святково-піднесених — віддзеркалювалась як у народній, так і професійній музичній творчості тих і наступних років.

Історична складність ситуації в Україні полягала, однак, у тому, що боротьба проти німецьких окупантів у значної частини народу поєднувалася з традиційним прагненням до повної національної незалежності й державної

самостійності, відтак з неприйняттям сталінського режиму, ідеології та практики більшовизму. Якщо на сході опозиційні настрої виявлялися у глухому невдоволенні народом, то в західних областях вони виливалися у пряму збройну боротьбу Української повстанської армії як з гітлерівськими, так і з радянськими військами упродовж 1942—1945 рр. За таких обставин українцям часом доводилось воювати одне проти одного у складі різних ворогуючих сторін, до того ж за умов протиборства революційного і поміркованого напрямів у самій Організації українських націоналістів. Непримиренний підпільний опір «радянизації» тривав до березня 1950 р. Втім, і після того прихована (вже беззбройна) боротьба продовжувалась і зростала, поширюючись на всю Україну.

Усе це накладало свій відбиток на загальну психологічну атмосферу духовного життя України.

У роки воєнного лихоліття катастрофічно постраждала матеріальна база української музичної культури, а трагічна круговерть тогочасних подій так чи інакше позначилася на долі практично кожного з її представників. Найтяжчим наслідком були численні — безпосередні чи опосередковані — втрати серед кадрового складу професійних музичних діячів різного профілю й рангу. Так, у ті роки чимало українських митців загинуло на полі бою (композитори Я. Левін, Д. Тесслер, музикознавець В. Дяченко, музичний фольклорист А. Лиходій), у гестапівських катівнях (музичний психолог С. Ананьїн, співаки Р. Окіпна та І. Раїнський, композитор Ю. Кофлер, піаніст-теоретик Л. Мюнцер), з різних причин і обставин — на окупованій німцями території (музичний історик і фольклорист Дм. Ревуцький, композитори К. Шипович та О. Берндт, музичний теоретик О. Павленко, педагог вокалу Ю. Рейдер) чи в евакуації на Сході (історик музики М. Грінченко, педагог-скрипаль П. Столярський, композитор С. Добровольський).

Окрім того, вже у перші дні війни від рук НКВС постраждали жертви підступних наклепів (співак М. Донець, одеський органіст Т. Ріхтер — батько великого піаніста) та багато інших представників інтелігенції, особливо масово (як на Західній Україні) знищуваних та депортованих з «профілактичною» метою. Жорстокі репресії й надалі загрожували всім тим, хто навіть не за своєю волею перебував на окупованій території, включаючи військовополонених і остарбайтерів. Тож не дивно, що багато митців (як-от, композитори К. Кукловський, Г. Лапшинський, Ю. Фіала, М. Фоменко, піаніст Р. Савицький, музикознавець А. Ольховський, хоровий диригент Н. Городовенко, співак М. Старицький-Скаля, диригент і бандурист Г. Китастих та ін.) і навіть цілі музичні колективи (наприклад, Львівський театр опери та балету, Капела бандуристів) вимушені були зрештою емігрувати на Захід, а їхні імена понад 40 років в Україні заборонялося навіть згадувати.

Сумний перелік (звісно, він далеко не вичерпаний) поповнювався і в мирні роки (1945—1958). Природно зумовленою, хоча здебільшого прискореною зовнішніми факторами була втрата відомих музичних діячів старшого віку. Але передчасно пішли з життя і їхні молодші колеги, зокрема ті, хто пережив страхоту гітлерівського полону (як музикознавець Г. Кисельов) чи ленінградської блокади (як музикознавець М. Крохмаль-Орябинська). Кожен з колишніх фронтників так чи інакше потерпав від тяжких поранень чи пси-

хічних стресів. Водночас були відсторонені від участі в музично-творчому житті в'язні сталінських концтаборів — музикознавець і композитор Ю. Фоменко, музикознавець Б. Кудрик (які невдовзі там і померли), композитор і музичний діяч В. Барвінський, музичний фольклорист М. Берговський, музичний діяч і педагог М. Чернятинський, композитор В. Костенко, студенти-композитори В. Фліс, В. Полєвой; перебували в засланні ще дітьми як «члени родин ворогів народу» майбутні композитори Б. Фільц, М. Скорик. Тих, хто залишився на окупованій території, обмежували у правах (як В. Павковича) або підозрювали у несправедних діях (як Б. Гмирю, О. Лисенка, В. Комаренка), декого з небажаних осіб виживали з України, інших піддавали брутальній критиці й різного роду утискам за «творчі помилки».

В атмосфері загального політичного та ідеологічного психозу не лише будь-яке слушне критичне зауваження (не рахуючи наклепницьких «сигналів» у директивні органи), а й випадкова незгадка чийогось імені у звітній доповіді чи газетній інформації викликали тривогу. Адже безневинними жертвами ставали тоді не лише окремі особи, а й певні соціальні групи, навіть цілі народи. Все це сковувало творчу ініціативу, вело до груповщини, підлабузництва тощо, хоча стимулювало й неформальні зв'язки на засадах порядності. Всупереч труднощам творча енергія справжніх митців не спадала, відбиваючись, залежно від міри таланту, на якісних і кількісних результатах їхньої творчості.

Нова доба, пов'язана з процесом відбудови зруйнованої економіки і культури починалась ще під час розпаду воєнних дій, у міру звільнення України, хоч повно розгорнулася з першого мирного 1946 року. Відтак в українське радянське мистецтво входили поряд із тяжкими спогадами про війну нові теми, настрої, образи оптимістичного життєствердження, пафосу мирного будівництва, оспівування рідної землі, замилування духовною красою людини-трудівника, воїна-переможця, гордості за свою Батьківщину, ушляхення дружби народів, персвіреної в часи тяжких випробувань.

Але такі природні настрої і прагнення зусиллями могутньої системи пропаганди спрощувались і спрямовувались у єдине канонізоване русло. І тоді реальна складність і суперечливість життя поступались місцем банальним політичним кліше — оспівуванню «твердої ходи», якою народи СРСР ішли до «світлого комуністичного майбутнього» під проводом більшовицької партії, і нестримному, до абсурду, вихвалянню «батька народів» Сталіна. Водночас старанно замовчувалися темні сторони й негативні явища реального життя — нестатки, голод, беззаконня, масові репресії (колишні й тогочасні), безправ'я селянства, соціальне розшарування, національне приниження. Будь-які відхилення від офіційно визначеного курсу радянського мистецтва, не кажучи вже про відверто опозиційний зміст пісень УПА чи «табір-ного» фольклору, жорстко контролювались і нещадно переслідувались усіма засобами тоталітарного режиму.

Ситуація ускладнювалась тим, що довгоочікуваний мир не став безумовним і безжарним у міжнародному плані. Натомість встановилось воєнне протистояння колишніх союзників, яке переросло у довготривалу «холодну війну», супроводжувану різного роду небезпечними локальними конфліктами.

Серпень 1945 р. відкрив нову загрозливу еру в історії людства — атомну, відтоді як двома американськими бомбами було миттєво знищено японські міста Хіросіму і Нагасакі. З 1949 р., після появи першої атомної бомби і в СРСР, почались уже обопільні перегони ядерних озброєнь.

Шалена мілітаризація економік СРСР і США поєднувалась з активною підтримкою Радянським Союзом світового антивоєнного і антиімперіалістичного руху, з одночасною пропагандою чергових політичних гасел. За цих умов у радянське, в тому числі українське, мистецтво входили, крім раніше названих, теми боротьби за мир, єднання народів світу, перетворення природи тощо.

В роки війни відбувся вимушений тактичний перегляд деяких партійних доктрин, тимчасово відсунулася «залізна завіса» між СРСР та іншим світом. У кожної людини, причетної до всесвітньоісторичної перемоги над гітлерівськими загарбниками, зароджувалось почуття самоповаги, а то й виявлялись ознаки власного, критичного мислення. Тож одразу після війни влада вирішила повернутися до старої практики «загвинчування гайок». Було посилено ідеологічний тиск на всі сфери духовного життя, впроваджувався все жорсткіший монопольний партійний диктат над творчою думкою, взагалі над свідомістю суспільства. Вже з 1946 р. почалася серія кампаній, спрямованих проти неприпустимих з ортодоксальної точки зору поглядів у філософії, історії, політекономії, соціології, у природничих і точних науках (з цілковитим запереченням як «буржуазних» генетики й кібернетики), в мовознавстві тощо. Інспіровані зверху «теоретичні» дискусії супроводжувалися практичними репресивними «оргвисновками».

Не менш драматична ситуація складалася у сфері художньої творчості, коли почали з'являтися партійні постанови з питань літератури й мистецтва. Зокрема, для музичного мистецтва фатальною і певним чином рубіжною стала поява постанови ЦК ВКП(б) від 10 лютого 1948 р. про оперу В. Мураделі «Велика дружба». У цьому документі різко негативно оцінювалась не тільки новітня «буржуазна» західноєвропейська музика, а й тогочасна радянська, засуджувався як «антинародний» так званий формалістичний напрям у музиці в особі найвидатніших композиторів того часу — Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, А. Хачатуряна та ін.

У відповідній постанові ЦК КП(б) України 1948 р. під вогонь різноспрямованої тенденційної критики потрапили Б. Лятошинський, М. Вериківський, Г. Таранов, І. Белза, М. Тіц, М. Гозенпуд, М. Колесса, Р. Сімович та ряд інших композиторів, прозвучали закиди на адресу музикознавців і педагогів. Далі, в 1951 р., центральна партійна преса суворо засудила (з відповідними практичними наслідками) вистави опер «Богдан Хмельницький» К. Данькевича і «Від широкого серця» Г. Жуковського.

З початком нової кампанії боротьби проти «безрідного космополітизму» постраждало кілька композиторів та педагогів, в основному, єврейської національності (А. і М. Гозенпуди, М. Береговський, М. Гейліг, Л. Хінчин). Наступною була галаслива кампанія з приводу уявних проявів «українського буржуазного націоналізму» у творчості В. Сосюри, М. Рильського, Ю. Яновського, яку відчули на собі і композитори.

Усі подібні акції всесоюзного й республіканського масштабу серйозно зашкодили розвиткові музично-творчого процесу. Постановою від 1948 р.

було абсолютизовано традиції російської музики XIX ст., вузько й догматично витлумачено принципи музичного реалізму, народності, ідейності, програмності, спрощено проблему зв'язку з фольклором. Ще більше посилювалась штучна ізоляція від світового сучасного досвіду. Водночас було стимульовано діяльність композиторських організацій національних республік, поліпшено ставлення до них з боку керівництва Спілки композиторів СРСР, нарешті обраного на її I з'їзді в 1948 р.

Смерть Сталіна у березні 1953 р. означила кінець минулої і початок переходу до нової *політичної епохи* — «післясталінської», хоча реально остання ще тривалий час зберігала, по суті, риси попередньої, тобто відбувалися лише часткові позитивні зміни. Так, з 1956 р., після XX з'їзду КПРС, почалась короткочасна доба так званої «відлиги», коли було засуджено, хоча й далеко непослідовно, культ особи Сталіна, допущено деякі елементи демократизації суспільства, пом'якшено міжнародні відносини, започатковано різноманітні, в тому числі мистецькі, контакти з країнами Заходу. Тоді ж поверталися з ув'язнення й заслання вцілілі жертви довоєнного часу (як Т. Шутенко, В. П. Задерацький) і повоєнного (як В. Барвінський, в'язень фашистського і сталінського концтаборів піаніст і педагог Вс. Топілін, диригент М. Радзівський та інші діячі музичного мистецтва).

Така обстановка сприяла певному розкріпаченню творчої думки, зародженню нових ідей і тенденцій у музичному середовищі. Одним із свідчень нової ситуації в суспільстві стала вимушена поява постанови ЦК КПРС від 1958 р. і на її основі постанови ЦК КП України про виправлення помилок, допущених у постанові 1948 р. та інших документах стосовно оцінки творчості деяких композиторів.

З середини 50-х років у світі розгортається науково-технічна революція. В СРСР також поряд з удосконаленням техніки грампласту з'являються магнітозапис, згодом відеозапис, електронно-звукова апаратура. Їх поступове впровадження у масовий побут істотно впливало на способи й масштаби функціонування музики (особливо естрадної) в суспільстві, прискорювало еволюцію музичного сприйняття в бік більшої емансипації смаків.

Нова (з 50-х років) «комп'ютерна ера» в історії людства для нас поки що не існувала як факт (хоч першу в континентальній Європі електронно-обчислювальну машину було створено в Києві). Запізнілим у галузі музики був вплив нової техніки композиції, що узагальнювала б «авангардні» пошуки і в окремих напрямках була пов'язана з використанням комп'ютерів. Перші приховані спроби ознайомлення з новітніми музично-технологічними системами починаються з кінця 50-х років у середовищі частини молоді. Відтоді визрівав майбутній конфлікт між «традиціоналістською» й «авангардистською» спрямованістю творчих інтересів і зусиль, представленою, як правило, різними за віком генераціями митців.

Музична творчість, музикознавство, виконавство спрямовувалися офіційною думкою головно в річище сучасності, витлумаченої в наперед заданому, доволі однотипному розумінні. На час воєнних і перших повоєнних років таке «соціальне замовлення» і внутрішні особисті поривання могли в чомусь ще досить органічно поєднуватись. Однак усе більше виявлялася

розбіжність між офіційною точкою зору і правдою життя. Як наслідок на-ростало відчуття загального внутрішнього фальшу, кон'юктурщини, по-своєму відображених у мистецтві.

Ці риси зберігалися й у новій обстановці, від середини 50-х років, коли змінювались деякі гасла, висувались нові об'єкти «пропаганди» — від ку-курудзи, хімії і цілини до «побудови комунізму у 80-ті роки». З пафосом засуджувалася «теорія безконфліктності» в мистецтві, але незмінними лишилися догматичні засади в теорії і командно-адміністративні методи на практиці.

Війна пробудила природні патріотичні почуття, посилила інтерес до історії рідного народу і його національної культури поряд зі зміцненням міжнаціональних взаємин. Зокрема, тема України посіла певне місце в музичній творчості. Однак поняття історичного волею влади зводилося в основному до радянських періодів і тем (Жовтнева революція, громадянська війна тощо), а гасло дружби народів передусім витлумачувалося через об'єднання навколо «старшого брата» — «великого російського народу», «Великої Русі», що було офіційно закріплено вже 1943 р. у новому гімні Радянського Союзу. Стосовно ж давніших періодів здійснювався відповідний відбір явищ з позицій так званого класового підходу і гнучкої політичної кон'юктури.

Цим завданням підпорядковувались санкціоновані на вищому рівні святкування різних суспільно-політичних подій, а також ювілейних дат видатних діячів літератури і мистецтва. Так, серією масштабних громадсько-політичних і культурно-мистецьких заходів супроводжувалося відзначення возз'єднання з УРСР Закарпатської України (1945) і 10-річчя возз'єднання з Західною Україною (1949), надзвичайно пишно святкувалося 300-річчя возз'єднання України і Росії (1954), тридцята (1947) і надто сорокова (1957) річниця Жовтня та ін.

У розпал війни, в 1942 р., українська музична громадськість змогла лише скромно відзначити в далекій Уфі 100-річчя від дня народження М. В. Лисенка (на відміну від масового святкування цієї дати населенням в окупованому німцями Львові та інших містах і селах новоявленого «генерал-губернаторства»). В 1944 р., тобто майже відразу після реевакуації, в Україні вже на державному рівні вшановувались ювілеї М. Лисенка й Г. Сковороди, з широким розмахом святкували ювілеї Лесі Українки (1946), О. Пушкіна (1949) і ще масштабніше — І. Франка (1956).

Аналогічну роль відігравали заходи, здійснювані в рамках Спілки композиторів. Важливими подіями музично-громадського і творчого життя, певними віхами в його розвитку були I (1948) і II (1956) Всесоюзні з'їзди композиторів, II (1948) і III (1957) Республіканські з'їзди, Всесоюзний пленум музикознавців у Києві (1958), Всесоюзний огляд творчості молодих композиторів (1958), деякі тематичні пленуми спілки.

Активізації творчості і виконавства відчутно сприяло також проведення різних конкурсів, оглядів, олімпіад, як-от, першої республіканської олімпіади художньої самодіяльності — вже в лютому 1945 р., з 1949 р. — першого Міжнародного фестивалю молоді і студентів, з 1951 р. — першої повоєнної Декади української літератури і мистецтва в Москві.

До всіх подібних акцій приурочувалося — інколи суто формально — створення багатьох нових композицій, концертних програм, театральних вистав. Таким чином, ці події виступали певними стимулами музично-творчого процесу.

Однак у галузі народної творчості здебільшого розвивалися вторинні форми побутування фольклору. Що ж до автентичної народної пісні, то тут нерідко особливо популяризувалися суто кон'юктурні або ж просто фальсифіковані (насправді авторські, а не народні) музичні твори, що оспівували Леніна, Сталіна, партію, «щасливе життя» тощо.

Українська музика як тодішня складова загальнорадянської музики мала спільні творчі й організаційні проблеми. Проте були в неї і свої відмінності, пов'язані зі своєрідністю соціально-історичного й культурного досвіду нації, з особливостями складу й перебігу поточних подій різного роду і масштабу, із самобутністю фольклорних джерел і надбань професійної музики. При цьому українська музика, зберігаючи риси задушевної мелодійності і ліричності, в 40—50-ті роки продовжила активне освоєння західноукраїнського мелосу, його специфічної ритміки, ладовості, структурної будови.

Зауваження, що в той час нерідко лунали в центральній пресі й на різних обговореннях, щодо наявності в українській музиці рис деякої інертності, пасивного традиціоналізму тощо при всіх перебільшеннях мали під собою певні підстави. Справді, її потенційні можливості були ще слабо розкриті (та й вони часом штучно принижувалися з огляду на її, мовляв, «периферійність»). Це пояснюється цілою низкою причин, передусім тією, що саме Україна (як і Білорусія, частково Росія) понесла найбільші руйнації під час війни, а перед тим пережила особливо нещадні масові репресії. Специфічність конкретної ситуації 50-х років полягала в тому, що старші, на свій час добре ерудовані композитори, які у 20-ті роки виявляли сміливість яскравого новаторського пошуку, здебільшого були вже морально пригнічені і фізично знеможені. Композитори середнього віку, в тому числі недавні фронтовики, мали свій екстремальний життєво-психологічний досвід і відзначалися достатньою творчою сміливістю, проте давалися взнаки вимушена перерва у професійній діяльності й несприятливі умови для творчого вдосконалення. Молодша ж група композиторів з притаманними їхньому віку й супутнім обставинам плюсами (і мінусами) ще не встигла про себе по-справжньому заявити.

Попри всі труднощі того часу розвиток української музики в цілому — у порівнянні з попереднім періодом — все ж таки мав поступальний характер. Розширювались її жанрові й образно-тематичні сфери, зокрема, повніше виявлялось лірико-суб'єктивне начало. Поряд з прохідними чи просто слабкими композиціями (а накопичення професійного досвіду неможливе без невдач) народжувалися твори, що більш-менш успішно витримували випробування часом. Однак творча активність виявлялась переважно в кількісному плані.

У суворі роки війни на перший план природно висувались оперативні жанри хорової й сольної пісні, малі форми, зокрема, відповідними духові часу були пісня «Клятва» Г. Верьовки на слова М. Бажана, задушевна лірична «За горами високими» О. Сандлера та деякі інші. Але створювалися й

масштабні композиції, показові за змістом для того часу: опери («За Батьківщину» П. Козицького та Х. Ібрагімова, «Льодове побоїще» Г. Таранова, «Абадан» Ю. Мейтуса і А. Кулієва), балети («Бісова ніч» В. Йорини, «Акпаник» О. Зноско-Боровського і В. Мухатова), кантати («Гнів слов'ян» і «Петро Конашевич-Сагайдачний» М. Вериківського) тощо. Найвизначнішими стапіними творами цього періоду стали «Український квінтет» Б. Лятошинського і кантата-симфонія «Україно моя» А. Штогаренка, опера «Наймичка» М. Вериківського.

У перші повоєнні роки здобула широке визнання опера «Молода гвардія» Ю. Мейтуса, поставлена у багатьох радянських театрах й у ряді зарубіжних країн. Часто звучали кантата Г. Жуковського «Слався, Вітчизно моя!», Другий струнний квартет А. Філіпенка, симфонічні поеми «Возз'єднання» Б. Лятошинського, «Щорс» А. Свечникова.

50-ті роки, особливо друга їх половина, позначені щедрістю і розмаїтістю творчого доробку. Це насамперед стосується галузі симфонічної музики, де виразно окреслюються різні типи симфонізму: лірико-драматичний, лірико-епічний, програмний — жанровий і картинно-зображальний. Творчістю Б. Лятошинського утверджується концепційний конфліктно-драматичний симфонізм. У цей час з'явилися кращі твори цього композитора — монументальна, глибока змістом Третя симфонія, симфонічна поема «Гражина» і сюїта з музики до кінофільму «Тарас Шевченко», «Слов'янський концерт» для фортепіано з оркестром. Л. Ревуцький здійснив третю редакцію своєї Другої симфонії, відновив Першу симфонію (I частину), написав «Оду пісні» на слова М. Рильського. С. Людкевич створив Прикарпатську симфонію, репрезентував твори різних років — симфонічні поеми «Дніпро», «Наше море», «Не забудь юних днів», рондо «Пісня юнаків», Третій фортепіанний концерт, Фортепіанне тріо (друга ред.). Свіжі барви в українську симфонічну музику привнесли А. Штогаренко (сюїта «Пам'яті Лесі Українки», «Партизанські картини» для фортепіано з оркестром), Г. Майборода (Друга симфонія, «Гуцульська рапсодія»), Д. Клебанов (Третя симфонія), Г. Таранов («Алтайська сюїта»), В. Гомоляка («Закарпатські ескізи»), І. Шамо («Молдавська поема-рапсодія»). У галузі симфонічної музики працювали також І. Ассеев, Р. Сімович, М. Дремлюга, М. Колесса, В. Барабашов, В. Борисов, В. Нахабін, К. Домінчен, В. Рибальченко, Б. Яровинський, Д. Задор, Т. Сидоренко (Малюкова). Вперше заявили про себе молоді композитори — В. Кирейко, Ю. Щуровський, В. Кирпань, В. Подгорний, Я. Лапинський, М. Кармінський, А. Муха, Л. Колодуб, О. Канерштейн, О. Красотов, В. Варицький, Л. Грабовський, Б. Фільц, А. Боярський та інші вихованці українських консерваторій.

Значними подіями в музично-театральному житті республіки стали постановки опер «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, «Милана» Г. Майборода, «Украдене щастя» Ю. Мейтуса, а також нових редакцій балетів «Лілея» К. Данькевича та «Лісова пісня» М. Скорульського. Всі вони посіли гідне місце в репертуарі театрів України. Світло рампи побачили й опери «Назар Стодоля» К. Данькевича, «Заграва» А. Кос-Анатольського, «Довбуш» С. Людкевича, твори молодих авторів — поетична «Лісова пісня» В. Кирейка, «Буковинці» М. Кармінського. Серед нових балетів приверну-

ли увагу «Маруся Богуславка» А. Свечникова, «Ростислава» Г. Жуковського, «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського, «Данко» і «Весняна казка» В. Нахабіна. До жанрів опери та балету звертались також В. Гомоляка, Д. Клебанов, Р. Сімович, Ю. Русинов, Є. Юцевич, Л. Ярошевська.

З новими оперетами і музкомедіями виступили київські композитори О. Рябов, О. Сандлер, В. Рождественський, І. Віленський, С. Жданов, Я. Цегляр і дебютант В. Лукашов, харків'яни О. Жук, З. Заграничний, К. Бенц, одесит Ю. Володимиров.

Кантатно-ораторіальний жанр поповнився крупномасштабними композиціями Г. Жуковського, К. Данькевича, К. Домінчен, А. Штогаренка, П. Козицького, Р. Сімовича; при всіх типових для тогочасних зразків цього жанру недоліках корисними були спроби освоєння багаточастинної циклічної форми і сюжетної драматургії. С. Людкевич здійснив другу редакцію класичного зразка вітчизняної хорової музики, яким є його кантата «Заповіт». Відновлюється інтерес до хорової галузі, що в цей час представлена яскравими зразками творчості Б. Лятошинського (хорові цикли на слова О. Пушкіна, О. Фета, Т. Шевченка), Л. Ревуцького, А. Кос-Анатольського, Є. Козака, М. Колесси, М. Вериківського та ін.

У камерно-вокальній галузі виділяються цикли й окремі романси М. Вериківського, В. Барвінського, Ю. Мейтуса, Ф. Надененка, М. Дремлюги, Ю. Рожавської, П. Гайдаки, М. Жербіна, Г. Майборода, К. Данькевича, В. Рибальченка.

Створюється низка скрипкових концертів — О. Зноско-Боровського, Г. Жуковського, Д. Клебанова, А. Мухи, Ю. Знатокова та ін., фортепіанних — Б. Лятошинського, В. Нахабіна, О. Жука, І. Ассеева, Б. Фільц, ряд камерно-інструментальних композицій — В. Барвінського, Б. Лятошинського, С. Орфеева, Г. Таранова, М. Тица та ін., творів для фортепіано — Б. Лятошинського, І. Шамо, М. Сильванського — та для інших інструментів.

Пісенна галузь позначена розмаїттям жанрових різновидів — це пісня масова «гуртова» і сольна лірична, прославна і жартівлива, в народному дусі й естрадному. По радіо і в концертах широко звучали пісні Г. Верьовки, К. Домінчен, М. Жербіна, Г. Жуковського, М. Колесси, А. Кос-Анатольського, А. Філіпенка, О. Сандлера, Я. Цегляра, К. Данькевича. Першим проливом у нову якість стала творчість П. Майборода, який, органічно засвоївши закономірності традиційного пісенного фольклору, водночас тонко відчув і передав інтонації нової епохи. Кращі пісні П. Майборода, І. Шамо та деяких інших композиторів стали популярними й за межами республіки та країни. Поширюються також зразки аматорської пісенної творчості. Зароджуються новочасні жанри естрадної музики — вокальної та оркестрової (Є. Зубцов, О. Сандлер, І. Шамо).

Активізується розвиток нової галузі — професійної музики для народних інструментів. Її діапазон охоплює різні жанри — від невеликих п'єс до сюїт, поем, концертів, симфоній (твори К. Домінчен, Г. Таранова, Д. Клебанова, М. Чайкіна, К. Мяскова, І. Хуторянского, В. Подгорного та ін.).

Жанрове розмаїття — від нескладної пісенки для малят до опери й балету — відзначає музику для дітей, ентузіастами якої виступали А. Філіпенко, Ю. Рожавська, М. Завалішина, Т. Шутенко, М. Сильванський, І. Польський.

В галузі музики до драмспектаклів плідно працювали В. Рождественський, І. Віленський, Л. Соковнін, у художньому кіно — Б. Лятошинський, О. Сандлер, Ю. Мейтус, П. Майборода, В. Гомоляка, А. Свечников, Г. Жуковський, І. Шамо, Ю. Щуровський.

Неоціненне значення для української музики, для вироблення в ній власних високих критеріїв художності мало спілкування з видатними діячами тогочасної культури — кіно- й театральними режисерами, драматургами, акторами, художниками. Багато пісень, романсів, хорів, кантат народжувалось у співдружності з відомими поетами України, інших республік, а також, безумовно, завдяки широкому зверненню до світової поезії.

У створенні оперних і балетних масштабних композицій безпосередня заслуга належить таким митцям, як режисери В. Скляренко, М. Смолич, Д. Смолич, М. Стефанович, О. Здиговський, В. Манзій, Я. Гречнєв, Ю. Лішанський, балетмейстери Г. Березова, В. Вронський, С. Сергєєв, М. Трегубов, В. Литвиненко, диригенти В. Йориш, В. Пірадов, О. Климов, В. Тольба, К. Симеонов, Б. Чистяков, Я. Вошак, А. Калабухін, хормейстери Л. Венедиктов, В. Колесник, М. Тараканов, художники А. Петрицький, Ф. Нірод, О. Хвостенко-Хвостов, А. Волненко, П. Злочевський.

Симфонічна галузь завдячує своїм розвитком насамперед Державному заслуженому симфонічному оркестрові УРСР, очолюваному видатними диригентами Н. Рахліним, К. Симеоновим.

Невтомну пропаганду музичної творчості — народної і професійної, класичної і сучасної — здійснювали художні колективи й солісти столичної і обласних філармоній (диригенти В. Гнедаш, Є. Душенко та ін.), радіо (а з середини 50-х рр. і телебачення), театрів опери та балету, оперних студій, музично-драматичних театрів, кіностудій (Київська і Одеська). Свій внесок у цю справу робили нотні видавництва Музфонду й «Мистецтво», колективи художньої самодіяльності, військові ансамблі тощо.

Зокрема, в роки війни активно діяли ансамблі пісні й танцю І-го Українського фронту (художній керівник Л. Чернишова) та Київського Червонопрапорного військового округу (керівник І. Шейнін) з 1943 р. — новоорганізований Державний Український народний хор (керівник Г. Верьовка). У повоєнний час розгорнули широку діяльність державні колективи — Заслужена капела бандуристів (керівник О. Мінківський), хорова академічна капела «Думка» (керівник О. Сорока) і хорова капела «Трембіта» (керівник М. Колесса, згодом П. Муравський), Закарпатський народний хор (під орудою П. Милославського), симфонічний оркестр, оркестр народних інструментів і хор Радіокомітету (диригенти П. Поляков, К. Домінчен, М. Хіврич, Ю. Таранченко). Від середини 50-х рр. починаються триумфальні виступи в країні і за кордоном Державного ансамблю народного танцю УРСР (художній керівник П. Вірський, диригент І. Іващенко), інших колективів.

Конкурси, огляди, фестивалі — республіканського, всесоюзного, міжнародного рівнів — виявили багатьох перспективних музикантів-інструменталістів. Серед них — скрипалі О. Пархоменко, А. Штерн, Н. Будовський, В. Климов, піаністи А. Лисенко, В. Сечкін, О. Криштальський, трубач М. Бердєєв, флейтист В. Антонов, гобоїст О. Козиненко, баяніст В. Бєсфя-

мільнов, бандурист С. Баштан, балалаєчник Є. Блинов, кларнетист К. Мюльберг та ін. Збагачували свій репертуар як новостворений Струнний квартет у складі О. Кравчука, Б. Сковцова, С. Кочаряна, Л. Краснощока, так і відомий з довоєнного часу Квартет баяністів у складі Марії і Раїси Білецьких, М. Журомського, М. Різоля (керівник).

Славу українського вокального мистецтва, яке в повоєнні роки відзначається справжнім розквітом, примножували відомі майстри співу — І. Паторжинський, М. Литвиненко-Вольгемут, З. Гайдай, Б. Гмиря, М. Гришко, Л. Руденко, П. Кармалюк, їхні численні колеги, в тому числі наймолодші — Г. Олійниченко, Б. Руденко, Є. Мірошніченко, З. Христич, Є. Чавдар, Д. Гнатюк, Ю. Гуляєв, Є. Червонюк, В. Любимов, Р. Сергієнко, Д. Петриненко, Т. Пономаренко, К. Огнєвой, В. Тимохін, А. Кікоть, М. Кондратюк та багато інших. Їхньому успіхові сприяла майстерність концертмейстерів Л. Остріна, Г. Ельперіна, Е. Пірадової, Р. Трохман, Н. Шульмана та ін. З-поміж солістів балету захоплювали високою одухотвореністю виконавства А. Васильєва, Л. Герасимчук, Н. Слободян, О. Потапова, А. Гавриленко, Є. Єршова, О. Горчакова, М. Апухтін, Ф. Баклан, А. Бєлов, Р. Клявін, В. Парсєгов, О. Поспєлов, О. Сталінський.

Від середини 50-х рр. значно поживавлюється концертне життя, активізується взаємообмін гастрольями. Гучний резонанс у республіці мали виступи прославлених радянських співаків, піаністів, скрипалів, віолончелістів, зокрема В. Барсової і Н. Шпіллер, Е. Гігельса і С. Ріхтера, Д. Ойстраха й Л. Когана, М. Ростроповича й Д. Шафрана, їхніх зарубіжних колег і солістів і гастролі відомих оркестрів, хорів, ансамблів. За пультом Державного симфонічного оркестру стояли визначні диригенти К. Кондрашин, Є. Мравінський, К. Зандерлінг, Г. Абєндрот, В. Феррєро, Дж. Джорджєску, Л. Стоковський. У 1958 році в Україну змогли вперше завітати Філадельфійський симфонічний оркестр і когорта видатних солістів з США.

Багато уваги приділялось удосконаленню розвиненої системи музичної освіти. Наприкінці періоду діяли 4 консерваторії з музичними десятирічками, 17 музичних училищ, понад 200 музичних пікл, десятки вечірніх музичних шкіл, в яких загалом навчалось близько 45 000 учнів.

Підготовку обдарованих професійних кадрів вищої кваліфікації забезпечували консерваторії Кисва, Харкова, Львова, Одеси. В них працювали авторитетні педагоги, зокрема на кафедрах: теорії музики й композиції — С. Людкевич, Л. Рєвущкий, Б. Лятошинський, М. Вілінський, Г. Таранов, В. Борисов, Д. Клебанов, А. Солтис, М. Тіц, С. Павлюченко, Ф. Аєрова; історії музики — П. Козицький, Й. Миклашевський; вокалу — О. Благовідова, М. Донєць-Тєсєєєр, С. Крушельницька, І. Паторжинський, М. Микиша, Д. Євтушенко, П. Голубєв, Т. Вєске, І. Райченко; хорового і симфонічного диригування — М. Колєсса, Н. Рахлін, В. Тольба, М. Вериківський, Г. Верьовка, К. Пігров, Е. Скрипчинська; фортепіанний — К. Михайлов, Вє. Топілін, Є. Сливак, О. Ейдєльман, М. Рибичька, М. Старкова, С. Сіпала, А. Котляревський; оркестровий — В. Гольдфєльд, В. Ялоєцький, А. Проценко, М. Гєліс. При Київській державній консерваторії ім. Пє. І. Чайковського діяла аспірантура, функціонувала оперна студія.

Розгорнув плідну діяльність Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР (очолюваний після смерті М. Грінченка М. Рильським), зокрема в напрямках вивчення вітчизняного музичного фольклору та історії музики (праці Л. Архімович, М. Гордійчука, А. Гумєнюка, В. Довженка, М. Загайкевич, Л. Пархоменко). Зусиллями педагогів кафедр консерваторій і музикознавців Спілки композиторів (С. Людкевич, Й. Волинський, С. Орфєєв, М.Тіц, Г. Тюменєва, Т. Шеффер, О. Шреєр-Ткаченко, їхні молодші колеги) набирало силу теоретичне й історичне музикознавство. Продовжувались дослідження в галузі музичної акустики (П. Барановський), виявлявся певний інтерес до питань естетики і соціології музики (І. Ляшенко, Ю. Малишев, Л. Єфремова). Гострі колізії в музично-творчому житті пов'язані з критикою і публіцистикою. На їхньому характері й рівні найбезпосередніше відбивались і гиск директивних інстанцій, і нерідко брак належного досвіду та кваліфікації у деяких її представників.

Підсумовуючи, слід зазначити, що українське музичне мистецтво цього періоду в цілому змогло, незважаючи на всі складнощі і внутрішні протиріччя, досягти певних успіхів у різних галузях і жанрах, виявити більшу зрілість у порівнянні з 30—40-ми роками. Але, якщо виконавство розвивалося досить інтенсивно, то композиторська творчість, як і в 30-ті роки, — здебільшого екстенсивно. Головне ж, було нагромаджено сили для подальшого якісного зрушення.

МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР



НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ *

Типологія народних пісень воєнного і повоєнного часу визначається насамперед співвідношенням у них колективного та індивідуального начал.

Сюжети народних анонімних пісень охоплюють досить широке коло тем, подій. Одним з найпоширеніших є мотив прощань. Він увійшов у поетичну свідомість народу завдяки відтворенню типових у минулому ситуацій від'їзду нареченої в чужий дім, прощань рекрута на військову службу, козака — в похід, наймита або емігранта — на заробітки.

Із весільних пісень про прощання з рідним домом черпались лексика, поетичні тропи, художні засоби виразності пісень-листів на Батьківщину, які складались вивезеними в Німеччину полонянками.

Бувайте здорові,	Згадай мене, мамо,
Моя рідна мати,	Хоч раз на деньочок,
Бо я виїжджаю	А я тебе ізгадаю
В чужину страждати.	Сім раз на часочок ¹ .

Проводам на війну, прощання з милою, надії на швидке повернення бійця присвячено багато тогочасних народних пісень. Як правило, наявний у них і мотив віри в перемогу над ворогом (зокрема, в піснях «Ой під калиною трава зелена», «Куди їдеш, орле», «Ой з-за гори чорна хмара»). Автори таких пісень звертались до традиційних фольклорних образів калини, що ототожнювалась із смутком дівчини при розставанні з милим, орла, що уособлював мужність і відвагу милого в бою, чорної хмари, яка асоціювалась із ворожими силами.

У піснях із благополучним завершенням (милий повертається з походу або просить відстрочити побачення, поки не здобуде перемогу) нерідко звучить мотив чесно виконаного обов'язку як запоруки зустрічі з милою.

* Термін «народна творчість» — не те саме, що «фольклор», з яким безпосередньо асоціюється поняття «традиційна культура». У радянські часи він набув універсального значення, включаючи селянські, авторські, радянські, самодіяльні пісні, зразки інструментальної музики й хореографії, а також різновиди виконавської діяльності. У цьому сенсі термін відповідає характерові масового музичного процесу у воєнний та повоєнний періоди.

¹ Радянська пісня /Упор. А. М. Кінько (тексти і примітки), Л. І. Яценко (нотний матеріал). — К., 1967. — С. 218, 219.

Широко представлений у пісенній творчості мотив повернення з війни, зустрічі матері з сином, жінки з чоловіком або сином, батька з сином.

Основні сюжетні колізії пісень такого типу розповідають: 1) про повернення батька й сина, яких уже не сподівались побачити і впізнають лише тоді, коли вони самі зголошуються (поширені в Україні як у російських, так і в українських варіантах — «Где солнышко не всходит», «Вже сонечко заходить», «Йшли два героя»); 2) про повернення з фронту сина, що втратив на війні руку («Край села стоїть хатина»); 3) про міцну віру в перемогу милого над ворогом і надію на повернення до коханої («Ой з-за гори чорна хмара»).

Особливе місце посідають мотиви смерті воїна, які відтворюються через почуття його близьких — матері, батька, брата, сестри, коханої. Такі, наприклад, пісні про матір, що сумує біля загиблого сина-партизана («На поляні в лісі старий дуб стоїть»); про зустріч батька з сином, який гине на його очах («Ой ішли герої та через поля»); про горе дівчини, милий якої не повертається («я сьогодні на фронт виїжджаю»); про горе сестри, брат якої гине на війні («Зелена ти травонько»).

Тему всенародної скорботи за синами й дочками, які віддали своє життя в ім'я щастя майбутніх поколінь, чи не найширше відбито в народно-пісенній творчості цього періоду. Характерними ознаками таких пісень є спокійна урівноваженість, внутрішня стриманість, зосередженість, тісно переплетені з філософськими роздумами. Оптимізм народного поетичного мислення виявляється навіть тоді, коли йдеться про втрату найближчих рідних:

Тяжко тужать матері,	Матері дітей своїх
Тужать та сумують,	Не можуть забути.
Своїх дочок та синів	
Слова не почують.	Вже старенькі матері
	Сивиною вкриті,
Захищали рідний край	За Вітчизну полягли
Від ворогів лютих,	Материнські діти ² .

Ця пісня не відзначається багатством поетичних засобів. Їй бракує сюжетного розвитку, увагу зосереджено на материнських почуттях. Однак завдяки мелодії, що виразно передає почуття горя, недоліки поетичного образу стають непомітними. Яскравий, ніби вирізьблений малюнок наспіву чіткий за мелодичною лінією та простий і виразний за формою.

Є й інший текстовий варіант цієї пісні, близький до розглянутого віршованою формою та лексикою. У ньому розповідається про розлуку матері з дочкою, яку забрали в Німеччину:

Тяжко тужить мати,	Розлучили сім'ю,
Тужить та сумує:	Розірвали душу,
— Доньки я не бачу,	А сама стала,
Слова не почую.	Терпіть муки мушу.

² Із фондів Українського радіо (виконує Віра Матвєєва у супроводі оркестру народних інструментів).

Мушу я забути	Забрав вражий німець,
Про свою дитину,	А я сама гину ³ .

У народних піснях про тогочасні драматичні події, що народжувались на основі традиційної творчості, способи її переосмислення вельми різноманітні.

Іноді використовуються мелодії старих рекрутської, козацької або ліричної пісень, на які накладається новий текст, деколи запозичується форма вірша, складочислення або перша строфа. При цьому конкретизується особа оспіваного — партизана, воїна, захисника Вітчизни, подається детальніший опис обставин і часу дії.

Значне місце в пісенності посідали твори, складені на основі популярних мелодій, у тому числі й українських народних пісень. Серед них такі, як «Там, де Ятрань круто в'ється», «Розпрягайте, хлопці, коні», «Із-за лісу сонце сходить» (про Кармелюка), «По долинам и по взгорьям», «Раскинулось море широко», «По морям, по волнам». Тексти для таких мелодій писали популярні поети, зокрема, А. Малишко, П. Воронько, О. Палажченко, С. Щуплик, Ф. Циганков, Б. Зюков.

Чимало авторських віршів клалися на загальновідому музику з довоєнних фільмів. У добре зіспіваному гурті партизанського з'єднання чи військової частини траплялися й спроби розспівування їх самими виконавцями. Наприклад, вірш П. Воронька «По карпатским отрогам» співали на мелодію Дм. Покрасса з фільму «Дума про козака Голоту» і на мелодію І. Дунаєвського «Марш трактористів», пісню «В темной роще густой» В. Лебедева-Кумача, що була однією з улюблених пісень комісара С. Руднева, — на мелодію «Там вдали за рекой», вірш С. Щуплика «Іскидайте, хлопці, зброю» — на мелодію «Розпрягайте, хлопці, коні», вірш «Ворог нас не зломить» — на мелодію пісні про Кармелюка «Із-за лісу сонце сходить».

Поміж авторів новостворених пісень на старі мотиви були учасники партизанської боротьби, які передусім прагнули задовольнити попит товаришів по зброї на пісню, що відбивала б їхнє повсякденне, сповнене небезпеки й відваги життя.

Показова щодо цього постать С. Щуплика. Його вірші клалися на мелодії і розспівувались у партизанських загонах. Пізніше вони були надруковані у збірниках «Пісні з Лісограду» (1943) та «Пісні партизана діда Степана» (1941—1943).

Ряд пісень інших професійних авторів, що також спираються на традиційну творчість, позначені їхньою індивідуальністю. Спільною рисою цих пісень є громадянський пафос. Такими, наприклад, стали «Клятва» Г. Верьовки на слова М. Бажана, «Хусточка червона» на слова й мелодію А. Малишка, «Із Путивля на схід сонця» та «Ой на горі огонь горить» на слова П. Воронька і музику народну, «Як на дальнім небосхилі» на слова й мелодію А. Малишка. Остання, хоч і написана після війни, органічно увійшла в пісенний літопис воєнних років.

³ Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАНУ. Ф.14-3, од. зб.12 б, арк.138.

Появі пісень про війну особливо сприяли відомі поети. Створювані ними вірші призначалися для співу, тому одразу після опублікування разом з різними мелодіями вони ставали частиною пісенного фонду народу. Серед них — «Ми не маєм поля й хати» А. Малишка (на мелодію «Там, де Ятрань круто в'ється»), «Цокочуть вагони, помчались вагони» О.Ющенко (музика народна), «Далеко в тумані Малахів курган» М. Нагнибіди (на мелодію «Раскинулось море широко»), «Шевченкові» («Коли течуть криваві ріки») А. Малишка (музика Є. Мовчана).

У роки війни актуалізується звернення виконавців до поетичних і музичних форм народного голосіння. Зокрема, вони лунали під час проведень на рабську роботу в Німеччину, що сприймалось як прощання з рідним домом, при одержанні похоронної з фронту ⁴. В них спостерігається прикметне для голосіння, а також для родинно-побутових пісень звернення до небіжчика з проханням встати з могили. Показовою щодо цього є буковинська пісня «Ой у світі величезні»:

— Устань, брате, із могили, Із цієї могили, Та й напиши лист дрібненький До своєї родини.	— Ой не можу, брате, Із могили встати, Моє тіло білесеньке Пірвали гранати ⁵ .
--	--

У центральних районах поживався розвиток епічних форм народнопісенної творчості. Виступаючи на тимчасово окупованій території, кобзарі Є. Мовчан, П. Гузь, П. Носач, В. Перепелюк, Є. Адамцевич, К. Яцик, С. Скорик зазнавали переслідувань за пісні, що хоч би у прихованій формі передіркали скороминушість панування фашистських загартників.

Вірші Тараса Шевченка стали для народних співаків міцною опорою в поетичному осмисленні реальної дійсності. А такі пісні, як «Тяжко, важко в світі жити», «Нема гірше, як в неволі, про волю згадати», «Б'ють пороги», «Думи мої», сповнені співчуття до народу, будили волелюбні настрої, закликали не коритись «кату-супостату».

Створювались тоді також нові думи та пісні, які були відгуком на животрепетні події. Серед них — «Дума про події у селі Протопоповім» Є. Мовчана, що виникла під враженням звірств гітлерівців на Донеччині, «Дума про визволення України» В. Перепелюка, пісня «То ж не сивії тумани» про звільнення Києва і Корсунь-Шевченківську битву П. Носача, «В неволі» Є. Адамцевича.

Значну пропагандистську роботу провадили на фронтах бандуристи О. Коваль, С. Власко, О. Чуприна, А. Бобир, П. Іванов, А. Омельченко, а в партизанських загонах — І. Богдан, Р. Сушицький, А. Старченко, А. Білоцький, Є. Чорнишевський та багато інших ⁶.

Народні й аматорські пісні про війну широко включали до свого репертуару армійські професійні колективи, особливо Український ансамбль пісні

⁴ Там само. — Од. зб. 12, 12 а, б, арк.5,33,34.

⁵ Із фондів Українського радіо (виконує вокальне тріо у складі Ніни Матвієнко, Марії Миколайчук та Валентини Ковальської).

⁶ Детальніше див.: Кирдан Б., Омельченко А. Народні співці-музиканти на Україні. — К., 1980. — С.58—69.



Бандурист Є. Мовчан

ми, а літературними зразками, яким більш притаманне висвітлення суспільно значущих, громадсько-публіцистичних тем. Створювались ці пісні у середовищі близьких товаришів, знайомих, земляків оспівуваного, які відчували потребу увічнити образ героя, зберегти для потомків пам'ять про нього. Такими, наприклад, стали пісні про Героїв Радянського Союзу В. Жайворона (складена його однополчанами), гвардії полковника Г. Шостацького (теж виникла в частині, якою він командував), генерал-лейтенанта С. Осиковського (музика Р. Скалецького, слова І. Гладкова).

Прагнення розповісти пісенними засобами про героїчні вчинки комсомолок-підпільниць, що теж загинули в жорстокій боротьбі з ворогом, керувались автори пісень про Олю Сябрук, Ніну Сосніну, Лялю Убийвовк, Лялю Ратушну та ін. Ці пісні відомі переважно в тих місцевостях, де діяли підпільні організації, до яких належали оспівувані герої. Здебільшого їхні образи не підносяться до глибоких художніх узагальнень. Однак кожна з таких спроб заслуговує на увагу.

Коли настав перелом у ході війни, з'явилися пісні, в яких прославлялись могутність, доблесть солдатів.

Особливого розвитку в цей час набула сатирична пісенність. Гостре слівце піднімало бойовий дух, а карикатурно змальований ворог не викликав страху. Основу таких пісень складали мобільні форми частівок, коломийок, які

й танцю при Політуправлінні Південного фронту, Червоноармійський ансамбль пісні й танцю при Політуправлінні 1-го Українського фронту. Зокрема, часто виконувались «Партизанська», «Солдатська пісня», «За Дніпром-потоком» А. Малишка (музика М. Щоголя), «Пісня про маршала Конєва» Т. Одуцька⁷.

Пісні про конкретних історичних осіб, героїв-фронтовиків, відважних підпільників, які загинули в катівнях гестапо, про керівників партизанських з'єднань складають своєрідний літопис воєнних років. Із традиційним фольклором зв'язки даних пісень не такі очевидні, як вищезрозглянутих. На передньому плані тут прагнення автора (а ним, як правило, була певна творча індивідуальність) відбити конкретний героїчний вчинок. При цьому він частіше послуговувався не фольклорними

легко наповнювались публіцистичним змістом. Вони створювались і в перші повоєнні роки.

Неодмінною частиною кобзарського репертуару були сатиричні куплети про Гітлера і його поплічників. Вони здебільшого співались на загальновідому мелодію. Наприклад, завдяки частим виступам перед бійцями Ю. Тимошенка і Ю. Березіна (повар Галкін і банщик Мочалкін, вони ж Тарапунька і Штепсель) набули поширення сатиричні куплети на мелодію «И кто его знает».

З'явилося тоді багато переробок і таких популярних пісень, як «Синенький скромный платочек» («Грязный солдатский платочек Ганс посылает домой») ⁸, «На закате ходит парень» («По Берлину ходит Гитлер») ⁹, а також коломийок, як наприклад:

Я би співав цілий день та й ціленьку нічку,
Якби учув, що складають Гітлеру на свічку.

.....
Гітлер Гебельса по морді кулаками креше,
Що воює сам погано, а той кепсько бреше.
Пішов Гітлер до ворожки, щоб поворожити,
Чи довго йому осталося на цім світі жити.
А ворожка відказала: — На картах кладеться
Що тобі за кров людськую втопитись прийдеться ¹⁰.

Окремий пісенний цикл розглядуваного періоду складають твори авторського походження. Зокрема, «Священная война», «Ой, туманы мои, растуманы», «Среди лесов дремучих», «Песня о Днепре» стали в буремні роки невіддільною частиною духовного життя солдатів, партизанів, взагалі всього народу. Кожна з них мала конкретного автора з оригінальним складом поетичного й музичного мислення. І все ж їх з повним правом можна назвати загальнонародними. Вони стали духовною зброєю у боротьбі з ворогом однаковою мірою як для українця, так і для білоруса, казаха, грузина. Ці пісні надихали на подвиг, додавали енергії, до них зверталися у хвилини високого напруження сил.

Карбований ритм кроку, підкреслений пружними пунктирами, рельєфні ходи по звуках розкладеного тризвука, рух мелодії навколо ладотональних опор, що нагадує поспівки революційного фольклору, фанфароподібні, сповнені ораторського пафосу, розмахисті інтервали із субкварти на терцію або з першого на секстовий тон, вольові інтонації, розспівність протяжної селянської пісні — ці стильові ознаки притаманні багатьом маршовим пісням, що виникли і в роки війни, і після неї.

Мелодика, ритміка, ладова структура творів, які складались на основі фольклорних джерел, зокрема протяжної селянської пісні, відзначались усталеними прийомами виразності вільно-імпровізаційного характеру.

В інтимно-задушевних мелодіях пісень-вальсів, які міцно увійшли в масовий побут, втілюються фронтова дружба, взаємовиручка, віра в незрад-

⁸ ІРЛІ. Кол 116, п.1, № 132, арк.11.

⁹ Там само. № 149 — 161, арк.3; ІМФЕ. Ф.14 — 3, од. зб. 28, арк.79.

¹⁰ Коломийки. № 4510, 4569.

⁷ Щоголь М. З фронтових записів // Народна творчість та етнографія. — 1980. — № 3. — С.43—47.

жену любов. Такі, наприклад, «В лесу прифронтовом» М. Блантера, «В землянке» К. Лістова, «Фронтowa» О. Сандлера. Спільні за тридольним розміром, своєрідні за хвилеподібною мелодикою й ритмікою пісні «Заветный камень» Б. Мокроусова, «Прощайте, скалистые горы» Є. Жарковського, «О чем ты тоскуешь, товарищ моряк?» В. Соловйова-Седого та інші відтворюють сувору морську стихію і широчінь почуттів людей відважних, відданих морю й рідній Батьківщині.

Отже, пісенність цього періоду позначена рисами, властивими кільком стильовим пластам. Перший пласт репрезентують традиційні пісні (рекрутські, солдатські, козацькі, ліричні), які співались у незмінному вигляді, однак сприймалися відповідно до тодішніх подій.

Другий пласт — це пісні, щільно пов'язані з традиційними. Їхні творці на основі відомих народних мелодій складали нові, осучаснені тексти. Це, наприклад, «Ой під калиною», «В субботу пізенько, в неділю раненько», «Із-за лісу сонце сходить», «Сиджу та й думаю», «Тече річка невеличка». Сюди слід віднести також своєрідні відгуки чи відповіді на відомі пісні «Катюша», «В землянке». Такі фольклорні переробки здійснювались як усним, так і письмовим шляхом.

Упродовж десятиріч радянською фольклористикою замовчувались пісні УПА, оскільки їхнє походження і функціонування пов'язувалося виключно з антирадянською діяльністю Української повстанської армії. Лише в найновіших публікаціях обґрунтовано прозвучала думка про те, що повстанцям довелося вести боротьбу різного спрямування¹¹.

Західна Україна століттями була штучно відірваною від основної національної території і підпорядковувалась різним іноземним державам. Тому питання збереження етнічної самобутності тут виступало як найболючіше і першорядне. Здавна гострими були українсько-польські відносини. 1939 рік приносить короточасну радість, а відтак гіркоту розчарувань: за стислий відтинок часу сталінський тоталітарний режим встиг завдати багато лиха — від перекручення життя на новий, вкрай незвичний лад до страхіть терору. У наступні кілька років у регіоні повновладно запанував гітлерівський окупаційний режим. Саме зміст пісень УПА дає розуміння усіх протиріч й складнощів цієї доби та важких фізичних і душевних випробовувань народу. Ідея масового спротиву ворогам і окупантам незалежно від уніформи становить провідний ідейний рефрен цих пісень.



¹¹ Лукіянюк М. Боротьба УПА з окупантами: поступ до правди //Сучасність. — 2001. — № 5; Бульба-Боровець Т. Кредо революції //Сучасність. — 2002. — № 11 та ін.



Літопис Української повстанської армії. — Т. 25. Пісні УПА. Зібрав і зредагував Зеновій Лавришин. С. 22. № 27.

Радянська армія, яка виступила у війні головним військовим противником фашизму, на західноукраїнських землях стала уособленням і знаряддям тоталітарної системи — сталінщини. Ці трагічні парадокси історії зіштовхнули на герць дві армії, у рядах яких були українці з Заходу і Сходу. Братовбивча війна, мстивість і жорстокість з обох сторін виявились неприродними для людської свідомості в цілому. Тому не випадково у повстанських піснях сентенції героїко-патріотичного характеру тісно переплітаються з образними реаліями і ситуаціями, характерними для народної творчості¹² та є визначальними для менталітету народу. Бо й поранення, лікування, туга за милою, писання листів рідним — всі ці перипетії були близькі і червоним партизанам, і повстанцям. Звідси стає зрозуміло певна спільність репертуару тих, хто перебував на протилежних барикадах.

Сьогодні найповнішим, найавторитетнішим і ретельно підготовленим науковим виданням повстанських пісень є збірник «Пісні УПА»¹³, що увійшов до 25 тому Літопису УПА. Основний текст містить 604 пісні та Додаток (19 з мелодіями, 48 — без). Авторське тлумачення повстанських пісень широкіє. Воно охоплює пісні, які виникли у середовищі повстанців, були безпосередньо пов'язані з їхньою діяльністю і щоденним побутом, та доповстанські (народні пісні, пісні січових стрільців, українських націоналістів) і післяповстанські (пісні тюрем і таборів) тощо.

Пісенний матеріал упорядковано за жанрово-тематичним принципом і поділено на 15 підрозділів, до яких входять: 1. Гімни й марші; 2. Історичні; 3. Про долю народу; 4. Повстанський світогляд; 5. Доля повстанця; 6. Доля дівчини, мами, рідні; 7. З тюрем і таборів; 8. Любовні; 9. Військовий побут; 10. Для розваги; 11. Жартівливі; 12. Коляди; 13. Післяповстанські пісні; 14. Післяповстанські авторські пісні; 15. Додатки.

Музичний аспект повстанських пісень торкається проблеми походження мелодій пісень і їх варіантів. Авторство пісень стосувалося здебільшого літературних текстів, мелодії переважно запозичувалися, і лише окремі з них можна віднести до оригінальних. Суворе воєнне життя, у якому народжува-

¹² Правдюк О. Українські повстанські пісні //Народна творчість та етнографія. — 1992. — № 2. — С.12–21.

¹³ Пісні УПА. Зібрав і зредагував Зеновій Лавришин. — Торонто-Львів, 1996–1997. — 554 с. Науковий апарат збірника охоплює Передмову, де викладено питання, пов'язані з організацією матеріалу, тематикою, джерелознавчим та музичним аспектом; детально опрацьовано Примітки до вміщених пісень, а також Бібліографію та Показчик імен, географічних назв і вибраних гасел з текстів пісень.

лися, побутовали ці новотвори, вимагало стрімкої динамічної реакції повстанців, що й змушувало під миттєво створені слова підставляти мелодії відомих улюблених українських народних, старогалицьких, стрілецьких пісень, романсів, передвоєнних пісень естрадного гатунку та їх переспіви, а також мелодії популярних російських романсів, пісень громадянської війни тощо. Мелодії з Радянської України запозичувалися по-різному: одні — завдяки радіо, інші — безпосередньо з репертуару Червоної армії, скажімо, під час партизанського рейду Ковпака у Карпати. Так, переспіви романсу «Что ты жадно глядишь на дорогу» знаходимо у пісні «Ой пустить, пустить, нехай гляну», каторжанської «Лишь только в Сибири займется заря» — в пісні «Роз-прощався стрілець із своєю ріднею», французької «Марсельези» — в «Український народ, вставай зо сну», грузинської «Суліко» — в «Хай землю виорють гранати», а з мелодією про Стеньку Разіна «Из-за острова на стрежень» виконувалися пісні «Пам'ятай той березень» та «А вже настане люба днина». Переспіви українських пісень і романсів змушують згадати пісню «Батько й мати на Сибірі» на мелодію «Посадила огірочки», «По бою було, крик затих» на мелодію «Заграй ми, цигане старий», «Тихий ліс» на мелодію «Тужно грала чарівная скрипка» та багато інших. Антинімецьку тематику відображають пісні «В Городенці на машині», «В Загорові на горі», «Гей бували хмари», «Над Берліном вітер віє», «Їхав Гітлер на візочку», «Сидить Сталін в комишах, Гітлер у болоті» тощо.

Експресивно-емоційна шкала повстанських пісень приваблює багатством вираження та щирістю тону звучання. В них панують різні відтінки лірики поряд з енергійно-піднесеними настроями маршового характеру, жартівливо-гумористичні з епічно-задумливими та сумовито-розповідними. Цьому резонує жанрова специфіка пісень, яку визначають лірична пісня, балада, а також веснянки і колядки тощо. Пісні УПА входили і пристосовувалися до музичного побуту як безпосередніх учасників бойових дій, так і оstarбайтерів (українців, вивезених на роботу до Німеччини).

Фольклор творився і в тюрмах, і в т.зв. табірних зонах. У таких піснях особливо частими були звернення до матері:



Пісні УПА. — С. 229. — № 330.

Мотиви тюрем і таборів потрапили навіть у колядки та веснянки — жанри, здавалося б, непридатні для освідування похмурих і зловісних сторінок історії. Так, у колядці «Смутний вечір, святий вечір» (на мелодію «Нова радість стала») йдеться про святкування сім'єю Різдва без батька, бо він у Сибіру. Колядка «Бог народився в місті Віфліємі» показова зверненням до Ісуса, аби змилювався «над тими, що сидять в неволі, у тюрмі», веснянка «В нашій селі на горбочку» — вшануванням полеглих у боротьбі за волю.

Щоб простежити побутування повстанських пісень, процес їхнього творення й поширення, порівняймо три варіанти пісні «Світить місяць над зорями», текст якої має дворядкову віршову строфу ААВВ, а наспів — АВСД. Ці варіанти записані на Івано-Франківщині. Текст першого найповніший за кількістю строф — їх 21, другий має 11 строф, а третій — 8. Різняться вони також і за якісним наповненням змісту. Наприклад, звернення до гетьманів є в першому й другому, але немає в третьому варіанті; мотив таборів є в третьому варіанті, але немає в першому й другому; згадка про смерть героя пісні є в першому варіанті, але немає в другому й третьому; звернення до дівчат, аби вишивали хлопцям ноші, а до хлопців, щоб брали кріси (рушниці), є в другому, але немає в першому і третьому. Співалися вони на один і той самий мотив, який видозмінювався залежно від індивідуальних особливостей того чи іншого співака. Трансформувалася й покладена в їхню основу маршовість, що виявлялося у виконавців різної статі. Зокрема, жінки надавали мелодії більшого ліризму, протяжності. Та й образний зміст набував у їхньому виконанні похоронно-оплакувального характеру.

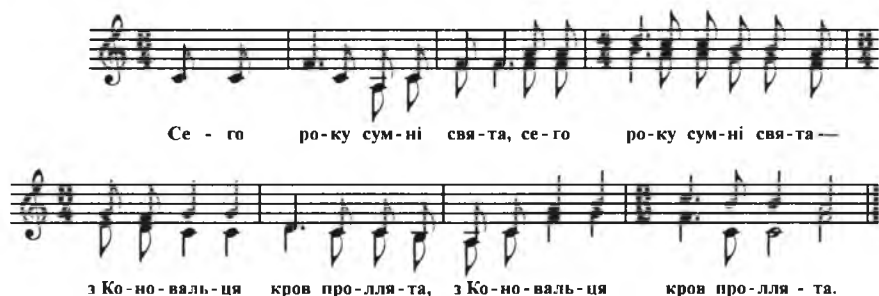


Правдюк О. Українські повстанські пісні // Народна творчість та етнографія. — 1992. — № 2. — С. 19.





Там само. — С. 19.



Там само. — С. 19.

Існує кілька варіантів пісні з початковими рядками «Там, під лісом, під зеленим бором», «Гей, попід лісом, лісом темненьким», «Там, під лісом, темним гаєм». У російському фольклорі вона побутує під назвою «Среди лесов дремучих». Її текст — це переклад Ф. Б. Міллера з німецького вірша Ф. Фрейліграта. Під час громадянської війни пісня співалась зі словами «Мы — красные солдаты», а в роки війни 1941—1945 рр., перероблена для партизанів В. Лебедєвим-Кумачем, — «Сурово голос раздаётся». В останніх переспівах її зміст ближчий до першоджерела, тобто оспівується смерть партизана. Пісню, як правило, виконували на похоронах загиблих.

Порівняно з російськими варіантами, відомими з репертуару сибірських козаків¹⁴ та жителів Уралу¹⁵, український переспів компактніший щодо розгортання сюжету. Їхня спорідненість виявляється у розспіві, інтонаційному складі, віршовій формі, приспіві.



Там само. — С. 20.

Усі розглянуті пісні створювалися в річищі споконвічних фольклорних традицій, властивих як західноукраїнській, так і східноукраїнській людині, хоч побутували переважно в західних областях. Отже, за своїм походженням, віршовими й музичними формами, мелодикою ці пісні — не локальне, а загальнонаціональне явище.

У повоєнний період культура згідно з гаслами, що тоді виголошувались, повинна була сприяти «прискореному розвитку соціалізму». Як важлива складова частина світогляду «будівника комуністичного майбуття» фольклор був включений до арсеналу дійових засобів виховання «нової людини». На форумах, на семінарах творців і носіїв фольклору піддавалась критиці недостатня увага до відтворення «щасливого й радісного життя», ушляхення «великого вождя», «керівної ролі партії» тощо.

І ринула злива відповідних пісень, частівок, коломийок. Створювали їх і з кон'юктурних міркувань. Наявність пісень про трудові звершення з присвятою «натхненнику й організатору всіх наших перемог», про вірність «учителю», «сонечку з Кремля» стала чи не головним критерієм оцінки носія фольклору, фольклорного колективу, статті чи збірника про народну творчість. Зрозуміло, що художній рівень таких пісень не брався до уваги. Тематика ж їх визначалася зверху, присвячуючись черговій кампанії піднесення колгоспного виробництва, освоєнню цілих земель, боротьбі із «згубним впливом загниваючого Заходу» тощо. Існували, зви-

¹⁴ Песни сибирских казаков. — 1916. — Вып. 1.

¹⁵ Уральские народные песни /Собр. и сост. И.С. Зайцев. — Челябинск, 1969. — С.96.

чайно, й спроби правдиво висвітлити те або те явище, але вони розцінювались як «ворожі підступи».

Піднесене до принципу, окозамилювання, на якому базувалось політичне, громадське, виробниче життя, призводило до пристосовництва окремих «народних» піснярів, змушених робити свій внесок у розширення тематики «радянського фольклору».

Так з'явилися цикли пісень про передовиків колгоспного виробництва, переможців соціалістичного змагання, вождів пролетарської революції тощо. Але те, що насильно нав'язувалось, було приречене на швидке забуття. Пісні-фальшивки не витримали випробування часом.

Зберігалось, однак, і в тодішніх умовах прагнення простих людей за старим звичаєм зустрічати весну, відзначати свято Івана Купала, врожаю, Новий рік, проводи в армію, день повноліття, одруження, що стало стимулом до творення нових пісень. Серед рекомендованих для виконання під час урочистої реєстрації шлюбу деякі набрали певного поширення через друк, радіо-передачі. Вони співалися також колективами художньої самодіяльності, на родинних святах. Такими стали «Дякую вам, моя мамко», «Ой зацвіли фіалочки», «В Івана й Оленки рученьки біленькі», «Де згода в сімействі» (слова І. Котляревського), «Стелися, доріжко» (слова І. Кутеня й А. Комарницького, музика А. Кушніренка, Г. Міського), «Ми зустрілись з тобою» (слова В. Юхимовича, музика Р. Скалецького) з радіопостановки «На Поділлі весілля», «Подруги-дівчата» і «Стелися, доріжко» (слова А. Пашка, музика М. Чоботарьова), «Заздоровна» («І в вас. і в нас») Л. Яценка та ін.

Пісенні зразки фольклору, що супроводжували влаштовувані трудові свята — зустріч весни, колгоспні обжинки, Івана Купала, спирались в основному на мелодику традиційних календарно-обрядових пісень¹⁶.

Вдало знайдено форму звернення в пісні «Чи й у вас, як у нас», складений у хорі Чернігівської фабрики первинної обробки вовни. Вона послужила поштовхом до появи численних жартівливих пісень, що відбивали особливості життя і праці в тому чи іншому виробничому колективі, в колгоспі тощо.

З'являються й пісні про красу оновленого краю. Серед них виділяється «Верховино, мати моя» М. Машкіна — керівника самодіяльного ансамблю «Боржава» в смт Довге Іршавського р-ну Закарпатської обл. Секрет її популярності у зворушливій простоті й щирості, з якими автор змалював красу карпатського краю. Попри прикметну для пісні традиційну узагальненість ідей поетичні засоби виразності тут локалізовані. Це і слова місцевої говірки — «звор», «груня», і порівняння хмар з вівцями, і звернення до суто карпатського інструмента — трембіти, мелодія якої є мовби розмовою поета з своїм краєм, і незвичний для вихідця з Придніпрянщини приспів «Дана, шіді, річка, дана, дана».

Простотою і невимушеністю позначена музика пісні. Рівний рух вісімками в заспіві періодично розцвічується тонкими синкопованими зрушення-

ми, які надають йому граціозності і зразу вводять в атмосферу карпатського мелосу. Композиційно заспів вирішений у традиціях розгортання мелодії з перенесенням її окремих частин у вищий регістр і поверненням до вихідного звука.

Поряд з піснями про працелюбність, сумлінність з'являються й такі, де висміюються людські вади — лінощі, неохайність, зажерливість, підлабузництво, кар'єризм, заздрість. У численних піснях фігурують голова колгоспу, що зловживає своїм службовим становищем, бригадир-п'яничка, ласий до чужих жінок тощо. Такі пісні засновуються на віршових формах і мелодіях традиційних пісень на зразок «Три дні печі не топила», «Ой поїхав мій миленький у поле орати», «Ой кум до куми залицявся». Для висміювання недоликів у побуті використовується пародіювання популярних пісень, наприклад, «Несе теща воду» на мелодію «Несе Галя воду». У народі були знані й пісні-насмішки відомих кобзарів П. Носача («Заспіваймо про те пісню») і В. Перепелюка («Гей, кум до куми залицявся»). Через агіткульбригади поширюються гумористичні й сатиричні пісні на слова С. Воскресенка, П. Глазового та ін. Але вістря офіційно санкціонованої сатири було суворо обмежене й не сягало далі бригадира чи голови колгоспу. Що ж до робітничого середовища, то тут будь-яка сатира взагалі виключалась.

Мелодично пісня збагачувалась і за рахунок карпатського мелосу, що органічно засвоїв і переплавив у горнилі власних стильових елементів впливи чеської, словацької, угорської пісенних культур. Йому притаманні синкопована чи пунктирна ритміка, легка танцювальність, коломийкові віршові й мелодичні форми, перенесення частин мелодії на квінту вгору, характерні приспівки на зразок «Ружа біла, лелія», повторення віршових рядків у кінці строф із своєрідними вигуками «Гоя, гой», «Гей, гой», «Ея-гоя-я», «Чугая», об'єднання коломийкових строф у сюжетні композиції з використанням різнохарактерних і різномелодичних частин.

Природний нахил до співу в два-три голоси, прикметний для центральних областей України (Полтавщина, Черкащина, Київщина, Дніпропетровщина, Кіровоградщина), став основою для розвитку сучасної протяжної селянської пісні з її типовими ознаками. Такими є заспів, який ведуть один або два почергово голоси, і хоровий розспів, що зводиться до розщеплення голосових ліній на кілька самостійних партій, котрі то розходяться окремими річищами, то сходяться у заключних кадансах в октави й унісоні. Типовим є також підголосок, що виконується співаком із сильним голосом і надає звучанню своєрідного колориту, урізноманітнює мелодичну лінію й протистоїть цілому хорові. Із споконвічними традиціями колективного багатоголосого співу й пошуками звуконаслідувальних словосполучень пов'язаний приспів «Гей-га, юха-ха, шумарія, рай ра» та ін.

Новотвори, які виникали на вимогу часу, а нерідко й спонтанно, утверджувались у свідомості широкого загалу завдяки їх щільному зв'язку з традиційною піснею. Показово, що багато тодішніх пісень збігаються за назвами з дожовтневими. Такі, скажімо, вміщено у збірнику «Радянська пісня» (1967): «Дівчино моя, переяславко», «Ой піду я понад лугом»,

¹⁶ Мануїльські гуляночки // Народна творчість та етнографія. — 1963. — № 1; Колгоспні обжинки // Там само. — № 2.

«Чом ти мене, ненько моя», «Ой у лузі, при дорозі», «Ой що ж то за шум учинився», «Три дні печі не топила», «Ой кум до куми залицявся», «Два голуби пили воду», «Небо і земля», «Гей, не дивуйте, добрії люди», «Гей, нумо, хлопці, славні молодці». Співались вони звичайно на мелодії традиційних пісень.

Спільним із традиційними у пісенності розглядуваного періоду є цілий ряд засобів музичної виразності, віршових структур, способів вислову. Побудоване на принципах натурально-ладової системи, народне багатоголосся збагачувало пісню всіма властивими названій системі прийомами використання діатонічних ладів у їх натуральному вигляді і з допомогою хроматичної модифікації окремих шаблів ладу, поєднанням кількох ладів, ладовою змінністю, модуляцією тощо.

Традиційне народне багатоголосся становить спів із широкими мелодичними розводами, в яких на один склад припадає від 5 до 15 й більше ритмічних долей мелодії. Для мелодій розглядуваного періоду така розспівність не характерна. Інтонації і ритмічні формули в них рівномірно розподілено між складами вірша, що зумовлено не лише впливами професійної музики і художньої літератури, а й виконавськими можливостями певного колективу, його творчої групи. Не обмежуючись відомими піснями, прагнучи сказати власне слово, ентузіаста, як правило, поєднували в собі поета, музиканта і виконавця.

У повоєнний час значно розширюється тематичний пласт пісенності, пов'язаний з ліричними мотивами. Оспівування щасливого або нещасливого кохання — вічна тема всіх часів і народів — посідає досить вагоме місце і в безіменній романсовій творчості 40-х років, виявившись у нових народних варіантах, редакціях, переспівах (наприклад, «Нічко цікавая, нічко лукавая»¹⁷) і фривольно-жартівливих жанрах гумористичної пісні (скажімо, «Серед села дичка», «Тече вода каламутна», «Ей, купив мені милий хусточку шовкову»¹⁸). Особливо ж активно працюють над створенням ліричних пісень самодіяльні та професійні поети і композитори. Міцно увійшли в народну свідомість «Гуцулка Ксеня» і «Червоні маки» Я. Барнича (авторство якої приписувалося Р. Савицькому), «Тихо над річкою» (слова В. Перепелюка, музика П. Батюка), «Берізка» (слова С. Крижанівського, музика С. Козака), «Ой, вербиченько» (слова Л. Забашти, музика І. Шамо), «Ти любов моя» (слова О. Новицького, музика Г. Жуковського), «Білі каштани», «Ми підем, де трави похилі», «Пісня про рушник» (слова А. Малишка, музика П. Майбороди). Успіх цих пісень у широкого загалу забезпечили простота й викінченість поетичних образів, втілені в них глибокі людські почуття у зіставленні з образами природи. Останні не лише поряд, не лише є тлом для людських переживань, а й нерідко посилюють їх. Адже і калина, і верба, і береза, і червоні маки, і темна ніч символізують смуток розлуки з милим, тоді як тихе надвечір'я, білі каштани, шовкові трави — щасливе кохання. Поетичне відтворення настрою людини, заглиблення у її внутрішній світ, що збагатило народ-

ну пісню новими гранями, стали можливими завдяки тонким спостереженням над виявленням вічних законів краси у житті й природі.

Мелодії, подовжені за структурою до шестирядкових («Ой, вербиченько»), семирядкових («Не шуми, калинонько») або восьмирядкових строф («Марічка», «Берізка», «Гуцулка Ксеня»), призвичаювали аудиторію до більш гнучких поворотів музичної думки, збагачували слуховий досвід новими звуковими послідовностями. Те саме стосується окремих прийомів мелодичного розвитку, ритмічних фігур, гармонії тощо. Це, скажімо, дворазове повторення приспіву на словах «Ти любов моя, ой ти, дівчинонько гордая», яке розвивається за другим разом підголоском (музика Г. Жуковського, слова О. Новицького) або більш вільний, не скутий усталеною традицією рух мелодії по звуках розкладеного септакорду («Ой, вербиченько»), або легкі вальсові інтонації («Білі каштани», «Київський вальс»), або гранично рельєфна наспівність («Пісня про рушник», «Ми підем, де трави похилі»), або незвичне для народного слуху роздрібнення початкової ритмічної долі в музичних фразах пісні «Не шуми, калинонько».

Завдяки органічному входженню у народну свідомість авторських пісень професійних поетів і композиторів народний досвід збагачувався засобами музичної виразності, віршовими формами, прийомами, не властивими давнім пісенним традиціям.

Велику роль у загальному фольклорному процесі відіграли народні хори, зокрема Український народний хор ім. Г. Верьовки, Черкаський народний хор, Буковинський ансамбль пісні і танцю, Закарпатський народний хор. Записані від носіїв фольклору народні пісні, потрапляючи до репертуару цих колективів, завдяки виконанню під час гастрольних подорожей у різних куточках країни, виступам по радіо, записам на грамплатівках швидко набували популярності, виходили за межі тих районів, де були записані, й ставали надбанням загальноукраїнської культури. Таким чином, де-небудь на Полтавщині або Чернігівщині можна було натрапити на закарпатські пісні, а на Закарпатті зустрітись із прийомами багатоголосого розспіву, прикметного для центральних областей республіки.

Продовжують життя традиційні селянські пісні, народні романси, однак змінюються форми їх побутування. «Для нових поколінь, — відзначав А. Сохор, — [...] ця пісня (особливо старовинна селянська, що сформувалась у далекі епохи) є вже не так живим відбитком дійсності (яким, звичайно, є пісня народу), як прекрасною, високохудожньою пам'яткою минулого. Тому старі народні пісні співаються, і вони дедалі більше переходять із повсякденного музичного побуту на концертну естраду, де звучать у виконанні професійних і самодіяльних артистів»¹⁹.

Розвивається, збагачуючись новими рисами, російська народна творчість, що здавна посідала в Україні значне місце, зокрема в донецькому регіоні, в областях, суміжних із Росією. У різних областях України, в місцях компактного проживання болгар, поляків, греків, молдован,

¹⁷ Радянська пісня. — К., 1967. — С. 361.

¹⁸ Там само.

¹⁹ Сохор А. Русская советская песня. — Л., 1959. — С. 338.

угорців, білорусів, євреїв та інших народів відповідно зберігався їхній традиційний фольклор. Взаємозбагачення різних національних культур не вело до їхньої нівеляції (йдеться про справжню народну творчість з її ніковічно усталеними морально-етичними і художньо-естетичними засадами), що було запорукою відродження стародавніх фольклорних жанрів і введення їх в оновленому вигляді у сучасний побут. Але така тенденція стала відчутною пізніше.

ПРОФЕСІЙНА МУЗИКА. ЖАНРИ І ФОРМИ



ХОРОВІ ОБРОБКИ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ

Протягом 40–50-х років в українському музичному мистецтві продовжує активно розвиватись і набуває нових рис жанр обробки. Прикметною ознакою його стає посилення уваги до пісенного фольклору різних країн і насамперед слов'янських народів.

Звертаючись до хорових обробок українських народних пісень, композитори значно розширили їхню географію, особливо за рахунок західних регіонів республіки. Завдяки тогочасній творчості таких знавців хорової музики, як С. Людкевич, М. Колесса, Є. Козак, А. Кос-Анатольський, Д. Задор, народне мистецтво Західної України стало після війни надбанням усієї національної музичної культури. Чимало хорових обробок західноукраїнських пісень здійснили також М. Вериківський, М. Дремлюга, Г. Верьовка, Ю. Мейтус, О. Зноско-Боровський, М. Тіц, В. Кирейко та ін. Розуміння краси та образності цього оригінального щодо стилю фольклорного пласта згодом позитивно позначилось на їхній музичній мові (наприклад, в операх «Украдене щастя» Ю. Мейтуса, «Лісова пісня» та балеті «Тіні забутих предків» В. Кирейка).

У роки війни композитори найчастіше опрацьовували ліричні пісні, переважно психологічно поглиблені, а також героїко-патріотичні та історичні.

Найвагомішим художнім здобутком у цій галузі є обробки без супроводу Б. Лятошинського. Попри спільність із класичними традиціями вони позначені індивідуальними стильовими рисами композитора, що виявляється, зокрема, у симфонізації тематичного матеріалу; своєрідності гармонічної мови, що базується на використанні виразових властивостей багатозвучної акордики, поліладовості, подекуди політональності, а також розширеної 12-тонової мажоро-мінорної системи; в поліфонічних особливостях фактури — максимальній розспівності підголосків, їхній імпровізаційності та ритмічній варіантності тощо.

Народна пісня слугує композиторові темою, яку він вільно розвиває у розгорненій формі варіацій із поступовим ускладненням засобів музичної виразності при незмінній мелодії. Це дало змогу різнобічно розкрити зміст, створюючи на основі народних мелодій цілі хорові поеми. Улюбленим жанром Лятошинського були ліричні пісні. Так, у збірнику «Українські народні пісні в обробці для мішаного хору а cappella» (1946) їх подано п'ятнадцять. Тонке проникнення у складний духовний світ людини з її горем і радощами,

вміння відтворити психологічний стан героїв надають обробкам композитора особливої привабливості й художності.

У своїх обробках Лятошинський використовував регістрові й темброві контрасти, які утворюються перенесенням тематичних фраз у різні групи хору, сольний спів разом із звучанням усього хору або його окремих груп, поліритмічне зіставлення хорових партій, різноманітні перегуки голосів, що вирізняє голосоведення (рівнобіжним пошабельним рухом униз або вгору). Своєрідність звучання підсилюється поступовим, подеколи гамоподібним веденням порожніх рівнобіжних квінт у низькому регістрі (чоловічі партії).

Такий рух сягає давньої практики народного виконавства, що базується на засадах суміжношабельних зв'язків, на поступовому розгортанні мелодичного руху по діатонічних звукорядах. Дещо модифіковані композитором, поєднані з вільними візерунками мелодичної лінії, ці ходи обумовлюють колоритність звучання і в ряді випадків відіграють важливу роль у посиленні емоційного напруження («Ой ти, мати моя»).

У пісні «Ой зажурюся, запечалюся» трапляється ведення голосів рівнобіжними квартсекстаками або квінтами. Своєрідного гармонічного забарвлення вона набула завдяки використаному тут фригійському II шаблю (*соль-бемоль* у *фа* мінорі).

Яскравих гармонічних барв Лятошинський досягає розширенням мажоро-мінорної системи за допомогою політональних зіставлень далеких за своєю функціональністю акордів. Особливо показова щодо цього пісня «В кінці греблі шумлять верби». Кожний її новий куплет ускладнюється гармонічно аж до біфункціональних поєднань у третьому. Крім рівнобіжних квінт у басах, які йдуть терціями униз (*ре-бемоль*, *сі-бемоль*, *соль-бемоль*) на *фа*-мінорній мелодичній фразі сопрано, тут використано і поліфонічний прийом — імітацію у тенорів.

[Andante sostenuto]

Рос-ла, рос-ла дів-чи-нонь-ка,

Рос - ла та й на по-рі ста-ла,

Рос - ла дів-чи-нонь-ка

Рос - ла на по-рі ста - ла

Додавання до основної мелодії акордів по терціях униз (VI, IV, іноді II шаблів ладу) є однією з характерних ознак гармонічної мови Лятошинського (скажімо, в трьох перших куплетах пісні «Ой ти, мати моя»). Поетичну за характером і тонкою колоритною гармонізацією колицкову «Ой ходить сон

коло вікон» також побудовано за цим принципом. Основна мелодія, яку до- ручено ліричному сопрано, звучить соло на тлі витриманої кварто-квінто- вої гармонії. У третьому й четвертому куплетах функція соло переходить до альту, а в чоловічих голосах з'являються колоритні ходи рівнобіжними квінтами заколисуючого мелодичного малюнка.

Характерним явищем в обробках Лятошинського є завершення куплетів, а подеколи й цілих пісень на домінанті («Під нашою левадою», «Ой летіла горлиця», «Котилася ясна зоря з неба») або на якомусь іншому шаблі, на- приклад, III («Ой ти, мати моя»). Часто трапляються також септакорди по- бічних шаблів і хроматичний низхідний рух низьких голосів зі збереженням незмінної мелодичної лінії у вищих. Особливою яскравості цей останній прийом набуває у фортепіанному супроводі до дуєтів.

Велику роль у Лятошинського відіграє також своєрідне тлумачення ба- гатоголосся. Поліфонічна фактура його обробок не менш цікава, ніж гар- монія. Привертає увагу майстерність композитора в поєднанні складних прийомів професійної імітаційної поліфонії з особливостями народного ба- гатоголосся. Так, у пісні «Котилася ясна зоря з неба» ряд куплетів об'єдна- но за принципами побудови фуги. В кожному новому куплеті проводиться тема в іншому голосі. Розгортання тонального плану обробки засноване на чергуванні *ля-бемоль* мажору і *ре-бемоль* мажору. Водночас у перших чоти- рьох куплетах мелодію опрацьовано в характері народного багатоголосся (сольний заспів, хоровий приспів, рух голосів терціями з вільним розход- женням та сходженням в інші інтервали, варіантність тощо). У наступних куплетах пісні композитор ускладнює хорову фактуру, використовуючи по- ряд з елементами народного багатоголосся професійні прийоми поліфоніч- ної розробки, зокрема подвійний контрапункт октави.

Лятошинський послідовно використовує різні види варіаційності, в тому числі активно звертається до поліфонічних прийомів розвитку. У деяких мініатюрах вдається до варіаційності, згідно з якою один поліфонічний прийом стає джерелом розвитку цілого сплетіння хорових партій у дальших куплетах. Саме таку функцію у пісні «Лугом іду, коня веду» виконує канон. Він проводиться у двох голосах на гармонічному тлі, утвореному рештою голосів, що спричинило своєрідну двоплановість звучання.

[Allegretto]

А у мли - ні на ка-ме - ні ку-кіль не зі-хо - дить

Ку - кіль в мли - ні не зі - хо - дить

А у мли - ні на ка-ме - ні ку-кіль не зі-хо-дить

Ку - кіль в мли - ні не зі - хо - дить

Канон тенорів та сопрано у четвертому куплеті й, навпаки, сопрано і те- норів у сьомому використано з ілюстративною метою: передати розмову між козаком і дівчиною. Тут поступове ускладнення поліфонічного викладу у початкових куплетах природно зумовило появу канону перед кінцем оброб- ки (всіх куплетів вісім), тобто на загальній кульмінації:

Край битой доріженьки	А у млині на камені
Яра рута зійшла.	Кукіль не зіходить,
Молодая дівчинонька	Козак старий, як собака,
Та вже заміж вийшла.	По вулицях ходить.

Серед прийомів професійної поліфонії в обробках Лятошинського слід назвати, зокрема, імітації, канони, утримані протискладення, постійні кон- трапункти, подвійні контрапункти октави, фугато та ін. Вони відіграють важ- ливу роль у композиційному розвитку куплетно-варіаційної форми, яка є визначальною.

Звертається Лятошинський також до народної поліфонії підголоскового типу. Вдале використання окремих її елементів надає його хоровим мініа- тюрам справді народного характеру. Прикладом органічного поєднання імітаційних форм з підголосковими є пісня «Котилася ясна зоря з неба».

У багатьох обробках Лятошинського, незважаючи на взаємопроникнен- ня народної і професійної музичної мови, на певних етапах композиційної структури перевага надається тому чи іншому виду поліфонії. Скажімо, іміта- ційну і контрастну поліфонію композитор найчастіше використовує на по- чатку обробок, в епізодах же найбільшого емоційного напруження (на підході до кульмінації та на самій кульмінації) на перший план ставить народне ба- гатоголосся. Такий розподіл функцій поліфонічних засобів властивий пісні «Посадила огірочки».

До засобів народного багатоголосся Лятошинський широко вдається в обробках пісень, що віддзеркалюють народне горе, нещасну долю та важ- кий душевний стан людини («Ой зажурюся, запечалюся», «Ой поїхав мій миленький», «Ой ти, мати моя» та ін.). Для розкриття різноманітних пере- живань героя він насичує партитуру різними за ритмічною організацією підголосками, динамізує розвиток введенням експресивно загострених інто- націй, тим самим психологічно увиразнюючи його образ. Уперше звернув- шись до хорових обробок народних пісень лише в 1942 році, Лятошинський, маючи блискучі досягнення в інших ділянках творчості, вписав яскраву сто- рінку і в цей жанр хорової музики.

У даний період у жанрі хорової обробки працював також М. Вериківський. Він створив тоді (у 1940-х) три революційні пісні Луцького воєводства, «Україн- ське весілля» для солістів, хору й оркестру (1941), обробку закарпатської народ- ної пісні «Ой на дубі» (1947), а в 1950 р. також «Метелицю» для хору та оркест- ру. І все ж праця композитора в цьому напрямі мала лише епізодичний харак- тер. Значно активніше почав працювати Вериківський над обробками в останні роки життя. Починаючи з 1956 р., він написав одинадцять обробок українських народних пісень, опрацьованих у поліфонічному плані, дотримуючись традицій Леонтовича, та шість обробок пісень різних народів світу — угорської, сло- вацької, польської, індійської та двох білоруських.



П.Козицький

бок, але цього разу чеських, словацьких, моравських і польських пісень для мішаного хору а капела¹. Відмінні від протяжних українських, опрацьованих композитором упродовж 20—30-х років, вони дали змогу слухачеві познайомитись з особливостями ладової будови й ритмічної організації слов'янського фольклору, відчувати різницю, а подекуди й спільність з українськими мелодіями (наприклад, наявність у словацьких піснях синкопованого ритму зближує їх із гуцульськими, лемківськими та закарпатськими). Спорідненість музичного стилю словацьких, чеських, закарпатських, лемківських і польських пісень легко простежується в інтонаційній будові хорових мініатюр. Природно, що їхній текстовий матеріал розкриває своєрідний поетичний світ і психологію наших західних сусідів.

Відібрані композитором пісні різні за характером і жанром. Серед них чотири словацькі ліричні: «Долина, долина», «Мила, тобі надобраніч шлю», «Не тисни мене за ручку» і балада «Як пас Янко три воли». Тут найбільш відчутні прикметні риси хорового стилю Козицького. Це поліфонічні засоби обробки, що наслідують давні традиції гуртового багатоголосся, збагаченого елементами партесного співу і творчими досягненнями М. Леонтовича. В них переважає куплетно-варіаційний розвиток, де кожний куплет вносить свій тембровий контраст у хорове звучання.

¹ Народні пісні. Чеські, моравські, словацькі, польські. Обробив для [мішан.] хору без супроводу П.Козицький. Укр. тексти П. Тичини. Рос. тексти Т. Волгіної і Г. Литвака. — К., 1952. — 40 с.

Фольклорні зразки, до яких звертався митець, досить різноманітні. Тут і лірично-побутові (їх найбільше), обрядові, революційні, історичні, рекрутські, жартівливі й танцювальні пісні. Слід підкреслити також певний інтерес композитора до так званих сучасних народних пісень, сповнених актуального на той час змісту, що віддзеркалювали тодішню радянську дійсність.

В піснях «Ой та сходить сонечко», «Коло річки, коло броду» або «За річкою попід гаєм» та в частівці «Що минуло» типові риси попередніх обробок набули більшої кристалізації. Це виявляється в чітко відшліфованій формі викладу тематичного матеріалу, в тональній ясності, розмаїтті композиційних структур.

На початку 50-х років, після десятирічної перерви, П. Козицький знову повернувся до хорових обро-

Щодо розспівування окремих куплетів зберігається властива асиметричність побудови. Варіювання мелодичного матеріалу відбувається переважно в межах головної тональності. Наростання емоційного напруження досягається здебільшого різноманітним сполученням окремих хорових партій, зміною кількості голосів і їхньої ролі, різною щільністю хорової фактури. Виняток становить драматична балада «Як пас Янко три воли», яка за допомогою варіаційності набула ознак тричастинної структури. Це підкреслено й тональним планом: крайні частини подано у фа мажорі, середню — в ре-бемоль мажорі. Хорова фактура збагачується імітаційними перегуками партій, надаючи їй цим самим рис стретнофугатного розвитку вокальних ліній.

Спокійно *pp*

М... (закр. ротом) *pp*

Як пас Ян - ко три во - ли під га - см, як

Як пас Ян - ко три во - ли під га - см, як пас Ян - ко три во - ли

mf

Балада також цікава нестандартною формою. Так, своєрідну функцію обрамлення виконав невеликий епізод, побудований на дещо видозміненому повторенні другої половини музичної строфи. Цей чотиритакт виконується без слів на *tutti* не лише на початку і в кінці обробки, а й після закінчення середнього епізоду, що є кульмінаційним центром твору. Роль даного епізоду близька до інструментальних прелюдій, інтерлюдій і постлюдій, які своєрідно коментують розповідь хористів.

Подібна за будовою й обробка пісні «Мила, тобі надобраніч шлю», де після кожного куплету з'являється хоровий вокаліз.

Моравська пісня «Зашуміли гори», що перегукується з українською «Стоїть гора високая», привертає увагу психологічно поглибленим змістом. Великої ваги тут набувають динамічні відтінки, різкі контрасти гучності, зіставлення унісонного звучання з акордовим.

Значне місце у слов'янських піснях посідають також веселі, життєрадісні мелодії, зумовлюючи відповідний метод хорового аранжування. Тут композитор надає перевагу прозорій хоровій фактурі з частою зміною кількості голосів. Вони вільно вступають на різних відрізках форми — то поодиноці, то групуючись по два чи три одночасно й розгалужуючись на окремі партії. У таких, інколи вальсоподібних, хорових мініатюрах, як чеська «Ти ж, моя хусточко», функція басів зводиться до підкреслення гармонічних опорних звуків на перших долях такту, а в середній варіації — до утворення постійного звукового тла на органічному пункті на зразок інструментальних бурдонних звучань.

Вдаючись до гомофонної фактури як більш відповідної використаним зразкам фольклору, автор ніколи не обмежується суцільним чотириголоссям, при нагоді вводить паузи, темброві контрасти, антифонні звучання, подеколи поліфонічні епізоди з імітаційними перегуками окремих голосів або хорових груп. Тобто, фактура його обробок здебільшого рухлива і в кожному випадку вирішується по-своєму.

Так, у чеській пісні «Куди, куди стежечка» переважає двоголосий жіночий спів (сопрано й альт) у терцію, який зрідка підтримується поодинокими репліками чоловічих голосів. І тільки в кадансах з'являється повне чотириголосся. У згаданій пісні «Ти ж, моя хусточко» після кожного куплету вводяться епізоди-приспівки, де хор виконує легким звуком свосерідні рулади на складі «ла», що надає пісні деякої грайливості й концертного блиску.

[У темпі вальсу]

Обидві польські пісні «Будь здорова, Касю» і «Там, у Татрах» танцювального характеру захоплюють життєрадісністю й оптимізмом. Вони репрезентують різні польські регіони: перша, очевидно, мазурського походження, друга становить зразок гуральської народної творчості.

Три народні пісні західних слов'ян опрацював для мішаного хору без супроводу І. Шамо (опубліковані Українською республіканською філією Музфонду СРСР у Києві 1954). Серед них — словацька «Спи, моя любя», моравська «Музиканти» та польська «Перепілка».

Значний внесок у цю ділянку зробив Г. Верьовка, який ще в кінці 30-х років здійснив обробку для мішаного хору двох польських пісень «Сіав про-со» та «А вже поле чисте» і російської «Славное море, священный Байкал». У 50-х роках з'явилися його обробки чеських пісень «Ой ти кохання» та «Якби ж то я знала» (обидві 1950), польської «Іде Мацек» (1953), фінської «Ти рос-ла, дівчино-красуне» (1954), фламандських «Маленька лицемірка» та «Моя Катрін» (обидві 1958). Очевидно, їхня поява пов'язана з поїздками у різні країни світу улаштованого Українського державного народного хору, яким Верьовка керував з перших днів його створення і для якого написав більшість своїх хорових обробок. Його твори відзначаються простотою музичного викладу і форми (переважно куплетної).

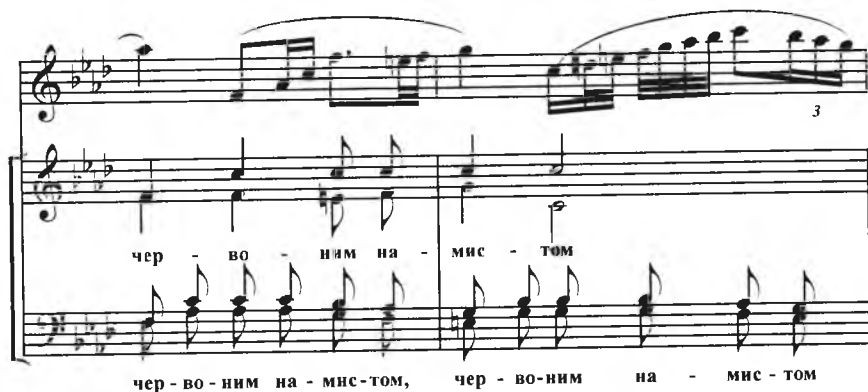
Серед тогочасних обробок композитора значне місце посідають українські пісні танцювально-жартівливого характеру, пройняті енергією та активністю. Це, зокрема, «Вийшли в поле косарі», «Сім день молотила», «Ой на лану стецівському», «Ішов козак потайком», «Чи се ж тії чоботи». У трьох перших ідеться про працю в полі, в інших — про особисті почуття людей. Проте їх об'єднує спрямованість викладу й розробки тематичного матеріалу на виконавські можливості учасників народного хору, строга квадратність структури, ритмічна чіткість і швидкий темп.

Фактура більшості пісень гомофонна, з деякими елементами підголоскової поліфонії. Такими є, наприклад, переважне ведення двох суміжних голосів паралельними терціями з їх розходженням подеколи в інші інтервали, ритмічна варіантність окремих ліній. Інші голоси відіграють роль гармонічного доповнення до головної мелодії і її терцевого вторування. Часто це кількарізкові повторення основного або квінтового акордового тону — одного з головних шаблів тональності. Така фактура властива популярній обробці «Ішов козак потайком», в якій на тлі повторень основних і квінтових акордових тонів у партії сопрано і альтів звучить головна мелодія з терцевими вторами у чоловічих голосах.

Подібний прийом трапляється і в ліричних піснях, зокрема у баркаролі «Пливе човен».

[Помірно]

Соло



Тут знайдено вдалий звуковий ефект: соло колоратурного сопрано звучить на тлі чотириголосого хору, чоловічі голоси якого виконують основну мелодію. М'який тембр сопрано надає ніжності й теплоти звучанню, створює поетичний образ чудової української природи.

Однією з найсуттєвіших ознак розвитку матеріалу в обробках Верьовки є фактурна варіаційність. Поряд з різноманітними тембровими контрастами, які виникають внаслідок перенесення основної мелодичної лінії у різні хорові групи, композитор надає великого значення ритмічній індивідуалізації окремих голосів або хорових груп, як це бачимо в обробці «Сім день молотила».

Ритмічна різноманітність окремих голосів як ознака хорової фактури властива також обробкам Верьовки для хору з фортепіанним супроводом. Наприклад, в обробці «І шумить, і гуде» синкоповані акорди в трьох останніх голосах хору ритмічно загострюють жваву мелодію пісні, яка спершу звучить у партії сопрано, а потім (у дальших куплетах) переходить в інші голоси хору. Ця обробка набула широкої популярності.

У післявоєнні роки в хоровій музиці активно заявив про себе Є. Козак. Першим його друкованим твором (1951) була обробка для мішаного хору народної пісні «Думи мої» на вірші Т. Шевченка. Згодом вона стала популярною не тільки в Україні, а й за її межами. 1958 р. побачив світ збірник «30 обробок для мішаного, чоловічого і жіночого хору». Сюди увійшли такі популярні пісні, як «Думи мої», «Стоїть гора високая», «Чорнії брови», «Ой служив я в пана», п'ять пісень із циклу «Улюблені пісні І. Франка» та ін.

Плідно працював Є. Козак (що передусім ріднить його з М. Колессою) над розробкою музичного фольклору західних областей України. Значними є його заслуги в галузі обробок для хору. Названі «Думи мої» та «Ой служив я в пана», «Ой верше, мій верше» й інші пісні міцно увійшли до репертуару професійних капел і самодіяльних колективів. Чинниками популярності його обробок стали тонке відчуття природи і стильових закономірностей народних пісень, досконале знання специфіки хорового звучання. Творча фантазія композитора особливо виявляється в умінні розвивати інтонаційне багатство народного першоджерела, створювати колоритні контрапункти до основної мелодії. Відтак у кожному куплеті органічно виникає своя неповторна хорова фактура.

Добре відчувуючи аудиторію, Є. Козак вибирає для обробок пісні, близькі її уподобанням. При їх опрацюванні він, на відміну від багатьох інших авторів, ощадливо використовує виразальні засоби, що забезпечувало доступність його обробок хорам різного виконавського рівня. Збагачення народних мелодій поліфонічними прийомами є однією з головних ознак творчого методу композитора. У цьому виявляється його міцний зв'язок із класичними традиціями, що йдуть від М. Леонтовича. Проте Є. Козак розвиває їх по-своєму, використовуючи своєрідну мелодику і ритміку гуцульських, лемківських та бойківських наспівів.

Особливість контрапунктів композитора полягає у наспівності гамоподібних ходів, найчастіше з протилежним щодо основної мелодії рухом. Вони розвивають її окремі мотиви або фрази, інколи повторюють її з деякими видозмінами у щораз новому тембровому забарвленні. Так, в обробці жартиливої пісні «Ой служив я в пана» низхідний рух мелодії у тенорів, а потім у сопрано розвивається в контрапунктах тенорів і басів, а також у висхідному русі тенорів і сопрано на початку третього й четвертого куплетів.

[Рухливо]

ше - бе - ту - ра

по са - доч - ку по са - доч - ку хо - дить тай хо - дить,

хо - дить,

ку - ря - точ - ка во - дить тай во - дить.

Ой, ой,

Ой слу - жив я в па - на

Ой, ой,

тай на тре - те лі - то за - слу - жив - я в па - на



Діапазон цілеспрямованого руху в контрапунктах сягає двох октав, створюючи відчуття невинного наростання, зумовлюючи нову звуковисотну і темброву якість наступних куплетів («Стоїть гора високая», «Ой зацвіла черемшина», «Ой світи, місяченьку» та ін.).

В основі народних наспівів лежать стрибки на широкі інтервали із поступовим їх заповненням. Тому не дивно, що контрапункти, створені за цим же принципом, сприймаються як невід'ємні частини живого, суто фольклорного пісенного «організму».

Інший, досить поширений у хорових обробках Козака прийом — ведення сусідніх голосів рівнобіжними терціями, які інколи розходяться або сходяться у ширші чи вужчі інтервали. Цей прийом послідовно використано у пісні «Ей біда мене з хижі жене». Він також становить одну з характерних ознак народного виконавства в Україні, зокрема в західних областях, де, як відомо, немає багатоголосся з широкою розспівністю поодиноких підголосків, через що ведення голосів рівнобіжними терціями з т.зв. «терцевими вторами» є визначальним. У згаданій обробці, як і в багатьох інших, автор переходить до суто гомофонної фактури із закінченням куплету в унісон. Хорально чотириголосся підкреслює вишукані ритмічні малюнки, на які багаті мелодії Лемківщини, Гуцульщини, Закарпаття.

У хорових обробках Козак часто звертається до імітації голосів у приму або октаву («Стоїть гора високая», «Ой служив я в пана», «Пісня про Довбуша», «Ой чорна гора», «Нич не мами», «Кедрино, кедрино»), рідше — в квінту («Ой світи, місяченьку», «Ой, вербо моя»). Вони трапляються в основному на початку куплетів або приспівів, причому імітуються лише короткі, здебільшого одноктавові мотиви, до того ж досить вільно. Особливо це стосується імітацій у квінту, які звичайно є тональними.

Прийом імітації композитор використовує також у переходах від одного куплету до іншого. Іноді він набуває формотворчого значення, як у пісні «Ой чорна гора», де соліст і хор утворюють своєрідний канон, або в пісні «Та мала я ярець», де також наявний канонічний розвиток хорової тканини.

Отже, із прийомів інвенційної поліфонії в обробках Козака переважає імітація коротких фраз, що виконує колористичну функцію: безперервне перекидання поодиноких тематичних елементів у різні тембри насажує та урізноманітнює всю хорову тканину. Цій самій меті служать і згадувані гамоподібні контрапункти.

У більшості пісень Козака зберігається одна тональність, панують автентичні каданси. Інша річ, що в самій мелодії трапляються цікаві тональні

зіставлення або переходи. Наприклад, у пісні «Думи мої» *мі* мінор переходить у паралельний *соль* мажор через *до* мажор, а для пісні «Откаль соненько сходило» прикметна ладова змінність. Тональні ж контрасти в обробках композитора виникають здебільшого внаслідок відхилень або модуляцій, а подеколи — через секвенційний розвиток матеріалу («Гей, люди їдуть по ліщину»).

Є у Козака також мелодії з цікавим ладовим забарвленням. Наприклад, для лемківської пісні «Пішла дівчина» характерні потрійно альтерований мінорний лад (з IV, VI і VII підвищеними шаблями) та мінлива альтерація IV шабля, що надає мелодії особливої колоритності.



Мінлива альтерація IV шабля властива і деяким іншим обробкам композитора, зокрема «Кедрино, кедрино». Тут ледь відчутні зміни ладу підкреслено «хоровою інструментовкою». Не випадково саме ця ознака хорового стилю композитора неодноразово відзначалась у пресі як найбільш оригінальна.

Важливу роль в обробках Козака відіграють вступи й закінчення. Вони мовби обрамляють ту чи ту пісню, надаючи їй завершеної форми. Проте їхнє змістове навантаження значно глибше. Завдяки вступам, заснованим на інтонаціях кожної окремої мелодії, композитор створює панівну емоційну атмосферу. Прикладом тут може бути вступ до відомої обробки «Думи мої», який згодом, дещо розширений, виконує функцію закінчення.

Закінчення обробок здійснюється шляхом поступового розширення зак-



лючного куплету за рахунок повторень останніх фраз тексту як цілим хором, так і окремими голосами. Щодо музики це означає активізацію драматургічного розвитку, доведену до емоційної, звуковисотної та динамічної кульмінації, після чого настає спад і остаточне завершення звучання переважно на *pp*. Таке закінчення властиве в основному ліричним пісням. Оскільки вони складають більшість у доробку Козака, то його можна вважати визначальним. Велику увагу композитор приділяє смислому завершенню пісні, прагне до його узагальнення.

Жартівливі пісні Козак закінчує у швидкому темпі. У більшості їх кульмінація припадає на останні такти, причому переважно на *f* або *ff* («Ой служив я в пана», «Гей, люди їдуть по ліщину», «Невдале залицяння» та ін.).

У творчому доробку Козака є також обробки пісень інших слов'янських народів. Серед них — російські «Вечерний звон», «Смело, товарищи, в ногу» та ін. Вони призначені для мішаного хору без супроводу. Остання засвідчує уважне ставлення автора до жанрових особливостей пісень громадянського змісту.

Цікаві зразки пісенного фольклору західних регіонів України опрацював для мішаного хору без супроводу Я. Ярославенко. Видавництво «Мистецтво» в 1952 р. опублікувало вісімнадцять, а в 1955 р. двадцять п'ять його хорових обробок (другий збірник є другим доповненим виданням). Серед них більшість становлять лемківські та галицькі пісні: «Дала-с мене, моя мати», «Гаєм зелененьким вода тече», «Кед-єм ішов през тот лес», «Тиха вода береги ламле», «Бодай ся когут знудив», «Не хвалюся», «Як-єм била еще мала» та ін. Оригінальні за мелодією і ритмікою, вони набули значної популярності як серед слухачів, так і серед виконавців.

Закарпатські народні пісні привернули до себе увагу відомого композитора, піаніста, диригента, фольклориста, уродженця Ужгорода — Д. Задора. Ще в кінці 30-х років він здійснив ряд фольклорних експедицій у різні куточки краю. У селах Свалявського, Рахівського та Міжгірського районів записав 250 народних пісень, якими зацікавився і навіть використав Б. Барток. 1944 року в Ужгороді вийшла збірка «Народні пісні підкарпатських русинів» із фольклорних записів Д. Задора, а також Ю. Костюка, П. Милошавського. Цілий ряд самобутніх пісень з цієї збірки митець опрацював для хору, зокрема таких, як інтонаційно приваблива і поетична «Ой сонечко вже заходить» та популярна «Верховино, світку ти наш» (у приспіві обробки використано варіант саме закарпатської коломийки). В 1959 р. Задор створив, крім цього, сюїту «Віночок українських народних пісень» для хору з оркестром.

Вагомими з погляду художнього узагальнення та відтворення образно-емоційного ладу народної музики різних етнічних територій західних областей України є обробки М. Колесси. Вони відзначаються глибинним проникненням у зміст та локальні особливості фольклорних зразків, жанровим розмаїттям, багатством метро-ритмічних структур, ладо-гармонічного і тембрового нюансування.

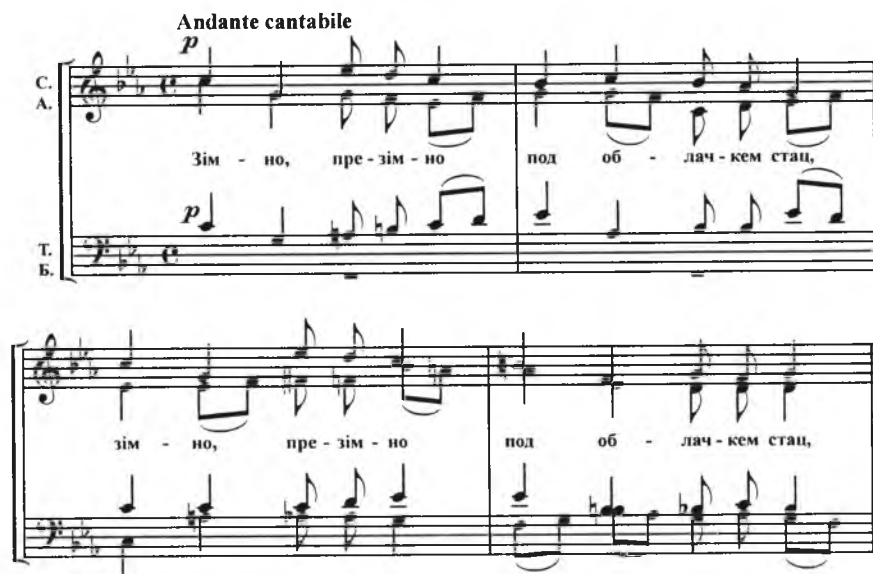
Питання своєрідності художніх обробок народних пісень в залежності від їх загальнонаціональних або ж специфічно регіональних ознак у творчості різних композиторів принагідно з тією чи іншою мірою розкриття теми розглядалися у працях ряду українських музикознавців². Характеристика обробок М. Колесси, досліджених спеціально під кутом зору даної проблеми (врахування локальної специфіки пісень), подається у статті І. Зінків та О. Шевчук. Опублікована 1993 р., вона написана на основі аналізу обробок, створених митцем у 20 — 30-ті роки 20 ст.³.

² Фільш Б. Хорові обробки українських народних пісень. — К., 1965; Гордійчук М. Микола Леонтович. — К., 1972; Іваницький А. Жанрові особливості обрядових пісень в обробці М. Леонтовича // Творчість М. Леонтовича. — К., 1977; Гордійчук М. Пилип Козицький. — К., 1985; Рак Я. Творчий портрет Деєдєрія Євєєновича Задора. — Ужгород, 1997 та ін.

³ Зінків І., Шевчук О. Особливості регіонального опрацювання фольклору в обробках Миколи Колесси // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. — Львів, 1993. — Т. ССХХVI. — С. 130—151.

1943 р. композитор написав чотири обробки пісень з Підлісся для жіночого хору без супроводу: «Ой весна красна», «Ой ти, яблінко», «Молода княгиня», «Ой вирости, кропе»; 1948 р. — обробку волинської пісні-частівки «Не жалієм рук до праці» для мішаного хору; 1951 р. — обробки двох лемківських пісень: «Зімно, презімно» та «Ой беньки, беньки»; 1958 р. — дві гуцульські: «Полонинка» і «Та гнівалася сива голубка». Крім того, він опрацював пісні інших народів, з них дві — білоруські: «Гомін» і «Колискова» (обидві 1956), дві — чеські: «Двоє прощаються» (1953) і «Льоучені» («Розлука») (1958) на три жіночі голоси, а також дві угорські (1953).

Усі вони, крім «Льоучені», опрацьовані на три жіночі голоси, написані для мішаного хору без супроводу. Більшість з названих обробок мають куплетно-варіаційну форму. Мелодії майже не змінюються, хоча в ряді куплетів трапляються незначні відхилення або ж перенесення окремих, переважно кінцевих фраз у нижчі регістри чи навіть в інші партії. Хорова тканина постійно трансформується як стосовно голосоведення та поліфонічного розвитку, так і з погляду гармонії. Колеса надає великого значення гармонічному варіюванню, включаючи внутріладові альтерації у зіставленнях паралельних тональностей, нерідко рівнобіжне ведення розмаїтих видів септакордів та їх обернень (великих, малих, зменшених), гострих за звучанням збільшених і зменшених інтервалів тощо. За приклад може правити колоритна обробка «Зімно, презімно», де мелодичні фрази звучать то в до мінорі, то в паралельному *мі-бемоль* мажорі, а майже кожен окремий звук мелодії у свою чергу гармонізується новим співзвуччям (тризвукотом або септакордом) у межах обраної тональності. Цим забезпечується безперервна змінність і багатство колориту в цілому.



У ніжно-ліричній та вельми поетичній білоруській «Колісанці» (український переклад Т. Коломієць), з огляду на жанрову специфіку, хорова фак-

тура значно відрізняється від попередньої. Тут переважають прозорі сонористичні звучності на *pp*. Мелодію колісанки веде партія сопрано на тлі витонченого хорового *mutumando* чотирьох нижніх голосів. Останнім досить тривалий час доручаються остинатні фігури звукозображального характеру, що імітують одноманітне погойдування колиски. Це, зокрема, стосується «заколисуючих» низхідних секунд *мі* — *ре-дієз* в альтів та висхідних секунд *мі* — *фа* і *мі* — *фа-дієз* у перших басів. Вони своєрідно нанизуються на тривале звучання інтервалу нони (*ля* — *сі*), як органного пункту на тоніці (*ля* у других басах і *сі* в тенорах).

Своєрідність творів М. Колесси в галузі хорової обробки полягає передусім у виявленні найхарактерніших ладоінтонаційних особливостей народного мелосу і перетворенні їх у невід’ємний елемент власного музичного вислову.



У жанрі хорової обробки народних пісень успішно працювали й інші композитори. Значний внесок у його розвиток зробили В. Барвінський, С. Орфєєв, Т. Сидоренко-Малюкова, Ф. Надєнєнко, Ю. Мейтус, П. Батюк, К. Домінчен, Я. Цегляр, В. Борисов, П. Поляков та інші митці.

Обробки народних пісень для хору без супроводу становлять більшість. Вони різноманітні щодо способів перевтілення народних зразків, позначені індивідуальністю композиторів, показові багатством форм і видів.

СОЛЬНІ ОБРОБКИ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ

У жанрі обробки народних пісень для голосу і фортепіано в 40-х і 50-х рр. плідно працювали Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, М. Вілінський, М. Тіш, М. Дремлюга та ін. Під час війни композиторів, що перебували в евакуації, найбільше приваблювали ліричні пісні, передусім психологічно поглиблені, а також героїко-патріотичні та історичні. Майстер високохудожніх обробок народних пісень Л. Ревуцький, який більшість своїх творів у даній галузі написав у 20-ті рр., здійснив тоді нову редакцію низки своїх давніших обробок: «Ой у лузі криниченька», «Вулиця гуде, гей!», «Чуєш, брате мій»⁴, а

⁴ Пісня за радянського часу була поширена як народна, хоча має конкретних авторів — Богдана і Левка Лепких, твори яких тривалий час у Радянській Україні були заборонені.

також обробки для концертного виконання: «На кладочці умивалася», «Ти, кропивонько» (усі 1943), «Прийшов до дівчини» (1944).

В них виділяються дві емоційно-образні сфери — психологізована лірика («Ой у лузі криниченька», «Чуєш, брате мій», «Ти, кропивонько») та життєствердний народний гумор («На кладочці умивалася»). У названих обробках композитор дотримується тих самих мистецьких принципів, що і в попередні роки своєї творчості: фольклорну мелодію залишає без змін при варіаційній розробці фортепіанного супроводу в різних куплетах. За допомогою гармонічних і фактурних прийомів, а також поліфонізації акомпанементу композитор розкриває зміст і відтворює образи пісні, динамізує та поглиблює її емоційну наснаженість, підкреслює художню неповторність кожної.

Обробки Ревуцького відзначаються інтелектуальною витонченістю, відповідністю обраного музичного засобу конкретній смисловій поетичній деталі. Наприклад, у глибоко зворушливій щодо образного змісту, з психологічним підтекстом пісні «Чуєш, брате мій» багатобарвний гармонічний супровід виконує виразально-смислову функцію. Для відтворення рядка «Мерехтить в очах безконечний шлях» автор скористався альтераціями, хроматичними ходами, ладо-гармонічною мінливістю, що виявилось у перемінному звучанні великої і малої терцій при однотипності фактури й ритмічної фігурації.



Опрацьовуючи народні пісні, Ревуцький спирається на стильові закономірності українських мелодій. Першооснова ладової будови тої чи іншої народної мелодії з її характерною нестійкістю в основному зберігається, хоч

тонко підкреслюються і видозміни, які трапляються у мелодичному зразку, наприклад, перенесення головної опори на інший шабель ладу, функціональна змінність окремих звуків і цілих акордів. Що ж до різноманітних вертикальних звукосполучень, то їхній вибір диктується або специфікою мелодичної будови, або виражальними спроможностями кожного з акордів. За допомогою цього композитор прагне розкрити загальний емоційний настрій твору, а також підкреслити окремі деталі тексту згідно з розвитком сюжетної лінії тої чи іншої пісні. При цьому Ревуцький виявляє невичерпну творчу фантазію щодо варіантності, змінності акордів, що таїться у звуковій організації первинного ладу, майстерність у використанні характеристичних засобів, різних діатонічних ладів (дорійський, фригійський, лідійський, 12-шаблеві хроматичні звукоряди тощо).

Колоритність гармонічної мови зумовлюють також альтеровані співзвуччя, які щедро використовуються у найрізноманітніших оберненнях і сполученнях. Альтераціям, по суті, підлягають усі без винятку шаблі ладу. В одних випадках це хроматизовані звуки, пов'язані з тональними відхиленнями, в інших — внутріладові альтерації (II, IV, VI, VII шаблів ладу). Усі засоби гармонічної і фактурної виразності сприяють повнішому розкриттю змісту, збагаченню фольклорних зразків новими барвами, створенню переконливих образів.

У зв'язку з певним переосмисленням ладової визначеності народної мелодії змінюється орієнтація окремих шаблів ладу в розумінні їх тяжінь. Музика збагачується яскравими активними інтонаційними ходами, «живою» пульсацією ладових зрушень. Цікавою з цього погляду є інтонаційна будова контрапунктичних ліній підголосків, в яких внаслідок альтерації окремих звуків змінюються ладові тяжіння, що впливає на напрям руху мелодії на рівні інтонаційних будов. Таким чином, виникає інтонаційна змінність, точніше, інтонаційна рухливість у межах тих самих шаблів ладу — IV і III⁵. Ладо-гармонічна мова обробок митця виразно функціональна, але позначена «характерною для гармонії 20 століття напруженістю внаслідок того, що діатоніка ускладнюється «хроматизмами»⁶.

Творчі засади і конкретні результати композиторської майстерності Л.Ревуцького в галузі обробки народних пісень плідно позначились на становленні художнього стилю багатьох українських митців. Особливо це стосується творчості його учнів — В. Кирейка, А. Коломійця, Г. Майбороди, М. Дремлюги, Л. Левітової та ін., де широко, з різним рівнем оригінального підходу застосовується ладо-гармонічна лексика народного багатоголосся в органічному поєднанні з фаховою гармонією. Серед засобів гармонічно-фактурного варіювання вагоме місце посідають альтераційна техніка, біфункціональність акордів, поліладові нашарування (цикл обробок пісень з Полтавщини В. Кирейка, «Ой по горі, по горі» та «Ой віддали мене в чужу стороньку» М. Дремлюги, «Задумав дідошок» та «Дитяча колискова» А. Коломійця тощо). В останній змінність гармонічного колориту і відтінків настрою досягається шляхом значної

поліфонічної трансформації супроводу, що в сольних обробках українських авторів зустрічається вперше⁷.

З учнів Ревуцького у 40—50-х роках найактивніше в жанрі сольної обробки виявив себе М. Дремлюга. Крім окремих видань, йому належать три збірники: «Українські народні пісні», «Народні пісні країн народної демократії» (обидва — 1954), «Російські, українські та білоруські пісні для дітей» (1955). Останній — найпростіший за способом опрацювання. Першоосновою для нього послужили ліричні, обрядові, ігрові, коліскові, дитячі пісні та хороводи (вісім російських, вісім українських та чотири білоруські). Другий збірник складений із сучасних та старовинних болгарських, угорських, польських, моравських, румунських, чеських, словацьких та албанських пісень (усього 20 обробок), де композитор підкреслює національно-специфічні елементи та жанрові особливості першоджерел.

Сольні обробки М. Дремлюги у збірнику «Українські народні пісні» привертають увагу гармонічним і фактурним розмаїттям фортепіанного супроводу, що вільно розвивається у процесі розгортання сюжетної лінії пісень. Тут панівною є куплетно-варіаційна форма. Фольклорна мелодія, за окремими винятками, залишається незмінною. В обробках часто наявні інструментальні вступи та перегри, що розкривають образний зміст пісні в цілому. Особливо це стосується обробок, сповнених драматизму, таких як «Ой по горі, по горі», «Козака несуть», де фортепіанна партія виконує важливі виражально-драматургічні функції. Це і виразне психологічне тло, і кульмінаційні моменти драматургічного розвитку, і тимчасове емоційне напруження. Обидві з названих пісень починаються великими інструментальними вступами, між куплетами наявні розгорнені інтерлюдії, що своїми виражальними засобами підкреслюють і жанрову характерність народних зразків: у першому випадку — причетність до думи, у другому — до траурних піснеспівів. Показовою щодо цього є інтонаційна будова мелодики фортепіанної партії в пісні «Ой по горі, по горі», де хроматизми, а надто домінування емоційно напруженої збільшеної секунди разом з типовими мелізмами наближаються до заплачок у думках. У піснях ліричного змісту або ж хороводного чи танцювального жанру композитор обмежується короткими вступами, фактура розробляється за методом варіаційного викладу щораз нових видозмін гармонічних послідовностей, загального руху ритмічних фігурацій тощо.

Слід додати, що у 50-ті роки М. Дремлюга намагався також теоретично осмислити різні методи опрацювання народних мелодій у фаховій творчості українських митців. У його статті «Думки про обробки народної пісні»⁸ розглянуто різні типи обробок, питання про інструментальний супровід в них, виражальні можливості різних видів розробки народних мелодій, використання старовинних пісень для втілення сучасної теми та ін.

Особливо інтенсивно у 40-х роках творив у цьому жанрі Б. Лятошинський, який під час евакуації працював на Українській радіостанції імені

⁷ Матусевич Н. Гармоническое варьирование в сольных обработках народных песен украинских композиторов. Автореферат канд. дис. — К., 1971.

⁸ Дремлюга М. Думки про обробки народної пісні // Мистецтво. — 1959. — № 2. — С. 22—25.

⁵ Фільц Б. Гармонія солоспіву. — К., 1979. — С. 22.

⁶ Поставна А. Обробки українських народних пісень Л.Ревуцького — етапи на шляху до його Другої симфонії // Українське музикознавство. — 1972. — Вип. 7. — С. 16.

Т. Г. Шевченка в Саратові. За короткий час він написав понад 100 сольних і хорових обробок. Це переважно ліричні пісні, психологічно поглиблені, нерідко сповнені драматизму. Усі його обробки також відзначаються багатством гармонічної мови, уважним ставленням до мелодичної основи, закономірностей ладобудови, розмаїття настроїв й емоційної експресії, закладених у текстах народних пісень.

Велика кількість сольних обробок Лятошинського вийшла друком у 40-х роках у збірниках: «П'ятнадцять українських народних пісень в обробці для голосу і фортепіано», ор.34 (1941, друк. 1948), «Українські народні пісні в обробці для голосу і фортепіано», ор.34 (20 пісень, 1941, друк. 1944), «Пять украинских народных песен в обработке для голоса с фортепиано», ор.35 (1941, друк. 1945), «Семь украинских народных песен в обработке для голоса с фортепиано» (1941, 1942, друк. 1944). Серед них чимало ліричних пісень, проте більшість — драматичного змісту. Твори привертають до себе увагу високим рівнем майстерності, художньою довершеністю і переконливістю, відзначаються глибиною розкриття людських почуттів, щирим співчуттям до знедолених героїв пісень і водночас вірою в перемогу добра і справедливості над силами зла.

У багатьох випадках завдяки авторській інтерпретації розвиток сюжетної лінії тої чи іншої пісні, конфліктність образів значно посилюються. Передусім це стосується гармонічних засобів: використання акордики нетерцевого складу, напружених дисонансових співзвуч, біфункціональних, а часом і політональних поєднань, а також хроматизмів, внутріладової альтерації тощо. У цілому ряді композицій ці засоби безпосередньо пов'язані з поліфонічним розгортанням музичної тканини.

Великого значення Лятошинський надає ладовій мінливості, що впливає із закономірностей мелодичної будови українських народних пісень. Серед них чимало з центром опори на нетонічному звукові мелодії. Початок і закінчення або лише закінчення наспіву на V шаблі ладу — найпоширеніші в доробку композитора («Гаю, гаю, зелен розмаю», «Сама собі дівчина дивувалася», «Чоловіче мій» та ін.). В одних випадках композитор гармонізує їх домінантовою гармонією, в інших утворює в супроводі тоніку або ж закінчує на якомусь іншому шаблі чи дисонансовому співзвуччі, що значною мірою виявляє схильність автора до різнопланових гармонічних завершень. Цікавим з цього погляду є закінчення обробки «Сама собі дівчина дивувалася», мелодія якої звучить в еолійському ля мінорі й усталюється на V шаблі. У супроводі наявні елементи дорійського ладу, заміна VI шабля натурального на VI з пониженою терцією, рівночасне звучання двох суміжних шаблів — III і III⁵ (елемент біфункціональних поєднань) та ін.

Крім того, в обробках Лятошинського трапляються так звані опорні пункти інших шаблів ладу. Показовою щодо цього є мелодія «Ой не шуми, луже», що починається з VI шабля ладу (на субдомінантовій гармонії), а перше речення її закінчується VII шаблем, що є зміщенням опорного пункту на велику секунду вниз. Тоніка (фа-дієз мінор) звучить лише в проміжних тактах (так само, як і тоніка паралельного ля мажору), що також спричинює ладо-тональну невизначеність.

Найпоширенішими в обробках Лятошинського, як, зрештою, і в його оригінальних солоспівах, є септакорди I, III і IV шаблів, а також нонакорди II і IV

шаблів та їхні обернення. Внаслідок використання їх у чистому, діатонічному вигляді вони звучать як великі септакорди або, відповідно, нонакорди. Подібно до Ревуцького, Лятошинський звертається до септакордів з пропущеними терцевими звуками. Інколи використовуються колоритні ходи рівнобіжними квінтами або кварто-квінтовими акордами, що чергуються з повними септакордами або їхніми оберненнями на сусідніх чи близьких до них шаблях ладу.

Рівнобіжні квінти звучать, як правило, у низькому регістрі в партії лівої руки, тоді як права рука має вільнішу фактуру — акордову, мелодизовану, з контрапунктом похідних поспівок до вокальної мелодії, які утворюють по вертикалі більш складні сполуки. Між ними значне місце посідають великі септакорди, нонакорди й біфункціональні співзвуччя. Останні виникають внаслідок накладення септакордів на тризвуки, віддалені між собою на чисту квінту (подібні до тих, що трапляються в обробках Ревуцького).

Прикладів використання паралельних квінт можна навести багато. Найвиразнішими щодо цього є «Котилася зірка та із підвечірка», «Якби мені не тиночки», «Зашуміла ліщинонька». Зокрема, в останній такі інтервали переростають у рівнобіжні ходи тризвуками. Скажімо, у психологічно поглибленому музичному епізоді «Розлучили, розсудили» вони звучать на *p* одночасно з остинатно повторюваним у верхньому регістрі фортепіано тонічним акордом з пропущеною квінтою. Цей прийом справляє сильне враження після динамічного нагнітання музики, сповненої трагічних емоцій, із нарощуванням темпу й сили звучності, частими позначками *espressivo*.

Органні пункти — нерідке явище в сольних обробках Лятошинського. Прикметні майже для половини його творів у цьому жанрі, вони виявляють значні можливості збагачення гармонічної мови, зокрема розширення ладо-гармонічної системи, зумовлюють розмаїття варіювання, стають засобом драматизації музичного образу, його психологізації, водночас відіграють велику формотворчу роль.

У ряді випадків Лятошинський застосовує квінтові паралелізми як остинатну фігуру органного пункту. Таку саму функцію виконують окремі кварто-квінтові акорди у драматичних обробках з гостро конфліктним змістом, як «Козака несуть і коня ведуть», «Мала мати одну дочку» та ін. Поєднуючись із вокальною мелодією, а також хроматичним зміщенням певного інтервалу (часто октави або повного акорду вгору чи вниз), при одночасному просуванні одного чи двох інших звуків у протилежному напрямку, вони створюють напружений ланцюг дисонансних акордів, посилюють драматизм відображення трагічних життєвих колізій. Особливо виразно проступають ці риси в кульмінаційному епізоді народного реквієму «Козака несуть і коня ведуть» на словах «Ой ломи, ломи білі рученьки до єдиного пальця», де подовжені звучності кварто-квінтових акордів у басу чергуються з октавними «ударами» в чітко розміреному, одноманітному пунктирному ритмі. Цей прийом тут рельєфно передає трагічний образ похоронної процесії.

Композитор вдається також до кварто-квінтових акордів, що створюють враження об'ємного звучання. Особливо доречно їх застосування як тривкого тла, на якому вільно розгортаються мелодії імпровізаційного типу з багатьма мелізмами, ускладненими ритмічними малюнками («Ой буду я ждати», «Ой піду я лугом», «Закувала зозуленька, закувала»).

Мелодії, позначені ладовим і ритмічним нюансуванням завдяки характеристичним інтервалам, властивим тому чи іншому діатонічному ладові, облямовуються більш розлогими звуковими сполученнями, витриманими акордами, цим самим надаючи простір для вільної (з точки зору темпу) імпровізації співака. До того ж прохідні звуки на тлі сталої гармонічної основи створюють додатковий ефект, збагачуючи акустичну місткість того чи іншого акорду.

У сольній обробці «Перепеличенька овдовіла» подовжені (на тривалому тремоло) звучності великих септакордів в оберненні, з елементами біфункційності, підпорядковано колористичній меті. Саме завдяки своєрідному використанню багатой палітри яскравих звукових барв ця лірично-жартівлива народна пісня сприймається як цілком оригінальна вокально-інструментальна мініатюра, що відтворює світлу пейзажну картину, яка викликає асоціації з весняним оновленням природи. «Тремтлива» фактура супроводу, тональна невизначеність, закладена вже у самій ладовій будові мелодії, гармонізація наспіву біфункціональними співзвуччями, де одночасно звучать V і VI шаблі *до — соль* (бурдонна квінта на домінанті) та *ре — фа — ля*, згодом V і IV шаблі — знову ж *до — соль* і *сі-бемоль — ре — фа* — все це надає звучанню барвистості і неповторності.

Звуки, що входять до складу названих акордів, утворюють, по суті, пента-тонічні лади: *до — ре — фа — соль — ля* і *сі-бемоль — до — ре — фа — соль*. Викликає інтерес обробка названої пісні й щодо форми, з характерними для неї ознаками рондо. Велику формотворчу роль відіграють у ній тональні зіставлення: спочатку на велику терцію, а згодом на малу терцію вниз. Тональний план цілого твору: *F — Des — Des — F — D — F*. Навіть у виборі тональностей для зіставлень окремих епізодів виявляється схильність автора до чергування I і VI шаблів, а також мінливості VI шабля (натурального і низького). Крім того, такий тональний план сприяє стилістичній єдності обробки. Адже саме чергування акордів, віддалення між собою на терцію вниз (IV і VI шаблів) лягло в основу «гармонічних світлотіней» у супроводі рондального рефрену.

Ця обробка належить до творів, де знайдено багато цікавих, образно виразних штрихів та гармонічних барв. Тут влучно розкриваються широкі можливості музичної колористики на основі розробки ладо-гармонічних особливостей народнопісенного матеріалу, зокрема, яскравих гармонічних зіставлень, відповідної структури акордів.

Характерна риса гармонічної мови Б.Лятошинського — її барвистість, значною мірою фонічність, часто зумовлена тональними зіставленнями і зміщеннями, — виявилась плідною для розвитку музично-кolorистичної образності творів українських композиторів у камерно-вокальному жанрі.

Великий внесок у розвиток жанру обробок народних пісень зробив М. Вериківський. Крім численних творів для різного складу хорів, написаних у різні роки, він створив цілу низку обробок для голосу з фортепіано. Серед них особливою популярністю користувалися свого часу дві гумористичні пісні для баса — «Через дорогу там кума моя» та «На березу дуб похилився».

Чимало уваги Вериківський приділяв жанру сольної обробки народних пісень у час війни та повоєнне десятиліття. Йому належать два збірники обробок: «П'ять українських народних пісень» (1945, друк. 1945) і «10 народних пісень Закарпатської України» (1945, друк. 1946). Вони вирізняються як своїм змістом, так і методом опрацювання мелодій, що досі здебільшого не використовувались у композиторській творчості.

Перший збірник, створений у Башкирії, містить українські пісні з центральних областей України. Фольклорні зразки взято з фондів Інституту народної творчості і мистецтв Академії наук УРСР, переведеного під час війни до Уфи (де Вериківський перебував в евакуації разом з багатьма іншими діячами української культури). Виняток становить «Колискова» для мецо-сопрано («Ой ходить сон біля вікон»), записана композитором перед війною з голосу своєї матері у Кременці на Волині. Її цікава мелодія цілком відрізняється від широковідомої на подібний текст пісні. Оригінальним є й принцип обробки мелодії в поліфонічному плані, із застосуванням поліладовості, малотерцевих співвідношень у поєднаннях окремих музичних фраз тощо. В основі мелодії лежить трихордова поспівка (*соль* — *сі-бемоль* — *до*), що розвивається у різних висотних площинах і набуває різного ладового забарвлення. Цю особливість своєрідно відображено у фактурі відповідного супроводу, де послідовно відбувається немов нанизування трихордів на різні щаблі звукоряду. Таким шляхом утворюються мелодичні лінії то в одному голосі, то у двох голосах, ведених рівнобіжними квінтами, то у трьох, чотирьох, то, врешті, з'являються багатозвучні кварто-квінтові акорди, і все це — як лінійні ходи до головної мелодії.

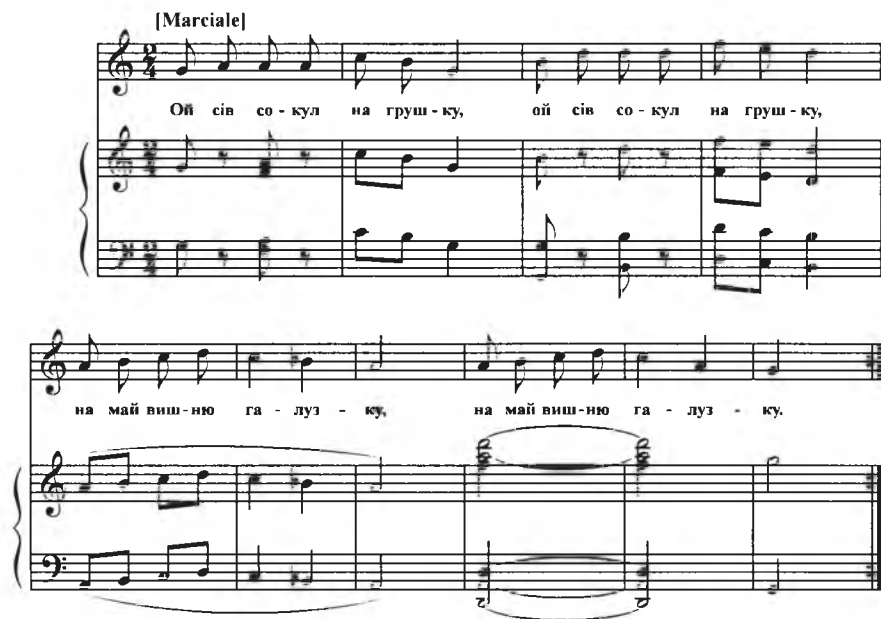
«П'ять українських народних пісень» відзначаються багатством і розмаїттям фактури і гармонії, що ґрунтуються на засадах модальності і теорії ладового ритму Б. Яворського. Обробки становлять собою цикл різнохарактерних вокальних мініатюр із чіткою драматургією музичного розвитку. Окремі номери тут чергуються за контрастністю настроїв, темпів, метро-ритмічних структур. Так, широкорозвинену протяжну ліричну пісню з певним відтінком меланхолії і смутку «Ти, кропивонько, ти, зелененькая» (темп *Lento*, метричний розмір $3/4$) змінює граціозна мініатюра з характерним синкопованим ритмом мелодії «Ой під грушкою, під колючою» (*Allegretto*, перемінний метр $7/8$ і $6/8$), а її, в свою чергу, — більш рухлива танцювального плану «Як поїхав миленький» (*Allegro moderato*, розмір $2/4$). Емоційною кульмінацією циклу є ніжно-мрійлива «Колискова» (*Adagio*, розмір *C*). Рельєфно проведені в супроводі контрапункти тетрахордових поспівок надають музиці своєрідності звучання та образної виразності.



Завершує цикл стрімка бравурна обробка жартівливої пісні «Ходить Христа по хаті», де поперемінно чергуються темпи *Allegro* і *Moderato* (метричний розмір $2/4$). Тональна структура творів мінлива, нестійка й невизначена передусім через короточасне привнесення елементів різноманітних діатонічних ладів — солійського, міксолідійського тощо.

Усі пісні мають розгорнену куплетно-варіаційну форму. Головну увагу композитор приділяє відтворенню загального настрою. Це простежується насамперед у фактурному викладі акомпанементу, позначеного цілковитою незалежністю музичного розвитку. Тут здебільшого скрупульозно розробляється обрана фігурація, що видозмінюється лише через якийсь проміжок часу, а в своїй суті підпорядкована заданому рухові вгору чи вниз у чіткій інтервальної послідовності. Такими, наприклад, є висхідний хроматичний рух у межах кварта, квінти, іноді октави («Ти, кропивонько, ти, зелененькая»), пощаблеві низхідні октавні ходи у вступі та інструментальних переграх, а також висхідні послідовності тризвуків в оберненнях, що вводяться як «потовщені» контрапункти до основної мелодичної лінії («Ходить Христа по хаті»).

Пісні, що увійшли до другого збірника, зібрані у різних місцевостях Закарпаття. Зокрема, у Радвані записано веснянку «Ішли качки на млачки», в Рахові — весільну «Ой сів сокул на грушку», де скупа фортепіанна партія виконує функцію звукового тла, надаючи можливість найкраще висвітлити ладово самобутню народну мелодію, засновану на чергуванні поспівок одноїменних звукорядів *соль* мажору і *соль* мінору.



У 40-х роках, відразу після війни, в Києві з'явилося чимало обробок пісень, здійснених українськими композиторами і надрукованих у Музфонді УРСР. Серед них — «У четвер уранці» В. Нахабіна, «Про дівчиноньку» та «Ой у полі верба» Ю. Мейтуса (всі — 1945; остання, написана для сопрано і тенора, присвячена славетній співачці З. Гайдай та М. Платонову), «Ой загадав комарик» (1946) та «Іще жито не допіло» (1947) К. Домінчена, «Копав, копав криниченьку» та «Кропивонька» (обидві — 1946) М. Гозенпуда, «А в городі буркун родить» (1946) М. Дремлюги. За структурою це здебільшого куплетні твори, деякі з двома варіантами гармонізації мелодії, ліричні або жартівливі за жанром. У багатьох відчутне відлуння воєнних лихоліть, як наприклад, в обробці «Тяжко тужить мати» В. Барабашова.

У 50-х роках виходить друком ряд зібрань творів цього жанру у спеціалізованих видавництвах України. Проте Музфонд УРСР (нова офіційна назва української філії Музфонду СРСР) продовжує і надалі публікувати поодинокі, невеликі за розміром обробки для голосу і фортепіано, тим самим сприяючи поповненню репертуару виконавців. Це — «Ой весною та сонечко сходить», «Ой піду я, ой піду» (1951) Ю. Мейтуса, «Не стій, вербо, над водою» (1953) М. Дремлюги, «Ой гиля, гиля, білі гуси» (1957) А. Солтиса, десять окремих видань українських та російських пісень (1950, 1951) М. Вілінського. Останні згодом було включено до авторських збірників композитора під назвами «Українські та російські народні пісні. В обробці для середнього голосу з фортепіано» (1960) та «П'ять українських народних пісень. В обробці для високого голосу з фортепіано» (1961).

Серед кращих обробок Вілінського, які міцно увійшли до виконавського репертуару, слід назвати «Ой, вербо, вербо», «Стоїть явір над водою», «Ой

світи, місяченьку», «У вишневому садочку», «Іде дощ» та на вірші Т. Шевченка «На городі коло броду». Вони глибоко ліричні за змістом, позначені теплотою почуттів, опрацьовані з художнім смаком і тактом.

Стосовно російських пісень, то, крім таких відомих, як «Вниз по Волгереке», «Утєс» та «Ах, летят утки», композитор здійснив обробку революційної пісні «На десятой версте от столицы», присвяченої подіям 9-го січня 1905 року. Йому належить також цілий ряд обробок молдавських народних пісень.

У 50-ті роки поновлюється й посилюється інтерес багатьох українських композиторів до пісенного фольклору західних областей України. За нових умов відроджується традиція першої половини 20-х років, пов'язана з вивченням та художнім осмисленням даного самобутнього пласта народної творчості. З цього приводу варто нагадати про неперехідне історичне значення високомайстерних обробок галицьких пісень Л. Ревуцького, що стали еталоном художності в цьому жанрі та, безумовно, вплинули на творчість багатьох митців. Про це читасмо найперше в спогадах київських композиторів — учнів Ревуцького: П. Майбороди, А. Коломійця, М. Дремлюги, В. Кирейка⁹. Наведімо враження від безпосереднього знайомства з «Галицькими піснями» в обробці Ревуцького харків'янина Валентина Борисова, які він почув під час концерту в Харкові у виконанні московського камерного співака А. Доливо-Соботницького:

«Я прийшов у неймовірне захоплення від пісень «Червона ружа», «Моя мила, премилая», «Їхав козак на війноньку»... І зовсім вражаюче виконав Доливо «Ох і зажурились стрільці січовії» [...] «Галицькі пісні» у мене до цього часу, можна сказати, стоять на роцях. І як тільки я почав викладати композицію в консерваторії (а зараз в інституті), я з першого ж курсу показую їх як зразок композиторської майстерності в галузі обробок народних пісень»¹⁰.

У повоєнний час одним з перших звернень харківських композиторів до західноукраїнського фольклору є збічник «Українські народні пісні» (1956) М. Тиця, куди увійшли десять обробок. Найбільше уваги приділяє композитор галицьким пісням: «На городі сіно», «А хто хоче Гандзю знати», «Ой ти, дівчино чорнобривая», «Бувай ми здорова», «Ой там в полі керниченька». Крім того, тут вміщено дві гуцульські пісні: «Дала с мене моя мати», «Ой піду я до керниці», дві лемківські: «Долина, долина», «Гаєм зелененьким вода тече» (остання помилково зазначена як галицька) та одну буковинську — «Ой, дівчино, чия ти». Пісні опрацьовано відповідно до характеру й образного змісту мелодій. За формою це переважно куплетно-варіаційні твори із щедрим використанням гармонічних прийомів класичного типу, подеколи збагачені елементами поліфонії.

В українській вокальній музиці значне місце посідають обробки західноукраїнських пісень, здійснені С. Людкевичем, прекрасним знавцем фольклору, видатним майстром індивідуалізованої художньої інтерпретації народних зразків. Це насамперед численні обробки для мішаного, чоловічого та жіночого хорів, а також для вокального тріо та голосу із супроводом. У цих жанрах композитор працював упродовж усього життя. У 50-ті роки з'явилася низка його сольних обробок. З них особливої популярності набули «Ой співаночки мої» для сопрано з фортепіано та «Ой кум до куми залицявся» для баритона з фортепіано,

⁹ Лев Николаевич Ревуцкий: Статьи и воспоминания / Сост. В. Кузик. — К., 1989. — С. 9, 12, 18, 46—47, 117.

¹⁰ Там само. — С. 120—121.

зроблені на основі раніше створених хорових варіантів. Ці твори стали окрасою репертуару багатьох відомих виконавців, у тому числі таких, як Д. Петриненко, Т. Дідик, Б. Руденко, М. Байко, О. Врабель.

Чудову ніжно-ліричну лемківську пісню «Ой співаночки мої» подано композитором у модифікованому вигляді. У порівнянні з першоджерелом тут дещо змінено мелодію, а також окремі діалектизми для надання пісні узагальненого характеру. В інтерпретації Людкевича пісня цікава поєднанням контрастних способів інтонування — декламаційного, говіркового та кантиленного, на зіткненні яких відбувається виразна мелодична кульмінація¹¹.

Композитор приділяє велику увагу частій зміні темпів (Largo, Animato, Sostenuto, Piu mosso) та динамічним контрастам (*p* — *f*). Відносно проста гармонічна канва мелодичної лінії, залишаючись незмінною протягом усіх трьох куплетів (I — IV — II₇ — V₇ — перше речення і I — II — IV₇ — I —

друге речення), набуває різноманітного звучання завдяки фактурним варіаціям у фортепіанному супроводі.

Низку сольних обробок створив В. Барвінський. Серед них дві лемківські «По садоньку ходжу» та «Ой на горі два дубики», написані у 1942—1943 рр., «Колишися, колисонько», опрацьована у 1945 р. Дві названі лемківські пісні написані для баритона з фортепіано. Тужливо-лірична «По садоньку ходжу» приваблює оригінальністю інтонаційної та метричної будови (мінливий IV щабель ладу з дорійським нахилом, чергуванням чотири- і тридольного розмірів, наявність синкоп), а також багатим, поліфонічно насиченим фортепіанним супроводом, що відіграє рівноцінну з вокальною партією виразову роль і водночас посилює художню образність твору різного роду гармонічними нюансами, зокрема підкресленням альтерацій субдомінантових функцій.

Рекрутська пісня «Там на горі два дубики» (про смерть молодого жовніра у шпиталі) — це зворушлива, сповнена глибокого психологізму драматична вокальна сцена, що в кінці набуває ознак жалобного маршу. Композитор вводить до акомпанементу характерну для даного жанру ритмо-формулу з пунктирним ритмом на органному пункті.

¹¹ Мурзіна О. Напрями відбору і трансформації фольклорного матеріалу в обробках народних пісень С. Людкевича // Творчість С. Людкевича. — К., 1979. — С. 117—144.

Обробку написано в куплетно-варіаційній формі з елементами тричастинності. Середній епізод — трагічна зустріч матері з умираючим сином — є важливим моментом у драматургії композиції. Він підкреслений контрастом тональностей (*фа* мінор у зіставленні *мі* мінору в чотирьох куплетах), а також перенесенням звучання супроводу у вищий регістр стосовно крайніх частин. Майстерне використання різних засобів музичної виразності, зокрема, пізньоромантичної гармонії та метро-ритмічної мінливості в розвитку мелодичних поспівок, зумовили високохудожність обробки і музичної інтерпретації вибраних фольклорних першоджерел, надали їм неповторності і привабливості.

Ряд обробок Барвінського для голосу й хору з супроводом фортепіано українських, російських, литовських, латвійських, узбецьких, татарських пісень та народів Кавказу з'явилися у 1948—58 рр. під час перебування композитора у мордовських таборах. Там, як відомо, цей визначний представник української музичної культури 20 ст., несправедливо засуджений органами НКВС, відбував заслання і творчою працею прагнув скрасити собі і своїм товаришам по нещастю підневільне життя. Цим, очевидно, можна пояснити такий широкий багатонаціональний спектр обраних пісень. Адже вони призначались для організованих Барвінським самодіяльних колективів, учасниками яких були представники різних народів. На жаль, ці обробки, яких, за свідченням музикознавця С. Павлишин, була велика кількість¹², назавжди втрачені.

У доробку інших львівських композиторів у жанрі сольної обробки народних пісень у даний період з'явилося відносно мало зразків. Відомо лише про створення (в рукопису) Р. Сімовичем чотирьох обробок для сопрано і фортепіанного тріо (1940)¹³, А. Кос-Анатольським — чотирьох, дві з яких — «Ой прийшов я до двора» та «Ой п'ю ж бо я горілоньку» — народні пісні з Поділля, записані з голосу С. Крушельницької і опрацьовані на її замовлення для сопрано з фортепіано (обидві 1949, друк. 1971), «Ой чом, чом не прийшов» для колоратурного сопрано із супроводом (1954, друк. 1958) й «Ой ти, хмелю» для голосу і двох голосів з фортепіано (в рукопису, 1958)¹⁴ та однієї — М. Колесою — «Ой є в лузі калина» (1949, друк. 1971)¹⁵.

Певним внеском у названий жанр є збірник лемківських народних пісень, опрацьованих для голосу з фортепіано Б. Дрималиком. Збірник видано у Києві 1970 р., проте більшість із шістдесяти обробок здійснено в 40-х і 50-х роках. Автор добре відчував стильові особливості лемківського пісенного фольклору, характер кожної конкретної пісні. Як досвідчений знавець і практик концертмейстерської справи (він був акомпаніатором відомого оперного співака Р. Прокоповича-Орленка, концертмейстером класу проф. С. Крушельницької у Львівській консерваторії та хорової капели «Трембіта») Дрималик зумів віднайти відповідну фортепіанну фактуру. Використані ним гармонічні засоби, близькі до стилю В. Барвінського, інколи споріднені з прийомами Б. Бартока, переконливо відтворюють самобутність старовинних зразків пісенної скарбниці

Лемківщини. Прикладом можуть служити такі обробки, як «Полетів бим на край світа», «Боже, Боже нич не маме», «Там на горі», «Бодай та корчмічка». За формою це переважно куплетні пісні, де подається один варіант супроводу і лише в поодиноких випадках з'являються певні видозміни в акомпанементі при повторенні мелодії. Однак, попри всю скромність викладу й обмеженість розмірів, обробки Дрималика достатньо оригінальні і становлять цікаве явище в українській вокальній музиці.

Самобутністю музичної образності та високим рівнем професіоналізму щодо опрацювання народних першоджерел відзначаються обробки закарпатських пісень Д. Задора. До його збірки «Українські народні пісні Закарпаття»¹⁶ увійшло десять різних за жанром обробок, розрахованих на концертне виконання. І, справді, вони посіли гідне місце в репертуарі багатьох відомих артистів — О. Врабеля, М. Байко, Д. Петриненко та ін., записані у фонд Національної радіокомпанії України тощо. Вони цікаві з точки зору інтонаційної і ритмічної будови мелодії (з наявністю синкоп). Фактурно багата й різноманітна, піаністично відшліфована інструментальна партія виступає як рівноправний компонент музичного твору, відіграє важливу роль у створенні емоційно насиченого художнього образу.

Основний зміст збірки — палке кохання двох ліричних героїв, різнобічне розкриття їх почуттів у різних колізіях, обставинах і сюжетних версіях небезпідставно привертає до себе увагу виконавців і слухачів. Особливою ніжністю наділені глибоко ліричні, сповнені романтичної окриленості та поезії «Ой зацвіли фіалочки», «Летів пташок понад воду» та «Гаданочка»¹⁷. В останній, де в завершальному куплеті тексту натрапляємо на характерні для народної лірики порівняння-сентенції: «Скрипка грає — голос має, серце плаче — сліз не має», композитор застосував у партії фортепіано арпеджовані пасажі, що імітують гру на скрипці.

У деяких обробках фортепіанний супровід відтворює манеру народного ансамблевого музикування. Наприклад, у жартівливій пісні «Серед села дичка» своєрідне звучання дримби, на слухну думку Я. Рак, «передається інтервалами й акордами з форшлагами»¹⁸. Подібні прийоми — синкоповані акорди з форшлагами — застосовані і в інших жартівливих піснях, зокрема в обробці «Ой ішов я горі селом».



¹⁶ Українські народні пісні Закарпаття. Обробив для голосу з фортепіано Д. Задор. — К., 1959.

¹⁷ Гаданка — загадка.

¹⁸ Рак Я. Творчий портрет Дезидерія Євгеновича Задора. — Ужгород, 1997. — С. 20.

¹² Павлишин С. Василь Барвінський. — К., 1990. — С. 5.

¹³ Терещенко А. Роман Сімович. — К., 1973.

¹⁴ Архівна спадщина композитора Анатолія Кос-Анатольського. Каталог рукописів. Укладач і автор передмови О. Мельник-Гнатишин. — Л., 1998.

¹⁵ Паламарчук О. Микола Колеса. — К., 1989.



А в баладі про Довбуша («Ой попід гай зелененький ходить Довбуш молоденький»), яку записав сам композитор в с. Ясіня на Гуцульщині, зберігається некваплива імпровізаційна манера викладу мелодії з мелізматикою та багаторазовим закінченням фраз і зупинками на тонічному звуці, щедро оспіваному на домінантовій та субдомінантовій гармонії. В цілому фактура акомпанементу балади нагадує гру на бандурі.

Серед інших цікавих з точки зору жанрової визначеності пісень варто згадати обробку «Пішов Іван в полонину косити», яка належить до весільних застільних пісень і вміщена в парі з жартівливою «Казала-м ти, Іваночку» під однією назвою «Дві народні пісні». Перша з них подана в *ля* мінорі у темпі *Andante sostenuto*, *Rubato*, друга за контрастом — у *фа* мажорі, в темпі *giusto*. Таким чином, поєднані в одне ціле, ці дві різні за тональністю і темпом обробки становлять своєрідний вокальний цикл.

Розвиток опрацьованих Д.Задором закарпатських мелодій ґрунтується переважно на перенесенні початкової двотактової фрази на квінту вгору або вниз з поверненням її згодом у попереднє регістрове положення в межах тонічного тризвука. З точки зору ладової будови вони досить різноманітні, увібрали в себе всю палітру барв діатоніки, зокрема ладів — лідійського, дорійського, фригійського, так званого гуцульського ладу з високим IV та VI шаблями та ін.

Багато з ладово колоритних «штрихів» додано у процесі варіаційного розвитку обробок, які за формою теж є різними (однокуплетні, дво- і тричастинні, рондальні).

Таким чином, в обробках народних пісень для голосу з супроводом фортепіано різними композиторами спостерігається розмаїття методів опрацювання пісенних багатств України та інших народів. Творчість митців сприяла популяризації цікавих фольклорних зразків серед тогочасних любителів музичного мистецтва, самодіяльних гуртків, поповненню репертуару як окремих солістів, так і видатних артистів України та зарубіжжя. Одні композитори свідомо здійснювали просту гармонізацію мелодії з метою забезпечення виконавського попиту серед широкого кола прихильників самодіяльного мистецтва, інші намагалися якомога більше зберегти автентичну первозданність звучання фольклорних зразків, третім пощастило витворити високохудожні композиції, де органічно поєдналися самобутність народних пісень з мистецькою фантазією, індивідуальним світобаченням, високим професіоналізмом та майстерністю використання багатьох засобів музичної виразності, зрештою, усього комплексу композиторської техніки.

ПІСЕННА ТВОРЧІСТЬ

З перших днів війни тема боротьби з гітлеризмом увійшла в пісенну творчість українських композиторів. Відповідно до вимог часу вона була покликана підіймати патріотичний дух, ставати закликком до боротьби з ворогом. Водночас у ній забриніли мотиви страждання, суму за загиблими й полоненими, за сплюндрованими містами й селами.

Пісенність як сфера масового мистецтва демократичного спрямування, що посилено діє на емоційно-психологічний стан людини завдяки подвійній енергії сполучених слова й музики, набула значення першорядного чинника ідеологічної зброї нарівні з агітплакатами, патріотичними віршами й гаслами. Тема війни наповнила пісні не тільки професійних композиторів, як Л. Ревуцький, Г. Верьовка, М. Вериківський, Ю. Мейтус, А. Штогаренко, П. Козицький, К. Данькевич, а й великої групи аматорів. Вони відгукувалися на вірші М. Рильського, В. Сосюри, П. Тичини, А. Малишка, солдатську «окопну» поезію, на перекладну поезію з російської, башкирської, туркменської, казахської мов. Воєнна творчість відобразила також музичний побут вояків УПА, дивізійників та оstarбайтерів (див. розділ «Народна творчість» О. Правдюка).

Виконавцями були різні професійні та самодіяльні ансамблі, утворювані при шпиталях, будинках офіцерів, серед евакуйованих з України. На хвилях Радіостанції ім. Т. Г. Шевченка вони звучали у співі видатних артистів І. Паторжинського, М. Литвиненко-Вольгемут, З. Гайдай та ін. Такі твори були у постійному репертуарі армійських колективів, фронтових культбригад, зокрема Ансамблю Київського військового округу (керівник І. Шейнін)¹⁹ та Українського ансамблю пісні й танцю 1-го Українського фронту (керівник Л. Чернишова).

Природно, що найвагоміше місце посідали героїко-патріотичні пісні, де відтворювався «колективний характер» воїна-захисника. Значного поширення набули, зокрема, «За Батьківщину» Л. Ревуцького, «Там, де ворог пройде, — зла руїна» і «Нас веде Боженкова зоря» М. Вериківського, «Слово гніву» Ю. Мейтуса, «За рідну землю» К. Данькевича, «Пісня 30-го полку» П. Козицького. Особливо вирізнялися дві пісні, що стали музично-поетичними символами боротьби за визволення України. Це «Пісня про Дніпро» диригента ансамблю Київського військового округу М. Фрадкіна (згодом відомого композитора) на вірші російського поета Є. Долматовського. Створена у грудні 1941 р., у найтяжчу годину війни, коли радянські війська залишали Україну, вона була сповнена віри у майбутню перемогу над гітлерівцями. Пісня вперше прозвучала 31 грудня 1941 р. у новорічному концерті для командування Південно-Західного фронту. «Ніколи не забути зимовий зал Воронезького театру, — згадував пізніше український поет М. Упенік, — коли фронтовий ансамбль уперше виконав цей твір. Як зараз, бачу: буквально всі — від маршала Тимошенка до рядового солдата — слухали його стоячи, наче Дер-

¹⁹ На базі цього колективу після перемоги було створено Ансамбль пісні і танцю групи радянських військ у Німеччині.

жавний гімн. А цього домогтися не просто. Мабуть, та пісня мала чарівну силу, яка підняла людей, уже обпалених вогнем боїв...»²⁰.

З новою силою її сприймали восени 1943 р., коли Радянська Армія, відсуваючи ворога на захід, досягла берегів Славутича. «У вересні наші війська вийшли до Дніпра, від Прип'яті до Чорного моря, – читаємо у спогадах маршала авіації В. Судця. — Ось тоді воістину всенародної популярності набула «Пісня про Дніпро» М. Фрадкіна — Є. Долматовського. Солдати, які форсували Дніпро, — а їх було сотні тисяч — пили його воду, зачерпуючи просто долонями, носили її в касках під вогнем ворога в окопи товаришам. З величезним піднесенням співали солдати пісню про могутню нашу ріку, відвоювану у ворога»²¹.

Широкий епічний характер викладу, закличний квартовий заспів і відповідна повторність структурних ланок, «важке», але неухильне просування виразних мелодичних мотивів — усі ці художньо-стильові засоби виявилися найвідповіднішими для творення образу народної віри у перемогу.



Другу славнозвісну пісню — «Клятву» Г. Верьовки — написано у середині 1942 р. у Уфі, де композитор перебував у час евакуації. Тоді газета «За

²⁰ Упеник М. Роздуми про пісню // Культура і життя. — 1974. — 14 жовт.

²¹ Судец В. Музыка воевала вместе с нами // Сов. музыка. — 1975. — № 5. — С. 7.

Радянську Україну» надрукувала вірш М. Бажана «Клятва». На музику його поклали К. Данькевич, М. Тіц, В. Барабашов, Ю. Мейтус. Але музичне втілення, здійснене Г. Верьовкою, виявилось найяскравішим, піднісшись до значення символу.

Підкресленість домінанти ладу, звідки проростає майже кожна поспівка, стримана маршова хода, лаконізм вислову, посилення головної тези — рефрену «Ніколи, ніколи не буде Україна рабою фашистських катів!» — монолітним звучанням хору, який підхоплює заспів соліста, нагадують героїчні пісні козацької доби. Композитор і поет ніби закарбували у людській пам'яті ідею твору як священну клятву. Вперше твір прозвучав у виконанні самодіяльного хору під орудою Г. Верьовки в уфимському шпиталі у серпні 1942 р.



Героїко-патріотичні пісні типу «Клятви» чи «Пісні про Дніпро» є своєрідними маршами-гімнами. Їх відзначають дещо уповільнена, урочисто-стримана й грізна хода, чіткий карбований крок-ритм, рельєфно окреслена мелодія (з опорою на ладові устої, повторність лаконічних мотивів), суворий гармонічний виклад. За структурою вони або періодичні, або двочастинні (заспів – приспів), зачинає їх соліст чи дует, а потім підхоплює хор.

Такі структурні й інтонаційні риси властиві багатьом похідним героїчним пісням українських авторів, на які в роки війни було спеціальне політичне замовлення генерального штабу. Вирізняють їх динамічна хода, рухливий темп, лапідарна, досить легка для запам'ятовування мелодія. Терцеве

двоголосся (рідше триголосся) в них час від часу зливається в унісонне звучання, інколи додається інструментальний супровід. За приклад тут можуть правити «Пісня зенітників», «Башкирська похідна», «Пісня про Гулю Корольову» П. Козицького, «Вперед, партизани» Ю. Мейтуса, «Пісня про Зою Космодем'янську» К. Данькевича. Вони користувалися певною популярністю на фронтах, часто ставали стройовими-похідними.

Осібне місце посідають твори, подібні за образністю до кавалерійських пісень періоду громадянської війни, — так звані «пісні-атаки». Їм притаманні цільність і динамічність художнього образу, контрастність музичної тканини, де широка наспівна мелодія, близька до народнопісенних джерел, поєднується з моторним супроводом, позначеним безупинною ритмічною пульсацією. Саме таке поєднання породжувало відчуття тривожної збудженості, створювало картину навалної кавалерійської атаки ²².

У перші дні війни набули популярності «Пісня прикордонників» та «Пісня кіннотників» Л. Ревуцького. Вони перегукуються своїм образним змістом і характером з відомими піснями А. Штогаренка «Ой збирався в ліс партизан» та «Що за вітер з-за гори» (остання лягла потім в основу однієї з частин його кантати-симфонії «Україно моя»). Ритмічне розмаїття, епічна широта мелодичних ліній, хроматичне загострення ладо-гармонічних сполучень стали прикметними ознаками «пісень-атак» цього композитора.

Moderato

pp

Що за вітер з-за го-

p

-ри?

А

Гулять до лу-я во-ри

Як і в попередні роки, пісенна творчість українських митців характеризувалася збагаченням звукової палітри, пошуками нових форм. Але тепер це відбувалося завдяки більшій демократизації жанру. Так, багатьом своїм творам композитори надавали специфічних фольклорних рис, використовуючи окремі інтонації, фактурні прийоми та гармонічні елементи народної музики. За приклад тут може правити «Дума про матір-Україну» М. Вериківського на вірші М. Рильського. Її мелодія імпровізаційного характеру з прикметними рецитаціями, експресивними заплячками має типovu для думи ладову будову (дорійський з високим IV щаблем). Інструментальний супровід імітує гру на кобзі (витримані квінти, перегри, тремоло). Поступово розгортаючись, музичний образ набуває драматичного звучання.

Інколи композитори запозичували народні мелодії, лише дописуючи до них розгорнені супроводи (варіаційного типу) та добираючи новий текст, як у пісні К. Данькевича «Запрягайте, хлопці, коней» (слова М. Лобковського у перекладі М. Рильського). Наближаються до сольних козацьких «Пісня Тараса Бульби» М. Вериківського та «Україно, нене Україно» К. Данькевича. Їхні мелодії позначені властивими думам поспівками, у супроводі відтворено гру на кобзі. У текстах використано типові для народної поезії вислови, метафори, порівняння. Звертаються композитори й до традицій українського кантового багатоголосся, зокрема М. Вериківський у «Пісні українських партизанів» на вірші загиблого у роки війни поета К. Герасименка.

Оскільки цілий ряд українських митців працював у евакуації на теренах інших республік СРСР, вивчаючи їх фольклорну і культурну спадщину, у пісенній творчості воєнного періоду значно посилюється інтернаціональний струмінь, що виявилось як у тематиці, так і в музичній мові. Показовими щодо цього є «Башкирська похідна» П. Козицького, а також «Пісня узбецьких воїнів» Г. Фінаровського, «Уральська похідна» М. Жербіна, «Пісня дагестанських воїнів» В. Борисова. Водночас композитори інших республік відгукнулися на страждання поневоленого народу України. Відомими стали, наприклад, «Поема про Україну» О. Александрова (написана на другий рік війни), де на тлі мелодії «Рече та стогне Дніпр широкий» зазвучало гнівне слово кобзаря, «Пісня українських партизанів» Д. Кабалевського із сюїти «Народні месники».

Значних змін зазнали і тогочасні ліричні пісні. Вони сповнювалися громадянського пафосу, насичувалися ідеями етичного змісту, в них посилюва-

²² В Україні у довоєнний час яскраво визначила цей напрям «Донська козача» Я. Левіна.

лись традиції пісенного фольклору. Так, у пісні Г. Верьовки «Виряджала милого» на вірші М. Грудницької хорову партитуру (без супроводу) витримано у стилі народного багатоголосся з характерними для нього проведенням мелодичних ліній у різних голосах (заспівують альти, потім тема переходить до сопрано), веденням «горака» у кадансовому реченні, де мелодія передається чоловічим партіям.

У ліричних піснях М. Вериківського «Вересневий день в долині гасне» на вірші М. Стельмаха та «Хатинка» на слова П. Усенка змальовано образи рідного краю, що стали своєрідними символами Батьківщини. В них бринять гнів та біль за палаюче небо над країною, за погорілу хату і зрубаний сад. Лірично-оповідальні фрази тут поєднано із скорботними інтонаціями, близькими до народних плачів. Наприклад, до мелодії-секвенції у пісні «Хатинка» введено як контрапункт другий секвентний ряд у супроводі фортепіано, де ніби відтворено затамоване людське горе. Бажаного художнього ефекту митець досяг виразною мелодією і своєрідним «нанизуванням» усього музичного матеріалу на постійну тонічну педаль (фігурації на слабку долю).


У властивій Вериківському творчій манері написано також ліричну пісню-баладу «У селі під Лозовою» на вірші Л. Первомайського. Прикметно, що це один з перших зразків ліричних балад в українській професійній музиці.

Чи не найбільшої популярності в Україні часів війни набула одна з кращих пісень М. Вериківського на вірші Т. Одудька «Зашуміла калинонька». Вона часто виконувалась у передачах Радіостанції ім. Т. Г. Шевченка, розповсюджувалась листівками на окупованій ворогом території України, звучала у партизанських загонах, діставши визнання як народна (нині відомі кілька фольклорних варіантів). Її мелодія близька до козацьких ліро-епічних пісень з їх широкою кантиленністю. Епіко-героїчний характер зумовлений досить поширеною в українській музиці при створенні узагальнено-героїчного образу заспівною інтонацією (соло), де хід на нижню кварту, поєднаний із горішньою малою секстою (розкладений мінорний квартсекстакорд), закінчується поступовим низхідним рухом. Такого характеру надають їй передкульмінаційний розспів, типовий для масово-патріотичних зразків, та піднесене мажорне звучання на початку хорового приспіву.

До кращих сторінок української лірики воєнних років треба віднести твори, написані на вірш М. Рильського «Колискова», де оспівано одвічний святий образ Матері з дитиною — сокровенний символ віри у всепермагаюче життя. Ці рядки поклали на музику чимало композиторів — П. Козицький, М. Вериківський, Б. Лятошинський, К. Данькевич, А. Штогаренко, М. Скорумський, В. Борисов, А. Коломієць. Більшість творів побудовано на строфічній основі, але були й куплетні форми, як у К. Данькевича. Мелодика тут будується за поширеним у пісенності секвенційним принципом.

Показовою для тогочасної лірики є пісня «Хусточка червона» видатного українського поета А. Малишка²³, що розвиває давній фольклорний мотив прощання козака з дівчиною перед походом. Вона була написана 1943 р. для «Української сюїти» — нової програми Українського ансамблю пісні й танцю 1-го Українського фронту.

²³ Її записав з голосу поета музичний керівник Ансамблю 1-го Українського фронту З. Остапенко (після війни фортепіанний супровід уклав Ф. Надененко). Тому багато років автором наспіву вважався записувач.

Художній зміст «Хусточки червоної» трагедійний – загибель юнака. Мелодія близька до пісень-романсів з їх строфічно-варіантним розвитком мотивів. Усі фрази витримані у симетричній ритмоформулі (4  ; іноді з незначним відхиленням у другому та десятому тактах), що, однак, не породжує відчуття одноманітності. Завдяки динамізації інтонаційного розвитку, введенню IV підвищеного щабля, зіставленню гармонічного та мелодичного нахилів ладу загальне звучання набуло експресивного напруження, драматизму і водночас мужньо-вольового характеру.

Помірно, з почуттям



«Хусточка червона» користувалася великою популярністю і десятиріччя по війні ще залишалася в репертуарі солісток України та багатьох самодіяльних співачок.

Серед знаних ліричних пісень часів війни була й «Моя Україно» І. Віленського на вірші С. Голованівського, написана у традиціях українського драматичного романсу. Вона відзначається речитативною мелодикою, а також супроводом, що імітує перегри бандури. Романсові впливи відчутні і в популярній пісні «Ночь темна» О. Сандлера з кінофільму «Актриса», де автор прагнув героїзувати наспів акцентуванням окремих складів, маршовою ритмікою, патетичною кульмінацією. Завдяки кінематографу стали широковідомими сатиричні куплети Антоші Рибкіна, написані О. Сандлером для популярної серії короткометражок про винахідливого фронтового кухаря. Вороги у цих куплетах свідомо змальовувалися карикатурно-кумедними, недотепуватими, яких під силу перемогти простому метикуватому солдату (що, зрозуміло, було звичайним пропагандистським прийомом). Взагалі, більшість пісень для кінематографа або фронтових об'єднань, багатонаціональних за складом, було написано на російськомовні тексти, тобто мовою, офіційно прийнятою для користування в армії.

Жанрове підґрунтя нових пісень (романс, балада, вальс, куплети тощо) сприяло їх входженню у музичний побут. Траплялося, що саме у побуті популярні пісні типу «За горами високими» набували жанрових видозмін і з дводольної жвавої говірки перетворювалися на помірний мрійливий вальс.

Багато пісень, іноді на конкретну тематику, виникало, щоб поповнити репертуар фронтових концертних бригад, військових ансамблів, самодіяльних солдатських колективів. Ноти переважно були рукописні. Назви, котрі збереглися, дають підстави твердити, що коло таких пісень було широким. На улюблені солдатами вірші, скажімо, «Лист» («Жди меня») К. Симоненко написано безліч пісень. Відомо, що серед них були й твори українських авторів — В. Йориша та П. Полякова.

Чимало створювалося пісень, присвячених героїчним дівчатам, – новий тематичний напрям в українській пісенності тривожного часу. Це, зокрема, «Дівчина в шинелі» О. Андрєєвої, «Дівоча ласкава», «Дівоча сумна» М. Завалішиної на вірші О. Суркова, «Миленька-маленька», «Дівоча пісня», «Як прийде сподіваний» М. Каневського, пісні С. Добровольського, О. Андрєєвої та ін. Наприкінці війни започатковано солдатські застольні, де оспівувалися близька перемога, міцна фронтова дружба, спогади про пройдений з боями шлях. Їх авторами були З. Остапенко, Н. Лапинський, М. Каневський. З'явилися у ту пору й пісні, позначені впливом культу особи Сталіна, та вони не посіли чільного місця у творчості ні українських, ні російських авторів (у порівнянні з довоєнним часом).

Пісенний доробок українських митців періоду війни свідчить про новий етап у розвитку жанру. Ряд творів із цього доробку увійшов до скарбниці духовної національної культури. Прикметною його рисою було правдиве змальовання образу народу, який бореться за свою свободу, «колективного характеру» воїна-захисника. Остаточно тоді сформувалась така важлива і своєрідна галузь української пісенності, як сучасна лірична з її тематичними та жанровими різновидами. Творчі здобутки митців ґрунтувалися на подальшому розвитку національних традицій у поєднанні з іншонаціональними, відзначалися сміливими пошуками нових способів вислову, що давало змогу переконливо втілювати звиягу і трагізм часу та надію на мирне майбутнє.

Після перемоги всі сили були спрямовані на відбудову країни. Через тогочасні економічні труднощі у перші повоєнні роки проблеми культурно-мистецького розвитку відійшли на другий план, не приділялося належної уваги розвитку музичної освіти, художньої самодіяльності, масового співу. Виконавством і популяризацією пісень займалися переважно професійні співаки, ансамблі, хори. Серед них були й новостворені колективи — Державний український народний хор (керівник Г. Верьовка), Державна капела бандуристів (керівник О. Мінківський), Хор Українського радіо (керівник Ю. Таранченко). З'явилися й численні вокальні тріо, у тому числі бандуристок, дуети, квартети, котрі пропагували народну манеру виконання на концертній естраді. Водночас на стилі української музики дедалі відчутніше позначився вплив розмаїтої західної естрадної музики побутового плану, що зазвучала у повоєнні роки з трофейних платівок, зарубіжних музичних кінострічок та радіопередач, спричинивши діаметрально протилежні оцінки даного явища у мистецьких колах. Таким чином, одразу після війни в українській пісенності почали чітко окреслюватися три різні за своїм художнім рівнем, традиціями, манерою співу, жанровими спрямуваннями виконавські сфери: академічна, народна й естрадна. У подальшому всі вони відіграли певну роль у процесах піснетворення і започаткували те жанрово-стильове розшарування пісні як виду, котре з кожним десятиріччям посилювалося, аж до відрубності.

Однак для повнокровного розвитку пісенності недостатньо було зусиль лише професійних митців. Конче необхідною виявилася аматорська творчість, котра живила й стимулювала цей процес. Активізація її почалася з 1948 р. (після першого етапу відбудови руїн війни та пережитого голодного 1947). Проблеми розвитку масових жанрів знов постали як першочергові



П. Майборода

П. Майборода (молодого випускника Київської консерваторії), кращі зразки яких увійшли до класичної спадщини української музики. Одна з перших — «Розлягалися тумани» на вірші О. Новицького — відразу полонила слухачів. Вона — про відважних народних месників, партизанів загону С. Ковпака, їхні ратні подвиги. У ній композитор звернувся до традицій «пісень-атак», особливо прикметних для творчості воєнної пори. У стрункій лаконічній формі органічно поєднано три контрастні епізоди, де стрімко й майже зорово зображується динаміка партизанської атаки.



Синкоповано повторювані звуки (на тоніці) відтворюють цокіт копит. На них накладаються виस्कравлені альтераціями (b II, #IV) акорди, що сприймаються як своєрідні сполохи. На цьому тлі розгортається активна дія. У

у роботі ідеологічних органів — і вже навесні 1949 р. відбулося перше республіканське «Свято пісні», що з часом стало традиційним: у невеличкому старовинному місті Городищі на стадіоні після першотравневої демонстрації виступив самодіяльний хор у складі 500 чоловік. Того самого року в багатьох населених пунктах було організовано виступи самодіяльних хорів та співаків, котрі виконували пісні як відомих композиторів і поетів, так і початківців. Зрозуміло, що такі заходи планувалися зверху як свідчення «процвітання народів», і обов'язковою даниною часові були пісні про «батька всіх народів», якими відкривалися концертні програми. Однак за ними йшли твори про героїв війни і славу Перемогу, про мир, вільну працю, сповнені непідробних щирих почуттів.

Серед творчості професійних майстрів особливо вирізнялися пісні

першому епізоді лунає широкий епічно-розповідальний заспів соліста, підхоплюваний чоловічим хором. Другий епізод змальовує образ «гривас-тих огирів», вірних друзів партизанів. Тут скоромовкою звучать коротенькі мотиви, де за допомогою акцентів і синкоп передається почуття нетерпіння перед атакою. Кульмінацією твору є героїчний приспів (третій епізод): «Здрастуй, мати, Україно рідна моя...». Спочатку його виводить дуєт чоловічих голосів, а за другим разом виконує увесь хор.

Самобутній національний колорит виявляється у мелодичних фразах та їх варіантному розвитку, у прийомах народного багатоголосся, строфічній структурі, а щодо фактури — у контрастному двошаровому поєднанні вокально-хорових та інструментальних засад. Зважаючи на насиченість художніми образами, драматургічну напруженість і програмну картинність дії, П. Майборода згодом слушно відзначав: «Практика показує, що сюжетна масова пісня швидше, ніж будь-яка інша, знаходить доступ до серця слухача»²⁴.

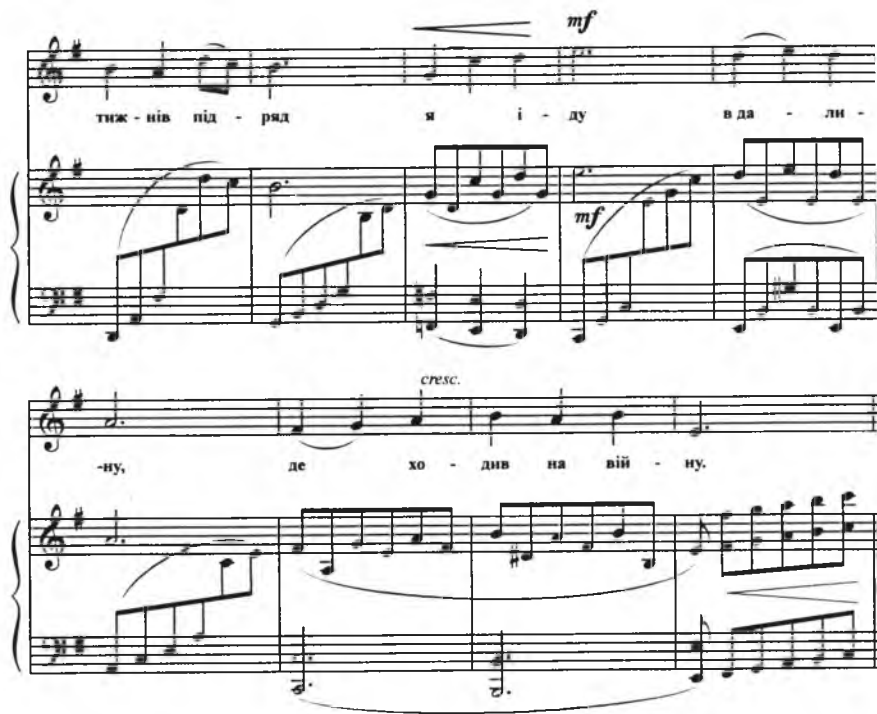
Інший зразок того часу (1949 р.) — пісня «Від Москви до Карпат» А. Кос-Анатольського на вірші П. Воронька. На відміну від майбородівської, характер її ліро-епічний, і вона звучить як неспішна розповідь колишнього солдата, який подумки проходить шляхами війни і плекає думку про оновлене мирне життя. Переконливість художнього образу закладена не тільки у поетичних рядках, а й, можливо, більшою мірою у мелодичній та ладовій драматургії.

Головним інтонаційним зерном наспіву є типовий для української музики «узагальнено-героїчний мотив» — хід шаблями мінорного квартсекстакорду²⁵. Ліризації мелодії досягнуто гнучким розспівом верхньої терції (через прохідний звук), а також доведенням до мікрокульмінації мотиву-зерна з наступним поверненням до тоніки. У динамізації ладової драматургії особливу роль відіграє висвітлення трьох ладово-регістрових трансформацій мотиву-зерна: у головній тональності (мі мінор), у тональності верхньої і нижньої терції (соль мажор, до мажор). Відбувається своєрідне поступове переключення мінорного звучання в оптимістично-мажорне з охопленням більш широкого діапазону, з «випроміненням» різних емоційних забарвлень мотиву-зерна — то зосереджено-заглибленого, то героїчно-звитяжного, то патетично-громадянського. Пісня «Від Москви до Карпат» була популярна у 50—60-х роках, звучала як у сольному, так і в хоровому виконанні. Вона належала до офіційно особливо благонадійних, маючи високий офіційний статус.



²⁴ Майборода П. Більше пісень, хороших і різних // Літ. газета. — 1950. — №19. — С.3.

²⁵ Див., наприклад, «Зашуміла калинонька» М. Вериківського.



Тогочасне керування мистецтвом призвело до того, що чільне місце у творчості посіла тема звеличення комуністичної партії та її «авангардної» ролі у житті народу. До 1953 р. вона неодмінно пов'язувалася з особою Сталіна. З огляду на нову ситуацію, що настала після його смерті, «у світлі нових завдань» було здійснено редагування творів (і не тільки музичних), починаючи від Державного гімну УРСР, написаного 1949 р. групою харківських композиторів під керівництвом А. Лебединця на слова М. Бажана та П. Тичини. Незважаючи на переробки, саме в панегіричних жанрах спосіб образно-художнього мислення митців, їхні виражальні засоби не зазнали істотних змін. Так, пісенна творчість казенно спрямованої тематики, зокрема Г. Верьовки, Л. Ревуцького, К. Данькевича, А. Штогаренка, М. Колесси, Г. Жуковського, Є. Козака, П. Майбороди, Ф. Надененка, А. Філіпенка, Є. Юцевича, як і раніш, характеризувалась урочистою піднесеністю, експресивністю і водночас широкою розспівністю. Найбільш показовим зразком є пісня «Комуністичній партії хвала» А. Філіпенка на слова В. Лефтія.

Близькими до таких творів за змістом, а почасти й за художнім вирішенням, були пісні про боротьбу за мир. Музично-поетичну ідею автори реалізовували гранично чітко, плакатно-декларативно, вдаючись до динамічно-рушійного темпу маршової ходи. Назви пісень нагадували гасла: «Мир переможе війну» П. Майбороди, «Ми за мир у всьому світі» М. Дремлюги, «Війна війні» В. Борисова, «На бій за мир» Г. Фінаровського, «Ми за життя, за мир» Я. Цегляра та ін.

Громадянським пафосом сповнені пісні про Вітчизну, Україну. У порівнянні з попередніми вони позначені більшим жанровим розмаїттям, включаючи, зокрема, вальси, коломийки, ліричні, пісні-романси. У них дещо приглушено фанфарний тон, відсунуено на другий план шати гімнів-маршів, що наприкінці 40-х та у 50-ті роки стали шаблонними. Навіть звертаючись до цих жанрів, композитори видозмінювали їх завдяки ліричним інтонаціям, втіленню глибоких людських почуттів.

Індивідуалізація образно-музичних характеристик відчутна у «Пісні про Україну» Л. Ревуцького, творах «Цвіти, Україно» Є. Козака, «Заспівало все в Карпатах» М. Колесси, «Коломия-місто» А. Кос-Анатольського, «Слався, Україно» К. Данькевича.

У ліричному ключі вирішує тему Вітчизни П. Майборода, не обмежуючись при цьому конкретними жанровими ознаками. Композитор спирається на традиції народних ліричних пісень, де наспів поступово розгортається від соліста до дуєта (прикметною є перевага однорідних дуєтів — чоловічих або жіночих), а потім усього хору. Такий прийом властивий ряду пісень П. Майбороди і може розглядатись як певна його стильова риса.

Зокрема, в «Пісні про рідну землю» на вірші А. Малишка плавні мелодичні хвили, засновані на розспіві тонічної квінти з характерною інтонацією солійського ладу (VII натуральний), надають звучанню прозорості, чистоти, просторовості. У хоровій партитурі використано окремі елементи гуртового співу — підголосковість, переважний рух рівнобіжними терціями, квінтови й октави каданси. Інструментальний супровід також насичений народними гармонічними зворотами, а його фактурний виклад подеколи нагадує звучання бандури.



Прикладом іншого жанрового вирішення теми Вітчизни є відома у 50-ті роки «Пісня коханих» Ю. Мейтуса на слова Є. Долматовського з музики до кінофільму «Богатир» іде в Марто». Це матроський вальс, специфічність якого підкреслюється оркестровими засобами, проведенням теми інструментами низького регістру.

Хор
mf

Бу - шу - ет шторм и вол - ны пле - шут,

mf

не - ма - ло бурь в мор - ской судь - бе.

f

Ліричну вальсовість композитор наповнив новим змістом – дійовим, активним, оптимістичним. Емоційне піднесення зростає, коли замріяний секстовий заспів соліста підхоплюється у приспіві хором. Тут з'являється ямбічна інтонація квартової поспівки, широкий розспів по тризвуках з акцентом на першій сильній долі. При цьому хорова партитура посилюється оркестровим tutti.

Сумною відзнакою 1951 р. стали галасливі кампанії з приводу «безідейності», «космополітизму» та «буржуазного націоналізму» митців, проведені у зв'язку зі статтею у газеті «Правда» «Проти ідеологічних перекохань в літературі». У ній, зокрема, несправедливий гострій критиці було піддано видатного українського поета В. Сосюру за його вірш «Любіть Україну». Звинувачення висувалися й проти низки композиторів, здебільшого тих, хто писав музику на вірші Сосюри. Наприклад, газета «Советское искусство» дорікала Спілці композиторів України за те, що деякі її члени «виявляють некритичне, непартійне ставлення до тексту пісень, внаслідок чого з'являються твори, написані на ідейно хибні, шкідливі тексти. Так, композитор

І. Руденко, що ніяк творчо не виявив себе протягом багатьох років (він і не був членом Спілки), виступив з піснею на вірші В. Сосюри «Любіть Україну». Композитори С. Файнтух, П. Майборода, М. Вериківський також виявили невимогливість до тексту. Композитор М. Жербін, автор багатьох бадьорих пісень, виступив з романсом «Далеке хмуре поле», написаним на слова В. Сосюри. У цьому творі оспівується чуже радянській людині безцільне життя, відірваність від суспільства, яке буде комунізм»²⁶.

На деякий час розвиток патріотичної «локальної» тематики було затримано. Та після 1953 р. з новою силою почали творитися пісні про український край, позначені новим художнім вирішенням. Серед них особливо вирізняються пісні про Київ: «Київський вальс» та «Білі каштани» П. Майбороди, «На прапорі Києва — Леніна орден» К. Данькевича (власний текст), «Гімн орденоносному Києву» М. Вериківського, «Пісня про Київ» І. Шамо, «Я люблю тебе, Київ» М. Жербіна та ін.

Створений за листом-заявкою студентів Медичного інституту, «Київський вальс» П. Майбороди на вірші А. Малишка став одним з перших музичних символів міста²⁷. Його виразна мелодія складається з наспівних фраз, що ніби накочуються одна на одну. Початкове звучання чоловічого дуєта²⁸ підхоплює та «укрупнює» хор, надаючи твору радісного збудження й ліричного, захоплюючого настрою. Фактуру супроводу прикрашають лінії-підголоски, де виділяються окремі мотиви й поспівки основної мелодії.

[В темні вальсу]

Но - чі со - ло - в'ї - ні - ї, но - чі вес - ня - ні

mf

Інше художнє рішення має «Пісня про Київ» І. Шамо на вірші Д. Луценка, більше відома під назвою останніх слів куплета «Києве мій». Ідею твору втілено у ніжній замріяній музиці, позбавленій будь-яких зовнішніх ефектів. Автори розповідають про вечірнє місто, що відпочиває після трудового дня. Мелодію побудовано на інтонації широкого секстового злету, врівноваженого низхідним рухом. Вокальну лінію супроводжує м'яке ритмічне коли-

²⁶ Советское искусство. — 1951. — 11 лип.

²⁷ Фраза заспіву «Київського вальсу» до 90-х років була позивними радіостанції «Промінь» Українського радіо.

²⁸ Дуєт у складі народних артистів УРСР С. Козака та М. Фокіна був першовиконавцем багатьох творів П. Майбороди.

вання ($\frac{6}{8}$), притаманне більшості ліричних творів І. Шамо. Тлумачення мелодії як емоційної хвилі відповідає лаконічній структурі твору.

[В темпі вальсу]
dolce
mp

Гра - є мо-ре-зе-ле - не, ти - хий день до - го -
-ра. До - ро - ги - ми для ме - не

1954 рік прикметний появою пісень, присвячених 300-річчю приєднання України до Росії. Ця подія, що в національній історії має неоднозначну оцінку, у 1950-ті роки відзначалася як величезний історичний здобуток. Завершували цілу низку мистецьких акцій урочисті концерти в Києві та Москві. Дружба двох слов'янських народів прославлялась у піснях «Гімн братерству» П. Майбороди, «В путь-дорогу, козаки» Л. Ревуцького, «Величальна» А. Філіпенка, «Росіянка, зоре моя» К. Домінчена, «Дума про Богдана Хмеля» П. Гайдамаки, «Славлю Москву» М. Дремлюги, «Дума про Переяславську Раду» М. Колесси та ін. Однак більшість названих творів, попри вдале музичне оформлення, має декларативно-панегіричний характер.

У повосенній пісенній творчості окремою, активно розроблюваною була тема звияжної праці. Цей напрям пісенності постійно був у колі підвищеної уваги з боку уряду. В «дусі часу» «Літературна газета» невдовзі після війни (вже від 30 березня 1946 р.) кинула гасло: «Герої праці стануть героями наших творів». І незабаром з'являються пісні-портрети про кращих ланкових, комбайнерів, трактористів, шахтарів, металургів, будівельників. До репертуару багатьох професійних і самодіяльних колективів увійшли «Пісня про Пашу Ангеліну» Л. Ревуцького, «Про Миколу Лукичова» Г. Верьовки, «Донбас бойовий» М. Жербіна, «Марш комуністичних бригад» А. Філіпенка та ін.

Найвідомішим серед пісень такого змісту виявився цикл П. Майбороди на вірші О. Ющенка про знатних ланкових, Героїв Соціалістичної Праці М. Лисенко «Ще тумани сиві», М. Озерного «Поля неозорі» та О. Хобту

«Над широким Дніпром», за який композитора у 1950 р. удостоєно Державної премії СРСР. Прагнучи реалістично змалювати конкретні, індивідуально-самобутні образи, автори виїздили у колгоспи, знайомилися з селянами, разом з ними виходили на польові роботи. Нові пісні народжувалися одразу й були засновані на близьких до народних джерел інтонаціях та манері співу.

Першою з'явилася пісня про Марію Лисенко «Ще тумани сиві», що привернула увагу нестандартним вирішенням теми — створенням образу ліро-епічною музикою, а не маршем. Вона дуже поширилася, навіть вважалася народною (записано декілька її варіантів). У сольному заспіві пісні міститься інтонаційне зерно, що розробляється упродовж усього твору. У другій фразі його підхоплює жіночий хор. Інтонації забарвлено у світлі мажорні тони.



І. Шамо

Один

Ще ту-ма-ни си-ві

Двоє

не зійш-ли зпо-лів, на ши-ро-кій



Мелодію витримано у помірному темпі, позначеному легким погойдуванням гармонічних фігурацій, що асоціюється з ранковим вітерцем у полі.

У пісні про Марка Озерного «Поля неозорі» переважають піднесеність та урочистість. Музичне наповнення поспівок зумовлює заклична інтонація то у висхідному, то у низхідному русі. Пісню побудовано за улюбленим для композитора принципом: заспів соліста підхоплює другий чоловічий голос, потім дует переходить у хор, досягаючи кульмінації. Загалом відчувається певна спорідненість твору із звичайними козацькими піснями.

Третя пісня циклу — «Над широким Дніпром», що оспівує Олену Хобту, — близька до гуртового співу та ґрунтується на варіантному розвитку першої фрази. Мелодія тут іде за словом, акцентує його, що спричинює вільну метрику, позначену чергуванням різних за тривалістю тактів. Спорідненість із фольклором стосується також поліфонії і гармонічної будови: голоси рухаються то рівнобіжними співзвуччями, то розходяться, то зливаються.

Цікаве вирішення пісні-портрету запропонував Г. Верьовка. Його «Шахтарочка» на вірш С. Воскрекасенка репрезентує образ веселої, задержуваної дівчини-робітниці.

Розвиток української ліричної пісні першого повоєнного десятиріччя відзначався певною нерівномірністю. Подеколи з'являлося і зневажливе ставлення до неї як до жанру, не гідного серйозної уваги. Стосовно того, що гальмувало її розвиток, писав, зокрема, А. Кос-Анатольський: «З одного боку, наше – композиторів та поетів — нерозуміння важливості ліричної пісні, незначна наша творча активність. З іншого боку — святотатство деяких перестраховальників від критики. Насправді були спроби назвати любовну лірику «аполітичною», «безідейною»²⁹.

Тим вагомішими були результати, яких досягли такі майстри, як П. Майборода, А. Кос-Анатольський, Г. Жуковський, Є. Козак, І. Шамо, А. Філіпенко, О. Сандлер, Я. Цегляр, котрі продовжували і творчо розвивали кращі національні пісенні традиції у ліричних жанрах.

²⁹ Кос-Анатольський А. К поетам-песенникам //Правда України. — 1954. — 21 жовт.

Впливом міського романсу позначений, наприклад, солоспів А. Кос-Анатольського «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» на вірші І. Франка. Романтично-піднесеним та емоційно-схвильованим поетичним рядкам, що передають палке почуття кохання, мінливі настрої душі, відповідає поривчаста і внутрішньо-збентежена музика. Мелодія розгортається у невпинному варіантному розспіві, де акцентується звучання кожного слова. Використання численних допоміжних оспівувань, альтерацій у середині мотиву надають їй мінливо-примхливого характеру. Фортепіанний супровід-арпеджіо посилює відчуття внутрішнього збудження, напруги й емоційного піднесення.



А. Філіпенко

Показовий твір тієї доби — пісня «Ми підем, де трави похилі» П. Майбороди на слова А. Малишка — виявляє зв'язки з народно-романсовими джерелами, зокрема, з таким різновидом, як ліричний дует. Вона стала зразком української ліричної пісенності, де розкриваються прості й водночас глибокі людські почуття, надії і поривання, мрії. Мелодія лунає ніби здалеку: заспівує один голос, поступово посилюючись та підносячись угору, його підхоплює другий, разом вони утворюють злагоджений дует (спочатку в терцію, а в кінці у сексту).





Завдяки супроводу, позначеному м'яким баркарольним пульсуванням на органній тонічній педалі, й акордовим «сплескам» в уяві постає поетична картина присмеркового Задніпров'я. На особливу увагу заслуговує мелодична структура пісні: майже кожна наступна фраза наспіву починається заключним звуком попередньої (своєрідна інтонаційна естафета «ланцюгового зчеплення»), внаслідок чого пом'якшується зв'язок між фразами, досягається безперервна кантиленність та інтонаційна єдність твору. Такий однотоновий зв'язок фраз вирізняє кантиленні зразки світової музики, що дає підстави долучити до них і ліричний дует П. Майбороди.

Певні кола республіканської громадськості тлумачили пісенну творчість українських митців кінця 40—50-х років як протидію посиленню «чужорідних» впливів західноєвропейської та американської легкої музики, зокрема джазової. Поширення її (часто, справді, не ліпшого гатунку) у молодіжному середовищі здійснювалося здебільшого неофіційно через ефір, платівки та переписування. Кращі твори провідних митців західної естради — Дж. Гершвіна, Г. Міллера, Д. Еллінгтона, Ф. Лемарка, М. Шевальє, Д. Модуньо — цікавили тільки професіоналів. Зате позбавлені смаку так звані жанрові пісеньки, як-от «Маленька Марі», «Два сольді», «Дженні», «Кларіта», дедалі більше заповнювали концертні естради, радіо і телепередачі.

В Україні 50-х років майже повсюди виникали невеличкі культбригади з малими джаз-оркестрами, що відзначалися низьким художнім рівнем, але досить активною діяльністю. Розповсюдження естрадних бригад і ансамблів такого типу здійснювалося шляхом витіснення високопрофесіональних колективів — популяризаторів вітчизняної і зарубіжної музики. Так, 1953 р. в Одесі ліквідовано штатний струнний квартет, а, замість нього, створено квартет акордеоністок. 1955 р. одну з кращих в Україні Одеську хорову капелу замінено естрадним ансамблем пісні й танцю. Того самого року в Харкові припинили існування найстаріша в Україні хорова капела і єдиний у республіці оркестр народних інструментів (згодом його поновили у значно скороченому вигляді). У Сумах, замість симфонічного оркестру, створено інструментальний квартет та естрадну бригаду³⁰.

³⁰ Альошин Ю. [Малишев Ю.]. Нотатки про музику наших днів //Рад. культура. — 1956. — 2 жовт.

Естрадна музика, дедалі більше захоплюючи побут, стаючи популярною, виділяється у самостійну мистецьку галузь зі своєю манерою виконання (більш розкутою), інструментарієм, типом оркестрування, специфічною драматургією. Перед тими, хто працював у масових жанрах, постало питання переорієнтації власної творчості. Композиторів хвилювала проблема естрадного стилю музики і синтезу національних традицій із зарубіжним джазовим та естрадним мистецтвом.

Підвищенню загального рівня естрадної музики сприяла поява високопрофесійних виконавських колективів. Тут композитори мали змогу на практиці оволодівати специфікою оркестрової партитури, її тембровою палітрою і принципами тематичного розвитку. Значних успіхів у цьому досягли композитори інших союзних республік — Б. Карамішев, А. Ешпай, К. Молчанов, Ю. Саульський, А. Бабаджанян, К. Орбелян, Т. Кулієв, А. Бабаєв, Р. Лагідзе, С. Цинцалдзе. 1956 р. в Україні почав виступати естрадний оркестр «Дніпро» під керівництвом композитора Є. Зубцова. Особливістю його складу було додання до джазової групи струнних інструментів (у класичному джазі вони відсутні), що пом'якшило темброву палітру звучань. Оркестр виконував пісні П. Майбороди, А. Кос-Анатольського, Я. Цегляра, Є. Козака, А. Філіпенка, І. Шамо та інших митців. Проте в подальшому він не зміг зберегти своє самобутнє обличчя і, проіснувавши близько п'яти років, розпався. Та на часі вже була нова доба естрадного музикування, що принесла електроінструментарій, нові стилі й жанри, зумовила нові форми й художні смаки.

Отже, у пісенній творчості цього періоду розрізняються дві частини — це пісні воєнних часів та повоєнної доби. Прикметно, що, хоч творчість українських митців у роки війни була досить плідною, але за своїм художнім рівнем вона не посідала домінуючого місця у мистецькому житті народу. Тут помітною є перевага доробку російських митців — В. Соловйова-Сєдого, Б. Мокроусова, М. Богословського, А. Новикова. Виняток становили окремі твори: «Клятва» Г. Верьовки—М. Бажана, «Зашуміла калинонька» М. Вериківського — Т. Олудька, «Хусточка червона» А. Малишка. На те було ряд причин, і, можливо, чи не найголовніша — глибоко емоційне усвідомлення самого факту окупації рідної землі ворогом. Натомість у повоєнні часи, попри всі економічні скрути життя та ідеологічні утиски, українська пісенність почала набирати сили й отримала визнання як національно самобутнє художнє явище на теренах багатонаціональної країни СРСР. Імена українських митців повоєнної генерації — П. Майбороди, А. Кос-Анатольського, Г. Жуковського, І. Шамо, Є. Зубцова — стали відомими далеко за межами України, а їхні кращі пісні звучали у виконанні провідних артистів і музичних колективів країни та зарубіжжя.

ПІСНІ І ХОРИ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ШКІЛЬНОЇ МОЛОДІ

Вокальна музика українських композиторів для дітей і шкільної молоді 40—50-х років була тісно пов'язана із загальносоюзною пісенною творчістю. Під час другої світової війни, коли кращі мистецькі сили було спрямовано на потреби фронту, партизанських загонів та працівників тилу, значну частину яких складали підлітки, на перший план ставились масові жанри. Вони безпосередньо реагували на події, що відбувались на полях кривавих битв, оспівували мужність безстрашних захисників своєї землі, вселяли віру в неминучу перемогу над нацизмом.

У роки війни діти значно подорослішали. Тому пісень про безтурботне мирне життя створено тоді небагато. За приклад може правити збірка із супроводом фортепіано О. Сандлера «Голосні дзвіночки», куди увійшли, зокрема, «Пісня зірочок» і «Ялинка» на сл. Н. Забіли, «Про Івасика-сажотрусика» і «Хоробрий зайчик» на слова І. Кульської, що приваблюють мелодійністю, ширістю почуттів. Але є тут і твори, пройняті передчуттям тяжких випробувань. Скажімо, «Богунська» на слова А. Малишка та «Іде брат мій в армію» на слова І. Неходи. Очевидно, збірку складено напередодні війни, а видруковано в Києві у трагічному 1941 р.

На початку 40-х років в окупованій німцями Польщі вийшло друком також ряд збірників для українських дітей. Вони були адресовані вчителям співу у початкових класах шкіл та вихователям дитячих садків і служили дидактичним матеріалом, частково апробованим у передвоєнній практиці працівниками музичної освіти Галичини. Серед них опублікований у Варшаві 1940 р. авторський співаник для дітей молодшого віку Р.Новосада «Сопілка», перевиданий у Львові 1991 р. Він складений з двадцяти одноголосих пісень без супроводу на вірші О. Олеса («Сонечко», «Дощик»), Марії Підгірянки («Терличка», «Зелена веснянонька»), Л. Глібова («Стоїть гора високая», оригінальна мелодія Новосада), М. Петріва («Мама») та ін. Вони невеликі за розмірами (всього на вісім або шістнадцять тактів), побудовані на фольклорних інтонаціях, написані у простій куплетній формі. Зміст пісень свідчить про те, що автор намагався прищепити дітям любов до природи, рідного краю («Зелена веснянонька»), повагу до національних героїв та обов'язок пошанування могил, де поховані січові стрільці, які загинули за волю України («Могилка» на сл. М. Гуляр-Паньків).

Оцінюючи видання, можна цілком погодитись із думкою др.Й. Хомінського, висловленою в анотації, що «Співаник «Сопілка» п.Романа Новосада, — це позитивно зроблений збірник пісень, що надається для наших років науки співу у початкових школах»³¹.

У тому ж 1940 р. українське видавництво у Кракові випустило в світ підручник «Українське дошкілля» для вихователів дитячих садків, де, крім пісенного та ігрового матеріалу, вміщено також ґрунтовні теоретичні статті проф. П.Біланюка «Виховання дитини в її дошкільному віці» з розділом «Про забави» і Я.Кузьмова—М.Козловської «Методи занять у дитячих садках» з розділом «Мовні заняття».

³¹ Новосад Р. Сопілка. Співаник для дітей. — Варшава, 1940; Львів, 1991. — С.3.

У 1941 році те саме «Українське видавництво» у Кракові видало більш об'ємну (142 сторінки) збірку «Українське дошкілля», доповнену новими матеріалами. Тут представлено пісні, ігри, вірші і загадки для дітей дошкільного віку. Серед них значна частина фольклорних зразків, у тому числі із зібрань М. Леонтовича, В. Верховинця, Ф. Колесси, а також оригінальні мелодії М. Лисенка, І. Воробкевича, М. Вериківського, Б. Вахнянина, М. Гайворонського, Б. Кудрика, Р. Новосада, досвідчених педагогів Г. Терлецького, О. Суховерської, О. Заклинської на народні слова та на вірші Марійки Підгірянки, В. Щурата, Б. Лепкого та ін. Збірка має виразне патріотичне спрямування, пронизана любов'ю до України, на чому наголосив автор передмови до її теперішнього перевидання³².

Музичний розділ, що є визначальним у збірці, має назву «Дітвора співає, в садочку гуляє». До більшості пісень, викладених у вигляді мелодій, подаються сценарії з чітко розробленою послідовністю дій дітей під час гри чи забави, їхніх рухів відповідно до розвитку сюжету пісні. У танцювальних піснях схематично окреслено рухи танців. Цінним доповненням до збірки є теоретичні викладки Г. Терлецького про особливості музичного виховання дітей на початковій стадії їх розвитку, а саме: «Пісня і забава», «Дещо з музичної психології дитини», «Методичні вказівки для виучки пісень». Слід додати, що Г. Терлецький працював у повоєнні роки викладачем сольфеджіо у початкових класах спеціальної музичної десятирічки при Львівській консерваторії ім.М. В. Лисенка. Його неабиякий талант видатного методиста добре пам'ятають учні, які вчилися у нього в другій половині 40-х та 50-х роках, серед яких можна назвати таких відомих музикантів ХХ ст., як М. Скорик, О. Криса, М. Чайковська, С. Грица, А. Терещенко, Б. Фільц, Л. Корній, В. Гуцал, В. Москаленко.

Серед інших педагогічних і дитячих видань 40-х років виділяються «Матеріали до науки сольфеджіо і хорового співу» С. Людкевича (Краків — Львів, 1942)³³, співаник «В дорогу» (видавництво «Молоде життя», Аугсбург, 1949). Музичну частину останнього опрацював відомий український музикознавець і композитор В. Витвицький.

Необхідно зазначити, що більшість збірників, виданих за межами Радянського Союзу, попри їх безперечну дидактичну цінність та виховну значимість в Україні за часів панування радянської влади з відомих причин офіційно не сприймалися. Тому вони були недоступними для вчителів та музичних вихователів і не використовувались у педагогічній практиці.

Натомість у Києві вже в повоєнні роки було надруковано багато літератури учбового плану і для дитячих садків, і для школи, і на допомогу художній самодіяльності, і особливо велику кількість піонерських пісень. На жаль, зміст їх був заідеологізованим навіть у простеньких творах для малят. Серед опублікованих збірників можна назвати такі: «Пісні й танці на колгоспному дошкільному майданчику». Упор. Н.Кукловська. К., 1945, 1948, 1950. — 36 с.; «Музичні ігри й танці в дитячому садку». Музика для співу з фортепіано. Упор. Н. Кукловська, П. Хаймович, Б. Милич, А. Козловсь-

³² Косів М. Чарівний калейдоскоп: Українське дошкілля. — К., 1991. — С. 5.

³³ Першу публікацію було здійснено в 1930 р. у Львові літографічним способом.

ка. К., 1955. — 187 с.; 2-е переробл. вид. — 1958; «Пісні та музика в дитячому садку». Упор. З. Березницька, Н. Мельникова, М. Равін. — К., 1955. — 215 с., перевид. 1958.

Значним попитом користувався підручник, упорядкований досвідченим педагогом київської спеціальної десятирічки О. Раввіновим, — «Пісні для учнів початкової школи (спів на 1, 2 та 3 голоси з фортепіано та без супроводу) з передмовою. К., 1955, 320 с.; 2 вид. — 1956; 3 вид. — 1959, текст укр. та рос. мовами). О. Раввінову належить також упорядкування збірника «Пісні українських композиторів для піонерів та школярів» (К., 1953, 126 с., текст укр. і рос. мовами), куди увійшли пісні Л. Ревуцького, П. Козицького, Г. Жуковського, Г. Майбороди, П. Майбороди, І. Віленського, М. Дремлюги, А. Філіпенка та ін.

Піонерські пісні, як правило, несли в собі ідеї радянського патріотизму, інтернаціонального єднання, активно утверджували оптимістичне світобачення. Панівними в них стали поспівки революційних і героїко-патріотичних радянських масових пісень з чіткою напористою маршовою ритмікою, «вольовими» квартовими інтонаціями і загальною динамічністю розгортання музичної форми.

Однак навіть у збірниках, розрахованих на піонерський вік, вміщувалися твори, близькі дитячому світосприйняттю малюків. Приміром, у вищезазваному виданні були щирі й мелодійні пісеньки А. Кос-Анатольського «Вишеньки» та «Гусоньки» на слова І. Кульської, колоритна, з елементами звуконаслідування пісенька «Зозулі» на власні слова композитора, яскрава акапельна хорова мініатюра М. Вериківського «Розвивайся, лозо, борзо» на слова І. Франка.

У численних повосенних виданнях чільне місце також посідали пісні, що розкривали тему боротьби нашого народу проти німецьких загарбників. Показовим щодо цього є збірник «100 пісень для молоді» (К., 1946, упор. І. Нехода і А. Штогаренко). Більшість пісень написано в перші роки війни. Зокрема, у збірнику вміщено такі твори, як сповнені драматизму «Пісня про Зою Космодем'янську» К. Данькевича на слова П. Тичини, «Про партизанку Галю» А. Штогаренка на слова А. Турчинської, «Пісня про Сталінград» П. Гайдамаки на слова О. Новицького, кілька пісень про видатних полководців — Г. Жукова (музика К. Домінчена, слова В. Кондратенка та Б. Палійчука), І. Конєва (музика А. Штогаренка, сл. А. Малишка), прославленого партизанського ватажка С. Ковпака (музика І. Віленського, слова В. Лібермана). Включено сюди і проникливо-ліричні пісні М. Вериківського «Хатинка» на слова П. Усенка, «Наступає туча темна» на слова Т. Одуцька, «У селі під Лозовою» на слова Л. Первомайського, де з глибоким співчуттям і болем розкрито народне горе в часи воєнного лихоліття, та ряд творів Л. Ревуцького, близьких до українських ліричних протяжних пісень. Особливу увагу привертає його «Свято» на слова М. Рильського, де оспівується радість Перемоги.

Багато пісень написано про Радянську Армію. Серед їх авторів — П. Козицький, Г. Верьовка, О. Зноско-Боровський, Т. Шутенко, В. Рождественський. В них звучить і відлуння воєнних незгод, і впевненість у перемозі добра над злом. Щоправда, не обходилося і без звеличування «дорогого вождя».

Мужність юних героїв оспівується в піснях К. Данькевича, П. Козицького, П. Майбороди, В. Рождественського.

Тоді ж, у 40-х роках, у творчості українських композиторів було започатковано тему, пов'язану з боротьбою за мир. Тема ця пронизує пісенний доробок для дітей усіх вікових груп. Так, старшим школярам призначалися «День Перемоги» М. Дремлюги на слова Т. Масенка, «Ой як стало зелено» та «Комсомольці, вперед» Г. Верьовки на слова В. Бичка і П. Воронька, для дітей середнього віку — «Хай буде мир» О. Сандлера на слова І. Неходи, «Пісня про рідну землю» П. Майбороди на слова А. Малишка, «Коха на Батьківщина» на слова О. Іваненко, для малят — «Про мир» А. Лазаренка та І. Віленського на один і той самий текст М. Пригари, «Пісня про Батьківщину» А. Філіпенка на слова М. Познанської, «Ми любим свою Батьківщину» І. Кишка на слова О. Маруніч «Батьківщина» А. Штогаренка на слова П. Тичини.

Названі пісні споріднені з аналогічними творами композиторів інших республік колишнього Радянського Союзу. Їхня подібність стосується передусім ідейно-образного змісту й особливостей музичної стилістики — тяжіння до лапідарної мелодики, карбована ритміка, чітка форма (переважно куплетна з розчленуванням строфи на заспів і приспів), а також звернення до фольклорних засад. Це виявилось у багатьох тодішніх досить об'ємних збірниках для шкільних хорів, де поряд з творами українських авторів широко представлені пісні відомих композиторів з Росії та частково з інших республік, а також популярні пісні для дорослих — А. Новикова, В. Соловйова-Седого, М. Блантера, П. Майбороди, А. Кос-Анатольського.

Значне місце в дитячій музиці посідали — як «обов'язкові» — пісні про Леніна, що створювались з урахуванням виконавських спроможностей різних вікових груп дітей.

Упродовж 40—50-х років вийшли друком авторські збірки ряду композиторів. Більшість їх розраховано на дітей молодшого шкільного віку. Так, у збірці Г. Компанійця «20 дитячих пісень. Для хору в супроводі фортепіано» (1945) переважають пісні про природу і звірят. Подано тут також п'ять обробок українських народних пісень.

У збірці А. Штогаренка «Щасливе дитинство» (1946) об'єднано 15 різних за характером і образним змістом хорів. Деякі з них двоголосі. Значне місце посідають твори підкреслено ідеологічного звучання. Вони написані здебіль-



Таїсія Шутенко

шого в ритмі маршу. Кращі з них відзначаються природним рухом мелодичної лінії, інколи наявністю звукообразних моментів у фортепіанному супроводі (наприклад, відтворення ритмічними засобами барабанного бою у пісні «Наша Армія»). Музичну образність конкретизують також влучні фактурні штрихи в піснях «Струмок» і «Метелик», де імітуються дзюрчання води та пурхання метелика. Тут використано інтонації гаївки «Янчику, подоляничку».

Народними поспівками пронизані також твори Штогаренка з його другого збірника «Пять песен для детей» (М., 1950), а саме: «Йшла колона» на слова С. Погорільського, «Дощ» і «Кіт-воркіт» на слова А. Малишка. Особливо колоритною є перша з них — жартівлива пісенька про хлоп'ят, які весело крокують до річки, а перед ними розлітаються горобці й розбігаються кури. Невеликий діапазон мелодії в обсязі сексти (fa^1 — re^2), чітка ритмічна структура, дотепне звуконаслідування цвірінкання горобців в акомпанементі за допомогою багаторазового повторення на стакато квінтсектакорду VI шабля в партії правої руки на тлі остинатної фігури в партії лівої руки — ось засоби, якими створюється життєствердний образ галасливого й радісного походу малюків.

Досить рухливо

Йшла ко - ло - на го - ро - дом,

ву - ли - ці вти - на - ли - ся,

«Шість дитячих пісень» І. Шамо (1947) становлять художню цілісність. Об'єднувальним стрижнем тут є зображення різних картин природи зимової пори. Сюди увійшли пісні «Випав сніг», «Ялинка», «Зима», «Зайчик»,

«На ялинках іній», «Метелиця». Вони приваблюють точними музичними характеристиками, свіжістю гармонічної мови, поетичністю художнього висловлення. Передусім це стосується колоритних пісень на тексти Л. Глібова «Зима» та В. Сосюри «Зайчик», сповнених душевної теплоти ніжних і пестливих слів «зимонько, снігуронько, наша білогрудонько». У першій з названих пісень композитор влучно обирає виразну «благальну» інтонацію низхідної малої терції. Багаторазове її повторення асоціюється з побудовою характерних зразків дитячого фольклору — своєрідних музичних скоромовок-заклинань (або ж настійних умовлянь), коли діти звертаються до сил природи як до живих істот (наприклад, «Вийди, вийди, сонечко», «Пади, пади, дощику» тощо). Вузкий діапазон мелодичних поспівок і їх повторність дали змогу авторові щедро застосувати прийоми гармонічної варіаційності. Це, зокрема, розмаїтість ладового окреслення окремих шаблів ладу, наприклад, *мі* мажорної субдомінанти в *сі* мінорі, квартсектакорду збільшеного тризвука *мі* бемоль — *соль* — *сі*, низку хроматично ведених низхідних малих терцій в середніх голосах акомпанементу та ін.

Рухливо, з проханням *mf*

Зи - монь - ко, сні - гу - ронь - ко, на - ша бі - ло - гру - донь - ко,

mp

Збірник П. Козицького «Ми країни Радянської діти» (1950) складається з десяти творів на слова С. Маршака, П. Воронька, А. Барто та інших поетів. Вони позначені піднесеним настроєм, а своєю образністю левною мірою нагадують ранні твори композитора, зокрема «Весняну кантату» для дитячого хору (над другою її редакцією він працював одночасно зі створенням пісень до цього збірника). Засновані частково на народних інтонаціях, викладені просто й доступно для виконання, пісні відтворюють шкільне життя, побут і різні захоплення дітей. Деякі з пісень, однак, не позбавлені офіційності.

Малюкам адресовано два збірники В. Рождественського: «Чотири пісні. Для дітей молодшого віку» (1947), куди увійшли «Жовтень», «Журавлі летять», «Здрастуй, травень», «Сонечко» та «Пісні для дітей молодшого віку» (1952) для голосу або хору на вірші М. Познанської, Т. Масенка, Н. Забіли, В. Сосюри та інших поетів.

Збірник І. Віленського «Сім пісень для дітей» (1956) також розрахований на дошкільнят та учнів початкових класів. На початку тут подано патріотичні твори у прославному плані. Решта пов'язана з іграми та життям дітей у виховних і навчальних закладах.



Ю. Рожавська

Подібною є і тематика збірника «Три пісні для дітей» (1954) Ю. Рожавської. Вони згруповані за принципом контрастності. Бадьору за настроєм «Ранкову пісню» (слова Г. Бойка) змінює лірична «Моя ляля» (слова М. Познанської). Завершує цей невеликий цикл «Жартівлива» (слова П. Воронька).

Т. Шутенко теж написала ряд пісень для дітей молодшого шкільного віку на слова М. Познанської, Г. Бойка, І. Неходи, А. Барто, які вийшли друком в її авторському збірнику «Малютам-школярам» (1959), куди увійшло десять пісень.

Плідно працював у галузі пісенної творчості для дітей, у тому числі для найменших, А. Філіпенко. Він написав понад 150 творів для дошкільнят, велику кількість для учнів початкових класів. Вони посіли чільне місце у практиці музичного навчання і дозволили дітям, охоче виконувались малюками під час свят-

кових ранків і концертних виступів, увійшли в усі методичні й навчальні посібники. Переважна більшість пісень базується на народних стильових засадах, їхня метро-ритмічна структура — на фольклорній танцювальності. Найширше використано ритмічну формулу козачка. Є також чимало маршових пісень, трапляються вальси, ліричні й колискові співи, дотепні сценки. Для полегшення сприйняття і виконання інструментальний супровід дублює вокальну лінію. Прикладом може бути відома пісня-таночок «По малину в сад підем» на слова Т. Волгіної.



Добре знані також його пісні «Гуси», «Чобітки», «Скакалочка» (слова Т. Волгіної), «Ой весела дівчина Олена» на слова В. Кукловської, «На містечку», «Курчата» (слова Г. Бойка), «Калачі» (слова Г. Демченко) тощо, а також ряд мініатюр, якими послуговуються протягом багатьох років під час проведення у дитячих садочках святкових ранків. Вони надруковані в серії авторських збірників А. Філіпенка під загальною назвою «Співайте, малюта. Пісні для дітей дошкільного віку» (І і II зошити — 1955, III — 1956).

Значне місце в доробку митця посідають пісні й хори для дітей середнього шкільного віку, зокрема піонерські, пройняті почуттям радянського патріотизму і святковості. Вони увійшли до його авторського збірника «Вибрані пісні. Для дітей» (1954). Пісні Філіпенка часто репрезентували музику для дітей на різних форумах, урочистих святах, навіть урядових концертах. Популярними стали пісні, присвячені школі, різним захопленням у відпочинкових таборах, іграм, розвагам і жартам. Зокрема, «Спортивна пісня», «Наша Майка» на слова Т. Волгіної, «Карнавальна», «Футболіст» на слова В. Бичка, «Веснянка» на слова Г. Бойка, «Сніг-сніжок» на слова П. Воронька.

У галузі дитячої хорової творчості плідно працювали також Р. Скалечкий, Р. Верещагін, М. Завалішина, І. Кишко, Г. Фінаровський, С. Юцевич, А. Лазаренко, Г. Гембера та ін. Кращі зразки їхньої творчості позначені ідейно-художньою змістовністю, щирістю, емоційністю, мистецькою довершеністю і відіграли вагомий роль в естетичному вихованні дітей.

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ

Камерно-вокальна творчість українських композиторів воєнної пори позначена ще більшим, ніж у довоєнний час, тяжінням жанру, з одного боку, до пісні, а з іншого — до одностайної кантати, поеми, монологу, епічних народних жанрів (думи, історичні пісні). Одну з причин такого явища можна вбачати у тому, що композитори продовжували працювати в різних жанрах. Наприклад, М. Вериківський у перші місяці війни закінчив клавир кантати «Гнів слов'ян» на слова чорногорського поета Радуге Стійєнського, планував створити цикл солоспівів «Моя Україна» на слова українських поетів.

Водночас формувалась нова традиція функціонування жанру, пов'язана з тлумаченням солоспіву на патріотичну тему як монументалізованого твору високого громадянського звучання. Це відбилося на особливостях музичної драматургії кращих зразків такої творчості, зокрема М. Вериківського, Б. Лятошинського, Ю. Мейтуса. Так, загострення конфліктності дії, зіставлення психологічних станів здійснювались через новознайдену і переосмислену побутуючу інтонацію, що сприяло виробленню оригінальної образно-мовної лексики.

З погляду динаміки образного розвитку та композиційно-стильових прийомів українська вокальна творчість розглядуваного періоду теж зазнала змін. Прикметними для неї стали картинність епізодів, пов'язаних з драматичними або трагічними сторінками поетичного першоджерела, використання композиційного монтажу, посилення монологічного характеру вис-

ловлювання з одночасним розширенням ролі дійових (ситуаційних) і ліричних інтонаційних формул, проекція романсу на народний епос (зокрема, думу), гіперболізація структурних ознак пісенного жанру (наприклад, коліскової) як основи внутрішньої інтонаційно-образної характеристики твору та засадничих формотворчих елементів на рівні романсу як вторинного жанру.

Характерною тенденцією було зняття суперечності між загальним і особистим: загальне сприймалось крізь призму особистого, а особисте нерідко підносилося до рівня узагальненого. Ще одна закономірність яскраво виявилася у солоспівах, написаних під час війни. Це творче засвоєння набутків високої духовності минулого, переосмислення його у зв'язку із сучасним, відбір того, що має слугувати провідній ідеї патріотизму, захисту рідної землі від поневолювачів.

Творчий досвід минулого реалізовувався в оновлених формах. Відчутний у мелодиці ряду романсів сплав інтонацій масових пісень з народними поспівками підтверджував плідність тенденції зближення пісенно-жанрових пластів, започаткованих у камерно-вокальній музиці композиторів-класиків.

Авторська мова нерідко спрямовувалась у бік загальнодоступності, до творення інтонації-образу (термін Б. Асаф'єва).

Розкриття воєнної теми крізь призму ліричних емоцій вимагало від композиторів особливої майстерності. Музичний зміст-форма потребував конкретності, відповідної характеру поетичних творів, пов'язаної, як правило, з реаліями життя, сповненого драматизму боротьби, героїки.

Показовою щодо цього є творча еволюція Б. Лятошинського. Якщо в романсах 20-х років композитор підкреслював глибоко суб'єктивне розуміння поетичної — лірико-інтимної, а то й узагальненої — ідеї, то в солоспівах 40-х років він демонструє вміння знайти об'єктивізовану форму романсу. Широкий мелодичний потік, гармонічна виразність фактури фортепіанного супроводу, цілеспрямований синтез різних прийомів і їхній розвиток уможливили появу якісно нової інтонації-образу. Тому не дивно, що солоспіви Лятошинського ор.40, написані 1943 р. на вірші В. Сосюри, вперше було опубліковано під рубрикою «Ліричні пісні» у збірнику «Пісні та хори Вітчизняної війни».

Цей збірник видруковано 1944 року у Москві. Редактором його був П. Козицький, упорядником — О. Петровський. Проте Козицький, очевидно, виступав ще й ініціатором видання та упорядником музичного матеріалу, про що свідчить автограф на екземплярі, що зберігається у ЦНБ НАН України: «Державному Музею Партизанського Руху на Україні від упорядника П. Козицького. 1946, 9. V. Київ».

Воєнна тема свосередно відбилася не тільки в лірико-драматичних зразках романсової творчості, а й у жанрах балади, думи, коліскової, вокального монологу, монологу-поєми, вокальних циклах. Нові творчі завдання, що постали перед композиторами після війни, пов'язувались із відбудовою країни, переходом її до мирного життя.

У камерно-вокальній творчості, зокрема романсовій, зростає питома вага просвітленої лірики, піднесеного настрою. Це, в свою чергу, зумовило використання опоетизованих у класичній музиці жанрів (наприклад, вальсу), еле-

гійно-пісенного мелосу, а також трансформованих народно-танцювальних поспівок, коломийки тощо.

Проте на межі 40—50-х років відбувається деяке послаблення уваги до романсу. Несправедливе звинувачення таких майстрів, як Б. Лятошинський, М. Вериківський, у «формалістичному трюкакті» згубно відбилось на розвитку камерно-вокальної творчості, що була для митців не тільки образно-стильовою та інтонаційно-мовною лабораторією, а й засобом спілкування із широкою слухачською аудиторією.

Зростання кількості професійних композиторів, зокрема за рахунок вихованців Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, М. Вілінського, М. Тица, згодом благотворно позначилось на розширенні жанрово-стильового діапазону української музики, у тому числі й камерно-вокальної. Плідний внесок у неї зробили митці як старшого покоління — М. Вериківський, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, Г. Верьовка і середнього — Ф. Надененко, Ю. Мейтус, Д. Клебанов, А. Кос-Анатольський, М. Жербін, так і молодшого — Г. Жуковський, Г. Майборода, М. Дремлюга, Ю. Рожавська, В. Кирейко та ін.

До кращих солоспівів періоду війни належить «Дума про матір-Україну» («Дума про Вітчизняну війну») М. Вериківського на слова М. Рильського для баса з фортепіано. Твір присвячено його першому виконавцеві І. Паторжинському. Написаний 1942 р., під час перебування композитора й поета в евакуації в Уфі, він наповнений почуттям патріотизму, вірою в перемогу над ворогом.

Емоційне напруження поезії Рильського, створеної на засадах народної творчості і шевченківських традицій, композитор передає завдяки органічному поєднанню образно-інтонаційних характеристик двох епічних жанрів — героїко-драматичної думи і прославної пісні. Відповідно до цього вибудовується музична драматургія цілого і його окремих частин, використовується принцип наскрізного розвитку музичного матеріалу.

Блискучий знавець фольклору, Вериківський досяг у солоспіві високого рівня художнього узагальнення. Після Лисенкової «Думи» («У неділю вранці-рано» на слова Т. Шевченка) його «Дума» стала другим зразком перевтілення фольклорного жанру, його музичної поетики у професійній камерно-вокальній творчості.

Драматизм образів Рильського розкривається через заплачкові епізоди, ритмічно розмаїту та внутрішньо напружену реcitaцію, поєднану з мелодикою декламаційного характеру, з розспівами, в яких звучить прикметна для дум та історичних пісень інтонація «додавання жалощів» (вислів кобзаря О. Вересая). Звертають на себе увагу й типові мелізми, інтервальні ходи, що вияскравлюють ладову основу солоспіву.

Майстерне використання засобів гармонічної виразності дало змогу зцементувати вокальні фрази, побудовані згідно з думною традицією за принципом уступів. Композитор широко оперує альтерованими септакордами, підкреслює тоніко-субдомінантовий центр у загальному ладотональному плані твору. Винятково органічними є переходи від одного типу фактурного викладу до іншого, наприклад, від акордово-гармонічного до арпеджованого. Субдомінантовий органний пункт у вступі, арфоподібні пасажі й тремоло імітують гру на бандурі.

Звернення до принципу повторності і варіантності в заключному епізоді солоспіву надає йому монументальності, підкреслює стверджувальний, героїко-епічний характер поезії Рильського.

Відчутна сучасність звучання «Думи про матір-Україну» і водночас її органічна близькість до традиційних жанрів прикметні для творчих пошуків Вериківського, для самобутності його стилю.

1943 р. композитор закінчив великий різножанровий цикл «У дні війни» на слова вітчизняних поетів. До нього увійшли романси, пісні та хори. За життя композитора було опубліковано лише пісні та хори. Романси ж залишилися у рукопису. Це «Забрали все із хати» (слова В. Сосюри), «Я стрівся з друзями» (слова М. Рильського), «Нас не поїли молодичі молоком» (слова І. Неходи), «Холодне Башкирії небо», «Одягнувся у спокій» (обидва — слова В. Сосюри), «Заглядає ніч у вічі» (слова М. Рильського), «Гобелен» (слова А. Кацнельсона). Більшість їх засновано на конкретних фактах, немовби вихоплених із драматичних перипетій воєнного часу. Так, музика романсу «Забрали все із хати» сувора, зосереджена, мелодика має декламаційний характер. За стриманим тоном висловлювання приховуються глибокий смисл, психологічне напруження. Різноманітні прийоми спрямовуються саме на експресивність вислову. Йдеться про «оркестровий» характер фактури фортепіанної партії з її роззосередженістю голосів і контрастністю динаміки.

The image shows a musical score for a song. The top system is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Andante' and the dynamic is 'mf'. The lyrics under the vocal line are: 'За-бра-ли все із ха-ти. До-лів-ка у кро-ві... Ле-'. The bottom system is the piano accompaniment, starting with a grand staff (treble and bass clefs). The dynamic is 'mf'. The lyrics under the piano line are: 'жить у-би-та ма-ти і ді-ти не-жн-ві'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf', 'f', and 'p'.

Тут, як і в «Думі про матір-Україну», Вериківський вдається до жанрово-го синтезу. Так, початок твору, написаного у простій тричастинній формі, нагадує оперне аріозо декламаційного характеру, а середній епізод близький до колискової пісні.

Розгойдувальний, ніби заспокоїливий характер мелодії в поєднанні зі словами трагічного змісту покликаний створити внутрішній драматургічний контраст. Останнє ж музичне речення виписане крупним мелодичним «штрихом», який підкреслює урочисту клятву: «Відплатить Україна за кров дітей своїх».

Туги за рідним краєм сповнений романс «Одягнувся у спокій». Але, на відміну від попереднього солоспіву, він позбавлений відкритого драматизму. Квіти, що їх на вікнах вималював мороз, нагадали поетові близьке й дороге («квіти України на вікні моїм») і водночас «срібний і широкий край, башкирський край», з яким поета зріднила доля.

Музика солоспіву відзначається лагідністю інтонацій, простотою і наспівністю. Репризна двочастинна форма, повторюваність ритмічного малюнка (рух — зупинка) кожної фрази, мотивно-тематична варіантність відповідають загальному настрою твору, хоча й спричинюють певну статичність.

Підкреслена стриманість почуттів характерна і для солоспіву «Гобелен». Однак тут композитор використовує не пісенний, як у попередньому романсі, а суто речитативний принцип розвитку музичного матеріалу, вдається до властивого йому гнучкого поєднання інтонацій-образів, що належать до різних жанрово-змістових сфер. Наприклад, коли мовиться, що бійці вирушають у бій, речитативний плин мелодики змінюється маршовою ритмо-формулою, а повернення до речитативної фрази, але вже енергійної, динамічної, відбувається у заключній частині.

Камерно-вокальна творчість Вериківського 40—50-х років дає цікаву картину лексичної динаміки, взаємозв'язку і семантичного переакцентування традиційних жанрів.

Тогочасна поезія, позначена певним тяжінням до розповідності, зближенням з інформативним матеріалом, коротким нарисом-портретом тощо, зумовила появу солоспівів, що характеризувалися підкресленою конкретністю і реалістичністю зображення. Крім Вериківського, твори такого плану писали Б. Лятошинський, К. Данькевич, А. Штогаренко. Водночас романсова творчість Вериківського репрезентувала іншу, не менш прикметну тенденцію, пов'язану із зображенням видатних історичних постатей, які керувалися у своєму житті високими патріотичними ідеями, інтересами народу. Це Григорій Сковорода — поет, філософ, музикант, один з визначних мислителів 18 ст.; київський князь Ярослав Мудрий — висоосвічений державний діяч; Семен Палій, керівник визвольної війни на Правобережній Україні проти польсько-шляхетських поневолювачів кінця 17—початку 18 ст. Звертаючись у своїх монологах до живої історичної традиції, покликаної відіграти позитивну роль у вихованні сучасників, Вериківський прагнув знайти відповідні творчим задумам музично-образні й семантично-стильові прийоми. Ця тенденція, яку можна назвати епізацією лірики, представлена насамперед вокально-симфонічною поемою, яку започаткував знову ж таки Вериківський. Йдеться про його поему «Чернець» на слова Т. Шевченка (1942) пам'яті видатного музикознавця М. Грінченка.

«Чернець» стоїть в одному ряду з творами, написаними на вірші радянських поетів воєнної пори, автори яких прагнули по-філософському осмислити історичні події, зосередити увагу на розкритті внутрішнього світу героїв. Музика твору Вериківського приваблює використання фольклорних джерел. Слідуючи цілком за текстом Шевченка, композитор водночас надає кожному епізоду образної опуклості і властивої саме музичному творові драматургічної функції.

Поема Вериківського вирізняється насамперед чіткими ознаками оперної драматургії з типовими для неї зупинками дії, узагальнювальною і характеристичною роллю симфонічних епізодів, вступів, закінчень, контрастним зіставленням жанрово-побутових сцен, важливих для розкриття драматизму ситуації. Щоб передати психологічний стан людини засобами музики, композитор вдається до наспівної мелодики, речитативу, узагальнення через жанр тощо.

Поєднання монологічної форми з «масовими» сценами, симфонічних інтерлюдій з репліками «від автора», аріозо головного героя засвідчують її зв'язок з монооперою. Властива оперному жанру також взаємодія вокальної та оркестрової партій.

Форма твору Вериківського немов розпадається на дві частини (початок другої від цифри 26 *Tempo I, Allegro moderato*). Цьому сприяють однакові за музичним тематизмом оркестрові вступи до вокальних епізодів, у яких дасться різнобічна характеристика головного героя — Семена Палія.

Розвиток дії починається з «масово»-побутової сцени на Подолі в Києві, що нагадує першу картину опери «Тарас Бульба» М. Лисенка. Відштовхуючись від намальованої поетом життєрадісної картини народного гуляння (тут короткими штрихами охарактеризовані козаки, музики й бурсаки, яким заборонено виходити за ворота, — «Нема голій школі волі, а то б догодила...»), композитор увесь музичний матеріал будує на народнопісенних мотивах, типових кадансових зворотах. Мелодія згаданого фрагмента, зокрема, близька до історичної пісні «Максим Козак Залізняк».



При згадці про музик композитор уводить оркестрову інтерлюдію, засновану на мотивах танцювальних пісень із прикметними для них ритмічною пружністю, варіаційним розвитком тематизму. Ця інтерлюдія органічно переходить у розгорнений вокально-симфонічний епізод, на який припадає кульмінація першої частини твору і де з'являється образ Семена Палія — звитязця, людини-життєлюбця, яка, однак, вирішила доживати останні дні далеко від світу (помер 1710 р., похований у Межигірському монастирі). Музичну характеристику головного героя побудовано на темах народних пісень «По дорозі рак» та «А мій батько орандар».

У другій частині відбувається драматургічне переключення образної характеристики, необхідне для розкриття психологічно напруженого стану людини, що філософськи осмислює пережите. Це здійснюється за допомо-

гою трансформації знайомих з першої частини пісенно-танцювальних поспівок та введення ритмо-звукових символів, наприклад трубних сигналів як згадки про минулі походи та ін.

Виважена музична форма твору Вериківського відповідає цілісній емоційно-образній композиції Шевченкової поеми. Оригінальне художнє вирішення обраної теми ґрунтується на особистому естетичному розумінні класичних традицій (Лисенко, Стеценко) зі збереженням власної манери звукомовлення і на досягненні глибокої простоти народно-музичної лексики. Завдяки врівноваженості вокальної та оркестрової партій цей досить тривалий за звучанням твір (421 такт) відповідає можливостям виконавця, хоч вимагає від нього неабиякої майстерності і витримки.

Уперше «Чернець» прозвучав в Уфі у виконанні І. Паторжинського та симфонічного оркестру. Згодом поему неодноразово співав М. Частій (у Канаді — Й. Гошуляк).

Тенденція до епізації лірики виявилася також у його «Монологі Сководи» на слова П. Тичини (1943 р., не закінчений) та виразніше — в «Монологі Ярослава Мудрого» з однойменної драми І. Кочерги (1944). Обраний Вериківським поетичний фрагмент нагадує монолог-сповідь з «Бориса Годунова» О. Пушкіна — М. Мусоргського. У Кочерги монолог Ярослава сповнений драматизму, зумовленого тяжкими спогадами про міжусобиці, про війни з чужинцями, що ладні були «всю Русь пошматувати». Психологічний стан героя, якого гнітять страшні сни і якому ввижається тінь убитого Святополка, доведений до найвищого напруження.

Цей солоспів Вериківського також близький до розвиненого оперного монологу, де велику роль відіграють речитатив і декламаційні мотиви. Значною мірою це пов'язано з особливістю версифікації: твір Кочерги написаний силabisним віршем із схожим до дум поділом на періоди (уступи), або тиради.

Драматургічна першооснова має ще одну особливість: монологічність висловлення тут «руйнується» внутрішньою діалогічністю — введенням до тексту прямої мови Святополка, якого Ярослав бачить уві сні. Цей момент добре передано засобами музики. Епізод, пов'язаний із тінню Святополка, став центром драматизації, внутрішнім поштовхом до дії. Подальша зміна настрою Ярослава — від сумніву до самоствердження — досягається за допомогою музично-експресивних вигуків у вокальній партії, хроматизованих ходів у фортепіанному супроводі, ладової мінливості (до мінор натуральний, гармонічний, мелодичний).





Композитор використав тут кантиленний і речитативний типи мелодики, різноманітні форми інструментальної фактури. Побудова заключного епізоду в однойменному до мажорі надає цілому твору життєствердного характеру, що відповідало тогочасному патріотичному піднесенню.

До монологів Вериківського близько стоять два романси (1942) Б. Лятошинського: «Зоря» на слова М. Рильського і «Найвище щастя» на слова В. Сосюри для баса або баритона в супроводі фортепіано (існує оркестрова редакція супроводу). Ці романси об'єднані в диптих (надрукований 1943 р.), що належить до найкращих зразків камерно-вокальної музики воєнного часу.

Епіко-героїчний характер диптиху та його ідейна сконцентрованість органічно поєднуються з поступовим наростанням емоційності звучання. Від тяжкого роздуму, долаючи страждання, людина підноситься до незрадливого почуття любові до рідної Вітчизни, гордості за неї. Стильове вирішення твору позначене впливом романтизму з його тенденцією до неповторності, образної індивідуальності, піднесеності почуттів. Художній цілісності циклу і його складових сприяє логіка динамічного розвитку засобів виразності, всіх компонентів музичної форми.

У першому романсі «Зоря» важливим чинником образної характеристики є пластичність мелодики. Лятошинський продемонстрував тут раніше мало властивий його романсам тип мелосу, наближеного до пісенного. Прикметний він і для вокальної партії, і для супроводу, де нерідко середні голоси відзначаються «дуєтною» чи «хоровою» фактурою.



Народнопісенні риси цього романсу засвідчують художньо-стильову різноплановість мислення Лятошинського, який під час війни особливо багато працював над фольклорним матеріалом. Але пісенний матеріал в оригінальній творчості Лятошинського, зокрема в романсах, набуває інтенсивної тематичної розробки і втрачає самодостатню жанрову визначеність. Не відмовляючись від принципу мелодичного потоку, Лятошинський надає «пісенним» фразам індивідуального забарвлення завдяки секвенційним ходам, трансформації мотивів, засобам альтерації тощо. Тому таким органічним є переключення різних типів мелосу (аріозного, речитативного та ін.).

У романсі «Найвище щастя» композитор скористався принципами оперного письма. Порівняно невеликий твір нагадує аріозо з властивими йому розкриттям найтонших змістових нюансів літературного тексту, детальною проробкою кожного музичного мотиву й інтонації.

Це двочастинна репризна форма з досить великою інструментальною інтерлюдією перед динамічною репризою. Незважаючи на медитативність висловлювання і загалом камерність, твір справляє враження написаного крупним штрихом. На користь цього промовляють насичена фактура (немов «оркестрова»), барвиста гармонічна мова із частими зсувами рівнобіжних тризвуків, альтерованими септакордами, ладотональними контрастами тощо. І в «Зорі», і в «Найвищому щасті» значну драматургічну роль відіграє фортепіанна партія, яка свосередно синтезує різні образно-емоційні сфери обох солоспівів. Та й вірші Рильського і Сосюри доповнюють одне одного у смисловому відношенні, вражаючи стильовою самотністю і глибиною ліризму.

Симфонічність мислення Лятошинського розкривається, зокрема, завдяки великій увазі до фортепіанної партії. В останньому епізоді першого романсу вона переростає функцію звичайного акомпанементу, сприяючи створенню піднесено-патріотичного образу. На тому ж емоційному рівні і на спільному тематичному ритмо-інтонаційному матеріалі будується фортепіанний вступ другого романсу.

Він сприймається як розвинена інтерлюдія, що зв'язує обидві частини диптиху.

Камерно-вокальні твори, присвячені темі війни або написані в той період, позначені рисами істотного ідейно-образного і жанрового оновлення. Їм притаманні особливе змістове наповнення, звернення до різноманітних типів декламаційності, пісенності, елементів голосіння тощо.

Спроби використання деяких думних ознак (заплачок на «гей!», низхідних речитативних фраз, фригійського забарвлення, малої форми строфічної пісні і тричастинної пісенної форми) здійснив П. Гайдамака в «Думі про Богдана Хмеля» на слова І. Цюпи та в солоспіві «Ой чого ж ви пожурились, степи України» на народні слова (видано 1944 р.). Принцип формотворення, прикметний для голосіння, ліг в основу твору М. Тиця «Лист з фашистської неволі».

Розширення жанрово-стильових меж відбувалося різними шляхами. Скажімо, у М. Вериківського домінує стримана, поважна інтонація. У Б. Лятошинського простежується потяг до узагальнення філософського плану. У К. Данькевича ліризм своєрідно поєднується з публіцистичністю. Показо-

вим щодо цього є його «Монолог Тані» на слова М. Алігер. Панівна у творі декламаційна кантилена є чинником розширення інтонаційного діапазону від скорботної стриманості (на початку розповіді) до патетики в кульмінації.

Інтонації фольклорної і сучасної масової пісні в той час помітно забарвлювали всю камерну музику — і вокальну, й інструментальну — та нерідко сприймалися як ознака узагальненої героїко-драматичної емоції.

Простотою музично-виражальних засобів відзначаються твори Г. Верьовки на вірші М. Стельмаха «Сніги забілили» та «Чайка» (1942). Більш розвиненим, наближеним до балади є солоспів «Ти в бій ідеш, ти не помреш!» («Туга за Україною») на слова Т. Масенка. У ньому поєднуються гостродраматичні картини поневоленої, але нескореної рідної землі з ліричними відступами, прославленням Батьківщини. Відповідно епічно-сувора і водночас піднесена мелодія розгортається у низці епізодів, контрастних за темпом і характером. Цьому значною мірою сприяє також вільний ритм із притаманною народному стилеві частою перемінною метрикою.

Largo

Наш край в ог - ні, наш край в бор-

-ні над Бу - гом і Збу - чем.

Твір вирізняється композиційною цілісністю, різноманітною фактурою, відтворенням логіки поетичної першооснови. Проте драматизм образу виявлено в ньому не досить гостро.

Солоспів Г. Верьовки «Слово матері» на вірш С. Кудаша в перекладі з башкирської П. Тичини (1943) цікавий спробою поєднати мелодико-ритмічні особливості української і башкирської музики. Однак дещо нав'язливо звучить тут неодноразове повторення квартового зачину фраз, а простий наспів неорганічно сполучається з вигадливою ритмікою.

З погляду інтонаційно-жанрового перетворення побутової музики гідні уваги приклади трансформації колискової у творах В. Борисова, К. Данькевича, П. Козицького, Б. Лятошинського на один і той же вірш М. Рильського «Коліскова». Спільною для них є чільна роль жанрового інваріанту в образній драматургії, тематичному утворенні, у визначенні структури в цілому і на рівні мікроструктур. Але принципи моделювання жанру різні. У Данькевича і Борисова це строфічна пісня, у Козицького й Лятошинського — романс, що залежить, зрештою, від наміру автора створити пісню, максимально наближену до побутового жанру, чи розгорнений романс-сцену.

У солоспіві Козицького елементи колискової використовуються як засоби мотивно-тематичної побудови та в драматургічній ролі доповнення. На послідовно витриманому тлі ритмоформули, щоправда, більш властивій баркаролі, ніж колисковій, розгортається лірична, спокійна мелодія. Проте вона щораз, коли звучать слова упевненості в перемозі, стає емоційно напруженою.

Принцип варіантного розвитку, притаманний колисковій, спрямований на певну образну асоціацію. До такої семантики автор вдається у безтекстових епізодах-доповненнях. Це заколисувального характеру вокалізи на «а», позначені імпровізаційним розгортанням.

Музично-образний розвиток «Коліскової» Лятошинського заснований на варіантності й остинатності. Автор ніби й не відходить від простої форми куплетної пісні. В її структурі чітко вирізняються тема, складена із шести звуків з висхідним рухом, та речитативно-декламаційна фраза типу приспіву, що починається з вершини-джерела.

Однак ця куплетність зумовлена загальною структурою солоспіву (репризна двочастинна форма), а кожна тематична фраза і фраза-приспів варіантно оновлені. В середньому епізоді, побудованому на обох тематичних «тезах», динаміка інтонаційного розвитку спричинює появу ідейно-образної кульмінації.

Властиві вокальній партії постійне переінтонування, а також перегармонізація цементуються остинатною фігурою секундного погойдування в середньому голосі партії фортепіано. Наскрізний розвиток лаконічних тематично-інтонаційних ланок надає творові ліро-епічного забарвлення.

Цікавий зразок впливу пісенності на загальну драматургію солоспіву становить твір Ю. Мейтуса «І дівчата не виносили нам квітів» на слова І. Неходи. Характер його образності стриманий, емоційно напружений, із драматичними спалахами окремих фраз та короткими вигуками.

Музична тканина позначена наскрізним розвитком речитативного типу мелодики, що розгортається вільно, імпровізаційно. Все це зближує солоспів з епічними сказаннями. Розширенню структурних меж, внутрішньому образному розвитку сприяє введення похідної пісні в першому розділі, коли згадуються дороги, і в репризі, а також колискової. Причому, остання відіграє не просто роль жанрово-асоціативної цитати, а вкладається в уста матері, яка колише на руках дитя, «що заснуло з знаком смерті на виску...».

У загальній драматургії колискової важливу роль відведено кульмінації. Мелодія з'являється спочатку в голосі, а потім переходить у партію фортепіано, коли голос (речитатив, побудований, по суті, на одній ноті) коментує події, покладені в основу вірша.

Вжитий Мейтусом принцип характеристики через жанр споріднює драматургію розгорненого солоспіву з прийомами розкриття характеру персонажів в операх через пісню («Отелло» Дж. Верді, «Галька» С. Монюшка та ін.).

Серед небагатьох ліричних романсів виділяються три Б. Лятошинського на слова В. Сосюри: «В тумані сліз», «Так буде», «Неначе сон» (усі 1942) для високого голосу в супроводі фортепіано. Без романтичних прикрас, але щиро й відверто передаються переживання ліричного героя. Цей своєрідний триптих відбиває широку настроєву гаму: від тяжкого суму перших фраз «В тумані сліз» до активного ствердження непохитної мрії в заключній частині романсу «Неначе сон».

Для цих творів показовим є те, що індивідуальний стиль композитора виявляє незауважовані ознаки народної пісенності. Неважко впізнати, зокрема, адаптовані в інтонаційній сфері фольклорні інтонеми, прийоми мотивної будови, властиві жанрам побутової музики. Наближена до пісенності мелодика вокальної партії разом з фактурою інструментального супроводу в традиціях романтиків, російських та українських композиторів-класиків, адресована широкому слухачеві.

Лірична тема сучасності відбилася в циклі «Образ коханої» М. Вериківського на слова П. Грабовського (1944, видано 1947). Із чотирьох романсів циклу — «Ти», «Все тобі», «Важке передчуття», «Ти померла» — постає образ жінки-революционерки, що пережила допити, етапи, в'язниці. Радість і кохання прийшли до неї, людини великої духовної краси, занадто пізно, коли вже згасало життя.

У мелодиці першого романсу домінує піднесений настрій, позбавлений непотрібної патетики. Стверджувальність інтонацій відчутна у кожній фразі вокальної партії.

Andante



Емоційною відкритістю позначена друга мініатюра циклу. Її інтервальна основа спільна з попереднім романсом, однак розвиток музичного матеріалу відбувається шляхом хвилеподібного піднесення мелодичних фраз, особливо в кульмінації.

Allegro mf

Такі ж щирі, але внутрішньо стримані за настроєм останні романси циклу — «Важке передчуття» і «Ти померла». Вони знаменують загострення психологічного конфлікту.

Парний принцип побудови циклу (образ щастя панує у двох перших романсах, трагізм втрати — у двох останніх) поєднується з динамікою розвитку образу в кожній із пар: у першій — зародження почуття й освідчення в коханні, у другій — передчуття недовгого щастя і смерті коханої.

Обрана Вериківським архітектура циклу з відмовою від сюжетності сприяла досягненню композиційної єдності чотирьох мініатюр. Написані у

формі розширеного періоду, вони виступають, таким чином, у новій функції, відбиваючи концептуальність художнього задуму циклічного твору.

Інтерес до відкритої за характером людини-трудівника особливо гостро виявився у повоєнний час. Лірична задушевність поезії А. Малишка, М. Рильського, П. Воронька, В. Сосюри стимулювала розширення музично-інтонаційної сфери і пошук нової лексики при збереженні жанрових форм.

Однак поряд із безперечними творчими досягненнями траплялися спроби поверхового, схематичного змалювання художнього образу в дусі так званої теорії безконфліктності. Становище особливо погіршилося наприкінці 40-х — на початку 50-х років, коли творча думка композиторів штучно обмежувалась догмами соціалістичного реалізму. Чи не найбільше постраждав від цього жанр камерної музики, зокрема вокальної.

М. Вериківський написав тоді лише кілька солоспівів, серед яких — «Зустріч біля ставка», «Вечором синім» на слова М. Гірника (1949, 1950), «Вже зів'яли ті квітки» на слова О. Маруніч (1950). Більшість їх залишилась у рукопису. Недоліками цих творів стали неорганічність поєднання структурно-інтонаційних ознак романсу й пісні, певне емоційне збіднення, дещо поверхове тлумачення теми мирного життя.

Цікавішими є солоспіви М. Вериківського — «Флорентійська пісня» на слова Лесі Українки (1945, друга редакція 1958), «Капуанська долина» на слова І. Вазова у перекладі П. Тичини (1950), «Бджілки золотисті» на слова М. Рильського (1948). Останній написано як вокальний вальс для колоратурного сопрано в супроводі фортепіано. Така форма була поширена в тогочасній пісенно-романсовій творчості («Васильки» А. Лазаренка на слова В. Сосюри, «Колгоспний вальс» П. Майбороди на слова А. Малишка та ін.).

У солоспівах повоєнного часу взагалі панівною стала кантилена, побудована на пісенних інтонаціях української пісні-романсу, а також на мелосі російського, українського, західноєвропейського класичного романсу. Останнє особливо відчутне в солоспівах Б. Лятошинського. У 50-х роках композитор написав їх чотири — «Послання у Сибір» на слова О. Пушкіна, «Елегію» на слова К. Рилєєва, «Спогад» і «До альбому Кароліни Януш» на слова А. Міцкевича. Перші два, призначені для баса в супроводі симфонічного оркестру, посіли помітне місце серед романсів, присвячених декабристам. В них звучить ідея мужності, незламної сили, віра в перемогу людського розуму і доброти. З музичного погляду привертає увагу багатство фактурно-гармонічних засобів супроводу, які сприяють драматургічному розвитку основного образу.

Художньою досконалістю відзначається романс «Спогад». Зокрема, тут майстерно використано різноманітні засоби мелодичного формотворення. Так, початкова музична фраза у вокальній партії з прикметною інтонацією звертання («серденько, чи пам'ятаєш...») згодом модифікується, то розширюючись ізсередини, то виструнчуючись, то максимально стискуючись.

Гармонія твору характеризується не лише владною функціональною логікою, а й барвистими фонічними та живописно-зображальними ефек-



Ф. Надененко

тами. Обертони глибоких басів, які полюбляв композитор, резонуючи з високими звуками вокальної мелодії, надають звучанню тембрової своєрідності. На створення одвертого фонізму спрямовані також і арпеджіо, зібрані в акордові грона. На тлі мерехтливого затухаючого звучання фортепіано вокальна мелодія стає особливо рельєфною.

Розмаїтість типів горизонтального руху голосів у фортепіанному супроводі (прямолинійний гамоподібний, секвенційний, рівнобіжними інтервалами або акордами), тематизація інструментальної і вокальної мелодичних ліній, скоригованість гармонічної вертикалі і розкладених акордів, поліфонізація фактури сприяють інтонаційно-образній і структурній цілісності романсу.

Висока художня майстерність дала змогу композиторові розв'язувати проблему національного музичного стилю на рівні синтезу загального й особливого, виявляти індивідуальне начало на основі засвоєння інтонаційного фонду фольклору та надбань класичної і сучасної творчості.

Із композиторів, що активно працювали в 50-х роках у жанрі романсу, треба назвати насамперед Ю. Мейтуса, М. Дремлюгу, Г. Майбороду, А. Кос-Анатольського, а також Ф. Надененка, В. Рибальченка, М. Жербіна, В. Кирейка, Ю. Рожавську.

Характерною для камерно-вокальної творчості залишається воєнно-патріотична тема. Але, продовжуючи епічну лінію, вона дістала розвиток у баладах, монологах, сценах-картинах. До того ж у ній загострюється ліричний акцент.

Солоспів Ю. Мейтуса «Корсунське поле» на слова А. Малишка (1954) відтворює одну з героїчних сторінок історії Великої Вітчизняної війни, пов'язану з Корсунь-Шевченківською битвою. Яскраво виявлене думне начало в поєднанні з маршово-похідними формулами вплинуло на жанрово-стильові ознаки твору, в якому сучасність перегукується з минулим.

Завдяки наскрізному розвитку узагальненої філософської ідеї солоспів набув глибокого емоційно-психологічного змісту. Масштабність образів і багатство асоціацій зумовили відповідну структурно-жанрову організацію: романс Мейтуса є розгорнутим монологом-сценою. Визначальним образно-архітектонічним фактором стало наснаження твору тематичними інваріантними структурами, побудованими за законом симетрії. Обрамлення се-

редини медитативними епізодами, з одного боку, підкреслює образний контраст, а з іншого — допомагає цілісному сприйняттю солоспіву, імпровізаційного за природою.

Largo
p

Ой ти, по-ле, по-ле Кор-сунь-ське, по-ле

ти-хе-є, ши-ро-ко-є!

pp

Воєнна тема в камерно-вокальній творчості Мейтуса не була епізодичною. Але саме в 50-ті роки починається утвердження героїчної ідеї на широкому матеріалі світової поезії. У ній Мейтуса приваблює особистість, що зневажає смерть та в боротьбі проти ворога бачить своє життєве кредо: «Макферсон перед стратою» на слова Р. Бернса в перекладі С. Маршака (1953), «Я заритий у землю лежав» на слова А. Ісаакяна, український текст Т. Масенка, балада «Сполох» на слова О. Гмирьова (1955).

Якщо романси Мейтуса «До Батьківщини» і «Коли ти впав на полі бою» на слова П. Воронька (обидва 1955) хвилювали деякою поверховістю, то його «Червона ромашка» на слова Муси Джаліля — один з кращих українських солоспівів повоєнного періоду. Він увійшов у цикл із чотирьох творів, написаних композитором 1956 р. на вірші татарського поета, закатованого фашистами: «Пісня дівчини», «Червона ромашка», «Обранець», «Щастя». В них ідеться про проводи коханого в далекий похід, трагічну загибель героя, торжество справжнього кохання, радість життя на землі.

«Червона ромашка» особливо вражає ширістю і глибиною почуттів, драматичною наснаженістю, високим етичним пафосом. Провідна тремтливо-піднесена музична інтонація сприяє розкриттю оригінального метафоричного образу — польової квітки, зрошеної кров'ю загиблого бійця, узагальненої поетичної ідеї.

Tempo rubato $\text{♩} = 126$

accelerando $\text{♩} = 106$ *f ten.* Про - мінь

cresc. *ff*

mf poco rit. *ten.* по-ле о-сві-тив і ро-маш-ки роз-бу-див.

f *ppp*

Поетичність як категорія піднесеного, прекрасного, що відбиває особисте, емоційно загострене бачення навколишнього світу, стає важливим чинником камерно-вокальної музики повоєнного часу. Про це свідчить і романсовий доробок Г. Майбороди, талант якого розквітнув саме в цей період.

Музична мова композитора виразна і національно самобутня. Художньо-образний ряд його романсів підпорядкований трьом взаємозв'язаним темам: Батьківщина, природа, людина. Кожна з них висвітлюється через своєрідну авторську ліричну інтонацію. Гармонійність світовідчуття до-

сягається збалансуванням різних музично-виражальних засобів. Так, якщо в творі панує речитативно-декламаційний тип мелодики, то ліричне начало виявляється через гармонічні барви («Прощання» на слова Т. Масенка). Коли ж чіткіше проведено пісенний принцип, то увага зосереджується на мелодико-гармонічному синтезі («Пісня пілігрима» на слова А. Міцкевича у перекладі А. Малишка) або посилюється внутрішньодинамічні ресурси самої мелодії («Гей, піду я в ті зелені гори» на слова Лесі Українки).

У романсах Г. Майбороди «Осіння пісня» на слова В. Сосюри (1953) та «Гей, піду я в ті зелені гори» на слова Лесі Українки (1958) є чимало спільного у способах інтенсифікації інтонування.

Художню деталізацію в першому спрямовано на посилення інтонаційної виразності шляхом перегармонізації, ладових коливань, диференціації тембрових комплексів. У другому індивідуалізація вокальної партії поєднується з паралельним веденням мелодичних ліній і підголосків у партії фортепіано. Істотнішого значення набуває заснований на близькому до фольклорного формотворчому принципі варіантності розспів, засобами якого відтінюються найменші смислові нюанси. Вільна рухливість ритму й переливи мелодики споріднюють авторське музичне висловлювання з народно-імпровізаційним розспівуванням теми-каркаса.

Cantabile *mf*

Знов зга-да-ло сер-це чу-ле нью мо-ю,
Ти не плач, не плач, зо-зу-ле, у га-ю

Досконала техніка інтонування відзначає солоспів «Гаї шумлять» на слова П. Тичини, цю перлину української музично-пейзажної лірики (1945—1946). Г. Майборода зумів тонко передати прозорість поетичного образу. У лаконічній формі строфічної побудови він змалював картину замріяного гаю, тремтливої, як музика, течії річки, передав настрій людини, яка, «співаючи-кохаючи», звиряється у своїй почуттях чарівній природі.

Музика солоспіву гармонійно поєднує два протилежні стани — споглядальність, розлитий спокій і внутрішньо-емоційне піднесення, коливання настроєвих відтінків.

Основу вокальної мелодії складає м'яке, але наполегливе багаторазове акцентування квінтового тону (*do-dies*), який зрештою, в заключному кадансі, «відвойовує» для себе право на тоніку. Проте це аніскільки не позначається на загальній пластичності, кантиленності мелодії, умиротвореному її характері.



Ліричні переживання і картини природи втілюються у багатьох со-
лоспівах інших композиторів. Це, зокрема, «Дивлюсь я на яснії зорі»
М. Жербіна на слова Лесі Українки, «Яблука допіли» С. Жданова на
слова М. Рильського (обидва 1946), «Гей, тополі мої», «Весною», «Заме-
ла ніжні квіти зима» М. Дремлюги на слова В. Сосюри (1948—1949), його
ж «На білу гречку впали роси» на слова М. Рильського (1950), «Весна»
В. Кирейка на слова М. Рильського, «Горить моє серце» А. Мухи на сло-
ва Лесі Українки (обидва 1956).

Тематика і стиль камерно-вокальної творчості аналізованого періоду
загалом характеризуються тенденцією до ясності і прозорості образу, близь-
кістю до лірико-пісенної стихії, що розкривається за допомогою чітких, хоча
й дещо традиційних, композиційних прийомів розробки музичного тематиз-
му. Часом, однак, емоційна невиразність, стильова одноманітність спричи-
нялися до втрати ліричним «я» своєї індивідуальної неповторності.

Як і в попередні роки, митці черпали насагу у творчості поетів-класиків
— Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, О. Пушкіна, М. Лермонтова,
О. Блока. Щодо цього особливо послідовним був Ф. Надененко. До репер-
туару відомих виконавців увійшли багато його романсів, зокрема «Без вас
хочу сказати вам много» на слова М. Лермонтова. Тут, як і в інших його
творах, прикметними рисами є гнучка виразна мелодика, спрямована на роз-
криття образного змісту поезії, досконале знання можливостей голосу, кла-
сична ясність форми. Глибиною почуттів відзначається романс «Уста гово-
рять» на слова Лесі Українки. Три романси написано на слова М. Гоголя в

перекладі Д. Бобиря — «Вечір»,
«Ніч», «Тебе зову» (1952). У перших
двох композитор з душевною тепло-
тою намалював пейзажні картини,
широко використавши звуконаслі-
дування у партії фортепіано; третій
— лірично-інтимний, без розробки
психологічних деталей і загалом
слабший.

Широке відзначення 1956 р. 100-
річчя від дня народження І. Франка
надихало багатьох композиторів на
створення романсів на його поезії.
Одним з кращих, який міцно увій-
шов до репертуару співаків, став
солоспів «Ой ти, дівчино, з горіха
зерня» А. Кос-Анатольського, над-
звичайно пластичний за мелодикою,
сповнений великої емоційної насаги.

Серед цілої низки романсів, на-
писаних до 100-річчя від дня смерті
А. Міцкевича (1955), виділяються
«Спогад» Б. Лятошинського, «Со-
нет», «Канцона» М. Дремлюги,
«Пісня пілігрима» та «Знов до тебе»

Г. Майбороди, «Пролісок» Б. Фільц. До них примикають солоспів М. Дрем-
люги «Я для кого квіти рвала» на слова Я. Кохановського (1956) і три ро-
манси М. Вериківського на слова Ю. Словацького (1958).

Розширюється й коло інонаціональних поетів, на чії вірші, співзвучні
композиторським уподобанням, створено романси. Так, на вірші О. Проко-
ф'єва написано «На калині високій зозуля кує» та «Де ти?» Ю. Мейтуса, на
слова С. Щипачова — «Все це життя моє» Г. Майбороди, на слова В. Інбер
— «Колискову» М. Жербіна, на слова М. Тихонова — його ж «Проходить
буря», на слова П. Бровки — «Шпак», «Водопад» та «Ах, мені б сосною
стати» Ю. Мейтуса, на слова А. Ісаакяна — його ж «Я заритий у землю ле-
жав» та «Хочеш, стану росою печалі», на слова С. Капутіян — «Ти серце
моє» та «В диму горючім слізного прощання» Ф. Надененка, на слова А. Граші
— «Казки» М. Завалішиної, на слова Г. Леонідзе — «Травня спів дзвінкий
лунає» А. Мухи.

Спільним для названих солоспівів є інтерпретація образного змісту че-
рез вільно виявлену авторську особистість. При цьому суто емоційне освоєн-
ня матеріалу інколи бере гору над його філософським осмисленням, призво-
дить до певної однобічності трактування образів. Рідко використовуються в
них національно-самобутні прикмети.

В українській музиці середини 50-х років стало майже панівним тяжіння
до ліричної мініатюри. Властива їй емоційна насиченість і зосередженість
думки в короткій монологічній формі вимагали від композитора особливої



М. Дремлюга

художньої майстерності, вміння досягти образної типізації, дати психологічно правдиві характеристики. Врешті, це сприяло стильовій індивідуалізації. У кращих солоспівах мовно-стильове оновлення стало запорукою довготривалого життя творів. Водночас не завжди вдавалось уникнути спокуси «безвідмовно діючих» стандартних прийомів, різних кліше.

Наприкінці 50-х років у романсовій ліриці утверджується тенденція до циклізації і, відповідно, до монументалізації висловлювання, його інтонаційного переакцентування.

Найчастіше романси добираються за поетичними персоналіями. Прагнучи розкрити музичними засобами образно-стильову характерність віршів, композитор водночас дбає про певну контрастність у їхньому чергуванні. Пейзажна картинка, лірична сповідь, роздум, іронічне зізнання, поєднані в циклі, відбивають різноманітні грані поетового обличчя.

За приклад тут можуть правити «П'ять романсів на вірші С. Єсеніна» (1958) В. Рибальченка, де твори Єсеніна раннього періоду і останніх місяців життя групуються композитором за зміною настрою. У музиці романсів («Голубая кофта, синие глаза», «Береза», «Не криви улыбку», «Заиграй, сыграй, тальяночка», «Плачет метель») передано ніжну лірику, ностальгію за минулим, акварельну замальовку російської зими — усе те, що хвилювало поета.

Орієнтація на індивідуальність поета, коло його образів і стильову манеру відчутна й у циклах романсів, об'єднаних тематичною назвою. Скажімо, «Дружба й любов» Ф. Надененка на слова А. Міцкевича, «Пісні кохання, роздуми» М. Дремлюги на слова чотиривіршів Омара Хайяма.

Вокальні цикли, побудовані за принципом сюжетного розгортання або портретної характеристики, будуть започатковані в наступний період.

Зростання числа професійних співаків, розширення самодіяльного руху сприяли появі вокальних ансамблів.

У ряді дуетів оспівуються рідний край, мирна праця. Кращими з них є ті, що своїм мелодичним та ладотональним складом пов'язані з фольклорними джерелами. Йдеться про дуети «Як я люблю тебе, мій краю» А. Філіпенка на слова О. Ющенка, «Краю мій ясний» П. Майбороди на слова Т. Масенка, «Як зійдуть зорі вечорові» Я. Цегляра на слова І. Неходи, а також жіноче тріо «Гаю, гаю» Ю. Рожавської на слова В. Сосюри.

Багато творів присвячується чистому почуттю кохання. Ліричними настроями пройняті дуети «І чого тікати» М. Колесси на слова П. Воронька для меццо-сопрано і тенора, «Вечірня пісня» А. Коломійця на слова А. Пашка для тенора і контральто або для сопрано і баритона. Захоплення красою життя звучить у дуеті «Пісня про щастя» І. Шамо на слова Д. Луценка. Великої популярності набув дует «Білі каштани» П. Майбороди на слова А. Малишка. Пластичний за мелодикою, написаний у формі вокального вальсу, він засвідчив життєспроможність музично-образної лексики міського романсу.

З'являються окремі твори для вокального квартету («Червона калино, чого в лузі гнешся»), тріо («У долині село лежить» Ф. Надененка на слова І. Франка).

Завдяки появі чоловічих вокальних дуетів (М. Фокін і С. Козак, П. Ретвицький і О. Таранець) поступово збагачується репертуар, зростає культура виконання камерно-вокальної ансамблевої музики, зокрема концертних дуетів.

Властивий усьому сучасному мистецтву пошуковий принцип став плідним для жанрового оновлення солоспіву, у перспективі — для взаємодії фольклорних жанрових різновидів і професійної музики.

Досвід митців, що виявляли підвищений інтерес до людини та її історичної долі, висвітлювали героїчний шлях рідного народу, прагнули до поглибленої характеристики представників інших народів, зверталися до світової поезії, буде переосмислюватись і творчо використовуватись у наступні десятиліття.

ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ

Розвиток хорової музики у 40—50-ті роки відбиває загальну ситуацію в українському музичному мистецтві. З одного боку, восні події та всенародний спротив агресорові стимулювали патріотичний відгук митців, появу самобутніх творів високого національно-громадського звучання. З іншого — ідеологічні постулати, підміна художніх критеріїв політичними посилюють тенденції до уніфікації, нівелювання, спричинюють збіднення суто мистецького змісту. Та на межі 40—50-х років вже постають яскраві твори, що своєю стильовою новацією до певної міри змінюють ситуацію і впливають на подальший розвиток української хорової музики.

Суперечності та нерівномірність розгортання творчих процесів простежуються у різних площинах. Влучно узагальнює цю особливість Л. Кияновська щодо хорової творчості галицьких композиторів, зауважуючи, що варто розрізняти дві лінії, які хоч не раз переплітаються між собою, та все ж «...духовно різнонаправлені. Першу ... складають твори, написані за радянськими стандартами, на ідеологічно «правильний текст», а відтак з макетною природою інтонацій, уніфікованою системою музично-виразових засобів. Друга ..., хоч і не суперечить основним засадам ідеології, проте своїми коренями сягає до національної та регіональної традиції, використовуючи тексти українських поетів-класиків та кращі зразки сучасної ліричної, споглядально-філософської, пейзажної поезії. В... рамках «дозволеного» вони досягають нерідко цікавого творчого результату»³⁴. Подібна ситуація характерна для всієї української хорової творчості.

Загалом жанрово-видовий спектр і стильові параметри хорової музики певний час залишаються сталими. Значну частину композиторського доробку складали героїчні і прославні хори: «Клятва» Г. Верьовки (слова М. Бажана), «Живи, Україно» П. Сениці (сл. П. Тичини), «Батьківщина» А. Штогаренка (сл. П. Тичини), «Ода Вітчизні» Г. Жуковського (сл. В. Багмет), «Орлина сім'я» Л. Ревуцького (сл. М. Рильського) та ін. Орієнтація на національну класику значною мірою виявляється в доборі текстів. Це вірші Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки та провідних сучасних поетів, головним чином, П. Тичини та М. Рильського (питома частка останніх помітно переважає). Як і в попередні десятиліття, домінують окремі типологічні трафарети

³⁴ Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX — XX ст. — Тернопіль, 2000. — С.265.

серед героїко-епічних, ліричних та характерних хорів. Під впливом здобутків у камерно-інструментальній та камерно-вокальній музиці, знахідок у симфонічних та кантатних жанрах часом збагачується палітра засобів виразності, зароджуються стилістичні новації.

Творчий процес, природно, не мав стабільної інтенсивності. Протягом воєнного часу в галузі концертної хорової музики він ледве простежувався³⁵. Екстремальний характер подій, праця одних композиторів у фронтових бригадах, інших — у складних умовах евакуації (в Ташкенті перебував Л. Ревуцький, Саратові — Б. Лятошинський, Алма-Аті, згодом Ашхабаді — А. Штогаренко, Уфі — Г. Верьовка, Тбілісі — К. Данькевич, Ашхабаді — Ю. Мейтус) і на окупованих територіях (Г. Жуковський, П. і Г. Майбороди, Ф. Наденченко, галицькі композитори) — розпорошили колишню творчу спілку. Через утрудненість зв'язків із поодинокими хоровими колективами увага митців спрямовувалась до мобільніших жанрів сольної чи масової пісні. Плакатність патріотичної сучасної теми, зумовлена потребою утвердження віри в перемогу над ворогом, стала визначальною прикметою тогочасної творчості. Подібно до масових жанрів концертні хорові твори переймали пісенні засади, лапідарну манеру вислову. Мобільні агітаційні стереотипи у звертаннях до найширшої аудиторії виявлялися в культивуванні інтонацій популярних поспівок. Це полегшувало сприйняття творів, їхнє впровадження в співочу практику колективів (кращі друкувалися на шпальтах газет, передавалися по радіо, виконувалися різними пересувними фронтовими бригадами). Панували характерні інтонації й типологічні риси, скрісталізовані в жанрах передвоєнної масової пісні та частково — в концертних хорових творах³⁶.

З тогочасного хорового доробку збереглося небагато зразків. Свого часу частину їх було видруковано в кількох збірках, деякі пізніше потрапили до авторських видань.

До кращих творів воєнної доби належать «Гей, слов'яни, до зброї» та «Ми, як Щорс, їх розіб'ємо» А. Штогаренка. Розспівність мелодії поєднано тут з чітким ритмізованим рухом, остинатним малюнком фортепіанної партії. Чотириголоса фактура утворює два мелодичні потоки: баси дублюють партію альтів, а тенори — сопрано, характерно і колоритно звучать суміжні зіставлення тризвуків.

У хорі «Гей, слов'яни, до зброї!» (1942) народнопісенні поспівки трансформовані автором у героїчну тему. Вона, проте, не устальюється, а розцвічується новими мотивами, набуваючи інтонаційної строкатості. Локальне

³⁵ «Творча стагнація» галузі концертної хорової музики спостерігалась на всьому обширі Радянського Союзу. Так, А. Сохор відзначає, що у російській музиці воєнного періоду не було значних творів — як виняток, згадується «Ільмень-Озеро» М. Коваля (Музыка XX века, с. 343).

³⁶ Варто сказати, що подібна стилістика певною мірою використовувалась й у хоровій творчості аналогічної тематики зарубіжних композиторів. Яскравим прикладом є пісенна творчість Г. Ейслера. Зразки плакатних антифашистських хорів репрезентовані також у творчості визначних західноєвропейських митців того часу — Д. Мійо («Рука, простягнута усім», 1937), Б. Бріттена («Вперед, демократія!», Л. Даллапикколи («Пісні в'язнів») та ін.

забарвлення музики визначають інтонації, типові для центральних і західних областей України. Композитор активізує звучання супроводу контрастами між акцентованими акордами та ритмічно пружним пульсуванням одного тону, хоча над усім панує наспівність (втім, у хорі помітне місце займають і декламаційні елементи, зокрема, в перегуку окремих партій). Загалом створюється образ, що запам'ятовується своєю небуденністю. Ледь спрощена двоголоса хорова фактура сприймається як спеціальне завдання, а надто монолітні унісони — як спосіб рельєфно втілити заклик до боротьби.

Серед воєнної тематики постає ряд партизанських сюжетів, репрезентованих у творчості Ю. Мейтуса, — «Партизанська» (сл. О. Новицького), А. Штогаренка «Ой збирався в ліс партизан» (сл. А. Турчинської) і «Партизан Бумажков» (сл. П. Бровки) — 1942. Останній подано у манері хорової розповіді. Важливого значення набуває в ній епічний елемент. Композитор прагне до мовної деталізації, подає слово в уніфікованій ритмічно фактурі. Вільна метрика, де чергуються дво-, тридольні розміри, сприяє неквапливому формуванню музичної думки. Автор вдається до наскрізного розгортання матеріалу, розвиває його інтонаційно.

Подібно до хору «Гей, слов'яни, до зброї», настрій тривоги накреслюється прийомом контрастних зіставлень у партії фортепіано акордових ударів (сфорцандо), що охоплюють широкий звуковий діапазон, із пульсуючими октавами на одному звуці, які змінюють свою основу залежно від руху гармонічних функцій. Це надає тривожного й водночас мужнього характеру звучанню інструментального супроводу. Виклад хорових партій здебільшого підголосковий, часом — імітаційно-поліфонічний. Ладова мінливість (еолійський *fis* та іонійський *Fis*), тональні відхилення, народнопісенна природа мелосу підкреслюють національну визначеність звучання. Близький за стилем до щойно розглянутого й хор Штогаренка «Що за вітер з-за гори» (сл. А. Малишка), написаний того ж року.

Поодиноким зразком хорового циклу в українській музиці того часу була чотиричастинна «Партизанська сюїта» Ю. Мейтуса (1942). Два хори — «Канали Голландії» (сл. М. Ушакова) і «Вперед, партизани» (сл. О. Новицького) — як витяг із сюїти вийшли друком 1947 р. Їхнє поєднання визначило певну лінію образного розвитку, позначену контрастом зіставлення таємного руху опору гітлерівцям у далекій Голландії з героїкою партизанської боротьби у нескореній Україні.

Хор «Канали Голландії» спочатку сприймається як музична картина. Образ нічної мовчазності темних каналів, котрі беззвучно поглинають німецьких завоювників, уражених рукою невидимих месників, символізує ворожість до загарбників усієї природи, вод і землі окупованої країни. Композитор створює образ, сповнений внутрішньої напруги. Істотну роль у цьому відіграє синкоповане, уривчасте інструментальне тло. Найтихіша хорова звучність у чергуваннях жіночого та чоловічого складів хору, плавний рух суміжних тризвуків послідовностей, скрадливо рівний ритмічний малюнок (суцільно вісімки, крім завершень фраз) — усе це в контрасті з інструментальним підтекстом створює образ великого психологічного напруження.

Середня частина хору динамізована тутійними звучаннями, активізацією інтонаційних елементів, поспівок, підкреслених органом пунктом. Реприза

хору має світліший колорит — «Значить, канали Голландії, тихії води за нас». Але приглушеності звучання, ніби проказування тексту пошепки, автор не знімає.

«Вперед, партизани» контрастує з попереднім хором насамперед своєю пісенністю, широким розспівом фраз, емоційною відкритістю. Композитор вдається тут до вивіреного вже типу образності похідної пісні і розгортає його, неухильно динамізуючи. Починається композиція *ppp* мелодією без слів в партіях альтів та басів, що експонують пісенну тему. Поступово на-нажується хорове звучання. У момент смислової і структурної кульмінації Мейтус дещо драматизує тему: «До кари, до кари». Зберігаючи первісний контур, вона стає рвучкою і, звичайно, експресивнішою. Так само окремими акордовими поштовхами динамізується супровід, де з'являються й фанфарні елементи. Чим далі звучання набуває все більшої щільності, у ньому поновлюється пісенний розспівний характер. У супроводі насичено звучать героїзовані фанфарні інтонації.

Загалом наявність майже в усіх українських композиторів зразків кавалерійських пісень, популярних з довоєнних часів, і варіювання тут однотипних засобів виразності засвідчують, мабуть, не так моду, як готовність використовувати апробовані форми чи вивірені стереотипи. У світлі тогочасної всеохоплюючої регламентації військова романтика такого роду сприймалася як узвичасний прояв радянського патріотизму та непорушних принципів соцреалізму.

У повоєнні роки твори типу «похідних кавалерійських» виказують сталість орієнтації авторів на пісенні форми з характеристичним інструментальним супроводом («В путь-дорогу, козаки» Л. Ревуцького на слова О. Ющенка, партизанські — «Розлягалися тумани» П. Майбороди і «Ковпаківська» Г. Майбороди, обидві на слова О. Новицького) або на стилістику степового розспіву (однойменні «Пісні українських партизан» К. Данькевича на слова К. Герасименка і Д. Клебанова на вірші Л. Дмитерка, «Пісня кіннотників» М. Вериківського на слова В. Семенівського). Ці твори стоять на межі жанрів масової і концертної хорової пісні. Створений пізніше А. Штогаренком цикл для чоловічого хору «Народні месники» (1957) певною мірою підсумував цю тематичну серію.

Восени 1943 року Раднарком УРСР прийняв постанову «Про організацію Державного українського народного хору». Енергійна ініціативна група, очолена Г. Верьовкою, згуртувала обдарованих співаків і музикантів. За рік хор напрацював репертуар і розпочав концертну діяльність, яка мала неабиякий успіх, привертала симпатії публіки щирим виконанням, яскравим національним колоритом. Невдовзі було організовано ще декілька народних капел — Закарпатський та Черкаський народні хори. З 1945 р. інтенсивно запрацювала хорова капела Уккредіо.

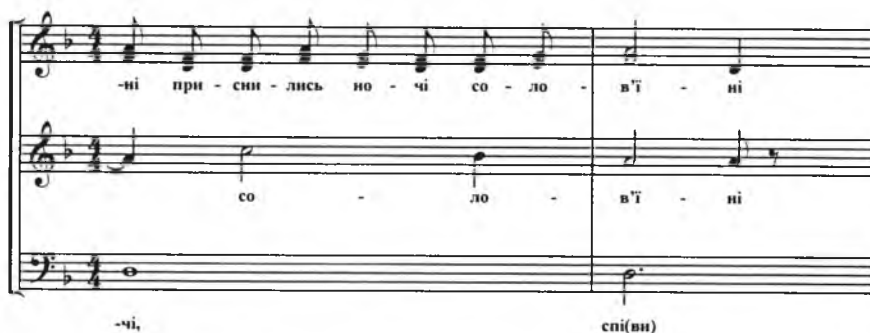
Художнє освоєння стильових принципів народного багатоголосого співу, своєрідного голосоведення, барвистої тембрової палітри зумовило появу нового річища творчості — для народних хорових колективів. Це стимулювало працю композиторів П. Майбороди, І. Шамо, Г. Жуковського, К. Домінчена, П. Глушкова, П. Процька та інших, які створюють аранжування народних пісень та оригінальні твори в манері пісенного гуртового триголосья з інструментальним супроводом.

Позитивною загальною тенденцією в цих творах стало відновлення інтересу до фольклору й народної пісенності. Молода генерація українських композиторів (особливо вихованці шкіл Л. Ревуцького та Б. Лятошинського) виявляє зацікавлення народною музикою, ретельно вивчає її глибинні художні закономірності. На цьому ґрунті відбувається кристалізація принципів власної музичної мови, активізується пошук і розробка питомих національних засад.

Серед ліро-епічних хорових творів того часу вирізняється акапельний «Сон» Ан. Коломійця на слова М. Рильського (1943). Твір, що став спробою відновлення композиційних засад хорових концертних п'єс, за визнанням композитора (тоді випускника класу Л. Ревуцького в Ташкентській консерваторії), написаний під впливом однойменної хорової поеми К. Стеценка. Він перегукується зі своїм прототипом за тематизмом, принципами розбудови форми, психологізацією сюжету. Ці властивості виявляють питомі музичні чинники розвитку образності, на противагу пануючому прагненню до пісенної узагальненості мелодії та підпорядкуванню її регулярній рядковій структурі вірша. Музична думка, постаючи з короткого зерна-поспівки, позначена значною активністю. Початковий зворот, проростаючи інтонаційно, переосмислюється функційно й модифікується у лейтзворот, набуваючи тематичного значення у розгортанні твору. Саме чинники музичного розвитку ініціюють переформування віршового тексту (використовуються то частина фрази, то її розширення, повтор), а також відповідне несинхронне розміщення його в хорових партіях. Мрійлива лірична інтонація змінюється тут розповідно-тривожною, експресивною, на кульмінації панує декламаційність, підкреслена тужливими поспівками. Динамізуючи середню розробкову частину, композитор використав стрети. Скорочена й модифікована реприза («Я з вами, рідні») сприймається як драматична кульмінація, сповнена внутрішнього напруження, кінцевий результат розвитку. Композитор, психологічно чутливо відтворюючи зміни емоційного стану оповідача, підкреслює багатоплановість розповіді — модифікацію світлих картин юності у трагічний образ-фантом страждань народу поневоленої України.

Andante addolorato

Me - ні при - сні - лись / но - чі



Добірка повоєнних творів для академічних колективів поповнювалась вельми повільно³⁷. Автори прагнули спертися на художньо-естетичні засади хорової класики і водночас не відійти від поточно-актуальної тематики. У хоровій літературі виникає безліч схожих побутових сюжетів, подібних, трафаретних поетичних образів і музичних інтонацій. Домінували усталені принципи відображення масового, всезагального. Звідси — схематизм і часом шаблонність музичної стилістики.

Своєрідний прорив крізь пісенні форми питомої природи хорової концертної композиції, що стався на межі п'ятдесятих, був наслідком усвідомлення важливості, етичної значущості суто хорових національних джерел³⁸. Певне подолання панівної регламентованої естетично-стильової системи засвідчують численні зрушення у розвитку жанру — поява оригінальних хорів Б. Лятошинського, Ю. Мейтуса, А. Штогаренка, В. Борисова, П. Козицького, М. Вериківського, А. Кос-Анатольського, І. Шамо. Характерними зразками таких композицій є хори «Нова Верховина» (1950) А. Кос-Анатольського, «Засвітило сонце волі» (1951) М. Колесси, «Верховино, мій ти краю» (1953) та «Дума про Переяславську Рад» (1954) Є. Козака і «Ой, Карпати» С. Мартона, цикли хорів Б. Лятошинського.

1949 року був створений акапельний хор «Я не нездужаю, нівроку» Ю. Мейтуса (сл. Т. Шевченка), який засвідчив наявність новітніх стильових ідей у хоровій музиці. Інтерпретація вірша-монологу відбувається тут у плані внутрішнього плину потоку свідомості. У двочастинній композиції провідними є музичні засади формотворення, зокрема, принципи тематичного розгортання за умов імітаційно-поліфонічного експонування теми (у першій

³⁷ Переконливо засвідчує це погляд критики на творчий процес в російській музиці: «В перші повоєнні роки інтерес до хорової творчості настільки впав, що з 1945 по 1948 рр. не було створено й десятка творів. Що ж до жанру а capella..., справедливо було б говорити навіть не про занепад, а майже про повне забуття. Провідні позиції тоді захопила хорова пісня, яка продовжувала зберігати пріоритет, набутий у роки війни, зовсім відтіснивши академічну лінію» (Кантатно-ораториальное и хоровое творчество // История современной отечественной музыки. Вып. 2 (1941—1958). — М., 1999. — С. 307).

³⁸ В російській музиці відбулося аналогічне поживлення творчого процесу. Імпульсом до цього став 150-річний ювілей О. Пушкіна — до цієї події було написано хори А. Новікова, В. Шебаліна та ін.

частині) і тематичне ущільнення на основі варіантної повторності (друга частина). Спосіб підходу до кульмінації (декілька фаз драматизації образу) — широковживаний у симфонічній музиці. Перенесений у хорову композицію, цей специфічний прийом сприяв динамізації руху та підкреслив узагальненість тлумачення тексту. Водночас скандування найважливіших фрагментів тексту на вершинах кульмінаційних хвиль акцентують вражаючий сенс поетичної думки³⁹.



Вельми характерним зразком плакатної драматичної сцени є хор «Революція іде» К. Данькевича з ораторії «Жовтень». У прочитанні вірша П. Тичини композитор послуговується лапідарними аріозно-героїчними та пісенно-ліричними інтонаціями. Велике значення має поєднання маршових і пісенних засад, які, втім, підпорядковані структурній будові: вони стають виразною основою для композиційно важливих зіставлень. Митець досягає рельєфного розгортання сцени: побудову дії засновано на активних формах руху із застосуванням імітаційно-поліфонічних елементів, що відтінюють зростання рівня динаміки. До узагальнюючих прийомів належить об'єднання в одній фразі прямої мови та ремарки («Хай чабан — усі гукнули...») із наступним проведенням в імітаціях інших голосів. Романтичний колорит, ефектність тематизму епізодів хору, яскравість поетичної основи — все це принесло популярність творові, який утвердився в концертних програмах на правах самостійної п'єси.

Велику частину творчого доробку українських композиторів складають *жанрово-побутові, жартівливі й танцювальні хори*. Особливий різновид утворюють хори *характерні*: саме у 40 — 50-ті роки склалися їхні основні ознаки. Відтворювані побутові сценки — переважно з сільського життя: нескладні

³⁹ Генеза цих прийомів, вірогідно, йде від поліфонічних зразків, а принцип динамічної трансформації — від симфонічного жанру.

сутички інтересів, колективне дозвілля тощо. Твори перейняті замилюванням працелюбністю трудівників, їхньою самовідданістю, оптимізмом, високою моральністю, красою відносин. Однак використання народних піснених традицій в цьому разі служить, знову ж таки, утвердженню еталонних «позитивних героїв» — передовиків колгоспних ланів, шахтарських забойів, зрештою — «переваг нової соціалістичної дійсності». Особливістю композиції таких творів є поєднання в них оповідних, зображальних і жанрових засад; відповідно митці спиралися на пісенні або танцювальні прототиби.

У творах цієї жанрової групи часто використовується поєднання хорової пісні з елементами сценічного діалогу, дії («Золота квітка» А. Штогаренка, «Ковалі» Г. Верьовки, «Ланкова пшеницю жала» І. Вимера, «Знатна ланкова» і «Зустріч на стерні» А. Кос-Анатольського, «Женихи» Ю. Мейтуса та ін.). Серед цих творів вирізняється масштабне скерцо Г. Жуковського «На току» на слова А. Малишка (1953). Створене як жанрова сценка до кінофільму, воно вабить яскравою характеристичністю образів, динамізмом суто музичного розгортання.

Один із популярних сюжетних хорів А. Кос-Анатольського «Зустріч на стерні» (1952, слова П. Воронька) заснований на поспівках народної пісні «Ой за гаєм, гаєм». З метою посилення характерності наспіву композитор вдався до активізації руху та динамізування мелодичної лінії. Етапи розповіді (з повторенням сюжетних деталей, посиленням враження емоційною окличною інтонацією) відтворені у двох великих періодах, а ліричний відступ — у значно меншому. Заключна частина (третій куплет) має велику коду, яка урівноважує масштабне співвідношення. Цей розділ має й важливе тематичне значення: вдаючись до імітацій, використовуючи збільшене проведення теми, композитор, динамізуючи образ, оновлює й фактуру. Внаслідок цього ліричний образ гнучко відтінює деталізований сюжет.

Один з кращих творів цього типу — «Засвітило сонце волі» М. Колесси (слова народні) — оспівує боротьбу волелюбних опришків на чолі з Олексом Довбушем. Твір написано для баритона соло і мішаного хору а cappella. Пісенна мелодія заспіву стрімка й декламаційно рельєфна. Специфічна за ладово-інтонаційним звучанням (звороти із збільшеною секундою між III та IV щаблями), вона розгортається на тлі хорового супроводу підголосково-імітаційного складу. Їй контрастує жвава коломийкова побудова. Образний розвиток динамізують тональні зіставлення та зміни фактури.

До перших спроб застосувати фольклорний спосіб контрастного поєднання пісень в оригінальному хоровому творі належить «Нова Верховина» А. Кос-Анатольського (1950, власний текст). Ця багатопланова композиція продовжує традицію сюжетних обробок народних пісень («вінків»), представлених у доробку М. Лисенка, Д. Січинського, Г. Топольницького, Ф. Колесси та ін. Проте вона має якісно інший рівень: автор не лише оперує оригінальним матеріалом, а й втілює доволі масштабну концепцію. У творі охоплене широке коло явищ — образ рідної Верховини з величчю гірської панорами, пам'ятками легендарної історії, картинами життя гуцулів. Це зумовлює відповідний діапазон настроїв. Яскраві теми хору позначені справжнім натхненням і знанням стильової палітри рідної пісенності.

В образному розвитку хору основну роль відіграють дві теми. Перша уособлює образ Верховини. У цій сумовито-ніжній ліричній темі сфокусовано типові ліро-епічні та драматичні інтонації, гуцульські пісенні звороти в питомому ладовому забарвленні. Очевидно, що плакатний текст («Гей, радянська Верховино, наша рідна мати, ой як добре вільно жити, вільно працювати») до певної міри суперечив музичному змісту образу. Емоційно багата, виразна музика несе неоднозначний спогад про складну історію краю, втілює душевне хвилювання і пристрасність любові до батьківщини.

Largamente

Вер - хо - ви - но, Вер - хо - ви - но,

наш Кар - пат - ський кра - ю,

Друга тема — коломийка — граційно-ніжний образ. Композитор вирізняє з фактури сольну партію сопрано. Гнучкість мелодичної лінії з характерними зворотами, розспівами опорних акордових звуків, різноманітна ритміка, слабкі закінчення фраз надають темі тендітної ласкавості. Ця тема виконує у композиції функцію рефрену. Образні контрасти та інтонаційна спорідненість тем забезпечують яскравість композиційної будови і водночас виявляють стильову єдність твору — одного з кращих на той час зразків характерних хорів.

Allegretto

Ой дів - ча - та - гу - цу - лоч - ки,
ле - гі - ні - гу - цу - ли,

З легкої руки Б. Лятошинського («Пори року») в тогочасній українській хоровій літературі виник смак до циклічних творів. Серед кращих постають два цикли на слова І. Франка — «Чотири хори» І. Шамо та «Весняна сюїта» М. Вериківського, створені 1956 р. Обидва являють собою пейзажні алегорії: у І. Шамо — лірико-психологічне уособлення в пейзажах етапів життя людини, а в концепції М. Вериківського — доволі смілива на той час символіка поступу суспільства.

Послідовність частин — «Осінь», «Зима», «Весна», «Гримить» — у Шамо порушує звичну «хронологію» перебігу життя людини. Сприйняття пейзажу осінньої негоди відтворено психологічно місткою музикою, близькою до скорботних медитацій. Аналогічне значення має переплетення звукообразальності з ліричністю пісенно-аріозної мелодики у «Зимі»: сніговий саван вкриває землю, гаснуть життєві сили й вогонь у душі. В наступних хорах —

«Весна» і «Гримить» — життєствердна концепція поезії Франка відтворена з позицій композитора-лірика.

М. Вериківський сильніше підкреслює епічні засади. У хорі «Дивувалась зима» це пов'язано з особливостями символіки вірша, образ зими тлумачиться тут як марний спротив поступу історії. Анафоричні засади поезії підкрес-

Moderato

Ди - ву - ва - лась зи ма, чом се
та - ють сні - ги, чом ле - ди прис-ли всі на ши -
-ро - кій рі - ці?

люють градації щораз напруженіших зіставлень, кожна нова стадія яких вирізняється динамізацією музичного звучання. Веснянкові хороводи у другому хорі циклу «Розвивайся, лозо, борзо» відтворюють мрію про оновлення суспільства «в свіжій силі і надії». Центральним фрагментом хору, якому надано функцію кульмінації, є тріумфальний заклик резонансного звучання: «Зеленійся, рідне поле, українська ниво! Підоймися, колосися, оживай

щасливо!» У фінальній частині («Гримить!») інтонаційні та формотворчі імпульси виявляють принципову неухильність висхідного розвитку, відбувається своєрідний синтез образності попередніх частин.

Треба визнати, що першість прориву в нові концепційні сфери належала Б. Лятошинському, на той час авторі новаторських композицій — двох симфоній, камерно-інструментальних ансамблів та витонченої романсової лірики. Його доробок посідає виняткове місце в загальному стильовому оновленні музики цього періоду. Композиції майстра дали потужний імпульс і подальшому розвитку хорової галузі. Передусім специфічна творча манера митця виявилась у зразках пейзажної лірики — циклі «Пори року» (1949) та двох хорах на слова О. Пушкіна (1951) — і драматичному диптиху на слова Т. Шевченка (1949 — 1951).

Чотиричастинний цикл на вірші О. Пушкіна в перекладах М. Рильського, Д. Бобиря, П. Дорошка (1949) започаткував в українській музиці розвиток циклів-пейзажів⁴⁰, збагативши її унікальним аналогом до європейських концепцій «Пори року». Симфонічний спосіб мислення митця визначив багатогранну смислову наповненість цих мініатюр. Кожна з них — це настроєвий етюд-картина, що відтворює типові для російської пейзажної поезики образи, охоплює значний спектр емоцій та роздумів. Специфічність п'єс зумовлена насиченням колориту картин спогадами, мріями, душевним хвилюванням. Ліризм сприйняття пейзажів, чутливе відтворення поетичного настрою зумовлюють кантиленність, розспівність, мелодизацію хорової тканини, та це мелодика цілком сучасного плану. Хорам притаманні висока якість інтонаційного розвитку, послідовні трансформації у сфері тематизму, свіжість ладо-гармонічної мови.

Перша п'єса серед мініатюр циклу «Весна» («Весняним гонені промінням») видається цілком «беззмарною». Вона сповнена ніжного відчуття пробудження природи, уважним і захопленим сприйняттям деталей пейзажу. Настроєва єдність, втім, не спричинює тематичної уніфікації: матеріал цієї п'єси напрощуд багатий. Строфіка поетичного тексту модифікована в концепції складної репризної двочастинної форми; архітектонічну симетрію забезпечує арка між першим та заключним періодами. Але репризність не є буквальною: нові поетичні образи спричиняють істотні варіаційні зміни у викладі (хоча це типово для хорової музики), та найяскравішими є ладо-гармонічні та фактурні нюанси.

Доволі активний тематичний рух виявляється у центральних епізодах. Послугуючись секвенційними прийомами в першому з них (ефектне колористичне зіставлення «далеких» тональностей: *a, Es, Des, E, D*) та quasi-імітаційними засобами у другому (дві хвили розгортання інтонаційно-дзеркальних мікротематичних ядер), Лятошинський наближує їх за функцією до розробки. Така мобільність форми слугує максимальній виразності відтворення одухотвореної поетичної основи: музику наповнює весняна прозорість, радість натхнення.

⁴⁰ Серед таких творів, які з'явилися вже у наступні десятиліття, — «Пори року» М. Дремлюги, «Картинки природи» О. Зноско-Боровського та ін.

Allegretto

По - то - ка -

-то - ка - ми сні - ги

гір по - то - ка - ми збі - га -

-ми сні - ги

Друга п'єса — «Літо» — замальовка іншого за барвами пейзажу (похмурої ночі). Настроєва стабільність має тут цілком іншу природу. Стриманий темп розгортання музичної тканини, насичені барви багатознакових бемольних тональностей (спектр панівного *Des* розцвічують відтінки *es* та *v, Es* і — в такому контексті — майже відблискові *C, a* та *B*). Спосіб викладу тематизму першого розділу близький до речитативно-монологічних вокальних жанрів (зокрема, солоспівів композитора періоду 20-х років). Оригінальності звучанню надає виклад засобами, так би мовити, стилізованої поліфонії з ефектами уявної імітації, які створюють враження наскрізного розвитку та нагадують модальну стилістику. Цей розділ завершує раптова поява (завдяки зіставленню *Des-dur* із низьким *VI* та *C-dur*) нового об'єкту споглядання — місяця у сріблястих хмарах.

Andante sostenuto

На не-ба сон-но-му скле-пін-ні ніч-но-ї

За-сну-ли по-ле

тьми по-кров на-вис; за-

й гай у ти-ші без-го-мін-ній

-сну-ли гай і по-ле

У другому розділі («Пливе — й проміннями блідими») за збереження подібних формотворчих засобів виникають інші жанрові асоціації (виразніше виявляється хоральність) і композиційні нюанси (ефект фактурної три-, п'ятичастинності).

Репризність заключного розділу виявляється насамперед у жанрових опорах і тональному плані (тематичний матеріал тут новий). Лятошинський посилює тут стабілізаційні чинники (завдяки застосуванню оригінального прийому мотивної quasi-остинатності у викладі сольної партії та усталенню ладотональних процесів).

Емоційно-настроеві джерела третьої частини циклу — «Осені» — пов'язані з традиціями жанру елегії (легкий смуток і зажура); водночас доволі виразно проступає баркарольна основа. Спектром емоційних градацій вона є найбільш цілісна серед інших частин, а за властивостями тематичного матеріалу — найбільш кантиленною. Це позначається на формотворчих процесах: у порівнянні з іншими в хорі майже відсутні поліфонічно-«розробкові» зони; застосування імітацій наявне тільки в центральних розділах, тут же — у фактурній тканині — композитор використовує багатоплощинний

виклад. Серед загального спокійно-елегійного настрою, де панує споглядальність, контрастним є центральний фрагмент («в їх вітах вітру шум»). Композитор знов послуговується прийомом «quasi-фугато» (почерговий вступ голосів на різному мелодичному матеріалі) для створення відчуття «свіжості подиху». У цьому ж епізоді єдиний раз у хорі застосоване й короткочасне відхилення в далеку тональність (*es-moll*). Доволі велика передиктова зона не має найменшого відтінку напруги чи неспокою. Заключний розділ, за винятком незначних нюансів, є майже буквальною репризою першого.

Andante

За-жур-ли-ва по-ра! О-

По-ра, за-жур-ли-ва по-

По-ра, за-

-чей за-ча-ру-ван-ня,

-ра! О-чей-за-ча-

-ча - ру-ван-ня

Споглядання зимового пейзажу в четвертій частині циклу, осяйність ландшафту й відчуття лету по сніговому килиму сповнюють настроєву палітру циклу яскравими нюансами, чутливо переданими композитором. Відтворення типових рис російської пісенно-романсової лірики сприяло розкриттю поетичного строю пушкінського вірша у питомій для нього інтонаційній

площині⁴¹. Зберігаючи регулярність віршової строфіки, Лятошинський застосовує метричне «переінтонування» вірша. У порівнянні з іншими хорами циклу формотворення «Зими» виявляє цікаві особливості, що надають композиції специфічних рис. Насамперед у динаміці руху кілька разів повторено текст першої строфи вірша: двічі у повному обсязі, третій — в усіченому варіанті (тільки перші два рядки). При цьому тематизм, що розгортається в хоровій площині і синтезує функції образного рельєфу і фону, за незначними нюансами майже незмінний. Нова тема в другій частині з'являється у партії тенора соло (хорова партитура, відповідно, набуває функції фону) і вносить контраст внаслідок іншого способу вокалізації тексту: кантиленність істотно модифікується під впливом декламаційних чинників, розвиток активізується появою характерних імітацій, стретних вступів та фактурної різноплоскощинності.

Allegro moderato

В по - лі чис - то - му сріб - лить - ся сніг хви - ляс - тий і ря - бий

Репризу хору побудовано за принципом «згасання»; ця властивість споріднює її з кодою-післямовою. Особливо важливу роль відіграє тут ритмічне остинато в партії тенорів та басів, а також — поступове «гальмування» інтонаційного процесу в тематизмі жіночих партій. Послідовне декресцендо приводить до завмирання звучності.

Тематично-образна єдність циклу «Пори року» насамперед зумовлена його програмною концепцією та багатими асоціаціями з музикою минулих епох. Винятковим видається й стилістичний задум. Емоційно-настрійового узагальнення композитор досягає кантиленним розспівом, елегійними інтонаціями, розгортанням ладотональної драматургії довкола «центру» *d* (*F—d, Des, d, D*),

⁴¹ Близькість до стилю російської музичної класики виявляє і хор Ю. Мейтуса на вірш О. Пушкіна «Зимовий вечір». Автор поетично відтворює химерну гру образів та настрою.

спорідненістю композиційних основ п'єс циклу. Інтонаційні процеси увиразнюються у формотворенні (до новачинних прийомів у хоровій п'єсі належить інтонаційне «проростання»); емоційно-настрійовий сенс основних поспівок значною мірою переосмислюється в залежності від збагачення образної семантики. Типовим для циклу є прийом уявного фугато (хоча й поза імітацією як такою) — почергові вступу з певними ознаками ритмічного наслідування. Зіставлення декількох інтонаційних моделей і різноплоскощинність слугує композиторові для створення виразних просторових ефектів.

Два хори Б. Лятошинського на вірші О. Пушкіна «У небі місяць проплива» та «Хто, хвилі, вас зачарував» за способом протиставлення образів і спорідненістю віршової ритміки нагадують апробовану в 20-ті роки циклічність диптиха. Перший пейзажний хор Б. Лятошинського — «У небі місяць проплива» — за настроєм і стилістикою близький до елегійної «Осені». Виразність кантилені посилює тут проведення рельєфних інтонацій та поспівок у різних партіях. Імітаційні нашарування й контрапункти надають звучанню мелодичної щедрості, водночас посилюють наснаженість викладу. Гармонічні барви, колористичні акордові зіставлення поглиблюють настроєві світлотіні.

Andante sostenuto

у не - бі мі - сяць про - пли ва, в го - у не бі про - пли - ва, в го - рах і - мля си - ві - є

Другий — «Хто, хвилі, вас зачарував» — втілює вольовий динамічний музичний образ, виклик стихії, прояв нестримного душевного пориву і бажання знайти на нього відгук природи. Із незвичних засобів втілення буремного настрою звертає увагу динамізм зіставлення зворотів лідійського нахилу, проваджених чоловічими партіями в гострому тритоновому співвідношенні (від *b* і *e*), що через відчуття «боротьби» ладових зворотів викликають асоціації з образом морської стихії.

Allegro moderato

Хто, хви - лі, вас сю - ди зма - нув,
хто, хви - лі, вас сю - ди зма - нув,

Цілком в іншому концепційному плані задумано диптих на тексти Т. Г. Шевченка (1949) «Тече вода в синє море» (інша інтерпретація однойменного, написаного 1927 року, хору із супроводом фортепіано), присвячений драмі самотності на чужині, тузі за батьківщиною, що переростають в особисту трагедію. Симфонічний за рівнем мислення розвиток музичного образу підносить концепцію до висот філософського узагальнення. Свою оповідь поет подає від третьої особи, наближуючи манеру вислову до народної епічної традиції. Музичне прочитання синтезує засоби ліричної пісенності із прийомами новітньої композиторської техніки, виявляючи нові грані розвитку національного стилю в жанрі хорової мініатюри.

Попри виразні інструментальні риси мелодичного контуру, в темі переінтоновано поспівки історичних та бурлацьких пісень. Та інтонаційним зерном її є мотив, що асоціюється з типовою інтонацією-символом, яка проходить через твори Й.-С. Баха, Ф. Ліста, С. Франка, О. Скрибіна аж до сучасної музики (йдеться про своєрідну музичну криптограму — символ розімкнутого хреста, що в системі національної поезики, очевидно, набуває зна-

чення «мотиву долі»). Розгортання її притаманне стилю композитора: прийоми стрічкової контрапунктичної поліфонії синтезовано із засобами народно-підголоскової пісенності. Стрімке нарощення динаміки руху підкреслює зміст поетичного образу — «Пішов козак світ за очі»; при інтенсивному розгортанні фактурної тканини швидко досягається перша кульмінація (імітаційна стрета на словах «грас синє море»), значний ефект якої посилюється наступним розгортанням діапазону і динамічним контрастом.

[Andante sostenuto]

Те - че во - да вси - не мо - ре,
шу - ка ко - зак сво - ю
та й не ви - ті - ка - є, шу - ка
до - лю, я до - лі не - ма - є
до - лю, не - ма - є

Друга частина («Куди ти йдеш») є динамічним центром хору. У його структурі найвиразніше виявляються зв'язки з пісенністю: чітко дотримана фразова основа, цезурність між ланками побудови тощо. Активність розгортання створюється знову ж таки поліфонічними засобами. При цьому, використовуючи «quasi-імітацію», композитор досягає ефекту колажу в напливах-відгомонах головних поетичних зворотів. Ці «діагональні» зрізи сприяють максимальній мобільності фактурної тканини, стрімкому нагнітання динаміки на шляху до кульмінації («батька, неньку стареньку»), вирішеної аналогічно до кульмінації першої частини. Після цієї вершини, нагадуючи прийом «тихих» кульмінацій, — раптовий зрив: психологічно затаєно звучить музична фраза («молоду дівчину»).

У наступному епізоді («На чужині не ті люди») Лятошинський продовжує розробку провідного мотиву, послуговуючись терцевими паралелізмами (це, ймовірно, асоціація із кантовими засобами як своєрідним символом козацької пісенності). Та вже наступна фраза із хроматично «сповзаючою» інтонацією — «тяжко з ними жити» — виявляє трагічний злам у розгортанні сюжету. Яскраво підкреслено важливість ситуації: суворою пересторогою звучить репліка чоловічих голосів. Подальший розвиток відбувається на основі цих поспівок, виповнюючи строфічні ознаки структури, надаючи формі композиційної стрункості. На межі між другою і третьою частинами виникає генеральна пауза: заключний акорд, танучи, уособлює внутрішню спустошеність людини. Остання частина (завершальні катрени вірша) — динамічна реприза — має дві фази: драматичну кульмінацію і епілог. Розщеплюючи фактуру на дві площини — терцеві паралелізми жіночих партій та остинатне нагнітання мотиву «тече вода» — Лятошинський посилює інтонаційну напругу майже до конфліктного загострення. Тональний контраст, фугатне за принципом зміщення у площині «фону» і фазове регістрове розширення експресивно відтворюють усвідомлення життєвої катастрофи: «Думав, доля зустрінеться, — спіткалося горе...».

Кода сприймається як епілог («Плаче козак»; соло сопрано на тлі «відстороненого» хорового остинато). У «плачі» жіночого голосу ледь вгадуються інтонації тем першої частини (зокрема, дзеркальний виклад початкового мотиву «пішов козак»). В ній відтворено усвідомлення цілковитої безвиході — завмирають емоції, думки і почуття, і навіть плинність часу — «тече вода» — поступово зникає.

Яскравим зразком жанру ліро-епічної балади є хор «Із-за гаю сонце сходить». Б. Лятошинський підкреслює у викладі риси народного багатоголосся (октавні унісони заспіву, несталість числа голосів, варіантність тематизму). Епічні засади виявляє розповідність, образний паралелізм деталізованішого й повільнішого, ніж подальший виклад, заспіву, за яким події розгортаються швидко й трагічно.

Andante

Із-за гаю сонце сходить,
За гай і заходить

Становлення драматичного сюжету відбувається в процесі значного розвитку й модифікацій початкової поспівки. Драматичне загострення ситуації («А з яру та з лісу») зумовило зміну способу відображення: з розповіді на саму дію. Войовничі звучання висхідних квартових стрибків з хроматичними ходами вниз у рвучкому пунктирному ритмі, стретні нашарування тематичних елементів характеризують навальність і жорстокість насильства.

Хроматизація, дисонантність, ритмічна рвучкість, стрімке захоплення звукового діапазону — так втілює митець приголомшливу ситуацію. Експресією болісної мовної декламації («Цькують його собаками»), підкресленою гостро дисонуючими септакордовими гармоніями і скандованістю майже синхронних ритмів партій хору, відтворює композитор страждання і протест гинучої людини.

Allegro agitato

А з яру та з лісу
з собаками
Цькують його собаки-ми
і де пан гульвіса. Цькують собаки-ми
ря-ми і де пан гульвіса. Цькують собаки-ми
ми, пса-ри ми гульвіса. Цькують собаки-ми

Динамізм цього фрагменту спонукав автора розширити структуру середньої частини. Повторюючи останні слова строфи («смертельної муки»),

Б. Лятошинський переводить виклад в оповідальне річище, прокладаючи місток до репризи хору. Це, властиво, епілог трагічної балади.

Від ліро-епічної оповідальної теми лишилися окремі елементи, що посилюють настрій спустошеності. Знайдена нова, болісна інтонація перетворюється в остinato басової партії, трагедійний підтекст якого підкреслюється інтонаційно — хроматизацією й ритмічним контрастом — появою тріольності в остинатній поспівці. Промовистого значення набуває тут інкрустація теми «Тече вода в синє море» з першого хору диптиха, яка символізує безталанність та горе.

Акапельні хори Б. Лятошинського відразу стали хоровою класикою. Це було визнанням довершеності та органічності інтерпретацій обраних поезій. Його цикли на вірші О. Пушкіна і Т. Шевченка — справжнє художнє відкриття нових сфер образності. Хорова композиція сягнула такого багатства людських переживань, таких глибинних відтінків душевних порухів, які вважалися прерогативою солоспівів чи камерно-інструментальної музики.

Отже, наприкінці п'ятдесятих в українській хоровій музиці вже чітко увиразнились нові концепційно-стильові орієнтири, відмінні від панівних у довоєнний час. Звичайно, потужний злет Б. Лятошинського був ще надто самотнім у контексті догматики соцреалізму, але саме він дав поштовх для подолання стереотипів, зреалізованих вже найближчими часами. Втім, панування традиційності у музиці 50-х років не варто однозначно і спрощено розцінювати як лише стримуючий чи, тим більше, негативний фактор. До певної міри вона сприяла збереженню питомих національних основ і в такий спосіб створила гарантії для розвитку хорової галузі. Окремі композиції цього часу безпосередньо провіщають і зародження майбутньої «нової фольклорної хвилі» з підвищеною увагою саме до національної традиції як способу закорінення й джерела збагачення концепційно-семантичної та мовно-виразової палітри музичної творчості, стильових та жанрових новацій наступних періодів.

КАНТАТА І ОРАТОРІЯ

Кантатно-ораторіальні твори чотирьох воєнних років мали свої специфічні ознаки. Цю специфічність визначили не стільки їх проблематика і стилістика, що не поривали з вимогами тоталітарної епохи, скільки зміна психологічної установки суспільства. Країна жила війною. Оптимістичну заданість 30-х років змінило усвідомлення трагедії — особистої і вселюдської. Смерть, що донедавна для багатьох асоціювалася з ганьбою, громадським знеславленням, переслідуванням рідних і друзів, змінює героїка смерті в ім'я високого і святого. Парадоксально, однак саме воєнні роки зродили надію на початок демократичних свобод.

Всі кантатно-ораторіальні твори цього періоду, відповідно до настійливих вимог часу, так чи інакше втілювали тему захисту Вітчизни, ушляхетнення її героїв. Ця тема у великій хоровій формі вже мала свої традиції. Згадаймо кантати «На варті Дніпрельстану» В. Борисова, «Олександр Невський» С. Прокоф'єва, «На полі Куликовому» Ю. Шапоріна, «Пісня червоної кінно-

ти» М. Тіца, «Урочисту кантату» Б. Лятошинського та інші твори 30-х років. Однак у кантатах і ораторіях періоду війни втілення патріотичної проблематики мало свої відмінності, притаманні загалом мистецтву тих років.

Насамперед переконливим в них є гостре відчуття запитів часу. Цього разу патріотична проблематика і героїчний пафос були пов'язані з об'єктивним перебігом подій, з долею народу. Композитори звертаються до майже документальних тем і сюжетів, і цей своєрідний «звуковий літопис» зберіг для нащадків атмосферу думок і почувань, якими жили люди в суворий час випробувань.

Нав'язана тоталітарним режимом псевдокласична орієнтація, що особливо глибоко вплинула на кантатно-ораторіальний жанр, продовжувала нівелювати зміст і спрощувати засоби виражальності. І все ж у кращих творах цих трагічних років схематизм засобів, гучна пафосність славослов'я дещо поступаються місцем більш широкому виявленню почуттів, пов'язаних з оплакуванням і вшануванням загиблих героїв, вболіванням за долю рідної землі, ненавистю до ворога.

Національна біда, страждання, смерть породжували драматичні концепції, звідси — увага до музичних засобів, здатних їх переконливо втілити.

Хоча громадянська нота в кантатах і ораторіях воєнних років була щирою, все ж перевірки часом більшість з них не витримали. На сьогодні ці твори — наша історія, що вимагає пам'яті і шанобливого ставлення.

Серед кількох десятків кантат і ораторій періоду війни вирізняється кантата-симфонія А. Штогаренка «Україно моя», що віддзеркалила загальні закономірності й тенденції творчості цього періоду: це сучасна тематика, образи й настрої, пов'язані з темою захисту Вітчизни, звернення до емоційно-образних і водночас майже «документальних» віршів перших років війни, вольова сконцентрованість і пафос палкого заклику, рельєфність тематичних ліній, декларативний лаконізм висловлювань⁴².

Авторське визначення жанру твору вказує на поєднання в ньому ознак кантати й симфонії. Жанр кантати-симфонії став своєрідним підсумком тривалого за часом розвитку кантати у її взаємодії з інструментальними жанрами. Їх зближення відбулося в кількох напрямках. З одного боку, до симфонічних творів активно входить вокальний елемент. Процес цей розпочався з перших спроб ввести до фіналу симфонічного циклу розспівне слово. Хрестоматійними прикладами тут є Дев'ята симфонія Л. Бетховена, «Фауст» Ф. Ліста, Перша симфонія О. Скребіна. Більш послідовно трактує вокальне начало в симфонії Г. Малер, який органічно вводить до драматургії своїх симфоній хорову і сольну вокальну звучність. Однак розвиток цих засад у Г. Малера приводить все ж до різновиду симфонічного, а не кантатно-ораторіального жанру, а саме, до вокальної симфонії, якою є його «Пісня про

⁴² Працю над твором композитор розпочав восени 1942 р. в Ашхабаді, останню частину завершив у 1943 р. в Москві. Перше виконання кантати-симфонії «Україно моя» відбулося у вересні 1943 р. в Москві в Концертному залі ім. П. І. Чайковського, в концерті російської та української музики. Виконали кантату-симфонію Державний симфонічний оркестр СРСР та хор Всесоюзного радіо під керівництвом О. Климова.



А. Штогаренко

хорової звучності, наявність елементів оповідності, ліричне переломлення подій, нарешті, елемент славлення, величання справді підтверджують приналежність твору до жанру кантати. Натомість форма чотиричастинного сонатно-симфонічного циклу з відповідною структурою окремих частин (сонатне алєгро у першій, повільна лірична друга, скерцо і фінал), гостре зіткнення контрастних образів, система лейтмотивів, драматизм і динаміка розвитку споріднюють твір із симфонією.

На відміну від уже відомої на той час симфонії-кантати Ю. Шапоріна «На полі Куликовому» на слова О. Блока, де домінуючими є симфонічні засади, А. Штогаренко у трактуванні жанру свідомо ставить акцент на виразальних засобах саме кантати. Вокально-поетичний компонент, пов'язаний не лише з відтворенням провідних образів твору (в партіях хору та солістів проходять усі найважливіші теми), а й надає загальному звучанню розгорнутої в часі музичної композиції рис задушевності, схвилюваності, ширості безпосереднього висловлення. Водночас звернення до симфонічних засобів розвитку тематизму сприяє цілісності монументального циклу, інтенсивності розвитку гостроконфліктного сюжету.

Драматургія кантати-симфонії «Україно моя» визначена темою запеклої боротьби з ворогом. Композитор писав: «Під час своєї вимушеної розлуки з рідною Україною, перебуваючи в далекій Середній Азії, всіма своїми думками і почуттями я був з моїм народом»⁴³.

⁴³ Штогаренко А.Я. Слово подяки. – Література і мистецтво. — 1944. — 15 берез.

землю». «Проростання» вокального елемента в симфонії стає прикметною ознакою радянської музики 20—30-х років («Симфонічний монумент» М. Гнесіна, Друга симфонія Д. Шостаковича, симфонічна поема М. Коляди «Штурм Тракторного партизанами» та ін.). Введення до симфонічної форми вокально-хорових засобів сприяло конкретизації задуму, глибшому розкриттю змісту.

З іншого боку, в кантатно-ораторіальних жанрах посилюється роль інструментального начала, активізуються функції оркестру, взаємодія вокальних та інструментальних засобів в образно-тематичному розгортанні, а також спостерігається присутність окремих формотворчих елементів симфонічних жанрів.

«Україно моя» А. Штогаренка яскраво представляє даний синтетичний різновид. Склад виконавців (солісти, хор та оркестр), перевага

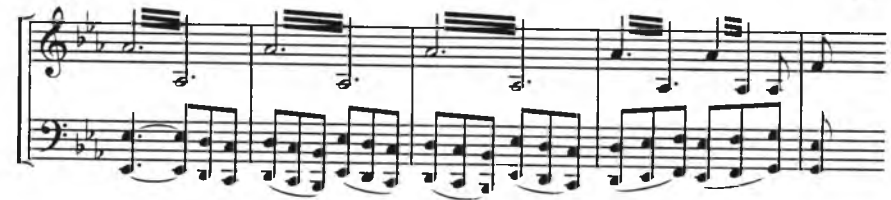
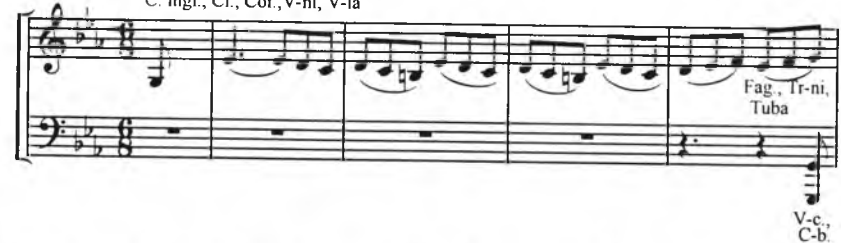
Тему боротьби відтворено в кантаті-симфонії шляхом показу, розвитку і зіткнення двох гранично контрастних образних сфер. Втілення відкритого напруженого конфлікту антагоністичних сил було суттєво новим для української кантати і вимагало відповідних виразальних ресурсів. Щодо розуміння жанру це знайшло відображення не лише в органічному поєднанні кантатних і симфонічних ознак, а й у розбудові форми, де за умов класичної традиційності чотиричастинного циклу зустрічаємо чимало своєрідних і поновому знайдених рішень. Так, у першій частині (слова А. Малишка), написаній у вільно трактованій сонатній формі, в експозиції відсутнє усталене протиставлення контрастних образних сфер головної та побічної партій. Обидві теми втілюють різні аспекти одного позитивного образу, що за смисловим навантаженням відіграє панівну роль у творі, прочитується як образ нескореної України.

Емоційно-смыслову єдність тематизму експозиції першої частини кантати-симфонії підкреслюють також тональна однорідність (обидві партії — в до мінорі) та інтонаційна спільність (в основі обох тем — низхідний пощабельний рух з виразною інтонацією зменшеної кварта).

Теми зближує також специфічне жанрове забарвлення. Перша з них своїм заклично-героїчним характером, тріольними групуваннями нагадує думові речитації.

Allegro non troppo

C. ingl., Cl., Cor., V-ni, V-la



У другій прослуховуються інтонації української ліричної пісні (див. приклад на с. 144).

Жанрову орієнтацію тематизму експозиції підтверджує порівняння з оригінальними думами та історичними піснями («Дума про удову», «Пісня про Саву Чалого»), а також з народними піснями («Ой гай, мати», «Ой ішов козак з Дону», «Пожену я воли в поле», «Затопила, закурила» тощо)⁴⁴.

⁴⁴ Переконливі докази спорідненості обох тем з народними джерелами подає М. Боровик у книжці «Творчість Андрія Штогаренка» (К., 1985, с. 42—43).

Andante con moto

Торк - нусь те-бе ніж - но і рук мо - їх

V-ni

C. ingl.

V-c., C-b

Разом з тим смислова, інтонаційна та ладотональна єдність тем не суперечить їх структурно-жанровій відмінності.

Першу тему (головна партія) активного вольового характеру по-справжньому симфонічно викладено стрімким оркестровим фугато: унісонові англійського ріжка, кларнетів, валторни і струнних відповідають віолончелі, контрабаси, труба і фагот. Далі тема переміщується у високі регістри дерев'яної групи, після чого різко звучить у труб. Наступне проведення теми в хорі зі словами «Вставай, моя рідна, розлуки доволі...» структурно замикає головну партію.

Друга тема (побічна партія) — вокально-декламаційна, сповнена глибокого почуття, зринає в монолозі баса на словах: «Простіть, простіть, якщо словом кого запечалю, далекі мої, дорогі». Соло баса втілює типовий для мистецьких творів війни епічний образ мудрого, розважливого Діда, який уособлює розум і совість народу.

Поєднання цих тем в експозиції першої частини відповідає загальному задумові твору, а оригінальний синтез жанрових ознак симфонічної та вокальної форм тут проступає, як зауважує М. Гордійчук, «не тільки в поєднанні видових прикмет, а й у внутрішніх драматургічних принципах творення цілої форми»⁴⁵.

Розробка сонатного алегро є конструктивно самостійною формою, наближеною до фуги, тему якої формує початковий зворот головної партії, що цього разу подається укрупнено, в ритмічному збільшенні. Експозицію фуги складають імітаційні проведення теми в хорі.

Наступний розробковий розділ вирізняє інтенсивний розвиток окремих тематичних елементів, ладотональна нестійкість, його центром стає симфонічний епізод, поліфонічну структуру якого рельєфно відтворюють різнометрові групи оркестру. Кульмінацією цього розділу і розробки в цілому є контрапунктичне поєднання двох тем: в оркестрі проходить тема фуги, що є модифікацією головної теми, а в хорі низхідний, переважно по півтонах, рух звукозображально відтворює виття хуртовини («Ой метуть і метуть зимові пороші...»). І хоч у побудові даної теми легко відшукати спільність з побічною темою (інтервальна послідовність: півтон — тон — півтон в ритмічному побільшенні), у тривожній

атмосфері її звучання відчутне щось чуже, холодне, вороже. Цьому сприяє і монотонний рух вісімками у струнних, і остинатні повтори тонічного органного пункту в низькому регістрі. Реприза фуги повторює її експозиційний матеріал вже на новому, динамічно вищому рівні.

Отже, в першій частині твору А. Штогаренко поєднує конструктивні особливості сонатного алегро з формами фугато (експозиційний виклад головної партії) та фуги (розробка). Властивий поліфонічним формам безперервний постійний розвиток композитор використовує для розкриття провідної ідеї першої частини кантати-симфонії, що втілює наростання народного гніву.

Крім поліфонічних засобів, розкриттю образного змісту значною мірою сприяє послідовне проведення засад монотематизму. Подібно до образів-персонажів у сценічних творах, провідні теми кантати-симфонії зберігають своє «обличчя», в них постійно відчуваємо спільний інтонаційно-ритмічний обрис, що дозволяє пізнавати їх у напруженому вокально-симфонічному розвитку.

Водночас ці теми не залишаються незмінними, а весь час розвиваються, набирають нових рис, нового емоційного забарвлення і тим самим просувають дію вперед, послідовно розкриваючи авторський задум. Для прикладу проаналізуємо еволюцію побічної теми. Значимість, яскраве національне забарвлення, нарешті, визначальна функція даної теми у розкритті програмного задуму кантати-симфонії дозволяють дослідникам визначити її як тему-образ українського народу. В першому сольному її проведенні значною мірою були відчутні інтонації болю, страждання; підкреслення спадних секундових інтервалів споріднювали тему з народними плачами.

У численних модифікаціях теми народу, залежно від загального контексту і взаємодії з іншими образами, композитор посилює певні елементи виражальності. Це надає їй щоразу нового забарвлення, послідовно розвиває образ, робить його дієвим у розкритті драматургічного задуму твору. Так, виклад теми народу в метро-ритмічному збільшенні, акцентованими акордами (гармонічні зіставлення мажорних тризвуків і гострих напружених секундакордів доміантової групи), оркестровим tutti на посиленій динаміці (ff) надає їй рис неквапливої оповідності, величності. Даний епізод пов'язаний з образом легендарного народного героя Наливайка, із славними сторінками історичної боротьби українського народу з іноземними поневолювачами.

У дим - но-му по - лівста - є На-ли - вай - ко

ff

⁴⁵ Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. — К., 1969. — С. 135.

Наприкінці розробки, перед репризою в оркестровому викладі тема народу набирає епічного розмаху і звучить вже як грізна, непоборна сила. Композитор послідовно розвиває, підкреслює новознайдені якості теми (стреподібні нагнітання, посиленна динаміка, щільна оркестрова звучність). Не випадково в загальній репризі першої частини опущено побічну партію. Пройшовши значну еволюцію, вона втратила свій початковий зміст, набрала нової якості, змужніла, і повернення до її первинного викладу порушило б у даному випадку смислову логіку драматургічного розвитку. Надалі тема народу буде активно взаємодіяти з образністю наступних частин твору і врешті стане панівною у формуванні усього циклу.

У третій частині («Партизанська»), будучи зв'язкою між навальною темпераментною партизанською піснею і застигло-холодною, одноманітною звучністю середнього епізоду, де змальовано образ ворожої сили, ця тема експресивно звучить у високих регістрах тремолоючих струнних, далі спускається октавами все нижче й нижче, розчиняючись у глухих, темних регістрах.

З'являється тема народу також у серединному епізоді частини, в картині бойової сутички партизан із ворогом. Ремінісценція лейттеми в даному епізоді пов'язана із задумом автора показати всенародність боротьби з фашизмом. З цього випливає і характер її трансформації. У даному контексті тема народу звучить застережливо, грізно. Вона проходить у англійського ріжка соло та у тремолоючих альтів, які грають *sul ponticello*, у ритмічному збільшенні, що підкреслює її могутній характер.

У четвертій частині тема народу остаточно утверджується в героїко-піднесеному звучанні кульмінації. Вона звучить у хорі й оркестрі, спочатку у басів, в унісон з засурдиненими валторнами, а далі у тенорів, труб та у високих регістрах флейт і струнних.

Напружений розвиток головного образу кантати-симфонії втілено в річищі взаємодії його з образами протилежної сфери, пов'язаними із страхітливими картинами фашистської окупації. Для них А. Штогаренко застосовує гострий, вуглуватий тематизм, хроматизовану, нерідко дисонансну гармонію, секундові зсуви акордів, цілотонові побудови, напружені остинатні нагнітання, багаточасову фактуру, своєрідну інструментовку. Так, у розробковому епізоді першої частини, де змальовуються картини ворожого насильства і знущання, хор («Свисти, не свисти, проклятуша нагайко...») звучить на тлі монотонного *ostinato* контрабасів, що грають *sul ponticello*. У партіях низьких струнних (віолончелей і альтів) проступають хроматично-звивисті мотиви, що згодом переходять до дерев'яних духових (гобоїв, кларнетів, англійського ріжка). Напружене, жорстке звучання посилюють стрімкі свистячі пасажі флейт у високому регістрі, що ніби розтинають оркестрову фактуру.

Ефектно інструментовано середній епізод третьої частини («А над полем німець-крук, вдалині гарматний гук»), де хроматична тема проходить у тембрально неспівзвучних, гранично віддалених регістрах гобоя і контрфагота в супроводі *ostinato* контрабасів *divisi* на тлі звучання англійського ріжка, дубльованого альтами, що грають *sul ponticello*.

Крім послідовного розвитку провідних образів, великого значення в композиційній єдності циклу набирають засади контрастності. Образний, темб-

ровий, фактурний контраст між частинами та всередині них сприяє динаміці драматургічного розгортання.

Перша частина — смисловий центр твору, узагальнений образ нескореної України. Вона найбільша за масштабами і концентрує основний тематичний матеріал кантати.

Продовжуючи розвиток сюжетної лінії, що накреслилась в першій частині, друга частина «Колискова» (слова М. Рильського) стосовно попередньої виконує роль образного і тембрового контрасту. Героїко-епічну лінію першої частини кантати доповнює лірична сфера. Бездушній силі фашизму протистоїть гармонійно-прекрасний образ материнського начала, який втілює живу і відроджувальну силу, перемогу світла над темрявою. Майже традиційним у кантатах та ораторіях цих років є образ матері. Важливого значення для його розкриття набувають типові поспівки і метро-ритмічні особливості колискових, а також специфічне фактурно-темброве рішення: сольний спів (переважно мецо-сопрано) проходить на тлі ніжно-прозорого, нерідко акапельного звучання жіночих голосів хору. Подібні рішення спостерігаємо в ораторії М. Нариманідзе «Проводи до Червоної Армії», в «Баладі про чотирьох заложників» П. Подковирова, в ораторії Ю. Шапоріна «Сказання про битву за руську землю», в кантаті А. Богатирьова «Білоруським партизанам» та інших творах.

У другій частині кантати-симфонії образ української матері відтворюють заокруглені мелодичні поспівки в партії солістки, властиві колисковим тридольний метр, «заколисуючі» фігурації хорової фактури, характерна ладова змінність — постійні короткоплинні відхилення в діатонічно споріднені лади.

Друга частина кантати-симфонії — ліричний центр циклу. Структура її наближається до широко розгорнутої пісенної форми (двічі повторена проста тричастинна будова) з яскраво вираженими елементами приспіву й заспіву. Звучання жіночих голосів хору і соло мецо-сопрано вносять у загальну темброву палітру нові барви.

У «Колисковій» композитор прагне створити психологічну атмосферу воєнних років, настрої похмурої ночі, скорботного чекання. На тлі мерехтливого затемненого звучання засурдинених струнних інструментів і жіночого хору *mormorando* в сольній партії проходить лірична пісня матері, своєрідний монолог над колискою сина.

Трихордові побудови мелодії, її ладова невизначеність (дорійський відтінок), хроматизми «на відстані» (поперемінне використання підвищених та натуральних щаблів) — ці ознаки привносять у вислів національне забарвлення (див. приклад на с. 148).

Одночасно в оркестрі канонічні імітації флейт, віолончелей і контрабасів повторюють героїчні поспівки з першої частини твору, породжуючи асоціації з далеким боєм, де батько «б'ється з ворогом лихим».

Наступний контрастний епізод — світла хорова пісня-спогад про мирне життя ⁴⁶.

⁴⁶ Композитор повернеться ще раз до інтонаційно-образного змісту даного епізоду, створивши в 1949 р. хор у супроводі фортепіано «Край чудовий» про відроджений з руїн Донбас.

Andante sostenuto
Mezzo-soprano

Жіночий хор

За - гля - да - є - ніч у ві -

M...

V-pi

8^{va}

V-c

C-b

8^{va}

— ці, в чор-нім не - бі сві - тять - сві - ці

(8^{va})

(8^{va})

Третя частина кантати-симфонії — «Партизанська» (слова А. Малишка) — вольовим активним характером контрастує з попередньою. У крайніх побудовах навалного динамічного скерцо втілено образи народних месників⁴⁷. Узагальнений образ народу в процесі розвитку конкретизується, пер-

⁴⁷ Образ народних месників у А. Штогаренка знаходить розкриття в численних творах: це хорові пісні «Ой збирався в ліс партизан», «Що за вітер з-за гори», в сольних піснях і баладах — «Про партизанку Галю», «Балада про партизана Бумажкова», «Балада про розвідника партизана Качуру», в інструментальній музиці — симфонічна поема «Похід», сюїта «Партизанські картинки».

соніфікується (мати, партизани-кіннотники), створюючи враження живої, діючої в конкретних умовах народної маси. При цьому образ народу не втрачає епічності і найбільш типових узагальнень, значення колективного героя. Велику роль тут відіграють національна характерність вислову, жанрові зв'язки з народною музикою, що сприяє як конкретизації образності при диференціації тих чи інших груп, так і виявленню спільних, найбільш загальних рис, притаманних усьому народові.

Основна тема, що втілює образ народних месників, позначена типовими рисами масових, зокрема партизанських, пісень, в яких важливого значення набирають ознаки похідних пісень-маршів з їх пружним, активним ритмом, що втілює чіткий крок, ходу.

В основі цієї теми — кількаразове повторення одного й того ж звука з подальшим секвенційним розвитком. Метрична змінність ($\frac{4}{4}$ — $\frac{5}{4}$), підкреслення *T* — *D* устоїв, пружний ритм, могутні акорди оркестру, суворий тембр чоловічого хору підсилюють епічне звучання бойової партизанської пісні. Після ліричної «Колискової» особливо гостро відчувається героїчний тонус, активна волява спрямованість «Партизанської», динамічність розгортання її образів.

Звукозображальні моменти оркестрової партії — токатна фактура, постійна ритмічна пульсація вісімками у фаготів і контрабасів — у даному контексті мають певною мірою ілюстративний характер і передають стрімкий рух партизанської кінноти. Значне динамічне нагнітання (від *ppp* до *fff*), чітка вимова кожного слова, чому сприяє збіг пісенного та віршованого ритмів (на кожний склад — звук), темброве забарвлення низьких голосів чоловічого хору створюють майже видиму картину партизанського нальоту.

Allegro con brio

Fag., C-b.

Що за ві - тер з-за го - ри? Fl., Cl.

8^{va}

V-la, V-c.

f



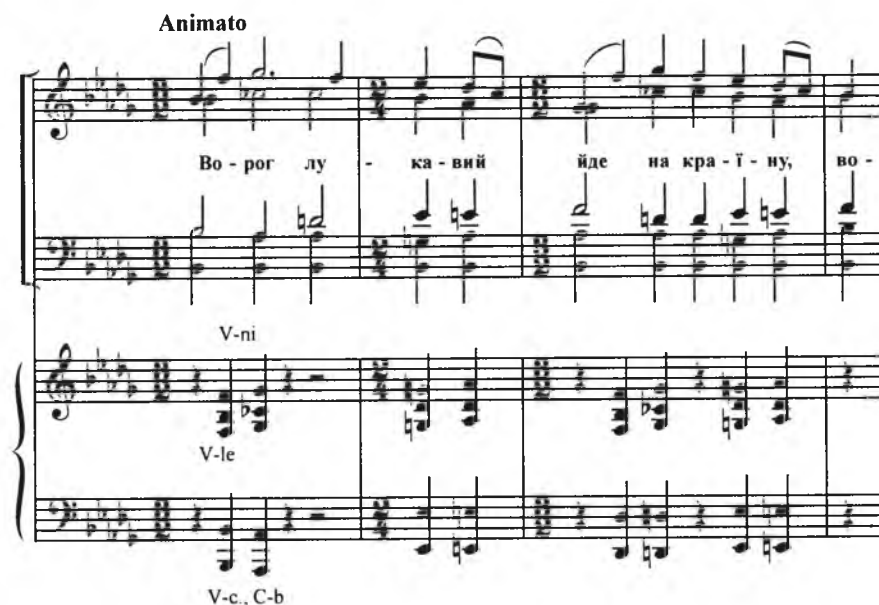
Середня частина «Партизанської», де відтворено образ ворога, контрастує з крайніми застиглістю, настороженістю, одноманітним холодним колоритом.

У четвертій частині «До перемоги нас партія веде» (слова М. Рильського) чотириголосне хорове фугато (головна партія сонатного алегро) відтворює звучання святкового передзвону. Тема його зближена з російськими і українськими славильними піснями. Оркестрові засоби (до основного складу додаються дзвони і там-там), остинатна повторність сталого метро-ритмічного звороту, почергові вступи голосів хорового фугато пов'язані з ілюстративним зображенням дзвонової звучності: «Міддю дзвінкою, окрилим дзвоном...»



Одночасно з проведенням теми фугато в оркестрі, а далі і в хорових партіях звучать окремі звороти з першої частини кантати-симфонії.

Побічну партію фіналу характеризують просвітлений колорит, мінлива ладовість, пульсуюча метрична змінність. Інтервальною будовою вона майже дослівно повторює окремі елементи побічної партії першої частини кантати-симфонії, лише в новому метро-ритмічному оформленні, інтонаційно нагадуючи відому веснянку «Вийди, вийди, Іванку»



Народнопісенну основу побічної теми фіналу кантати «Україно моя» підкреслюють поліфонічний виклад, ладова самостійність окремих хорових груп: у соло сопрано — забарвлення *сі-бемоль* мінору, у тенорів — фригійське, у басів — дорійське, що «розмежовує» фактуру, сприяє виділенню кожного голосу. Взаємодія різних діатонічних ладів із спільним тональним устоєм — стильова прикмета гармонічного мислення композитора, що збережеться і в його наступних творах.

Розробка четвертої частини будується, в основному, на поліфонічному розгортанні елементів побічної партії. Лише на підході до кульмінації з'являються чітко окреслені мотиви лейттеми. Виклад важкими, щільними акордами оркестру підкреслює цього разу її силу й могутність.

У заключному епізоді розробки звучить тема з другої частини кантати-симфонії, де її узгоджено з картинами мирного життя, — спогади-мрії стають дійсністю.

Реприза, що будується на поліфонічному зіставленні «дзвонових» елементів головної партії та мотивів лейттеми народу остаточно стверджує образ народу-переможця: просвітлено, радісно звучить лейттема у високому регістрі оркестру. Урочистий, святковий передзвін (дзвони в оркестрі) завершує коду і весь твір.

«Україно моя» вигідно відрізняється природністю й напруженістю музичної драматургії, — писав Д. Кабалевський. — Майстерність А. Штогаренка виявилась насамперед у тому, що він вірно організував задум свого твору і знайшов дуже точні художні засоби для його втілення. Кожна з чотирьох частин кантати-симфонії — це і самостійна, яскраво написана картина, і водночас невід'ємна частина цілого. І цим «Україно моя» також відрізняєть-

ся від багатьох творів подібного типу, де без особливої шкоди для цілого можна викинути чи поміняти місцями деякі його частини»⁴⁸.

Кантата-симфонія А. Штогаренка «Україно моя» продовжує в українській вокально-симфонічній музиці напрямок симфонізації кантатного жанру, що виявляється в напруженому розвитку хорових та оркестрових засобів, в конфліктному зіткненні контрастних образних сфер.

В кантаті «Гнів слов'ян» М. Вериківського на слова Р. Стійєнського та В. Лебсдева-Кумача втілено тему єдності слов'янських народів, їх єдностайності у боротьбі з фашизмом. Кантата, створена в Уфі у грудні 1941 року, є ще одним прикладом відтворення узагальненого образу народу і симфонічного розгортання музичної драматургії. Це одночастинний твір, написаний лаконічно, на одному диханні, в якому відсутність сюжетності компенсує переконлива логіка розвитку музичного матеріалу. Чітко окреслена тема вступу стисло викладає основну ідею, її зміст та формотворчі засади надалі активно впливатимуть на характер і структуру в цілому. Поєднання в темі тривожно-напруженого та заклично-вольового елементів сприяє розкриттю складного психологічного стану людини, яка, долаючи тривогу і розгубленість, набирає силу та енергію для боротьби.



Контраст щільно пов'язаних елементів однієї теми яскраво проступає в подальшому розвитку музичного матеріалу кантати. Так, в останньому, кульмінаційному епізоді, написаному у формі подвійної fugи, ці елементи «розшаровуються» і формують самостійні теми-образи (окремі експозиції fugи).

Перша тема відтворює образ активно-закличний (стрімкий гамоподібний рух мелодії, чітка ритміка, тональна визначеність), друга — тривожно-пригнічений (зламани мелодичні лінії, ускладнені ритмічні побудови, гармонічна нестійкість).

⁴⁸ Кабелевский Д. О мастерстве. — Советская музыка. — 1952. — № 8. — С. 11 — 27.

Ці теми в наступній розробці fugи зіставляються, розвиваються паралельно, нарешті, поєднуються в репризі у подвійному контрапункті октави. Усі зміни, модифікації цих тем проходять в річищі додання настроїв тривоги та неспокою і ствердження героїчних засад.



Тематизм вступу визначає подальший розвиток музичного матеріалу. Інтонації початкової теми пронизують соло баса, що буквально виростає зі вступу, і ряд інших епізодів кантати. Яскраво відчутна плагальність інструментального вступу простежується в гармонічних комплексах всіх змістовно важливих епізодів. Так, у симфонічній інтермедії, що передуює подвійній фузі, ладова невизначеність — ряд тональних зіставлень без показу тоніки — дістає розв'язку в плагальному кадансі (II—I ля-бемоль мажору).

На тематизм кантати поширюються й метро-ритмічні особливості теми вступу — відсутність чіткої квадратності сприяє широкому диханню, імпровізаційно вільному, схвильованому характеру викладу музичного матеріалу. Емоційно-образний лад, визначений першою темою, домінує в кантаті, концентруючи основну ідею, яка після «тезового» викладу у вступі розвивається й поглиблюється. Складний драматично-напружений характер цього розвитку, зумовлений взаємодією контрастних елементів у самій темі, породжує конфліктність, виявлену не безпосереднім показом боротьби антагоністичних сил, а відтворенням складного психологічного стану людини, її реакцією на драматичні події.

Відбиття почувань народу вимагало розширення хорового елемента. На перший план у кантаті М. Вериківського «Гнів слов'ян» виступають саме хорові засоби. Значне місце тут посідає поліфонія: імітаційна (в першому епізоді кульмінаційного розділу), контрастна (в заключному епізоді, що являє собою розгорнуту форму подвійної fugи). Складний поліфонічний розвиток музичного матеріалу слугує різнобічному виявленню основної ідеї твору.

Кантату Ю. Мейтуса «Клятва» — одночастинний твір для соло баса, хору та оркестру — створено у 1942 р. на слова М. Бажана. За задумом і формою вона наближається до згаданого твору М. Вериківського. В ній теж відтворено настрої людей в перший період війни, і її зміст динамізується активним, вольовим імпульсом урочистої клятви. Основні виражальні функції виконує хор, а ескізні накреслені сольні епізоди не мають самостійного значення. Головна тема «Клятви» Ю. Мейтуса виникає на початку твору, звучить в оркестрі, а вже далі — у хоровому викладі. Значною мірою «Клятва» переймає ознаки радянської масової пісні⁴⁹. В ній явно відчутні елементи заспіву — м'якого, ліро-епічного характеру і приспіву — суворого, мужнього.

Повторюючись у найбільш важливих моментах форми (в експозиції, в центральному епізоді, в коді), приспів сприяє виявленню основної ідеї твору: «Ніколи, ніколи не буде Україна, не буде рабою фашистських катів». Проте музичний матеріал ніде не повторюється дослівно, він широко розробляється, видозмінюється, переводиться з мінорної сфери, що виразно домінує на початку кантати, в мажорну і стверджує в коді урочисто-піднесений образ Перемоги.

У кантатах М. Вериківського («Гнів слов'ян») та Ю. Мейтуса («Клятва») яскраво проступають ознаки кантати-пісні. У цьому жанровому різновиді ознаки масової пісні визначають не лише тематизм, а й композиційну структуру творів (куплетна будова, чергування заспіву і приспіву).

До жанру прославної кантати належать також кантата-дифірамб, кантата-здраниця, кантата-ода⁵⁰. У 1943 році на замовлення Червоармійського ансамблю Першого Українського фронту А. Штогаренко та Д. Клебанов

пишуть кантату-здраницю на слова О. Новицького «Переможцям — слава!». Відповідно до жанрових вимог тема Перемоги вирішується тут узагальнено, поза конкретними образами і подіями.

Основний тематизм твору експонується у вступі і включає три елементи, кожен з яких має чітку квадратну будову. Перші чотири такти — типово похідна пісня, що переконливо втілює динаміку руху. Характерна пульсація остинато басів з метро-ритмічним підкресленням тоніко-домінантових устоїв звукозображально відтворює чітку ходу.

Маршовість першого елемента змінює широка розспівність другого, мелодія якого нагадує народні веснянки (ясне прозоре звучання, обмежений квартою діапазон, «заклинальна» повторність звуків). Це підкреслюється веденням голосів у терцію і квінту, унісонними кадансами, розлогими вигуками «Гей!» у партії альтів і тенорів. У гармонії домінує ладова нестійкість, плагальність, що в поєднанні з *T—D* органічним пунктом створює враження біфункціональності. Наступний восьмитакт — третій образний елемент (епізод «Слава»). Інтонації народних прославних епічних пісень, неквапливий акордовий виклад хорового *tutti* на посиленій динаміці, в супроводі — «дзвонів» звучання розташованих у крайніх регістрах акцентованих форшлагами акордів. Весь дальший розвиток не вносить суттєвих змін у тематизм. При варіантній повторності (викладений на початку кантати музичний матеріал проходить тричі) посилюється експресія почуттів, що остаточно стверджуються в апофеозній коді. Поступова активізація розвитку (поєднання прийомів народного багатоголосся із засобами імітаційної поліфонії, стрімкі *stretto* хорових партій), посилення функцій оркестрових засобів, а також зростаюча динамічна і темброва амплітуда (наростання загальної звучності від *p* до *f*, перехід від низьких регістрів чоловічої групи хору на початку кантати до високих сопранових кульмінацій у фіналі) долають квадратну періодичну замкненість форми і сприяють створенню наскрізної лінії розвитку.

У творчості воєнного періоду героїко-патріотична тематика значно драматизує жанр прославної кантати, збагачує його засобами виражальності, характерними для вокально-симфонічної музики героїчного типу.

Тема захисту рідної землі пронизує всі жанрово-тематичні групи вокально-симфонічної музики воєнного періоду, зокрема і так звану ювілейну кантату. В роки війни М. Вериківський пише дві ювілейні кантати: «До 25-річчя Академії наук УРСР» для тенора, хору та симфонічного оркестру (1944) та «Микола Лисенко» для вокального тріо, хору та симфонічного оркестру (1942)⁵¹.

Композитори розширюють жанрові межі ювілейної кантати, щільно поєднують її прославний, величальний зміст з актуальною на той час темою боротьби з фашизмом, захисту рідної країни, її культури, духовних надбань.

⁴⁹ На вірші М. Бажана «Клятва» під час війни були створені також хорові пісні Г. Верьовки та К. Данькевича, а в 1957 р. пісня К. Данькевича стала основою п'ятої частини його ораторії «Жовтень».

⁵⁰ Класичними прикладами творів цього різновиду є відома «Кантата» А. Хачатуряна на текст ашуга Мірзи із Тауза та «Кантата-пісня» Б. Асаф'єва на слова О. Прокоф'єва.

⁵¹ Кантату «Микола Лисенко» було створено разом з П. Козицьким до сторічного ювілею від дня народження М.В. Лисенка і вперше виконано в Уфі в 1942 р. солістами Київської опери – Іриною Масленниковою, Ларисою Руденко, Яковом Отрошенко, хором та оркестром Київського і Башкирського оперних театрів під керівництвом М. Вериківського (з довідки, написаної композитором 15 серпня 1947 р., що зберігається в його архіві).

Успіху кантати «Микола Лисенко» сприяла її поетична першооснова, чудові вірші М. Рильського, написані спеціально для цього твору. Основна ідея кантати сформована в шевченківських словах, які цитує М. Рильський (свого часу вони прозвучали в апофеозі кантати М. Лисенка «Б'ють пороги»): «Наша дума, наша пісня не вмре, не загине». Проголошуючи у скрутний для народу час здоровію вільний рідній пісні, М. Рильський осучаснює ці шевченківські рядки, підкреслює їх позачасову значимість.

Героїчна урочистість, закладена в образному змісті поетичного першоджерела, послідовно пронизує всі частини кантати. Перша з них — «Співцеві народу — народна хвала» — розкриває ювілейний характер задуму, прославляє рідну культуру та її видатного співця. Вона урочиста й піднесена, а її основна тема нагадує масову пісню (активні висхідні інтонації, гармонічна насиченість терцевих структур, підкреслення пружного пунктирного ритму).

Друга частина — «Тугою-чайкою» — написана для тріо (сопрано, меццо-сопрано і баритона), є ліричним центром кантати. Розгорнута пісня, гранично зближена з інтонаційним ладом українського народного ліричного мелосу, сумно звучить в партії баритона на тлі остинатного повторення тоники (*ре*). Далі вона набирає значного поліфонічного розвитку, стилістично наближуючись до лисенківських обробок народних пісень, і завершується святковою, світлою кодою в паралельному мажорі (*фа*)⁵².

Творчий задум другої частини сприяє відтворенню образу М. Лисенка, який, за висловом М. Рильського, «подав самоцвіти нашого мелосу в золотій оправі тогочасної музичної мислі»⁵³.

Третя частина — «В битві з ворогом проклятим» — позначена суворим, мужнім звучанням. Саме тут тема прославлення митця переводиться в аспект гостродраматичних подій боротьби за свободу народу, за його духовні надбання. Піднесено-урочистий, життєствердний фінал завершує кантату.

В середині 40 — 50-х років, в особливо складній політичній та економічній ситуації в країні звернення композиторів до кантатно-ораторіального жанру всіяко стимулювали офіційні настанови та державні замовлення. Після сумнозвісної постанови ЦК партії 1948 року в системі академічних жанрів кантату і ораторію було визнано провідними. Пристосування їх іманентних ознак, таких як демократизм, мобільність, класицистська врівноваженість форми, патетика висловлювання, елемент віншування тощо для утвердження партійної ідеології, відзначення сумнівних щодо моралі політичних подій, відповідних дат, лицемірного славослов'я нівелювали художні достоїнства творів. Збідненість стилю, обмеженість виражальних засобів у таких випадках «прикривались» зовнішньою помпезністю. Подібне офіційно-святкове спрямування породжувало оголену декларативність, що й зумовило швидке забуття багатьох творів цього періоду. Однак і в ці роки з'являються художньо вартісні твори кантатного жанру.

У кантаті-поемі Г. Жуковського «Слався, Вітчизно моя», на вірші П. Глазового трагізм пережитих років, тема війни дістають новий ракурс висвітлення⁵⁴. До того ж акцент переміщується на утвердження, прославлення Перемоги. Документалізм подій, безпосередність реакції на них змінюються більш глибоким осмисленням явищ, а елемент прославлення, який у кантаті-поемі переважно концентрувався у фінальному епізоді, тут розподіляється по всій структурі твору, надаючи звучанню урочисто-піднесеного характеру.

Сюжетна канва поеми, її контрастні образи та їх конфліктне зіткнення визначають особливості музичної драматургії твору, що, як зауважує В. Протопопов, «наближається до драматургії опери, звичайно в мініатюрі»⁵⁵.

Структура кантати-поєми обіймає ряд епізодів-малюнків. Картину радісного мирного життя (загальний святковий хор, пісня колгоспників, аріозо тенора) змінюють драматичні образи народного страждання і боротьби з ворогом (прощання воїна з матір'ю, пісня козаків-кіннотників, епізод ворожої навали, клятва воїнів, бойова сутичка з ворогом). Синтезуючи весь попередній розвиток, реприза відтворює образ перемоги над фашизмом. Зміст та логіка образної драматургії поеми, що вимагали завершення її тріумфальним апофеозом, визначили дзеркальну репризу. Вона починається жіночим хором, а в кінці, в нових видозмінах, спрямованих на підсилення урочисто-піднесеного характеру, знов проходить прославна тема першого хору, трансформація якої цього разу пов'язана в основному із «зовнішніми» моментами — інструментовкою, фактурним викладом тощо.

Для поеми Г. Жуковського характерні єдність всього музичного матеріалу, логічний зв'язок епізодів. Своєрідним є розкриття основних образів поеми. Так, центральний образ у процесі розвитку конкретизується, персоніфікується, при цьому не втрачаючи епічної значимості, масштабності, типових узагальнень.

Велику роль у поемі відіграють національна характерність вислову, жанрові зв'язки з народною музикою, що сприяє конкретизації образності. Так, на початку вступу, в середньому повнозвучному регістрі мідної групи оркестру проходить інтонаційно споріднена з народною піснею «Засвітали козаченьки» тема, що разом з подальшими проведеннями становить один з провідних узагальнених образів поеми — образ «народної війни».

Наступний епізод — радісна святкова пісня, викладена повнозвучними акордами хорового *tutti*, виявляє інтонаційну спорідненість з темою «народної війни». В основі обох мелодій — пошаблевий рух вниз від верхнього тонічного устою, підкресленого (в хоровому викладі) чотириразовим повтором. Проте в даному випадку домінують активний рух (пожвавленню сприяє повторність мотиву перед закінченням періоду — прийом, що йде від ігрових і танцювальних народних мелодій), сфера світлого мажору (всі опорні пункти мелодії гармонізовано мажорними тризвуками та їх оберненнями).

⁵⁴ У 1950 р. твір відзначено Державною премією СРСР.

⁵⁵ Протопопов В. Патриотическая кантата. — Советская музыка. — М., 1954. — С. 373.

⁵² Ладовий розвиток від *ре* мінору до паралельного *фа* мажору також визначений народнопісенними ладотональними співвідношеннями.

⁵³ Рильський М. Твори: В 10-ти т. — К., 1962, — Т.10. — С. 396.

Хор «Гей, світлішого краю» — це типова сучасна народна пісня, джерело, що живитиме надалі пісенну творчість багатьох українських композиторів-післярів (П. Майборода, Г. Верьовка).



Композитор виокремлює із загальної маси образ юнака — аріозо тенора органічно випливає із загального хорового звучання і так само органічно переходить у наступний хор. У загальнопіднесений тон першої частини аріозо вносить задушевність ліричного вислову, в яскраво-барвистий тембровий колорит — новий м'який відтінок.

Картини мирного життя контрастно поєднуються з епізодом середньої частини поеми, в центрі якого — арія героя-воїна, захисника Вітчизни (баритон соло), де спостерігаємо переломлення інтонацій ліричних українських пісень. Проте, на відміну від оперної форми, даний епізод має специфічні кантатно-ораторіальні риси. В ньому поряд із зверненням до матері від першої особи («Прощай, моя нене») зустрічаємо і напутнє материнське слово («Сину мій, чи вернешся з походу?...»), і розповідні авторські репліки («А мати стояла і нишком втирала хустиною сльози рясні»).

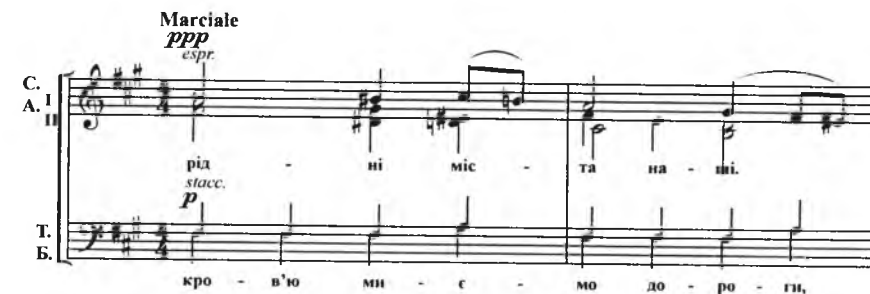
Композитор і в наступних епізодах доручає баритону-соло аріозні побудови та окремі важливі репліки (в епізоді клятви: «Ти чуєш, мати, нас?...», патетичний вигук: «Впали чорні знамена» в картині бою тощо). Це створює враження присутності героя в усіх визначних подіях, уподібнює драматургію поеми до сценічної, не порушуючи жанрової специфіки вокально-симфонічного твору.

Важливого значення в середній частині твору набирає також колективний образ козаків-кіннотників, який втілює тематизм, що має ознаки партизанських пісень. Ладові (чергування мінорних і мажорних тональностей) та динамічні (наростання звучності) прийоми пов'язані із зображенням звукової перспективи. Конкретизації образності сприяє також токатна фактура, що має на меті відтворити тупіт кінної атаки. Проте в даній темі характерні ознаки партизанських і похідних пісень знаходять індивідуальне переосмислення. Так, домінуючим стає розспівність, широке мелодійне дихання, природний рух гармоній — риси, що загалом характеризують творчий стиль Г. Жуковського.



Основні драматургічні завдання кантати-поеми «Слався, Вітчизно моя» вирішуються у сфері образного конфлікту. Втілення сил контрдії (ворожі образи) — одна з важливих проблем конфліктної драматургії. У творах великої форми не лише вокально-симфонічного, а й сценічного та симфонічного жанрів щодо цього на той час склалася певна традиція. Якщо у змалюванні позитивних героїв та явищ композитори віддавали перевагу пісенності, вокальному елементу, то тематизм, пов'язаний із відображенням негативних образів, ворожої сили був переважно інструментальний, нерідко інтонаційно та гармонічно ускладнений, позбавлений пісенних ознак. Така контрастність тем мала сприяти гострішому вияву конфлікту у вузлових моментах форми.

У Г. Жуковського (майже як виняток у кантатній творчості українських композиторів) тема ворога — не інструментальний лейтмотив, а хорова пісня⁵⁶. Композитор вводить її до кульмінаційного епізоду середньої частини, де найповніше концентрується вираження всенародного горя. Г. Жуковський вдало використовує прийомом двоплановості. Тему «ворожої навали» відтворюють низькі чоловічі голоси хору, що співають *staccato*. В основі її — остинатне «втовкмачування» сталого інтонаційно-ритмічного звороту, чітка маршовість у поєднанні з характерними для буршівських пісень вигуками: «Гох, голі, голя!». Вокальна тема «ворожої навали» Г. Жуковського змістом, характером, засобами розвитку дуже близька аналогічній інструментальній темі Сьомої симфонії Д. Шостаковича. Незважаючи на пісенну природу, характерну для всього музичного твору, цей образ різко відрізняється емоційною нейтральністю. Одночасно в жіночих голосах хору звучить скорботна мелодія, інтонаційно зближена з народними плачами.



⁵⁶ Вокальне втілення ворожих образів було більш поширеним у російській кантатно-ораторіальній творчості: хорал хрестоносців в «Олександрі Невському» С. Прокоф'єва, хор татар у симфонії-кантаті «На полі Куликовому» Ю. Шапоріна тощо.



Незважаючи на значну кількість тематично завершених епізодів, більшість з яких є пісненими формами, у будові поеми не відчувається сюїтної строкастості. Широке введення конкретизованих образів, їх розвиток і взаємодія сприяють реалістичному змалюванню подій, вносять у твір елемент сценічності.

Стрункність структури поеми забезпечують також засоби симфонізації: наскрізний розвиток теми «народної війни», її численні трансформації, що, в свою чергу, набирають самостійного значення, інтонаційні зв'язки різних за характером музичних тем — приміром, «народної війни» та святкового хору. Мелодичне зерно святкового хору — низхідна інтервальна послідовність *півтон — тон — тон* — лежить в основі пісні колгоспниць; натомість друга фраза цієї пісні, побудована на широких інтервалах розкладеного тонічного тризвука, споріднена з початком арії воїна.

Відзначимо також інтонаційну спільність цієї арії з темою «народної війни» (3—4 такти вступу — розвиток теми у струнних), а також проникнення інтонацій теми «народної війни» в пісню козаків-кіннотників.

За допомогою широких інтонаційних зв'язків композитор послідовно розкриває основну ідею твору і разом з тим досягає органічної єдності всього музичного матеріалу. Г. Жуковський намітив один з важливих шляхів вокально-симфонічного вирішення патріотичної теми, переконливо довів можливість введення в кантату-поему елементів і прославної кантати, і засобів конфліктної драматургії.

Героїко-прославний аспект відтворення подій Великої Вітчизняної війни знаходить втілення також у п'ятичастинній кантаті О. Зноско-Боровського «Наша Перемога», написаній на вірші О. Суркова та А. Софронова (1946).

Частини кантати є самостійними закінченими номерами (куплетна пісня, монолог баса з хором, дует з хором, похідна хорова пісня і хоровий фінал-апофеоз) і мало пов'язані між собою в загальній формі, можуть виконуватись самостійно, що передбачено автором, який завершує кожну з них розгорнутими каденціями.

Кантату О. Зноско-Боровського вирізняють актуальна тематика, образна різноманітність та дохідливість музичних засобів, проте відсутність міцної драматургічної основи, що послідовно втілювала б авторський задум, знижує її художні достоїнства. Ця суперечність, на жаль, властива багатьом вокально-симфонічним формам 40—50-х років — згадаймо кантати Г. Жуковського («Клятва молоді світу»), К. Данькевича («На півдні Вітчизни, де море шумить») та інші.

Аналогії кантати О. Зноско-Боровського «Наша перемога» з симфонічним циклом обмежуються суто формальними ознаками — наявністю традиційних частин. Загалом епізоди кантати сприймаються як досить яскраві, але відокремлені картини. Основним засобом їхнього поєднання є контрастне зіставлення образно-емоційних сфер, що врешті й визначає сюїтні засади побудови цілого.

У 1948 році Г. Майборода створює кантату «Дружба народів», написану на тексти М. Рильського та О. Новицького. Вона втілює широкий діапазон образів: епічних (перша частина), лірико-жанрових (друга частина), героїко-драматичних (третя частина) та прославно-величальних (четверта частина). У загальній структурі твору помітна аналогія з сонатно-симфонічним циклом — наявність епічного вступу (перша частина), драматичної частини *alla marcia* з характерним для сонатного *Allegro* конфліктним зіткненням протилежних тем (третя частина), лірико-жанрового *Andante* (друга частина), дифрамбового, підсумкового характеру фіналу (четверта частина).

Зміна традиційної структури циклу — відтягнення конфліктно загостреної частини на третє місце — певною мірою зробила виклад ліричнішим та підкреслила драматичну кульмінацію в розвитку всієї форми.

Згідно з авторським задумом третя частина («Слово гніву») сприймається як спогад про страшні події недавно пережитої війни. Оскільки в кантаті відсутні наскрізна дія і послідовна симфонічна розробка тематизму, третя частина, де зіставляються образи гітлерівської навали та народного гніву, за драматургічним напруженням стає кульмінаційною. Цьому сприяють також динамічне розгортання музичного матеріалу та значна роль оркестрових засобів (оркестрове втілення фашистської навали, розгорнутий епізод героїчного характеру тощо).

Кризові тенденції композиторської практики кінця 40-х — початку 50-х років переконливо демонструють так звані колективні кантати. Так, група композиторів — Л. Ревуцький, М. Вериківський, Г. Жуковський, П. Козицький, Ю. Мейтус — за попередньо розробленим сценарієм, основу якого склали вірші М. Рильського, В. Сосюри, Т. Масенка, П. Воронька, М. Стельмаха, створили у 1949 році кантату до XVI з'їзду КП(б) України. У 1950 році виникає «Ювілейна кантата» П. Глушкова, Ю. Рожавської, Є. Юцевича, М. Дремлюги на вірші О. Юшенка, Т. Масенка, В. Бичка, В. Сосюри і того ж року — кантата «Слава жінкам-трудівницям» О. Андрєєвої, Ю. Рожавської, Л. Левітової на слова О. Маруніч.

На жаль, подібні експерименти виявились невдалими. Пасивна ілюстративність, спрощеність засобів, строкастість композиторських стилів прикривались зовнішньою помпезністю, декларативністю, що й зумовило нежиттєвість більшості колективних творів офіційно-святкового спрямування. У виконавській практиці залишилися лише окремі кращі частини, що мали відносно завершений характер.

Таким винятком стала кантата «Дружба народів» Г. Жуковського на слова Т. Масенка, тематизм якої не лише розкриває ідейний задум твору, а й докорінно впливає на його форму і драматургію.

Кантата складається зі вступу, кількох розгорнутих епізодів та коди. Подібний розподіл матеріалу пов'язаний з відтворенням трьох основних

образів: російського (перший епізод), українського (другий) та грузинського (третій) народів.

В оркестровому вступі експонується провідна тема кантати, символ єдності народів, що проходить крізь увесь твір, остаточно стверджуючись у могутньому звучанні коди. На її інтонаціях будуватиметься перший епізод — напрочуд виразна, розспівна, урочиста тема «Гей, зашумить славна Волга з далини», що має відчутні зв'язки зі слов'янським фольклором, старовинними прославними піснями. При цьому заокругленість, пластичність мелодичної лінії, заснованої на трихордових інтонаціях, вільна течія тридольного метру, в межах якого відбуваються імпровізаційні зміни ритмічного малюнка, характерна для протяжних пісень пульсація акцентів, що нівелює чіткі грані метричного розподілу на такти, — все це надає тематизму ознак російського ліро-епічного фольклору. Діатоніка народних ладів (еолійського, фригійського, дорійського), плагальність, підголоскова фактура з характерними октавними і кадансовими завершеннями, нарешті, оркестрова фактура (арпеджіато гармонічного складу відтворюють перебори струн гусел) підсилюють національний колорит епізоду.

Водночас ця тема органічно споріднена з українським епосом, зокрема з історичними піснями. Так, характер звучання її в першому оркестровому викладі нагадує розвиток героїчних мотивів в інтродукції опери М. Лисенка «Тарас Бульба».

У другому епізоді домінує образ українського народу. Основу цього епізоду складають дві контрастні теми. Перша — танцювально-хороводна, строфічної будови, написана в стилі народних веснянок. Її зерно становить коротенька поспівка, що варіюється із сталим ритмічним малюнком. До народних веснянок тему наближують поєднання гострого ритму з вільною метрикою та народно-підголосковий виклад (заспів — сопрано, ведення мелодії у двоголосому викладі, далі — всім хором). Інтонаційно вона нагадує відому веснянку «А вже весна, а вже красна».

Створенню картини народного святкування сприяють також оркестрові засоби: порожні квінти на *T — D* устоях нагадують звучання сільських оркестрів, імітаційні перегукування інструментів надають барвистості соковитості загальному колориту. З танцювального ритму веснянки поступово викристалізовується характерна синкопована фігура — передвісниця майбутньої лезгінки (9/8). Для створення основних образів композитор відбирає яскравий характерний національно визначений музичний матеріал, водночас підкреслюючи в ньому і спільні риси (широку розспівність, властиву російській та українській епічній пісенності, синкоповану ритміку, характерну як для українських, так і для кавказьких народних танців). Подібне зближення контрастного тематизму стає дієвим засобом музичної драматургії твору.

Друга тема цього епізоду — лірична, протяжна, в характері сучасних народних пісень. Середня частина епізоду виконується групою народного хору «білим, відкритим звуком»⁵⁷, з характерним заспівом виводчиць, пере-

ходом від унісонного звучання солістів до двоголосся та хорового триголосоного приспіву. В кінці епізоду засоби динаміки та агогіки (*ppp*, *diminuendo*, *ritenuto*) стишують, розчиняють звучність, створюючи враження віддалення співаючої групи.

Третій епізод — запальна кавказька лезгінка. Основну тему, що має квадратну будову, швидкий тридольний метр і синкопований ритм, виконує чоловічий квартет. Відверта танцювальність наспіву в поєднанні з квартетним вокальним викладом — характерна риса грузинського музичування. Хроматизація мажорного ладу (пониження II і IV щаблів) і тоніко-домінантовий органний пункт басу, що відтворює гру на народному інструменті тарі, також запозичені з арсеналу народної музики Закавказзя.

У драматургічний план цього епізоду композитор вводить прийом діалогічного зіставлення чоловічого квартету з кавказькою темою та лірично-наспівного жіночого хору «Ой заходьте, друзі», що уособлює образ українського народу.

Реприза кантати будуватиметься на одночасному проведенні двох тем: кавказької лезгінки (чоловічий квартет) та теми дружби (перший варіант з акордовим викладом, цього разу хоровим *tutti*). Композитор майстерно зводить воедино контрастні образи: танцювальний з характерними синкопами — у квартеті та розлогий, широкий — у хорі. Кода кантати стверджує тему дружби, що на посиленій динаміці, у звучанні всього хору й оркестру набирає особливо величного характеру.

con fuoco

T. *p* Сла-вить, сла-вить друж-бу на-ша зем-ля.

B. *p*

C. *pp* Гей, за-шу-

A. *pp*

⁵⁷ Ремарка композитора в нотному тексті.



У картинно-жанровій сфері вирішує свій задум Г. Жуковський у кантаті на вірші М. Стельмаха «Свято в Карпатах» (1949). Її пісенно-танцювальний тематичний матеріал максимально наближено до зразків народної музики. Це переважно ліричні теми куплетної будови. Розспівні, в характерному для народного гуртового співу підголосково-поліфонічному викладі, вони інтонаційно близькі до багатьох українських лірико-побутових, а також сучасних народних пісень. З ними контрастує тема гуцульської коломийки, її танцювальний ритм — постійна пульсація вісімками з акцентуванням заключної слабкої частки (довга тривалість) на тлі квінтового остинато — пронизує весь перший епізод кантати.

Характерним є використання оркестрових колористичних моментів. Так, таємничі тремоло у високому регістрі струнних, валторнові ходи, що імітують звучання трембіти, своєрідна гуцульська ладовість, широкі висхідні арпеджовані акорди кварто-квінтової будови в об'ємі чотирьох октав — все це у вступі допомагає відтворенню карпатського колориту.

Рондоподібна будова, зміна контрастних епізодів, перевага описових моментів, слабкі тематичні зв'язки між окремими частинами форми, відсутність наскрізної дії наближають кантату «Свято в Карпатах» до розгорнутої хорової композиції прославної типу із значним акцентом пісенно-танцювального елемента.

Тему возз'єднання українських земель послідовно в різних жанрах вирішували львівські митці⁵⁸. Вона знайшла відображення в кантатах-поемах Р. Сімовича «В Карпатах» та «Квітка щастя і волі». В основі кантати-поєми «В Карпатах» (слова О. Ющенка, 1949) лежить соціальна антитеза «минуле — сьогодні», що ґрунтується на зіставленні двох образів: похмурий, з драматичним забарвленням на початку твору змінюється на світлий, життєрадісний у фіналі. Драматургія поеми будується на раптовому перевтіленні основного тематичного матеріалу внаслідок ладових, ритмічних, фактурних змін.

⁵⁸ Симфонічні, оперні, балетні, вокально-симфонічні, хорові та камерні твори С. - Людкевича, Є. Козака, М. Колесси, А. Кос-Анатольського, Р. Сімовича та інших.

Образи страждання й горя подаються в розгорнутому симфонічному вступі, де контрапунктично поєднуються дві теми. В низьких регістрах віолончелей і контрабасів важко «сповзає» мелодична лінія з перевагою півтонових низхідних інтонацій і характерним експресивним забарвленням гуцульського ладу. Ця тема в процесі розвитку стає одним із провідних образів поеми, образом Карпатських гір



Разом з нею звучить у бас-кларнета друга тема, що відрізняється від першої інтонаційною та ритмічною будовою, проте споріднена загальним похмурим, пригніченим настроєм. У першій частині поеми ці теми завжди проходять разом. Коли ж тема гір внаслідок тематичного розвитку різко змінює свій емоційно-образний характер, перетворюючись на яскраву світлу, друга тема безслідно зникає.

Рушійною силою драматургії є наскрізний розвиток провідної теми (тема гір), що забезпечує інтонаційну єдність всього музичного матеріалу.

У другій і третій частинах поеми тематичний матеріал проходить у новій модифікації. Тема гір цього разу звучить у мажорі, у світлих регістрах дерев'яних духових на тлі святкового звучання арф і органного пункту струнних. В кульмінації це вже рішучий марш, що провіщає апофеозну коду.

Тематичний матеріал кантати «В Карпатах» розгортається на засадах поємності. Проте структура твору має свої особливості. Алегорична форма втілення провідної ідеї — показу життя народу через образ Карпатських гір — породжує певну абстрагованість. Звідси — відсутність властивих поємі ліричних відступів, сольних епізодів, драматичних сцен, перевага розповідності над дієвістю.

Аналогічними є задум і будова наступної кантати Р. Сімовича «Квітка щастя й волі», створеної у 1959 році на вірші Ю. Шкрумеляка. Її тематичною першоосновою є алегорична розповідь, співвіднесена зі стандартно-офіційним трактуванням возз'єднання українських земель під прапором УРСР. Згідно з цим твір будується на протиставленні осінньо-похмурих образів (минуле) та радісно-весняних (сьогодні). Останні виростають із попередніх завдяки ладовим, інтонаційним, фактурним та ритмічним змінам. Тематизм, пов'язаний з їх відтворенням, має специфічне забарвлення карпатського фольклору.

В поемах Р. Сімовича яскраво простежується розвиток кантатного жанру в напрямі симфонізації. Основу його поєм складає емоційно узагальнена програма з алегоричною сюжетністю та елементами картинності. Автор розгортає композицію творів на засадах симфонічного полотна, драматур-

гія будується на контрастному перевтіленні початкового тематизму — похмурих, драматичних образів у світлі, життєствердні.

Симфонізацію поем зумовлюють і наскрізний розвиток провідних тем, і масштабні розробки, де основний акцент припадає на поліфонічні прийоми, і різноманітні засоби колористики. Залишаючи головну виражальну функцію за хором, композитор значно посилює значення оркестрового елемента.

У 1954 році Л. Колодуб написав кантату «Переяславська Рада» на вірші М. Рильського, що включає ряд епізодів, об'єднаних послідовним розгортанням поетичних образів. Хоровий пролог на початку поеми — своєрідний зачин, заспів епічно-розповідного характеру. Тут проходить, спочатку у басів, а далі в усьому хорі, одна з основних тем кантати. Широка, наспівна, з м'якими заокругленими контурами, вона близька до українських народних пісень.



У контексті поетичних образів М. Рильського ця тема розкривається на паралелях світла й тіні, утверджуючи перемогу добра над злом через зіставлення мінорного, затемненого варіанту теми у басів і світлого мажорного — у жіночому хорі.

Наступний епізод (*Allegro*) — стрімке хорове фугато, в канонічних імітаціях якого зароджується провідна тема поеми, пов'язана з образом Богдана Хмельницького.



Її урочисто-піднесене, просвітлене звучання доповнюється епічною темою, що виявляє прямі аналогії з народними думами: характерний мінорний лад з підвищенням IV та VI щаблів, ладова змінність, гнучка метро-ритмічна організація, імпровізаційність тощо.

Остинатна квінта в басах *divisi* (імітація звучання ліри) та арпеджіато фортепіано і арф (ніби перебори струн бандур) доповнюють епічний образ народних музик.

Драматургія кантати будується на паралельному розвитку основних образних груп. Їх взаємодію виявлено шляхом лінійного зіставлення в кульмінації твору тем Богдана (у струнному квартеті) та гімнічно-величальної російської (в мідній групі оркестру), що має на меті розкрити основну ідею твору, символізуючи акт возз'єднання (цифра 15).

Наприкінці 50-х років в атмосфері передчуття політичної відлиги в ряді творів простежуються нові риси, зумовлені насамперед прагненням уникнути оголеного декларативності і прямолінійності висловлювання, посилити ліричний аспект. Так, у драматургії «Жовтневих новел» Г. Жуковського на вірші І. Неходи поряд із безперечними ознаками ораторіальності (епічність, фресковий крупний штрих, наявність контурної сюжетної лінії, введення постаті оповідача, індивідуалізована образність) переважають засоби, специфічні для кантатних форм (інтимний тон бесіди, картини-ретроспекції — спогади героя). Ознаки кантатності — ліричність, камерність, що підтверджує авторське визначення твору, відбиті в його назві. Провідним композиційним прийомом «Жовтневих новел» є контраст, що визначає емоційну палітру твору: героїко-революційну сферу хору (перша новела) змінює лірика аріозо воїна (друга новела) тощо. Контраст між частинами поглиблюють фактурні засоби — чергування хорового та сольного викладів, темброві барви, темпово-динамічне розмежування. Нарешті, контрастність виявляється і в зіставленні картинного та емоційно узагальненого типів музичної образності, наприклад, шквальна атака партизан-кіннотників та привал у нічному степу в третій новелі змінюються відображенням материнського горя в четвертій.

Композитор вводить у драматичну побудову новел близький до кінематографічного прийом ретроспективного розкриття образу, зворотний сюжетний хід, коли спогади відсторонюють початкову сюжетну канву і діють самотійно, основним планом.

Якщо в попередніх чотирьох новелах превалюють сюжетність, сценічно-видовищні моменти, то в двох останніх перевага віддається взаємодії узагальнених образів-символів. Дещо механічне зіставлення різних типів драматургії створює невинуватий внутрішній розрив форми, розподіл її на дві неоднорідні частини. Прийом введення до фіналу речитативу з першої новели, що сприймається як своєрідне обрамлення твору, не спроможний забезпечити цілісність його драматургії.

Задум кантати К. Домінчена «Труд і мир» на слова Д. Луценка пов'язаний із відтворенням образів Батьківщини, війни та мирного життя, що розкриваються через висвітлення почуттів головного героя твору⁵⁹. Драматургія будується на зіставленні контрастних емоційних станів: щирі радість селян в першій частині («Свято урожаю») змінює лірична сповідь, вираження любові до рідної землі в другій частині («Земле рідна»). Вияв інтимного почуття в любовному дуєті третьої частини («Наша світла любов») межує з темою громадянської мужності в заключних частинах («На могилі солдата» та «Пісня борців за мир»).

В першій частині барвісту картину народного свята визначає жанрова специфіка танцювально-пісенних форм. Рондоподібна структура включає кілька груп тематичних утворень: жанрово-танцювальну, ліричну, ліро-епічну. Основою розвитку матеріалу стає іскрометний ритм народного танцю, що в загальній формі виконує роль рефрену.

⁵⁹ Твір написано у 1958 р., а у 1969 р. на конкурсі Всесоюзного радіо його було відзначено другою премією.

На відміну від хорової картини першої частини, третя втілює ліричні почуття героїв (закохані юнак і дівчина) і є, по суті, оперною сценою. Введення сценічних форм у вокально-симфонічний жанр не є чимось новим, проте цей дует — інтимне освідчення в коханні, — не має аналогів у попередньому розвитку жанру. Епізоди цієї частини визначені сценічною дією (чекання, прихід коханої, любовний дует), а основне емоційне навантаження несе широка кантилена сольного співу. Жіночий хор (вокалізація *mormorando*) та оркестрові перегри переймають імпульс почуттів героїв і сприймаються як своєрідний прорив експресії.

Заклучна частина («Пісня борців за мир») нагадує масову пісню з розгорнутою куплетно-варіаційною будовою. Значну роль відіграє в ній маршовість, вольовий імпульс, чітка ритмічна організація.

Відсутність наскрізного сюжетного стрижня та засобів симфонічного об'єднання музичного матеріалу (тематичне обрамлення — побудова заключного хору на матеріалі симфонічного вступу — не може претендувати на роль наскрізної теми), провідна роль контрасту в поєднанні суміжних частин свідчать про сюїтні засади твору. При цьому організації досить тривалої в часі форми допомагає спільне для всіх частин ліричне забарвлення та вокально-пісенні засади тематизму.

Одним із кращих зразків прославної кантати, створеної у цей період, є «Ода Пісні» Л. Ревуцького на слова М. Рильського, де образ пісні символізує творчу наснагу народу⁶⁰. Елемент оспівування, узагальненість образів, ліричне перетворення теми — ці риси твору притаманні жанру прославної кантати в цілому. Проте романтизований тон розповіді, вільна структура (чергування різних за характером епізодів, об'єднаних спільним задумом), симфонічні засади розвитку як один із вирішальних факторів драматургії надають «Оді Пісні» рис поемності.

Починається «Ода Пісні» оркестровим прологом. Експозиційний виклад теми, що сприймається як вираз народного горя, втілює значне напруження.



Подальший тематичний розвиток виявляє поєднання стрімкого піднесення і спаду. Вже в перших тактах другого проведення теми ширшає її діапазон, мелодична лінія випрямляється і широкими інтервалами стрімко підноситься вгору.

⁶⁰ Кантату створено в 1959 р. До того, в кінці 20-х років, Л. Ревуцький написав на цей текст чоловічий хор у супроводі фортепіано. а в середині 50-х років з'явилася перша редакція даної кантати.

З прологу органічно виростає провідна тема твору, пов'язана з відтворенням узагальненого образу Пісні. Спочатку начерк її з'являється в оркестрі, у віолончелях та контрабасах, далі вона звучить у партії басів зосереджено, трохи сумно. Широка наспівність і прихована експресія яскраво виявляють її пісенно-романсове забарвлення.



Жодного разу тема не повторюється дослівно, в процесі симфонічного розвитку розкриваються її різноманітні грані, а у фіналі, де вона звучить в мажорі, у ритмічному збільшенні, викладена всією мідною групою на *ff*, набирає гімнічних ознак.



Основним засобом вираження головної ідеї кантати Л. Ревуцького є симфонічне розгортання провідної лейттеми, однак у ній мають місце також ілюстративно-зображальні моменти, пов'язані з відтворенням змісту поетичного тексту. Яскравою картинністю вони доповнюють симфонічний розвиток провідного образу своєрідними ілюстраціями, що, безумовно, допомагає загальному емоційному сприйняттю твору масовим слухачем. Так, в епізоді «І ти дзвениш, і ти палаєш» чуємо святковий передзвін; на тлі дзвонових оркестрових звучань вирізняються репліки чоловічих та жіночих груп хору, в основі яких є дещо змінене, просвітлене ритмо-інтонаційне ядро оркестрового варіанту лейттеми. В свою чергу елемент передзвону переходить у наступний епізод «Огнями радісних заправ» — характерний тріольний рух подвійними нотами в хоровій групі альтів, подвоєних партією скрипок, поєднується з висхідним секвенційним розвитком дещо зміненої теми пісні (у збільшенні). Поєднання симфонічного розвитку тематизму, засад програмної конкретизації образності сприяє виявленню урочисто піднесеного настрою, наскрізному розгортанню задуму, драматургічній єдності цілого.

Майстерне володіння формою у поєднанні з високим емоційним напруженням виразальних засобів забезпечили кантаті Л. Ревуцького помітне місце в загальному річищі української вокально-симфонічної музики повоєнного десятиріччя.

Паралельно з кантатою у цей період композитори звертаються і до ораторіальних творів, у яких також розробляються сюжети й образи, пов'язані з воєнними подіями.

Ораторію «Голос матері» М. Скорульського для мішаного хору, солістів та оркестру створено в 1943 році в Алма-Аті під безпосереднім впливом вра-

жень і почувань перших років війни. Ораторія складається із семи частин, в основу яких покладено вірші різних поетів ⁶¹.

Симфонічний вступ з чітко окресленим програмним задумом починається пісенною мелодією, що звучить у гобоя та кларнета на тлі м'якого тремоло скрипок і альтів. Заокруглений контур, спадний пощабельний рух мелодії, теплий тембр дерев'яних духових та струнних, імітаційний виклад, що «зчеплює» кінці та початки фраз, забезпечуючи плинність музичного розвитку, створюють ліричний сумний настрій.

Інтонації народних плачів, експресивна виразність спадно-секундових інтервалів, відкрита емоційність спрямовані на відтворення образу народного горя.

Наступний епізод вступу *Allegro* — картина битви. Дисонуючі гармонічні побудови, що включають гострі поєднання малих секунд, напружені ритми відтворюють експресію боротьби. В кінці епізоду оркестрову тканину прорізають вольові інтонації масової переможної пісні, що згодом остаточно визначають радісно-урочистий тонус фіналу. Так, ще у вступі, створюючи образ Перемоги, композитор у лаконічній формі відтворює основний задум ораторії.

У сфері елегійної лірики вирішує М. Скорульський образ матері. Друга частина ораторії «Колискова» — це ніжна пісенна мелодія, що проходить у сопрано соло на тлі жіночого хору *mormorando*.

Частини ораторії мало поєднані між собою — відсутні властивий даному жанру наскрізний сюжет або характерна для кантати емоційна єдність твору. Твір М. Скорульського побудовано скоріше на засадах сюїтності. Називаючи його ораторією, композитор, мабуть, хотів підкреслити піднесеність теми, що втілює героїко-патріотичну ідею боротьби за визволення рідної землі від ворога. Однак недоліки драматургії, позбавленої єдиного стрижня, відсутність послідовного тематичного розвитку спричинили розпливчатість, невиразність форми ⁶².

Поетичною основою ораторії «Жовтень» К. Данькевича (1957) є вірші В. Блакитного («Червоні зорі»), П. Тичини («Революція іде»), В. Сосюри («Комсомолец»), О. Безименського («Гуркають крани»), М. Бажана («Клятва»), М. Рильського («Слово матері») та А. Малишка («Слався, земле моя»).

У першій та ряді наступних частинах твору К. Данькевича спостерігаємо характерне розкриття змісту через образну узагальненість. Проте найбільш вдалі частини ораторії пов'язані з конкретизацією сюжету, коли драматургія наближається до оперної. Прийоми, специфічні для сценічних форм, ста-

ють основоположними в другій частині ораторії («На майдані»), написаний для хору *a cappella*. Її вільна, наскрізна форма будується на чергуванні сценкартин, визначених змістом вірша П. Тичини: збори на майдані, вибори отамана, від'їзд війська із села, спустіла сільська площа.

Зримий картинності даних епізодів сприяє ряд засобів. Насамперед за допомогою тембрової диференціації індивідуалізуються основні образи, набуваючи характеру оперних персонажів: чоловічий хор втілює образ селян-червоноармійців, соло баса — образ отамана-чабана, жіночий хор — жінок-селянок. При цьому значну роль відіграють суто музичні форми втілення руху. Так, в епізодах сюжетної дії (прихід селян, вибори отамана, від'їзд червоноармійців) конкретного вираження набуває маршовість. Незмінна остинатна фігурація басів відтворює урочисто-стримані кроки. На цьому тлі звучить широка пісенна тема решти голосів хору, що розповідають про подію.

Для відтворення руху, активізації дії характерним є також застосування імітаційно-поліфонічних засобів: поступове введення нових хорових партій і пов'язане з цим темброве й динамічне насичення (епізод виборів отамана). Натомість ослаблення звучності внаслідок поліфонічного і тембрового розрідження та динамічного згасання асоціюється з образним віддаленням, заспокоєнням руху. В репризі цей прийом (*diminuendo* чоловічих голосів хору та поступове зникнення остинатної маршової фігурації) сприяє зображенню від'їзду вояків. Ліричний наспів жіночого хору на *pp mormorando*, що закінчує частину, немов малює сумний гурт на спустілій сільській площі.

Якщо в другій частині образність конкретизується виключно хоровими засобами, то в третій, баладній, насамперед, оркестровою та сольною вокальною звучністю. Серед засобів конкретизації образності значне місце посідають прямі й опосередковані зв'язки з народною та масовою піснею.

У п'ятій частині композитор повністю використовує мелодію власної популярної в ті часи пісні «Клятва» на слова М. Бажана. Зберігши інтонаційно-ритмічну та композиційно-структурну основу масової пісні, він драматизує її, посилює фактурно-тембровими та динамічними засобами сценічну картинність образів. В ораторії «Клятву» виконує чоловічий склад хору, до нього в другому куплеті додається зближений з народними голосіннями підголосок жіночого хору. Двоплановість даного епізоду (рішуча, енергійна мелодія маршового характеру та «плач» жіночих голосів) має на меті відтворити драматичну ситуацію провідів воїнів на фронт.

Прийом поступового динамічного наростання і спаду (*p — f — pp*), що створює ефект наближення й віддалення, ущільнення фактури в кульмінаційних моментах, внаслідок розщеплення окремих партій на *divisi* сприяють конкретизації висловлювання.

Переконливості музичним образам ораторії надають також інтонаційно-ритмічні ознаки побутуючої в народі музики. Так, для відтворення сфери героїчного в першій, другій, третій та четвертій частинах композитор використовує вольовий імпульс масової пісні (висхідні кварта і квінти, чітка ритміка, пунктирність, маршовість).

В шостій частині остинатні тріольні фігурації в розмірі 6/8 на тлі витриманої квінти в басу, через асоціації з народними колисковими, сприяють створенню узагальненого образу Матері. В цій же частині акорди арпеджіато,

⁶¹ Перша частина — Вступ; друга — «Голос матері» на слова П. Тичини (соло баса і драматичного сопрано з оркестром); третя — «Колискова» на слова М. Рильського (ліричне сопрано та жіночий хор *mormorando*); четверта — «І дівчата не винесли квітів» на слова І. Неходи (ліричне сопрано та чоловічий хор); п'ята — «Пісня Тараса Бульби» на слова Л. Первомайського (соло тенора, соло баса, хор); шоста — «Партизанська пісня» на слова А. Малишка (хор); сьома — «Клятва» на слова М. Бажана (хор).

⁶² Твір не знайшов визнання, до концертного репертуару увійшла лише його шоста частина — «Партизанська пісня», яку композитор переробив для хору.

що зображують перебори струн бандури (характерний супровід українських дум), ніби змальовують сиві хвилі Дніпра. Аналогічно використовуються також інтонації старовинних обрядових пісень типу «Слава», зміст яких узгоджується з ідеєю прославлення.

Відзначаючи певні успіхи К. Данькевича в опануванні специфікою ораторіального жанру, слід вказати й на те, що задум цілісної багаточастинної композиції героїко-епічного спрямування не знаходить у ньому переконливого втілення. Причиною цього є насамперед неврахування специфічних можливостей ораторіальної форми, ігнорування таких засобів драматургічної побудови, як єдиний сюжетний стрижень, наскрізний розвиток провідних тем-образів, інтонаційно-сміслова спільність частин. Домінуючими жанровими ознаками ораторії «Жовтень» є сюїтні засади, а монтажний характер поетичної основи твору ускладнює послідовний розвиток індивідуалізованих образів, що могло б сприяти єдності і цілісності задуму.

Роз'єднаність форми посилює різна жанрова визначеність і завершеність кожної частини. Дещо механічне зіставлення у творі неоднорідних жанрових типів — хору єднання (перша частина), драматичної сцени (друга частина), сольної балади (третя частина), куплетної хорової пісні (п'ята частина), аріозо (шоста частина) — утруднює сприйняття форми як художньої цілісності і мало узгоджується із специфікою ораторії, де сплав різноманітних ознак суміжних жанрів і навіть вживлення окремих жанрових форм підпорядковуються загальній лінії динамічного розгортання драматургії цілого.

Композиція ораторії «Жовтень» розпадається на ряд сюжетно завершених картин. Не випадково окремі її частини здобули самостійне життя поза контекстом твору.

Розширення тематично-образної сфери кантат і ораторій пов'язане з пошуками нових композиційних і драматургічних вирішень. Продовжують розвиватися вже накреслені раніше типи вокально-симфонічної драматургії. Так, ораторії М. Скорульського «Голос матері» та К. Данькевича «Жовтень» об'єднують засади контрастної зміни частин-картин, що й визначають сюїтну форму.

Більш розвиненим і перспективним, про що свідчить подальший розвиток вокально-симфонічної музики, є тип драматургії, що включає контраст як один із засобів виражальності, підпорядковуючи його загальному розвитку образного змісту, як, наприклад, у кантаті «Гнів слов'ян» М. Вериківського.

Природно, що драматургічні засади вокально-симфонічних творів даного періоду ґрунтуються на образному протиставленні, зіткненні протилежних сфер, окремих тематичних утворень, стилістичних прийомів, контрастних елементів фактури, гармонічних комплексів тощо. Так, контрастність тем сприяла гострішому виявленню конфлікту у вузлових моментах драматургії кантати-симфонії А. Штогаренка «Україно моя».

Музично-поетичні образи вокально-симфонічних творів означеного періоду навіть тоді, коли вони виникали на основі конкретних фактів, є переважно «укрупненими», узагальненими, позбавленими деталей, часом піднесеними до значення символу.

Узагальнений образ народу, що розкривається переважно за допомогою оркестрово-хорових засобів, розгортається поступово, впродовж цілої фор-

ми і видозмінюється залежно від загального задуму драматургії твору. Образ-поняття «народ» може поєднувати кілька різнопланових тем: ліричну та героїчну, скорботну і мужню тощо. Або в одній темі спостерігаємо певну подвійність, наявність контрастних елементів. В кращих творах взаємодія цих тем чи елементів однієї теми визначає симфонічний тип розгортання музичного матеріалу, забезпечує плинність драматургічного розвитку. Щодо форми, то тут виразно проглядає певний схематизм: картини мирного життя — вторгнення ворожої сили — світлий радісний фінал. Або варіант даної схеми: картини страждання народу — боротьба — переможний фінал. Проте схематичність творів у конкретних випадках може порушуватися зсередини, з глибин конкретних життєвих образів і вражень.

Важливе значення в художніх задумах творів мають оптимістичні, світлі фінали, в яких ще задовго до кінця війни у найважчі години суворого випробування сили й духу народу композитори висловлювали палку віру в перемогу. Жанрова прикметність кантатно-ораторіальних форм — елемент прославленості, величання — цього разу природньо узгоджується з художньою концепцією творів. Тематизм фіналів стає стабільним для більшості вокально-симфонічних, а також інструментальних творів періоду війни: перевага урочистих, героїчних, маршових інтонацій, пружних ритмів, пісенності. В цьому приховувалась і певна вада, що насамперед виявилась у стандартизації і статичності образів, одноманітності музичної мови.

Часто високі етичні наміри митців оптимістично завершити монументальний твір, переконливо втілити образ Перемоги оберталися риторикою, зовнішньою патетикою. Одноманітність, однозначність вислову, що майже не припускає більш розширеного тлумачення образного змісту, пояснювались завданням максимально спрямувати твір «на слухача», зробити його по-платному чітким, яскравим. Тенденція «обов'язкової мажорності» фіналів призводила до певних штампів, що вже і на той час насторожувало слухачів і критику. В повоєнний період, у 50-х роках ця тенденція набирає загрозливих форм і переростає в серйозну перешкоду плідному розвитку жанру.

ОПЕРА

З усіх музичних жанрів опера періоду війни опинилась у найскладніших умовах. Це було пов'язано з її обмеженою мобільністю і водночас масштабністю, залежністю від якісного лібрето, від сценічного втілення, а головне — з відірваністю композиторів від театральних колективів через евакуацію музичних діячів. Давалися взнаки загальні проблеми жанру у передвоєнний період — пошук тем, засобів переконливого розкриття драматургічного конфлікту та взаємодії нових сюжетів з традиційними формами.

В цілому ж оперний жанр моделював загальну ситуацію радянського мистецтва. Панування канонічних догматів естетики соцреалізму, суголосних ідейній атмосфері доби, ізольованість від світового контексту блокували природний процес розвитку музичних жанрів, заганяли професійну творчість у глухий кут. На оперу, до того ж, був накинута міцна зашморг пильної уваги та регламентації вищого державного керівництва, для якого

саме цей жанр став шанованим і престижним. Відтак як ніякий інший музичний жанр опера відчувала на собі тягар політичного керівництва і втручання найвищої влади.

У період війни ця опіка, зрозуміло, помітно послабилась. Ідучи гарячими слідами війни, композитори робили спроби «швидкого реагування» на події або ж, навпаки, озвучення воєнної теми через героїчні сюжети давнього минулого. Оперний доробок 1941—45 років представлений чотирма творами: «Льодове побоїще» Г. Таранова, «За Батьківщину» П. Козицького та Х. Ібрагімова, «Абадан» та «Лейлі і Меджнун» Ю. Мейтуса у співавторстві, відповідно, з А. Кулієвим і Д. Овезовим.

Цей кількісно невеликий доробок позначений тенденціями, притаманними всій радянській опері періоду війни. Провідною у ній стала героїко-патріотична тема, вирішувана у кількох жанрових різновидах. Більшість опер сприймалася як плакатний заклик до захисту Батьківщини. Це, наприклад, «Кров народу» І. Дзержинського, «Під Москвою» Д. Кабалецького, «Сильніше за смерть» В. Волошинова (Росія), «Олеся» Є. Тикоцького (Білорусія), «Гнів народний» А. Бадалбейлі та Б. Зейдмана (Азербайджан) та багато ін.

Патріотична тема озвучувалася також в історико-героїчному жанрі. Сторінки звитяжних подій минулого ставали метафорами для мистецького відображення героїзму, а легендарні постаті — уособленням віри в непереможність радянського народу. Історичні події відтворювали, наприклад, «Війна і мир» С. Прокоф'єва (краща опера за воєнних років), «Суворов» С. Василенка, «Омелян Пугачов» М. Коваля (Росія), «Вогні помсти» Е. Каппа (Естонія), «Маленький кахетинець» В. Гокієлі (Грузія), «Давид-Бек» А. Тиграняна (Вірменія). З українських оперних творів до історико-героїчного жанру належить «Льодове побоїще» Г. Таранова.

Своєрідне, ліричне, вирішення воєнної теми пропонували опери, написані за народними легендами та літературними творами, що оспівують красу почуттів, вірне кохання. Звернення до них було особливо характерним для молодих національних культур з їх орієнтацією передусім на фольклорні джерела. Зокрема, за поетичною поемою Г. Нізамі написано оперу «Хосров та Ширін» Н. Ніязі, за давніми легендами — «Зохре і Тахір» А. Шапошнікова (Туркменія), «Тахір і Зухра» О. Ленського (Таджикистан). До такого оперного різновиду належить також опера «Лейлі та Меджнун» Ю. Мейтуса й Д. Овезова.

У роки війни посилювся взаємовплив національних культур, що було пов'язано з евакуацією майстрів мистецтв. Об'єднання творчих сил різних республік стимулювало розвиток їх професійного мистецтва. У Туркменії, наприклад, плідно працювали А. Штогаренко, Ю. Мейтус, О. Зноско-Боровський; в Узбекистані — Л. Ревуцький, М. Вілінський, Г. Таранов; у Казахстані — М. Скорульський. Українські митці включалися в музичний процес цих республік, привносячи власний професійний досвід. Водночас художня палітра українських композиторів збагачувалась фольклорними барвами місцевих національних культур.

Саме в роки війни було написано оперні твори, які ставали набутком молоді для багатьох республік професійної музичної культури. Характер-

но, що перші спроби створення опер про Велику Вітчизняну війну з'являлися саме тут, у місцях евакуації, і саме з них розпочинав свій шлях щойно народжений в окремих республіках оперний жанр. Зразки такого роду виникали вже в перші повоєнні місяці як наслідок творчої співпраці музикантів різних республік. Молоді оперні культури ставали тією цілиною, на якій велися пошуки втілення зовсім нової для оперного жанру теми. Такими первістками стали «Гнів народний» А. Бадалбейлі — Б. Зейдмана, «Сигнал» М. Криштула — М. Вайнштейна (Азербайджан), опера «Патріоти» В. Власова, А. Малдибаєва, В. Фере (Киргизія), а також башкирська «За Батьківщину» П. Козицького — Х. Ібрагімова.

Усі вони написані на основі національного фольклорного матеріалу у співдружності з «композиторами-мелодистами» (як тоді називали місцевих авторів — знавців народних мелодій). Жодна з них, як і майже всі, написані в ті роки опери про війну, не утримались на сцені. Позбавлені драматургічної оперної концепції, вони виглядали радше як ескізи або матеріал для подальшого осмислення жорстоких подій історії. Відтак ці твори становлять передусім інтерес як своєрідна хроніка мистецтва воєнних літ, як типові на той час відтворення образу народу-захисника, народу-визволителя. Суть лібрето зводилася до усталеної сюжетної схеми: віроломне вторгнення фашистів у мирне життя та самовіддана готовність захистити Вітчизну. Усі ці опери — одноактні і є не стільки операми, скільки розгорненими у часі сценами, побудованими за ораторіальними ознаками.

Опера «За Батьківщину» написана П. Козицьким на замовлення Комітету у справах мистецтва Башкирської автономної республіки за рекордно короткий термін: дата її завершення — 18 листопада 1941 р. Текст належить Х. Ібрагімову та С. Кудашу (український переклад Г. Плоткіна). Прем'єра відбулася 1 червня 1942 р. у концертному виконанні в Києві, згодом — у Львові та Одесі.

В основі сюжету твору — несподіване вторгнення війни у весільне свято, що відбувається в одному з башкирських сіл. У його композиційній основі — контрастна зміна хорових номерів: святковий весільний (експозиція) — хор-клятва (кульмінація) — хор-заклик (фінал). Головні персонажі конкретизують загальний пафос: батько (Заріф) передає синові (Хабіру) рушницю — символ захисту Батьківщини, благословляє його на подвиги; Хабір та дівчина Банат, з якою він щойно одружився, дають клятву про вірність кохання та Вітчизні.

В основі мелодичного матеріалу твору — башкирська народна музика, зразки якої П. Козицькому передав співавтор Х. Ібрагімов. Композитор намагався відійти від цитатного використання мелодій і, переймаючись їх особливостями, створити власні, подібні до народних. «За Батьківщину» є одним з різновидів поширеної на той час «пісенної опери».

Даючи певні можливості для розвитку оперного жанру на фольклорній основі, пісенний тип драматургії водночас ніс небезпеку її руйнації, зумовлену передусім складністю зіставлення аутентичних засад з усталеними нормами жанру. Кращими в операх, створених на народно-пісенній основі, були, звичайно, жанрово-побутові сцени. Так, у творі П. Козицького виділяються весільний хор дівчат та два народні танці. Вдалими є також ліричні, близькі

до фольклорних, жіночі образи — Банат і особливо матері Хабіра, Асми, відтворені мелодикою башкирської пісенності.

Далеко складнішим було завдання передати психологічні зрушення характерів, драматургію конфлікту. Не настільки ще було опановано народну творчість, щоб віднайти у ній відповідний сюжету інтонаційний адекват мужнім, героїчним образам та органічно втілити її в традиційних оперних формах. Штучно, наприклад, звучать речитативи на основі фольклорної пісенності. Не відповідали характерні для неї пентатонічні звороти та примхлива мелізматика й ритміка мужнім образам, що їх передбачав сюжет опери («До зброї, сини, наш прапор тепер — борня!»). Тому характеристики, не пов'язані з національними джерелами, виходили слабкими і невиразними. Характерний для драматургії музики того періоду принцип несподіваного вторгнення виявився в опері П. Козицького непереконливим, а фінальний хор-заклик («Рушайте, брати, сміливо в смертний бій») — помпезний та декларативний. Складною виявилась проблема органічного поєднання пісенного фольклору з засадами симфонічного оркестру. Композитор пішов найпростішим шляхом: оркестр, позбавлений драматургічних функцій, зводиться до ролі акомпануючого супроводу. Однак твір П. Козицького — Х. Ібрагімова заслуговує на увагу як спроба зробити перший крок у новому для башкирської професійної музики жанрі.

Аналогічним оперним твором про Велику Вітчизняну є також «Абадан» («Присмерк») Ю. Мейтуса — А. Кулієва (лібрето туркменського письменника Б. Кербабасєва за мотивами його ж поеми «Айлар»). Як і твір П. Козицького, «Абадан» став внеском українського композитора у розвиток молодих національних професійних культур.

Кристалізація оперного жанру в Туркменії теж відбувалась у надрах національного фольклору. Відкриття у 1941 р. Туркменського театру опери та балету в республіці сприяло розвитку оперної творчості. Значну роль відіграли в цьому російські та українські композитори, зокрема А. Шапошников, Б. Шехтер, К. Корчмарьов, Ю. Мейтус, які згодом увійшли до складу Спілки композиторів Туркменії. Вони писали перші туркменські музично-сценічні твори у співпраці зі знавцями національного фольклору. Ю. Мейтус спілкувався, зокрема, з народними музикантами С. Джеббаровим, Т. Суханкулієвим, Г. Амановим, К. Мурадовим. Особливо плідною виявилась його співтворчість з Д. Овезовим та першим туркменським професійним композитором А. Кулієвим. Інтерес до туркменської музики Ю. Мейтус зберігав і в подальшому. Зокрема, з поетом К. Буруновим він писав пісні і створив першу симфонію, якій дав назву «Туркменська». У 1946 р. композитор написав свою наступну туркменську оперу — «Лейлі та Меджнун», а у 1962 — оперу «Махтумкулі».

Прем'єра опери «Абадан» відбулась в Ашхабаді 16 жовтня 1943 р. У повоєнні роки опера двічі поновлювалась Туркменським театром ім. Махтумкулі — у 1950 і 1973 рр. За своїм ідейним пафосом, сюжетною схемою, драматургічними ознаками вона подібна до твору П. Козицького. Втім, вона все-таки відзначається більшою творчою зрілістю, композиторською майстерністю. Масштаби «Абадана» значно ширші — 4 акти, 6 картин; сюжет-на фабула теж розвиненіша й гостріша, драматургія — активніша.

Ю. Мейтус прагнув органічно поєднати фольклорні джерела із засадами оперного жанру. Однак драматичні колізії (смерть Абадана) та мужні героїчні образи, що їх вимагала сюжетна схема про війну, не вкладались у стильову основу народної музики. Для типово «воєнних» персонажів (генерал Некрасов, фашистський офіцер) теж не було знайдено відповідних музичних засобів. Як і в більшості опер, подібні персонажі змальовувались схематичними штрихами маршу а ла героїка та, відповідно, карикатурою на німецьку маршову музику. Тому тут, як і в більшості опер, характеристика ворога-фашиста звучить надто прямолінійно й описово. Щоправда, як і все мистецтво тих років, опера мала виконувати функції агітації, плакатного заклику на зразок «Всі — на захист Батьківщини!», тому штамп образу ворога лише тиражувався всіма засобами мистецтва.

За принципами драматургії «Абадан» теж належить до пісенної опери. Але вокальні форми тут досить розвинені — це монолог, розгорнені арії, ансамблі, в тому числі на фоні хору. Номерна структура поєднується з елементами наскрізного розвитку. Щоправда, особливості пісенної опери аж ніяк не сприяли повноцінній оперній драматургії. Тому вузлові драматургічні структури (кульмінація, фінал) залишалися в ній найслабкішими місцями. Не вирішувалась також конфліктна драматургія, а кульмінаційні моменти (епізод смерті героїні), як правило, перетворювалися на мелодраматичні сцени.

Ю. Мейтус уникає прямого запозичення фольклорного матеріалу. Лише в жанрово-побутових сценах він вдається до цитування народних мелодій («Овезим», «Дільберим», «Яндим»). В редакції 1973 р. композитор відмовився від фольклорних цитат, за винятком пісні «Тюні-Дар'я» (танок джигітів у 1-й картині). Запозичене з народної мелодії інтонаційне зерно Ю. Мейтус збагачує ладо-гармонічним і фактурним оздобленням, засобами варіантного розвитку. До туркменських фольклорних інтонацій він додає окремі поспівки масових пісень, а для характеристики персонажів інших національностей — мелодичні звороти з української та російської пісенності (хор бійців-українців, вокальна партія генерала Некрасова).

Досить вагому роль відіграє в «Абадані» оркестр. Композитор прагне природно ввести в симфонічну партитуру специфічні елементи фольклорної музики. Її кварто-квінтову основу він намагається поєднати з гармонічною мовою західноєвропейської музики, а народні лади — з мажоро-мінорною системою, використовуючи для хроматизації звукоряду характерне для туркменської ладової палітри пониження шаблів. Тембральну палітру оркестру композитор збагачує імітацією звучання народних інструментів — дутара, тьюдука. Поряд із супроводом вокальних партій оркестр несе й функції емоційних узагальнень. Такий, наприклад, вступ до опери, побудований на ліричній темі Абадан і Батира або симфонічна картина «Бій» (інтермедія з IV дії).

Особливо складними проблеми жанру виявилися для молодих національних оперних культур, які ще не мали традицій і досвіду професійної музики. Значно природнішою була для них історична тематика, пов'язана з сюжетами легенд, казок, що давало можливість безпосередньо звернутися до народної творчості. Зокрема, в молодій туркменській опері широко розроб-

лявся дастанний епос (сказання). Його сюжети й образи, які оспівували великі почуття й непереможну силу кохання, звучали в мистецтві воєнних років високим етичним камертоном.

Широковідомі дастани покладено в основу перших туркменських опер, серед яких — «Лейлі та Меджнун» Ю. Мейтуса та Д. Овезова. Цей твір став класичним у Туркменістані і одним з кращих в українській опері 40-х років. Його прем'єра відбулась в Ашхабаді 2 листопада 1946 р., друга постановка — в 1974 р. у тому ж театрі.

У культурі східних країн сюжет «Лейлі та Меджнун» є класичним. До нього звертались А. Навої, Г. Нізамі, М. Фізулі, Н. Індаліб, створюючи його різні варіанти. Першим оперним твором на сюжет цього дастану стала опера «Лейлі та Меджнун» азербайджанського композитора У. Гаджибекова, написана на початку 20 ст. Відома також однойменна узбецька оперна версія Р. Глієра, Т. Садикова (1940).

Автори туркменської опери — Ю. Мейтус та Д. Овезов (лібрето К. Бурунова) дотримуються першоджерела дастану туркменського поета 18 ст. Н. Індаліба. Кращими в опері є її головні герої — дівчина та юнак, чисте, пристрасне кохання яких протиставлене жорстоким, суворим звичаям. Авторам вдалося створити яскраві національні образи, передати аромат східної романтичної легенди.

Досягненням Ю. Мейтуса стало майстерне відтворення особливостей національного фольклору на засадах оперного жанру. Композитор зважив на елементи традиційного мистецтва, здатні природніше асимілюватись в оперні форми та створювати своєрідний симбіоз народного і професійного. Відправною точкою для композитора стало національне мистецтво бахші. Характерне для нього речитативно-декламаційне начало в розгортанні сюжету через монологи й діалоги зумовило принципи драматургічної архітекτονіки. Як приклади можна навести речитатив-аріозо батька Кайиса з I дії, речитативну арію Сліпого паломника з II дії, арію Меджнуна з III дії. Композитор широко використовує притаманний мистецтву бахші ладо-мелодичний розвиток та звукоряди, відповідні іонійському, еолійському, фригійському, дорійському ладам. У такий спосіб особливості національної музики вступають у складний синтез з мажоро-мінорною системою. Щодо цього Ю. Мейтус продовжив пошуки, розпочаті ним в «Абадані». За таким принципом побудовано майже всі арії твору. Найбільш яскраві з них ліричні арії Лейлі з I та III дії, дует Лейлі та Кайиса з I дії.

Як і в попередній опері, Ю. Мейтус уникає цитатного запозичення фольклорних джерел. Спираючись на старовинний ліро-епічний стиль, він прагне переосмислити його інтонації, ритмічні й ладові особливості, прийоми голосоведення й мелізматики, темброве звучання народних інструментів. Переінтеновуючи національний мелос, композитор створює на його основі і власний тематизм. Особливості туркменської мелодики, типові прийоми її розвитку Ю. Мейтус сміливо застосовує в ансамблях різних складів, у тому числі в поєднанні з хоровими партіями. Показовою щодо цього є напружена драматична сцена з I дії — динамічна зав'язка опери: дует розгніваних батьків, на який контрастом накладається ліричний дует Лейлі та Кайиса. Цей квартет (а, по суті, дует з двох вокальних пар) звучить на фоні хору-

коментатора. Ця, як і подібні сцени, надають опері драматургічної дієвості (ансамбль з хором у II дії, діалог Лейлі з батьком у III, фінальна сцена в IV дії). Таку ж функцію виконує і оркестровий епізод у сцені, де юнак дізнається про смерть коханої. В цілому ж роль оркестру — досить лаконічна і зводиться до майстерного супроводу вокальних партій.

В 1941—45 рр. відроджується традиційний для української опери історичний жанр. В цей період він представлений оперою «Льодове побоїще» Г. Таранова. Хронологічно твір став першим в оперному жанрі цього періоду. Задум його виник ще 1936 р. Роком пізніше було створене лібрето (Б. Тарановим — братом композитора). Очевидно, зважаючи на історичну тематику та постать головного героя — Олександра Невського⁶³, оповиту ореолом легенди, опера викликала увагу до себе на всіх етапах її написання. Лібрето рецензувалось істориком, професором О. Арциховським — консультантом фільму «Олександр Невський». Рецензент відзначив лібрето як бездоганне з точки зору історика, оцінивши серйозне опрацювання авторами архівних першоджерел⁶⁴. Клавир частинами демонструвався спочатку в Києві, а потім у жовтні 1941 р. обговорювався (під головуванням М. Штейнберга) у Москві. Уривки з опери виконувались на ювілейній науковій сесії, організованій Інститутом історії АН СРСР з нагоди 700-ліття битви на Чудському озері (квітень 1942 р., Ташкент). Прем'єру «Льодового побоїща», яка відбулась у Ташкенті 5 лютого 1943 р., було приурочено до 25-річчя створення Червоної Армії.

Початок роботи над оперою збігається з часом створення таких видатних музичних полотен, як «Олександр Невський» С. Прокоф'єва, «На полі Куликовому» Ю. Шапоріна. Варто зазначити, що в операх передвоєнного десятиліття інтерес до історичних сюжетів, що його виявляли композитори у 20-ті роки, дещо згас, натомість ця тематика активно розроблялася в кантатно-ораторіальному жанрі, і його досягнення згодом були використані в опері. Інтерес до історичної тематики в передвоєнні роки виявляли також кіномистецтво (фільми «Олександр Невський», «Суворов») і література (поема «Льодове побоїще» К. Симонова). Сторінки історії про боротьбу з німецькими загарбниками ставали своєрідною мистецькою метафорою і сприймалися як аналог воєнним подіям, а легендарні постаті полководців ототожнювались з головним персонажем сучасної вітчизняної історії, сприяючи міфізації «вождя народів», звеличенню його як сучасного полководця.

З історичної тематики починали свій шлях деякі національні оперні школи. Так, перша естонська опера «Вогні помсти» (1943) Е. Каппа присвячена 600-річчю історичного повстання проти німецьких рицарів, більш відомого під назвою *Юр'єва ніч*.

В основу опери Г. Таранова покладено відомі факти 13 ст. про легендарну битву з німецькими рицарями на Чудському озері. Основним пафосом твору стає готовність народу до захисту батьківщини під проводом князя Олександра Невського. Тому, як і в більшості сценічних творів на історичну

⁶³ Опера має й іншу назву – «Олександр Невський», яка закріпилась у її другій редакції (1979–83). Замість 4 дій і 7 картин, друга редакція має 5 дій.

⁶⁴ Рецензія від 10 вересня 1938 р. (Особистий архів композитора).

тематику, кращим в опері Г. Таранова є образ народу і пов'язані з ним масові сцени. Його музична характеристика, досить широка й різнобічна, втілюється через мелодику і такі жанри давнього слов'янського фольклору, як билини, старини, голосіння, скомороські пісні.

Найцікавіші сторінки твору — жанрово-побутові, зокрема зустріч нового року і Скоморошина (II дія). Звертаючись до фольклорних джерел, композитор прагне відтворити традиції старовинних ярмаркових вистав — веселі інсценізації викривальних сюжетів. Гостросатирично звучить «Перегудка про свейського (шведського) короля», який після походу на Русь «по сю пору дома сидит, бока почесывает». У контексті часу такі сцени сприймалися як карикатура на ворога-фашиста. Скоморохи виступають тут виразниками настрою і світогляду народу. Театралізована вистава скоморохів («театр у театрі») пов'язана з традиціями вітчизняної музики (масові сцени гуляння в операх О. Серова, музика до драми «Блоха» Ю. Шапоріна).

Наслідуючи традиції вітчизняної оперної класики, Г. Таранов прагне показати народ як живу масу, що складається з різних груп, окремих представників, об'єднаних спільними інтересами й устремліннями. Показова щодо цього сцена Новгородського віча. З розрізнених хорових груп, які кидають свої репліки («Братцы, негоже нам сидеть без дела», «Настало, видно, время встать нам грудью за родную землю»), з вигуків солістів — представників земель новгородських (з окремим аріозо-розповіддю Псковитянки про поновлення німцями Пскова) виростає монолітний хор-заклик «Ударьте в колокол набатный!» Ця динамічна сцена тісно пов'язана з ораторіальними принципами. Як уже зазначалось, кантатно-ораторіальний жанр випереджав на той час розвиток опери. Композитори привносили в оперу його нові засоби, нові форми драматургії. Згадана сцена з «Льодового побоїща» — одна з центральних в опері. Вона психологічно вмотивовує появу Олександра Невського: народ, готовий до захисту батьківщини, звертається до князя із закликом вести його на бій з ворогом.

Образ народної маси рельєфно відтворений також у сцені полону (IV дія), де засобами майстерної хорової поліфонії репрезентуються різні табори — ув'язнених та ворогів. Хор полонених («Ой ты, сторона, чужедальная сторона»), викладений у формі чотириголосого канону, править за остинатну основу всієї сцени. Йому протиставлений контрапунктний хор рицарів-кнехтів, які відчули силу руських воїнів («Ох, силен великий Новгород!»). На ці хори накладається жалібна пісня Ганни («Ой же, как вечер я заснула в этой стороне») та репліки німецьких рицарів про те, як нелегко воювати з новгородцями.

Далеко менш виразними виявились в опері головні герої. Як і в більшості опер того часу, заголовним історичним персонажам бракувало яскравих образних характеристик. Образи легендарних героїв частіше підмінювалися дотичним змалюванням — через ставлення до них народних мас. В опері Г. Таранова головний герой виглядає блідим і безбарвним. Про окремі риси його характеру можна дізнатись лише через репліки хору. Один лейтмотив провідного героя досить схематично зображує таку його рису, як воля, рішучість. Музична характеристика князя обмежується двома аріями (з II та IV дій), з них більш вдала друга — у жанрі епічного монолога-роздуму (в

неквапликому русі, з характерною метро-ритмічною перемінністю: $3/2$ — $4/4$ — $3/4$ — $3/2$...). Тут композитор прагне показати Невського мудрим далекоглядним правителем, занепокоєним важким становищем народу, чварами між князями, нападами ворогів, який любить свою батьківщину і вірить у непереможність свого народу. Узагальнений, ораторіальний характер арії нагадує аріозо-пророкування Дмитра Донського з симфонії-кантати «На полі Куликовому» Ю. Шапоріна. Здебільшого ж вокальна партія Невського обмежується нейтральною речитативною декламацією. У другій редакції опери Г. Таранов дещо розширив його вокальну характеристику, проте це не внесло суттєвих змін.

Відтак центральним у «Льодовому побоїщі» виявився її другорядний персонаж — Ростислав (можливо, саме тому опера Г. Таранова була відома і під назвою «Ростислав»). Він має символізувати образ непохитного патріота (пісня-билина «Чем измерю я силы безмерные», арія «Здесь, в этом замке» з I дії), готового до скону боротися з ворогом (арія з III дії) і водночас вірного своєму кохання юнака (колискова з IV дії).

Одним з істотних недоліків твору є відсутність дієвого драматургічного конфлікту. Надто умовно і схематично протиставлено тут ворожі табори. Інтонаційний конфлікт підмінюється контрастом зовнішнього характеру. Майже не відрізняються, наприклад, контрастні задумом, але мляві, мало виразні картини I дії: ворожий табір і сцена новорічного народного гуляння, в яке несподівано вривається ворог. Так само схематично відтворено оркестрову сцену «Бій», де музика позбавлена навіть натяку на інтонаційний конфлікт, обмежуючись безлико-спрощеними засобами (пасажі, тремоло, мартелато тощо).

В цій опері композиторові, які і більшості його колег, теж не вдалося досягти переконливої, яскравої характеристики ворожого табору (за традиціями романтичної опери твір розпочинається саме з його показу.) Головний герой — Олександр Невський — з'являється лише в третій дії. Узагальнений портрет ворога поданий переважно в одному плані: той же неквапливий, епічного характеру речитатив без будь-якого натяку на контраст. Щоправда, в темі ландмайстера тевтонського ордену з'являються ознаки середньовічного хоралу, втім, сукупний образ обмежується зовнішніми рисами архайки, які мало чим відрізняються від інтонаційного абриса представників землі Новгородської.

Відсутність драматургічного розвитку, інтонаційного конфлікту, яскравих оперних персонажів, нерівність музики зумовили її недовге сценічне життя. Тим часом «Льодове побоїще» збиралися тоді поставити Казахський, Свердловський, Уфимський та Ленінградський оперні театри, яких, очевидно, приваблювала вагома історична тема, популярний у мистецтві того часу героїчний персонаж Невського. Певний успіх, що його мала опера в Ташкенті (сезон 1941—42), зумовлений насамперед патріотичним звучанням твору й цікавим сценічним його вирішенням. Що ж до української опери, зокрема її історико-героїчного різновиду, твір Г. Таранова не став поступом, адже серед здобутків жанру уже був «Золотий обруч» Б. Лятошинського, де було переконливо втілено ворожі характеристики й блискуче вирішувалось завдання інтонаційного конфлікту.

Отже, в українській опері періоду Великої Вітчизняної війни продовжували життя традиційні для неї історичний та народно-поетичні жанри. З'являються також спроби перенести на сцену сюжети сьогодення («За Багківщину» П. Козицького, «Абадан» Ю. Мейтуса). Вирішені в різних аспектах, з різною мірою композиторської майстерності та художньої переконливості, ці твори відіграли свою роль передовсім у контексті загального оперного процесу. З них, по суті, тільки «Лейлі та Меджнун» увійшла у фонд національної (в даному випадку туркменської) оперної спадщини. Але навіть ті твори, які не ставали мистецьким здобутком, приваблювали щирістю й готовністю зробити свій внесок у перемогу над фашизмом.

В цілому ж українська опера повоєнного десятиліття демонструвала тенденції й ознаки, характерні для загального процесу розвитку радянської музики, основним завданням якої було відображення пафосу радянської ідеології та унормованого морально-етичного кодексу. У зв'язку з цим опері доводилося розв'язувати проблеми, які виключали можливості природнього, іманентного розвитку жанру.

Після закінчення війни різко загострилась конфронтація двох світових політичних та культурних систем. Для мистецтва це означало непримиренність художніх світоглядів, ізоляцію від світового культурно-історичного процесу, яка тривала майже до середини 50-х років. З 1956 р., після XX з'їзду КПРС, тиск партійно-державної системи дещо послабився, і відкрився певний простір для ознайомлення з досягненнями світового й вітчизняного мистецтва.

Завдання, які ставилися перед оперою, було майже неможливо вирішувати в традиційних рамках жанру. Для втілення сучасної теми та розкриття образу «нового героя» композиторам доводилося шукати відповідну інтонаційну семантику, адекватні драматургічні форми. Провідними сюжетами залишалися ті, що прославляли подвиги й героїзм радянських людей у двобой з фашизмом. Дедалі воєнна тема ставала картинно-пафосною, далекою від спроб психологічного її висвітлення.

До перших повоєнних творів про Велику Вітчизняну належить опера «Честь» Г. Жуковського (лібрето Г. Плоткіна). Завершена в 1946 р., вона прозвучала в першу річницю святкування Дня Перемоги зі сцени Київського оперного театру. У творі йдеться про важкі часи окупації одного з прикордонних сіл, мешканці якого ведуть героїчну партизанську боротьбу. На відміну від попередніх одноактних сценічних зразків такого роду, опера Г. Жуковського є «повнометражною» — розгорненою за часом, сюжетом та кількістю персонажів. До першої, традиційної за фабулою, дії (у розпалі свята приходить несподівана звістка про початок війни) додалися епізоди воєнних подій, пов'язані з партизанським рухом.

Постановка твору Г. Жуковського розглядалась як важливий внесок у створення радянського оперного репертуару, як спроба втілити актуальну тему. Її прем'єрне виконання мало гідно відзначити першу річницю Дня Перемоги. Тому до сценічного здійснення твору були залучені кращі оперні сили: диригент В. Тольба, режисер Д. Смолич, співаки М. Литвиненко-Вольгемут, для якої автори створили образ Журбенчихи, Ю. Кипоренко-Домансь-

кий, М. Гришко, Л. Руденко, М. Роменський. Та, попри всі зусилля, опера не стала художньою подією і швидко зійшла зі сцени.

Багато в чому твір Г. Жуковського повторював вади опер подібного плану. Найістотнішими з них були недосконале лібрето, ходульні персонажі, слабкий літературний текст. Перевантажене мало пов'язаними між собою та логічно не узгодженими подіями лібрето вплинуло на драматургію твору — фрагментарну, позбавлену дієвого розвитку. Схематичними виглядають і образи провідних персонажів, мова яких невіразна і млява, вирішена в одному ключі. Героям бракувало психологічної та семантичної достовірності. Для їх характеристики композитор обрав народнопісенні інтонації, що само по собі робило їх більш привабливими (згадаймо, наприклад, кращу пісенну арію Лук'яна «Наче думка, темна ніченька» з III дії). Однак обмеженість музики опери лексикою лише такого типу значно звужувало і збіднювало їх образний діапазон. До того ж лірико-сентиментальний лад мови аж ніяк не узгоджувався з суворим, монументальним драматизмом, що його передбачала сюжетна дія. Далеко не завжди лірична палітра народних пісень здатна була втілити систему образів, необхідних для відображення воєнних подій. Наприклад, лірична характеристика Ганни, виписана в ритмо-інтонаційних піснях-романсах, в гострих, драматичних за сюжетом, ситуаціях набувала недоречної елегійності та мелодраматизму. Така, зокрема, її арія «Ой у темі ночей ждала я весни», з якою пов'язаний ще й ситуативний нонсенс: героїня співає розгорнену за часом арію під шибеницею перед стратою...

Як і в більшості опер про війну, в «Честі» переважають маловиразні, розтягнені в часі речитативи. Портретні ж або інші форми індивідуальних характеристик майже не використовуються: в опері лише кілька арій. Невирішеним лишився й образ ворога, накреслений лише ескізно. Його схематична «позначка» — ритмічна фігурація дисонантного акорду — не дає навіть натяку на конфліктну драматургію.

До привабливих сторінок партитури належать хорові епізоди. Кращі з них пов'язані з народнопісенними джерелами. Власні пісенні теми автор також створює на основі фольклорної мелодики. Спираючись переважно на лексику тодішніх колгоспних пісень і цитати народних мелодій, композитор впроваджує принципи поліфонічного голосоведення (хор-фугато «Вже настав помсти час» з V картини). Саме хори покликані в опері сприяти героїко-романтичному втіленню воєнної тематики. Вони виконують також функцію створення святково-прославної пафосу. Згодом ця риса перетвориться на обов'язковий атрибут радянського музичного мистецтва. Його активне виявлення не випадково почалося саме в опері — жанрі, який передбачає широкий сценічний простір, укрупнені музичні характеристики. У творі Г. Жуковського вже відчувались та пишна декоративність, замилювання грандіозністю, «марнотрацтво» музичних засобів, що стане типовим для багатьох творів. У постановці опери режисер акцентував саме її помпезні сторони.

Водночас твір Г. Жуковського містив зерно, яке проросло в наступних оперних творах як важливе досягнення розвитку жанру. Йдеться про так званий «образ колективного героя» — груповий портрет персонажів, поєднаних спільними рисами, спільною ідеєю. Створення його почалося ще в довоєнний час («Семен Котко» С. Прокоф'єва, «Панцерник «Потьомкін»



Ю. Мейтус

О. Чишка). У перші ж дні війни народилась і «пісня колективного героя» (визначення А. Сохора). В опері «Честь» груповий портрет накреслений лише ескізно, але тенденція його появи — очевидна. Для втілення цього образу композитор звернувся до вокального ансамблю (квартет-клятва «Бити ворогів, сміливо йти вперед!» з II дії). Згодом для змалювання оперних колективних портретів до цієї форми звертатимуться також Д. Кабалевський, Ю. Мейтус.

Якісно новим етапом в опануванні воєнної тематики стала опера Ю. Мейтуса «Молода гвардія» (1947) за однойменним романом О. Фадєєва. За рівнем майстерності, драматургічними й художніми знахідками цей твір виявився значно вищим від інших українських опер про війну. Прем'єра відбулась у листопаді 1947 р. у Київському театрі опери та балету з нагоди 30-річчя

Жовтневої революції. Постановку «Молодої гвардії» здійснили диригент В. Тольба, режисер М. Стефанович, художник О. Хвостенко-Хвостов. Серед перших виконавців були І. Паторжинський, Б. Гмиря, Л. Руденко, З. Гайдай. Одночасно прем'єра відбулась і в Харкові. У другій редакції оперу поставили 1950-го року в Ленінградському Малому оперному театрі (диригент Е. Грикуров, режисер М. Охлопков, художник В. Риндін). За цей твір Ю. Мейтусові було присуджено Державну (Сталінську) премію СРСР (1951).

Новаторським кроком у розвитку оперного жанру стало ліричне вирішення воєнної теми. Для естетики радянської опери він виявився незвичним і досить сміливим. Від сценічних творів на сюжети Великої Вітчизняної чекали передусім героїко-епічних, пафосно-монументальних полотен. Можливо, саме лірична тональність і викликала нарікання деяких критиків опери. Хоча більш далекоглядні з них побачили в цьому її перспективні шляхи. Так, Б. Асаф'єв писав у 1944 р., що розвитку радянської опери притаманні «насамперед — відродження героїчного стилю, а затим воскресіння *лірики* (курсив наш. — О. О.) в тісному зв'язку з піднесенням етичного змісту через створення народних реалістичних характерів»⁶⁵. Згодом радянська опера обрала як один з провідних саме такий шлях освоєння воєнної тематики. Він став одним з магістральних і в літературі («Василий Теркин» О. Твардовського, «Прапороносці» О. Гончара, поезія К. Симонова тощо).

⁶⁵ Асафьев Б. Опера: Очерки советского музыкального творчества. — М., 1947. — С. 24.

Роман О. Фадєєва «Молода гвардія» впродовж багатьох десятиліть сприймався як літературна пам'ятка героїзму і самовідданості радянської молоді у підпільній боротьбі з фашизмом. В основу твору покладено щоденники й листи членів підпільної Краснодарської організації. Вже згодом історики й дослідники ставили під сумнів вірогідність описаних письменником фактів, знаходили документи, протилежні зафіксованому в його творі. Діяльність «Молодої гвардії» набувала різної інтерпретації. Але в контексті часу роман О. Фадєєва став своєрідним мистецьким прапором, на який рівнялось не одне покоління юних комсомольців.

Твір привернув пильну увагу вищого партійного керівництва, яке вирішило ідеологічно «посилити» роман: авторові було вказано на «суттєвий промах» — недостатнє висвітлення ролі партії в діяльності краснодонців. Письменникові довелося робити другу редакцію роману. Після цього образи юних підпільників тиражувались різними видами мистецтва: слідом за романом на екрани кінотеатрів вийшла блискуча кінострічка «Молода гвардія». Музику до фільму написав Д. Шостакович, який розпочав роботу і над однойменною оперою (1947). Над створенням оперного варіанту за сюжетом роману працював також А. Пащенко. Але обидві опери так і не було завершено. Існували також театральні версії твору О. Фадєєва.

Літературний текст «Молодої гвардії» Ю. Мейтуса — один з кращих щодо якості в українській опері — належить А. Малишку, його російський переклад — М. Ісаковському. Сценарний план (4 дії, 7 картин) розробили композитор та його дружина О. Васильєва. Він дістав високу оцінку автора роману як краща його сценарна версія. Ю. Мейтус побував на місцях подій, що розгортаються у творі О. Фадєєва, знайомився з документами, листами краснодонців, зустрічався з тими, хто знав їх.

Як уже зазначалося, новаторство опери полягало передусім у незвичному на той час осмисленні теми війни. Одним з перших композитор зробив спробу відійти від лобової плакатності та нормативної естетики у змалюванні характерів (в 1950 р. подібний шлях обрав також Д. Кабалевський в опері «Семья Тараса»). Замість штучного возвеличування образів героїв-молодогвардійців, автор намагався вияскравити в них звичайні людські риси, особисті емоції. Ось що пише з приводу цього сам композитор: «У цих образах дуже хотілося уникнути дидактичності, плакатності (в той час ця небезпека була досить відчутна), зробити їх якомога теплішими, людянішими, ... посиливши *ліричні засади* (курсив наш. — О. О.) в портретах героїв опери»⁶⁶.

Ю. Мейтус зосередив увагу на створенні розмаїтих характерів юних героїв, на пошуках музичної мови, яка відповідала б семантиці часу. Композитор пішов шляхом укрупнення емоційних образів персонажів, що зумовило їх романтичне забарвлення. Для кожного з них він обрав найтиповішу рису, ґрунтуючи на ній цілісний музичний портрет. Основним драматургічним засобом стала лейтмотивна характеристика.

⁶⁶ Мейтус Ю. Мой первый Валько: Иван Сергеевич Паторжинский. — М., 1976. — С. 148.

Іншим завданням автора було об'єднати персонажі молодогвардійців у груповий портрет — колективний образ героїв, котрих поєднала спільна ідея, спільна мета. Кожний з них додає до цього портрету свій штрих подібно до фігур скульптурної групи одного з багатьох монументальних пам'ятників Великій Вітчизняній.

Одним з кращих в опері є образ Улі Громової, динаміка якого розвивається від ліричного до героїчного (саме в цьому напрямі вибудовувала його перша виконавиця партії Улі Л. Руденко). Такою героїня постала вже в експозиційній арії «Люблю тебе, мій степе», де елегійно-замріяна перша частина, що відтворює поетичний портрет дівчини, закоханої в рідний край, далі змінюється на рішучу, мужню. Ця арія є експозиційною для характеристики всіх юних героїв: вже тут з'являється обрис групового портрету — мелодичне ядро клятви молодогвардійців, кульмінація розвитку їх колективного образу. Риси, експоновані в першій арії Улі, розгортаються і конкретизуються в наступних її вокальних номерах, передаючи непохитність, сміливість дівчини (аріозо «А нам дано життя один раз в світі» з II дії), її мужність, нескореність (сцена допиту з IV дії), ліричні почуття (дуєт з Олегом).

«Любка-артистка», як і в романі О. Фадєєва, за зовнішнім виглядом — життєрадісна, безтурботна. Саме такий за настроєм лейтмотив супроводжує кожну її появу. В усіх сценах це весела співунка й танцівниця, кмітлива й гостра на язик. Внутрішнє ж ество дівчини — пристрасної, вразливої — розкриває арія «Що там люди думають про Любу» (IV дія).

Сергій Тюленін, як і в літературному творі, — імпульсивний, стрімкий, з юнацьким прагненням до героїства, відтак сміливий і рішучий. Цей образ влучно передає його лейттема. Показово, що в опері характеристики Улі та Олега доповнені ліричною лінією, чого немає в романі О. Фадєєва. В теплих барвах розкрито образи закоханих Клави Ковальової і Вані Земнухова. Ліричну тональність опери доповнює характеристика матері Олега Кошового — традиційний для українського мистецтва образ люблячої, мудрої жінки, яка благословляє сина на бій з ворогом. Такою вона постає в аріях «Ой тепер мені, як цій землі багатій» (I дія) та «Орлику мій» (III дія). Перша з них увійшла до кращих зразків українських оперних арій.

Навіть у зображенні партійного керівника підпілля (Андрій Валько) Ю. Мейтус прагнув відійти від типової плакатної схеми. Його характеристика, як і більшості інших персонажів опери, перейнята теплою і м'якою виразністю. Така, зокрема, арія Валька «Прийде ясний світанок», в якій розкривається романтичний образ героя, його світлі мрії про майбутнє. Один з кращих виконавців цієї ролі, Б. Гмиря говорив, що Валько нагадає йому образ Івана Сусаніна ⁶⁷.

Очевидно, саме такий, ліричний, аспект у висвітленні героїчної тематики і став причиною офіційної критики опери Ю. Мейтуса, яка дорікала також за недостатній показ партійного керівництва. Під цим тиском композитор змушений був зробити другу редакцію твору, до якої увійшов і образ ще одного партійного ватажка — Проценка. Але, введений штучно, він вия-

вився схематичним, невиразним і став, по суті, вимушеною даниною тодішнім вимогам.

Не відповідав усталеним нормам і головний герой — Олег Кошовий. Як на той час, він виглядав надто звужено й «негеройчно»: Олег показаний насамперед як люблячий син (сцена з матір'ю в I дії, монолог та аріозо з II дії), як мрійник («Ми діждемось свого щастя», II дія, 2 картина). Навіть його передсмертна арія, найбільш розгорнена, вирішена в лірико-драматичних тонах. Музична мова образу Олега обмежується елегійною пісенністю й речитативною декламацією, що не співвідносилось з образом ватажка комсомольської організації. Можливо, композитор просто не знайшов для нього адекватного лейтмотиву. Його музична характеристика ґрунтується на інтонаціях (переважно в оркестрі) провідних лейттем опери — теми «підпілля», «клятви».

Для створення образу колективного героя Ю. Мейтус звернувся до ансамблю, несправедливо призабутого на той час засобу в оперному жанрі. Це зауважували деякі тодішні критики. Зокрема, Б. Асаф'єв ще в 1944 р. писав, що в радянській опері «зовсім зникло мистецтво ансамблів як вершин драматургічних колізій» ⁶⁸. В опері Ю. Мейтуса саме вони утворюють вузлові точки драматургії. Однією з них є клятва молодогвардійців — октет «Нехай народом буду я проклятий». Він звучить як емоційний вибух на несподівану звістку про страту шахтарів, як символ жертвної боротьби: у суворо-врочисту мелодію вплітаються інтонації реквієму. Цей ансамбль — фугато, що переходить у монолітний хор-октет — один з центральних у портретній характеристиці підпільників, є також однією з головних кульмінаційних вершин опери. Мелодія клятви з'являється у найбільш напружені моменти: після звістки про арешт молодогвардійців, у сцені їх допиту, в передсмертній арії Олега та у фіналі як гімн героям (схожі сцени клятви містили також опери «Сім'я Тараса» Д. Кабалевського, 1950 та «Декабристи» Ю. Шапоріна, 1953). Драматургічною кульмінацією твору стає пісня юних комсомольців «Звийтеся, здіймайтеся» (сцена у тюрмі, IV дія) — ще один символ мужності й героїзму. Пісня, розпочата молодогвардійцями й підхоплена всіма ув'язненими, набуває характеру грізного набату.

Музичний портрет краснодонців доповнює симфонічний лейтмотив, який з'являється у відповідних сценічних ситуаціях та супроводжує персонажів партійних керівників — Валька й Проценка. Яскраві штрихи до загальної характеристики молодогвардійців додають побутові сцени, наприклад, святкова вечірка серед рідних і друзів. Композитор вводить тут народні пісні й танці, часто звертаючись до прийому жанрової конкретизації. Так, Люба Шевцова (Любка-артистка) співає сатиричні частівки-куплети «Жив та був на світі кат», поширені в роки війни. Згадаймо також її грайливу сценку з фашистським полковником — манірний, у ритмі хабанери, романс «Осяє місяць всю долину» (II дія).

⁶⁷ Борис Гмиря. Статті. Листи. Спогади / Відпов. ред. Б. С.Буряк. — К. 1975. — С.39.

⁶⁸ Асаф'єв Б. Опера: Очерки советского музыкального творчества. — М., 1970. — С. 30.

Близький до характеристики підпільників образ народу поданий через хорові сцени. Це і заклик «Ти вставай, Донбасе!» (І дія), семантично пов'язаний з популярною пісню воєнних років «Вставай, земля!», і хор-плач дівчат, гнаних у Німеччину «Прощай, Україно» (II дія, 2 картина), і бойова пісня «Наша Армія Червона» (II дія), і солдатська пісня «Ой, дорого!» (І дія). Ю. Мейтус продовжує традиції вітчизняної оперної класики, звертаючись до жанру масових сцен: епізод читання підпільних листівок (II дія) — хорове дійство, в якому різні хорові групи об'єднуються в монолітну масу. Це також динамічна сцена — сутичка людей із запроданцем Фоміним (II дія).

Узагальненою характеристикою народу є лейттема «нескореності», як визначив її сам автор. Вона звучить контрапунктом до музичного портрету підпільників, як символ їх єдності з народом. Уже в уvertюрі ця лейттема контрапунктично зіставлена з пісню юних красодонців «Звийтеся, здіймайтеся». Лейттема «нескореності» завершує також їхній октет-клятву.

Музичну основу образів героїв опери складають інтонації колгоспних, молодіжних, воєнних пісень у синтезі з фольклорними засадами. В такий спосіб Ю. Мейтус досягає семантичної достовірності часу й місця подій. Для цього композитор звертається до цитування як засобу інтонаційного узагальнення. Так, трагічно-мужня тема «нескореності» споріднена з мелодією народної пісні «Ой у полі жито копитами збито», з тематичного ядра якої виростають також лейттеми Улі Громової та матері Олега Кошового. Пісня дівчат-полонянок «Прощай, Україно» теж має конкретний прообраз — наспів поширеної пісні часів війни «Цокочуть вагони». На основі жанрово-інтонаційних ознак семантики музичного контексту композитор створив зразки, що вийшли за межі опери та побутували як самостійні — солдатська пісня «Ой, дорого», молодіжна «Звийтеся, здіймайтеся».

Як і іншим композиторам, Ю. Мейтусу довелося вирішувати проблему драматургічного конфлікту — одну з найгостріших у радянській музиці 40—50-х років⁶⁹. В опері на воєнну тематику цей конфлікт мав дістати вражаючий антагоністичний прояв — фашистський ворог і народ-захисник. Тим часом лише Д. Шостаковичеві вдалося знайти яскравий музичний адекват — жорсткий, агресивний образ, який тиражувався з тими чи іншими модифікаціями. У «Молодій гвардії» інтонаційний обрис фашистів передано так само — вугластою лейттемою, озвученою холодними, різкими тембрами. Багатьма авторами образ ворога в оперному жанрів втілювався, як правило, саме в оркестровій партії, вокальна ж його характеристика залишалась непереконливою. У творі Ю. Мейтуса лексичку персонажів — представників ворожого табору теж не було знайдено: їхні індивідуальні вокальні партії обмежувались здебільшого невиразним речитативом. Дієвий інтонаційний конфлікт в опері відсутній, протиставлення антагоністичних сил відбувається лише на зовнішньому рівні: так, у фіналі I дії лейттему фашистів зіставлено в оркестровій партії з лейттемою «заклику до боротьби», у сцені допиту вона контрастує з лейттемою молодогвардійців.

Попри всі ці прорахунки опера Ю. Мейтуса (у другій редакції) була високо оцінена пресою і мала довге сценічне життя. Чутливі критики відзначи-

ли її поетичну привабливість, життєвість, виявлені завдяки теплому, ліричному струменю⁷⁰. За час свого існування вона обійшла 30 театрів і оперних студій СРСР, прозвучала в Алма-Аті, Єревані, Мінську, Новосибірську, Уфі, Улан-Уде, Ташкенті, Москві. «Молода гвардія» стала першою українською оперою, що вийшла за межі Радянського Союзу. Вона мала успіх в оперних театрах Чехословаччини (Прага, Брно, Острава, Пльзень, Братислава), Румунії (Бухарест, Клуж), Угорщині, Польщі, Болгарії, Кореї, Китаї. Схвальні відгуки про твір Ю.Мейтуса дав відомий французький письменник Роже Вайян⁷¹. Відтак успіх опери зумовлений насамперед її справді художнім «влученням» в ідеологічний контекст часу.

Тим часом мірилом точісної оцінки того чи іншого твору були не мистецькі якості, а ідеологічно артикульований зміст. Від опери чекали монументального, урочисто-піднесеного видовища з обов'язковим апофеозним фіналом, тому на сцені панував помпезний декоративний стиль. По суті, повністю відкидалися досягнення музичної драми (проти цього жанру на сторінках центрального друкованого органу — журналу «Советская музыка» було розгорнуто гостру критику) і навіть певні здобутки «пісенної опери». Принципи наскрізної драматургії, за якими розвивався оперний жанр 20 ст., й поготів не сприймалися естетикою радянської музики. Натомість перевага віддавалась номерній композиції, яка найкраще відповідала еталону пафосного, парадного спектаклю.

Оперний конвейер випускав десятки творів, які возвеличували народні подвиги під час війни, революції чи визвольної боротьби або ж прославляли героїку повсютної відбудови. Роботу цього конвейера пильнувала увага вищого керівництва держави, яке чекало від митців «прекрасної правди радянської дійсності». Черговий оперний твір мав повністю відповідати уявленню «вождя народів» про те, якою має бути радянська опера. Як ніякий інший музичний жанр опера була здатна ідеалізувати соціально-історичний міф, який міг хоч на деякий час стати візуальною удаваною реальністю. Відтак багатовікові традиції жанру силоміць намагалися перекроїти на парсуну міфічної соціалістичної дійсності. Абсурдність ситуації полягала і в тому, що композиторів лицемірно закликали не підмінювати «правду прекрасної дійсності» «штучною парадністю, фальшивою умовністю, зовнішнім лакуванням».

«Дороговказом» шляху, що ним мала рухатися радянська музика та всі її галузі, ставали всілякі догматичні, безапеляційні документи, які вирішували її долю та узаконювали цькування її творців. Одним з таких стала сумнозвісна постанова ЦК ВКП (б) від 10 лютого 1948 р. про оперу «Велика дружба» В. Мураделі. У цій партійній інвективі вся радянська музика зазнала нищівної критики, а на її найвизначніших представників, серед яких опинився і С. Прокоф'єв, були навішані ідеологічні ярлики на кшталт «антинародний формаліст». Внаслідок появи цього партійного документа з репертуару те-

⁷⁰ Див., наприклад: *Грошева Е.* «Молодая гвардия» Ю.Мейтуса // *Известия*. — 1950. — 17 трав.

⁷¹ *Литературная газета*. — 1953. — 27 лют.

⁶⁹ Див. дискусію на сторінках ж. «Советская музыка» за 1954 р., № 3, 7, 10.

атрів було, зокрема, знято всі опери Прокоф'єва. Якщо в перші повоєнні роки в державних театрах було поставлено 15 радянських опер, то вже в 1951-му їхня кількість знизилась до шести.

Услід партійній директиві ЦК ВКП(б) ЦК КП України, форсуючи місцеву ідеологічну пильність, миттєво відреагував на «своїх» формалістів — Б. Лятошинського, Г. Таранова, М. Тица та ін. Постанова партійного керівництва України прислужливо й ретельно відшукувала до того ж прояви буржуазної, націоналістичної ідеології. Наступний адміністративний розчавлювальний крок був зроблений «настановчими» документами з приводу двох опер українських композиторів — «Від усього серця» Г. Жуковського та «Богдана Хмельницького» К. Данькевича.

Магістральним в опері повосінних років вважався героїко-епічний жанр: в його аспекті вирішувався будь-який сюжет — від історичного, революційного до «робітничого» й «колгоспного». Останні об'єднувались у типологію так званої «сучасної теми», яка передбачала оспівування мирної праці та героїки трудових подвигів «простої радянської людини» (фетиш цього образу є одним з феноменів радянського мистецтва). Як ніколи раніше оперний жанр був тісно пов'язаний з літературою, де в цей час справно працював свій конвейер лакованих сюжетних трафаретів та стереотипних героїв. З нього на оперний кін потрапляли десятки ходульних «рупорів ідей», призначенням яких було тиражувати ілюзорні образи-ідеали радянської системи.

Одним з таких музично-сценічних зразків стала опера Д. Клебанова і О. Сандлера «Одним життям» (1947), сюжет якої розповідає про відбудову Дніпрогесу. Плакатне зображення виробничої (головної) теми подекуди ліризується побічною лінією — особистими переживаннями традиційного любовного трикутника: Микола—Оксана—Андрій. Музика опери строката за стилем: далось взнаки співавторство різних композиторів, хоча в характеристиках молодих героїв відчувається прагнення авторів відтворити світ ліричних емоцій. Оперу було поставлено в Харкові з нагоди 30-річчя Жовтневої революції, проте невдовзі вона зійшла зі сцени.

Вельми показовим для долі повоєнної «сучасної опери» став твір Г. Жуковського «Від широкого серця» (лібрето В. Багмет і В. Коваленкова). Написана в 1950 р. за широко розрекламованим у той час однойменним псевдороманом Є. Мальцева, ця опера стала одним з численних штампованих зображень у мистецтві колгоспного життя перших повоєнних років. Зважаючи на формальну «актуальність» теми та нагальність створення сучасного репертуару, твір Г. Жуковського знайшов підтримку та схвалення офіційної (і, що важливо, дружньо налаштованої) критики ще до свого завершення (як у статті А. Філіпенка в ж. «Советская музыка» за 1949р., №12). Після завершення партитури опера одразу ж дістала сценічне втілення. Прем'єра відбулась у Саратові, а в січні 1951-го її з помпою поставив Великий театр (диригент К. Кондрашин, режисер Б. Покровський, художник П. Соколов-Скаля). Майже водночас твір Г. Жуковського потрапив на кін Новосибірського театру. Опера дістала широкий розголос у пресі. Вказуючи на окремі прорахунки, критика в цілому оцінила її позитивно, зарахувавши до рангу важливої і значної події музичного

життя. Такий характер носила, зокрема, стаття В. Кухарського в журналі «Советская музыка» за квітень 1951 р.

Але одразу ж після високих похвал ставлення до опери Г. Жуковського різко змінилось, означаючи, що в дію вступили інші впливові сили. Насамперед вона потрапила у сталеві лещата офіційної критики. 19 квітня того ж 1951-го року в газеті «Правда» вийшла редакційна стаття під заголовком «Неудачная опера». Цей, по суті, настановчий документ являв собою типовий приклад вбивчо-грубого втручання вищих керівних інституцій у мистецтво. Адже поява в центральній партійній газеті подібної публікації автоматично розглядалась як керівництво до дії. Оперу миттєво зняли з репертуару, автора ж позбавили Державної (Сталінської) премії, присудженої йому за цей твір (згодом йому повернули звання лауреата).

Складність ситуації полягала в тому, що, попри неприпустимо різкий тон, редакційна стаття фіксувала ту пастку, в яку заганняла мистецтво сама ортодоксальна адміністративна система. Доля опери навіть талановитого у даному випадку автора продемонструвала внутрішню приреченість, мертвотність творчого процесу, штучно керованого владою ідеологічних догм та спокусами мистецької кон'юнктури, спрямованої відтак до художньої неправди. Перед композиторами, таким чином, ставилися завдання, що, по суті, не могли бути розв'язаними.

На оперний кін Г. Жуковський вивів, наприклад, засідання колгоспного правління, на якому головному герою дорікали за надання переваги ланці, а не бригаді, як вимагала цього чергова пропагандистська виробнича кампанія. Відтак на сцені мали діяти й співати персонажі-манекени — ходульні «рупори ідей». Надто важко було знайти правдиву інтонацію, яка передавала б мову і внутрішній світ «нового героя», використовуючи виробничу термінологію на зразок «електростанція», «бригада», «прополювання», «трудоий почин» тощо. Лібрето опери «Від широкого серця» було позбавлене навіть натяку на конфлікт характерів. Вся динаміка «перевтілення» головного персонажа Родіона зводилась до його раптового перевиховання завдяки повчальній бесіді з секретарем райкому партії. Тобто на русійну силу драматургії — конфлікт — було з самого початку накладене вето. І це не дивно, оскільки наприкінці 40-х років у мистецтві повністю запанувала так звана «теорія безконфліктності»⁷².

В оперних творах, які вимушено дотримувались цієї теорії, зовнішній, надуманий конфлікт вичерпувався, як правило, вже в середині першої дії. На допомогу викликалися усілякі стихійні лиха. Така схема перейшла в оперу з тодішньої літератури. Сюжет «Від широкого серця» показово унаочнює

⁷² Ця «теорія», точніше, певна мистецька і політична установка, мала «працювати» на ідею консолідації та гармонізації радянського суспільства, представляючи його після перемоги над фашизмом як монолітне ціле, на відміну від колишнього упередженого класового поділу. Насправді ж у суспільстві існували свої реальні й гострі внутрішні суперечності — соціальні, національні, на висвітлення яких у мистецтві накладалось табу і які «вирішувались» усіма специфічними засобами тоталітарного режиму. Натомість митці могли вільно картати зовнішніх ворогів (наприклад, сили світового імперіалізму) і особливо своїх колег-«формалістів», «космополітів», «національно обмежених» тощо. До цього їх не тільки заохочували, а й спонукали.

це: сварка закоханих на виробничому ґрунті, непорозуміння, вичерпані вже на початку II дії, кульмінаційно завершуються сценою грози. Партитура, відповідно, позбавлена навіть натяку на інтонаційний конфлікт.

Подібно до тогочасних літературних персонажів композитор прагне вивести на оперну сцену саме таких штампованих «сучасних героїв», коли ідеальні, «правильні» партійні керівники успішно перевиховують тих, хто у чомусь схибив чи «спіткнувся» на заданому шляху. Ходульність персонажів посилювала їх мова, як літературна, так і музична: нежива, пересипана декларативними фразами та виробничими термінами, вона озвучувалась мляво-статичними речитативами та примітивно-сентиментальними інтонаціями. Щоправда, автор намагався знайти певну опору в традиціях пісенної опери, відтак інтонаційні джерела його твору ведуть до опер Т. Хренникова, І. Держинського, мелодичної сфери 30—40-х років. Приваблива своїми окремими рисами, пісенна опера, проте, була не в силі компенсувати відсутність повноцінної оперної драматургії. Розуміючи це, критика слушно зауважувала, що надто збіднена пісенна лірика нездатна живити інтонаційну оперну сферу, через що не виходили навіть ліричні арії. Однак у творі Г. Жуковського є ряд виразних номерів, які свідчать про мелодичний дар композитора. Йдеться, зокрема, про характеристику закоханої дівчини Груні — її ліричні арії «Ой сніги, бурани» (пролог), «Знов прийшла в поля весна» (I дія).

До привабливих рис опери належать хорові епізоди, в яких розкриваються національні ознаки композиторської мови Г. Жуковського, її зв'язки з народними джерелами. Майстер хорового письма, автор наснажив партитуру народнопісенними прикметами. Одна з кращих картин — сцена косовиці (II дія), своєрідна хор-дія з перегуками чоловічих і жіночих груп. Відкриває сцену чоловіча хорова пісня «Рано вранці до зорі», інтонаційно споріднена з трудовими народними піснями. Її продовжує жіночий хор «Йшла дівчина молода», створений у дусі народних ліричних пісень. Близькими до фольклорних танцювальних мелодій є хор «Лугом, лугом, бережком», а до ліричних — хори «Степ, степ привільний», «Ой, доріженьки, стежиноньки» (III дія). Тут Г. Жуковський майстерно застосовує прийоми народного багатоголосся. В окремих епізодах «хоровий фон» набагато повніше розкриває характеристики героїв, ніж їхні вокальні партії. Окрім жанрових і емоційних чинників, хорові епізоди несуть драматургічне навантаження. Є у творі Г. Жуковського хорові сцени, що охоплюють цілі картини, деякі з них виконують формотворчі функції. Така, зокрема, розгорнена хорова fuga в сцені грози (II дія), що править за кульмінацію і водночас за симфонічний антракт.

Чимало хорових сторінок нагадують поширені на той час колгоспні пісні. Такі, наприклад, вже згадуваний хор «Слався, наш край!», хорова інсценізація з солістами «Ой наші хліба підрастають» (III дія), сатирична хорова сценка, де висміюються ледарі й п'янички, та гумористична хорова пісня «То ж не гром, не вихор гуде, то в полі трактор іде» (I дія). Семантикою цього нового фольклорного жанру композитор мав відтворити, згідно з пропагандистськими штампами, оптимістичне світовідчуття та ентузіазм колгоспної молоді. За допомогою народнопісенного інтонаційного словника ком-

позитор монтує й обов'язкові на той час славильні хори. Так, у стилістиці протяжних фольклорних зразків написано хор «Ой привілля», що служить своєрідним ліричним епіграфом до опери (оркестровий вступ). Трансформуючись впродовж опери ритмічно, ладотонально й фактурно, цей хор переростає в епілозі у величний гімн.

Взагалі прославним, «культовим» хороспівам композитор віддав данину повною мірою: опера насичена шаблонними гімнічними інтонаціями, юбіляційними прийомами. Така, наприклад, хорова fuga з I дії «Він живе на щастя, на радість всім народам». І, звичайно ж, неодмінний для тодішніх подібних творів помпезно-апофеозний фінал, що славить «великого вождя» (tutti оркестру, хоровий масив та всі солісти).

У контексті оперного процесу першого повоєнного десятиліття більш природним жанром залишалась історична опера, що вже мала свої традиції. Як і в музичних культурах інших республік, саме цей жанр визначав розвиток українського оперного мистецтва. В даний період історична опера збагатила новим для неї тематичним пластом. Поряд з революційними сюжетами («Зоря над Двіною» Ю. Мейтуса), що залишались провідними у 20—30-х роках, чітко визначилась нова тема — возз'єднання західних і східних земель в єдину Українську радянську республіку. Хронологічно близький (1939—45 рр.), цей період розглядався в літературі та мистецтві за своєю політичною значимістю у плані історичної тематики. В оперному жанрі їй присвячені «Милана», Г. Майбороди, «Буковинці» М. Кармінського, «Заграва» А. Кос-Анатольського.

Тяжіння митців до зображення легендарних особистостей заохочувалося тодішньою політикою в галузі культури. Оспівування видатних постатей було певним обґрунтуванням і опосередкованою даниною культу «вождя нової історії» як найвищої особи з плеяди його історичних попередників. Відтак тематика, яка «працювала» на цю ідею, вважалась актуальною і всіляко підтримувалась. Навіть не стаючи помітними мистецькими подіями, такі твори потрапляли в центр громадської уваги й офіційної критики. Але оцінка їх виявлялась, звичайно, тенденційною й однозначною: проklamувалось лише те, що відповідало загально ствердженням ідейно-мистецьким критеріям.

Галерею оперних історичних портретів поповнили «Богдан Хмельницький» К. Данькевича та «Довбуш» С. Людкевича» (її не було поставлено). Як і доля опери «Від широго серця» Г. Жуковського, доля «Богдана Хмельницького» стала показовою для багатьох творів, оцінка яких залежала від кон'юнктурних позицій мистецької політики, не виключаючи й банальних закулісних інтриг.

Основою лібрето опери стала п'єса О. Корнійчука. До постаті державного діяча звертались у свій час різні митці, серед яких — М. Старицький, П. Панч, Н. Рибак, Іван Ле, Л. Дмитерко, скульптор М. Микешин, у зарубіжній літературі — П. Меріме (інтерес до легендарного гетьмана не згасав і в мистецтві нашого часу). У дожовтневій опері образ Хмельницького відтворив П. Щуровський (1883). Спроба втілити його музичний портрет належить також П. Сокальському.

Опера К. Данькевича створювалась упродовж 1948—50-х рр. (лібрето О. Корнійчука та В. Василевської). Її задум виник ще в 1939 р., коли компо-



К. Данькевич

зитор писав музику до п'єси О. Корнійчука, згодом з'явилась однойменна симфонічна сюїта. Прем'єра опери відбулась 30 січня 1951 р. в Київському оперному театрі (диригент В. Пірадов, режисер М. Стефанович, художник О. Хвостенко-Хвостов). У червні того ж року, під час другої Декади української літератури і мистецтва вона з великим успіхом була поставлена в Москві. Відзначивши окремі прорахунки, критика оцінила оперу як значне явище радянського мистецтва.

Але вже через кілька тижнів, 20 липня, в газеті «Правда» з'явилась чергова оперна інвектива — редакційна стаття. Поряд з окремими, цілком слушними зауваженнями вона містила різку, безапеляційну і тенденційну за змістом критику. Авторів лібрето звинувачували в серйозних ідеологічних прорахунках, а композитора — у безпринципності. Закиди часто були необґрун-

тованими й непослідовними. Так, постановників критикували за схильність до «старої умовно-оперної традиції»; тим часом саме така особливість уповні відповідала визначальним нормам тодішньої опери.

Деякою мірою справедливо йшлося про те, що твір не давав соціальної панорами одного з найважливіших етапів історії України, а також недостатньо розкривав тему боротьби українського народу з поневолювачами. Значалося, що саме історичний конфлікт — зіткнення свободолюбивого народу та польської шляхти — мав стати основою для драматургії опери. Справді, бліда характеристика ворожого табору, відсутність дієвого драматургічного конфлікту помітно знижували очікуване соціальне звучання твору. Але цей недолік належав до проблем оперної драматургії і був спільний для багатьох тодішніх творів.

Після появи згаданої статті авторам запропонували ґрунтовно переробити оперу. Прем'єрна постановка її другої редакції відбулась 21 червня 1953 р. (диригент В. Пірадов, режисер М. Крушельницький, художник А. Петрицький)⁷³. Під час святкування 300-ліття воз'єднання України з Росією кияни показали оперу на сцені Великого театру в Москві. Цього разу у пресі з'явилися схвальні рецензії М. Ковалю, відомих українських діячів мистецтва —

⁷³ У 1977 р. К. Данькевич зробив ще одну редакцію. Її прем'єра відбулась у Дніпропетровському театрі (1978). За цю постановку композитора та виконавців було удостоєно Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка.

М. Рильського, Б. Лятошинського, П. Козицького, Г. Майбороди. «Богдана Хмельницького» поставили в театрах республіки, а також у Тбілісі й Саратові. На Другому Всесоюзному з'їзді композиторів (1957) твір К. Данькевича та «Декабристи» (1953) Ю. Шапоріна визнали кращими серед опер повоєнного часу.

Друга редакція «Богдана Хмельницького» суттєво відрізнялась від першого варіанту. Автори прагнули розширити соціальну панораму історичних подій — посилити показ боротьби, загострити конфлікт. З'явилися дві нові картини: пролог із зображенням образу уярмленого польською шляхтою українського народу (в першій редакції це було вирішено дотично: в арії-розповіді Кривоноса про страждання народу), а також сцени в палаці Потоцького (II дія, 5 картина). Автори загострили протиставлення двох непримиренних сил: до прологу увійшли персонажі народних героїв — Ниви й Журби, у 5-й картині («польській») з'явилися представники шляхти — Калиновський, Потоцький, сзуїт Лентовський. Композитор увів також сцену взяття замку Потоцького. Натомість були вилучені симфонічна картина бою під Жовтими Водами і сцена похорон народного месника Тура (ці епізоди зазнали свого часу особливих нарікань з боку критиків). Автори посилили також «російську присутність»: на недостатній показ російської сторони в історичних подіях вказувала редакційна стаття «Правди».

Оперу К. Данькевича вирішено як монументальне епіко-героїчне полотно з ознаками ораторіального жанру. У творі діє багато персонажів, партитура містить масштабні масові сцени, чимало хорових і танцювальних епізодів. Фрескове, помпезне тлумачення історичної теми повністю відповідало естетичним принципам 40—50-х років. Зважаючи на масштабність задуму, такі засади виявились органічними, зумовленими до того ж особливістю композиторського обдаровання автора — тяжінням до епіко-романтичного образного мислення, картинно-оповідного тлумачення оперного жанру. Оркестрову партію, зокрема, написано крупним штрихом, у ній переважає масивна інструментовка з потужним потенціалом мідної групи, якою нерідко перенасичена оркестрова фактура. У тканину партитури вплетено також темброві імітації інструментів, поширених у музичному побуті Січі, — бандури, ліри, тулумбаса⁷⁴.

Продовжуючи традиції вітчизняної історико-героїчної опери, втілюючи її провідні масштабні епічні засади, автор спирається на притаманну їй концепцію, за якою рушійною силою історії є народ. У «Богдані Хмельницькому» цей «персонаж» є головним, а вузловими драматургічними шаблями виступають розгорнуті хорові сцени. Портретний образ народу представлено широко й багатогранно. Його експозиція в Пролозі виявляє ідейно-тематичний стрижень опери: початкове відтворення народного страждання модифікується тут у показ грізної сили. Трагічна картина прилюдної страти народних месників — сотника Ниви й козака Журби — стає провісником запеклої боротьби. Жіночий хор «Чорний крук у полі кричє» трансформується в суворий заклик («Кара шляхті!») та в монолітний хор «Ой не радійте, панове магнати», що символізує образ незламної сили. Цією ж піснюю коб-

⁷⁴ У 1966 р. редакцію й інструментовку опери зробив Б. Яровинський.

зарі піднімають людей на боротьбу (II картина). Композитор скористався виразовими засобами, спрямованими на створення узагальнених образів-символів, на семантичні ознаки відповідних жанрів народної музики. Наприклад, жіночий хор у пролозі інтонаційно аналогічний плачам та пісням драматичного змісту, хор «Ой не радійте, панове магнати» мелодично споріднений з відомою козацькою «Гей не дивуйте, добрії люди», що увійшла в оперний жанр як символ нескореного народу («Тарас Бульба» М. Лисенка, «Хвесько Андигер» В. Золотарьова). В опері «Богдан Хмельницький» цитата з цієї пісні з'являється в епізоді штурму палацу Потоцького. Для характеристики повсталого люду композитор використав семантику бойових пісень, створивши близькі до них власні мелодії. А для портретного образу донських козаків, які прийшли на допомогу повстанцям, автор обрав російські пісні «Ой, разсизый мой голубчик» та стародавню «Славу», мелодія якої також покликана символізувати возз'єднання двох слов'янських народів: у вигляді лейтмотиву вона супроводжує Богдана і звучить в аріозо Російського посла (IV дія). Щоб посилити враження історичної достовірності, лібретисти звернулися до нового на той час в опері прийому документалізму: слова аріозо «Великий гетьман України» взято з тексту грамоти-звернення царя Олексія до українського народу. Славильні пісні стали, звичайно, основою для фіналу-апофеозу, що символізує радість перемоги.

Образ народу доповнюють жанрово-побутові сцени. Краща з них — сцена дяка Гаврила, Тура і Кожуха (картина друга), написана у формі розгорненого рондо, рефреном якого служить відома пісня «Як засядем, браття». Виконуючи функції контрдії, емоційної розрядки, ця сцена привносить у «жанрову поліфонію» твору елемент комічної опери.

За традицією вітчизняних історичних опер К. Данькевич прагнув відтворити сильні людські характери та простежити складні психологічні стосунки між головними персонажами. За цими ж традиціями композитор надав образам народних героїв високого етичного сенсу. Такими в опері є Хмельницький та його вірні соратники — Кривоніс, Богун, козаки Тур, Журба, сотник Нива, його дружина Варвара.

Як і більшість його оперних прототипів, Хмельницький представлений мудрим політичним діячем і патріотом. Таким він постає уже в першій арії «Так, то правда» (I дія), в арії «Погляньте, люди» (картина третя). Є в опері К. Данькевича й типові для історичного персонажу монолог-роздум перед вирішальним боєм («Небе беззоряне», II дія, четверта картина) та урочисте звернення до народу («Прийшла віддавна жадана, ждана днина», IV дія). За традиціями творення оперних «історичних портретів» Богданові належало мати також звичайні людські риси. І справді, йому притаманна душевна теплота, він любить мріяти, проте буває надто довірливим (з Геленою, Лизогубом) або безпідставно суворим (з Варварою). Образ Гетьмана окреслений широкими, епічними штрихами. Його інтонаційний лейткомплекс пов'язаний з думами, історичними піснями. Зокрема, в основі лейтмотиву Богдана лежить заплячка відомої думи «Невільницький плач». Епічні за формою і деякі інші вокальні номери героя — дума, монолог.

Інтонаційно пов'язані з характеристикою Гетьмана й лейтмотиви його соратників — Кривоноса, Ниви, Журби. Ці персонажі доповнюють одне

одного, створюючи образ народних месників, піднесений до значення символу патріотизму і мужності. Не менш значущим є й образ Варвари — один з найвиразніших в опері. Закликаючи Богдана боротися за визволення України, вона, рятуючи його, без вагань віддає своє життя. Її музична характеристика близька до народних плачів, тужливих пісень.

Лірико-романтичний струмінь вносять в оперу образи Богуна й Соломії. Вони поповнюють галерею традиційних для української опери закоханих пар, для яких особисті почуття невід'ємні від патріотичних. Їхня музична мова відрізняється від інших пристрасністю висловлення, лірико-елегійним забарвленням, особливо доречним у типово романтичному дуєті кохання «Як сонце в небі» (картина четверта). Таке тлумачення Богуна сприймалось деякими критиками як спотворення історичної постаті відважного полковника, соратника Гетьмана. «Замість легендарного ватажка — кавалер Ленський», — так прокоментував цей персонаж автор згаданої статті в газеті «Правда». Дійсно, обмеженість образу Богуна рисами ліричного оперного героя звучувала його. Певною мірою це зумовлено тяжінням К. Данькевича до створення персонажів-символів: так, Богдан уособлює мудрість правителя, Кривоніс, Тур — мужність, нескореність, Варвара — патріотизм, Богун і Соломія — силу вірного кохання. Такий дещо штучний підхід передбачав створення контрастних характеристик, і це по-своєму служило на користь оперній драматургії.

Варто нагадати, що звуження історичної тематики до мелодраматичних сюжетів та показу жанрово-побутових картин було притаманне багатьом творам історичного жанру («Кармелюк» В. Йориша, «Жакерія» С. Жданова, «Декабристи» В. Золотарьова). Як правило, історичні події ставали лише фоном, який частіше не вмотивовував героїчні дії та характери персонажів. Внаслідок цього драма історична ставала побутовою мелодрамою з ознаками історичного сюжету. Певною мірою цей недолік не обійшов і даний твір.

Суттєвою залишалась також проблема розв'язання драматургічного конфлікту. Схильність К. Данькевича-композитора до картинно-описової манери письма позначилась на всій партитурі, позбавленій активного драматургічного конфлікту й дієвого симфонічного розвитку. Цей недолік посилює фрагментарна архітектоніка: в опері багато кульмінацій, але немає центральної. Фінал (IV дія) є фактично сюїтним додатком до опери, даниною традиційним помпезним апофеозам. Відсутність справжнього інтонаційного конфлікту автор прагнув компенсувати жанровими контрастами: бравурні полонези й мазурки, хор-молитва католиків зіставлені з українськими піснями тощо. (У першій редакції польська шляхта була представлена зрадником Лизогубом, з характеристики якого й починалась опера; до другої увійшла ціла «польська» картина.)

Більш вдалими вийшли портрети прихованих ворогів Богдана — Лизогуба й Гелени: їм не можна відмовити у психологічній достовірності. Це досить вдала спроба художньої типізації одвічних людських пороків — зрадництва, підлості, віроломства. Чи не найрельєфніше виписані, ці персонажі привносять у жанровий силует твору штрихи психологічної драми. Образ уїдливого, «бомелістого» (за висловом Б. Ярустовського) властолюбця Лизогуба пластично виявлений його оркестровим лейтмотивом (звивистий

тріольний рух акордів по зменшених інтервалах з наступним «загрозливим» ходом унісонів). Він гнучко модифікується залежно від психологічних ситуацій: грізно звучить у момент, коли Гелена подає Богданові келих з отрутою, неприховано жорстко, розкриваючи відверті честолюбні наміри, — у сцені з Геленою (III дія). Зловісний портрет хижака-владолоба відтворюється в аріозо-зверненні Лизогуба до булави як символу влади («Холодна ти, як смерть», картина IV). І як протиставлення цьому аріозо звучить дума Богдана про владу (III дія).

Якщо характеристика Лизогуба є однозначною, то образ Гелени, дружини Хмельницького, постає більш складним. Не випадково його порівнювали за типом з образом Марини Мнішек. Перед нами пристрасна жінка, яку розривають внутрішні суперечності: зрадливість, лицемірство, підступність борються в ній зі щирими почуттями кохання до Богдана. Однак підслана орденем єзуїтів для змови проти Гетьмана, Гелена так і не змогла вирватись із тенет честолюбних намірів. Її вокальна партія поєднує ритмічно примхливий, ламаний рисунок з кантиленною мелодією та характерними для драматичних арій кульмінаційними вершинами (оповідання Гелени у IV картині, речитатив та арія у III дії).

Успіху «Богдана Хмельницького» великою мірою сприяли провідні виконавські сили. На вмінні створити пластичні, зручні вокальні партії позначилося і досить вправне володіння композитором технікою співу. Виразні характеристики, наспівні мелодії давали можливість виявити мистецтво багатьох майстрів української оперної сцени. Зокрема, образ Богдана став вершинним у творчості М. Гришка, захоплені відгуки викликав Кривоніс у виконанні Б. Гмирі. Неперевершеною Геленою вважалася Л. Руденко, образ Варвари став одним з кращих у репертуарі М. Литвиненко-Вольгемут. На опері К.Данькевича зростало не одне покоління оперних майстрів, що й визначило місце цього твору в контексті національного музично-сценічного мистецтва.

Історичну тематику в українській опері 50-х років продовжували й сюжети з новітньої історії, серед яких популярною була тема, пов'язана з возз'єднанням західних та східних земель України. Їй присвячені, зокрема опери, які виникли майже одночасно, — «Назустріч сонцю» А. Кос-Анатольського, «Буковинці» М. Кармінського, «Милана» Г. Майбороди.

Опера А. Кос-Анатольського (лібрето Р. Братуня) написана у 1955—56 рр., поставлена 1957 р. у Львові. У 1959 р. композитор здійснив її другу редакцію під назвою «Заграва», прем'єра якої відбулась тоді ж у Львові. «Буковинці» М. Кармінського написано у 1957 р. на лібрето І. Муратова за його «Буковинською повістю» і поставлено того ж року в Харкові. Через три роки композитор здійснив другу редакцію під назвою «Карпатська бувальщина», і в 1960 р. в Москві вона прозвучала в концертному виконанні Ансамблю Всесоюзного театрального товариства. «Милану» Г. Майбороди створено у 1955 р. на лібрето однойменної повісті А. Турчинської, прем'єра опери відбулась у Києві 1957 року (диригент В. Тольба, режисер В. Складенко, художник Ф. Нірод).

Спільним для цих трьох творів є інтерпретація історичних сюжетів у ліричній тональності. Найбільш органічна і вдала щодо цього «Милана»

Г. Майбороди. І в опері А. Кос-Анатольського, і в «Буковинцях» М. Кармінського строката канва лібрето перенасичена подіями, в яких штучно змішані соціально-політичні мотиви (партизанська війна, страйкова боротьба) з мелодраматичними колізіями на зразок «засліплення героя», «залицяння цинічного пана», «пожежа» тощо. Схематично окреслені персонажі, перевантаженість дрібними епізодами зумовили відповідну драматургію опер, що перетворилися на калейдоскопічне нагромадження окремих фрагментів. Фонові, побічні лінії ставали головними, лінія ж особистих взаємин замикалась у примітивну мелодраматичну схему-трикутник, коли на перешкоді кохання двох бідних, але чесних людей стає підступний суперник — представник ворожого табору. Продовжували свою сценічну «біографію» і стереотипні персонажі — мудрий, досвідчений партійний керівник, віддані боротьбі представники бідноти та їх підступні класові й політичні вороги.

Спільним для цих опер є й пісенно-аріозна драматургія, яка, втім, давала можливість виявити мелодичне обдаровання авторів, їх опору на фольклорні традиції. Як правило, найкращими сторінками цих опер залишалися хорові епізоди, де композитори могли щедро використовувати народнопісенні джерела. Такими, наприклад, є сцени з опери «Назустріч сонцю», в яких панує стихія хорового співу («Над Збручем», пісня Максима з хором «Ой коли б я сокіл») або хоровий пролог «Ідуть плоти» в «Буковинцях» М. Кармінського.

Окремі привабливі сторони опери А. Кос-Анатольського — мелодичність вокальних партій, барвистість хорових епізодів — усе ж таки не могли «перекрити» стилістичної нерівності музики, непереконливого сполучення елементів героїчної опери і мелодрами, масової й естрадної пісні. Твір швидко зійшов зі сцени. Недовго трималась і опера М. Кармінського. До національного репертуару на кілька десятиліть увійшла лише «Милана» Г. Майбороди. За оцінкою М. Рильського, цей твір став серйозним поступом у розвитку не лише українського, а й усього радянського оперного мистецтва.

Значна перевага опери Г. Майбороди перед іншими, подібними за тематикою, полягає в її яскравому мелодичному матеріалі, майстерній оркестровці, а також у прагненні створити певні психологічні характеристики. Сюжетну канву «Милани» складають події 1939—45 рр. (возз'єднання України, боротьба проти фашистських окупантів) в одному із закарпатських



Г. Майборода

сіл. В опері, як завжди, діють персонажі різних політичних і соціальних груп: керівник підпілля Рушак (його прообраз — політичний діяч Закарпаття Олекса Бурканюк, закатований фашистами), комуніст Мартин, партизан Василь і його кохана — Милана, угорська підпільниця Йолан. Їм протиставлені прислужники фашистського режиму Угорщини — сільський староста Шибак, нотаріус Флейс, куркуль Климпуш, поліцаї. Щоправда, композитор прагне відійти від звичного для більшості опер примітивного й знеособленого показу зіткнення ворожих сил. Ворожнечість політична та класова переплітаються в «Милані» з конфліктами особистих стосунків. Таке спрямування зумовило відповідний жанровий силует опери: риси історико-героїчного жанру поєднуються в ній з лірико-психологічними засадами. Звідси — прагнення до наскрізного типу композиції, увага до драматургічної ролі оркестру. Основним фактором розвитку і структурним принципом стає в «Милані» сцена, яка поєднує в собі функції наскрізного розвитку і тяжіння до заокруглених оперних форм.

Найбільш вдалим щодо цього є вирішення образу центральної героїні — Милани. Оспівування дівчини як символу України, як уособлення кращих рис свого народу — явище, досить характерне для українського мистецтва. Милана — звичайна сільська дівчина, чиста, ніжна, стійка й незламна у вирішальні моменти, віддана односельчанам, мужня й смілива у підпільній боротьбі. По суті, всі колізії опери відбуваються через її стосунки з іншими персонажами. Впродовж твору образ Милани помітно трансформується, розкриваючись у різних ракурсах. Прагнення до створення об'ємного портрету героїні відчутне вже в її експозиційному монолозі, який є розгорненою сценою, що в ній поєднуються різні форми драматургії. Наскрізний розвиток синтезується тут із замкненими номерами, а типово народні жанрові засади — з усталеними оперними принципами: ліричне аріозо («Весна, все ожило») підхоплюється веснянкою-рефреном («Знов прийшла весна»), речитатив та тривожно-схвильоване аріозо («Невже, невже в неволі він?») доповнені дуєтом з Василем, в якому ліричні почуття перейняті тривоگو за Рушака. Все це спрямоване на зображення рельєфного портрету дівчини, на втілення її внутрішнього стану. Камертоном до цієї сцени є вступний хор парубків «Квітує, цвіте полонина», що ним розпочинається перша дія опери. Наступний шабель розвитку характеристики Милани — сцена у III дії, де відтворено образ психологічно-надломленої дівчини. Барви її портрету тут інші: замість безжурної веснянки-рефрену, з'являється тужлива пісня «Моє вірне дівування», яку доповнює хор-«післямова» «Калино, малино, чого в лузі стоїш?» У сцені з Йолан героїня показана вірною подругою, у сцені з Рушаком — сміливою підпільницею. Далі розгортання образу Милани іде по висхідній: зіткнення із зрадником, старостою Шибак — вищий і кульмінаційний шабель. Ця сцена теж має вигляд розгорнутої композиції з наскрізним розвитком. Композиторові вдалося показати тут розвиток персонажа в активній дії: у психологічному і навіть фізичному двобої зі своїм ворогом Милана виходить переможницею. Щоправда, повторна ситуація-конфлікт — ще одна зустріч Милани з Шибак (III дія), яка цього разу стає для неї фатальною, видається драматургічним прорахунком. Тут, по суті, дублюється висвітлений у кульмінації образ нескореної героїні. Інтоніційно

ці сцени також перегукуються. Зустріч смертельно пораненої Милани з Василем завершує портрет щирої, люблячої й безстрашної юнки.

Ліричну тональність опери створює також персонаж коханого Милани — партизана Василя. За образним спрямуванням і музичною мовою вони близькі між собою. Характеристика ж його як борця-підпільника залишається «за кадром».

Символом мужності й героїзму є в опері товариш Василя Мартин — один з найбільш рельєфних персонажів. Окрім згаданих чеснот, він — поетичний, залюблений у свій край юнак (арія з I дії), дотепний і дошкульний (сцена глузування над Шибак з I дії), верховода парубків (хорові епізоди). Кульмінацією характеристики Мартина є його драматична арія-монолог (II дія) — одна з найвиразніших в опері.

Серед найпривабливіших сторін твору Г. Майбороди — яскрава музична мова, що спирається передусім на словник багатонаціонального карпатського регіону. «Милана» є чи не кращим на той час зразком органічного втілення національної лексики у традиційних оперних формах. Через фольклорні інтонації формуються характеристики персонажів (навіть ворогів). Так, лейтмотив Милани ґрунтується на поспівках «Верховино, світку наш», аріозо «Моє вірне дівування» — на інтонаціях пісні «Чотири воли пасу я». Сцену глузування над запродавцем Шибак вибудовано на матеріалі поширеної західноукраїнської жартівливої пісні. Етнічний фольклор супроводжує також персонажі сільського бубняря діда Козолапа та угорської партизанки Йолан. Її напрочуд виразна, віртуозна експозиційна арія увійшла до скарбниці української оперної музики як класичний концертний номер.

Завдяки опорі на фольклорні інтонації композиторові вдалося «оживити» мову персонажа — керівника підпілля Рушака. Цей образ помітно відрізняється від своїх оперних стереотипів, роль яких зводилася до виголошення лозунгів та «повчальних» розмов. Поєднуючи типові риси українських дум, історичних та ліричних пісень, характерні фольклорні метафори, композитор створює не безликий еталон партійного ватажка, а радше алегоричний образ «діда Горихмарника», як з любов'ю називають Рушака односельчани.

Інакше вирішується в «Милані» і конфлікт між антагоністичними силами, що його композитор прагне перевести у психологічну площину. Замість поширеного в мистецтві тих років абстрактного образу зла, автор пропонує рельєфно окреслені індивідуальні характеристики. Напрочуд пластично виліплений персонаж прислужника фашистів, сільського старости Шибак. Композитор показує його передусім як уособлення темних людських пороків — жорстокості, егоїстичності, підступності. Особливо виразно його хижацьке єство передає оркестровий лейтмотив.

Народнопісенні засади є провідними в оперній драматургії «Милани». Саме вони пронизують усі оперні структури — аріозо, арію, ансамбль, речитатив, хор. Останній є, за традицією української опери, невід'ємною складовою образної системи. Такою виступає, наприклад, і алегоричного змісту хорова пісня «Підемо, підемо з гори на долину» (фінал II дії).

Хорові сцени створюють у «Милані» чітко окреслений національний рельєф. Однією з кращих сторінок твору є жанрова сцена, що нею розпочи-

нається друга дія. Вона вирішена в типовому для українських опер ігровому плані: це дует жіночого й чоловічого хорів, в яких діють групи солістів. Хори в «Милані» несуть також вагоме драматургічне навантаження. Хорова пісня тут править, наприклад, за інтерлюдію, яка випереджає наступні події (акапельний хор парубків «Квітує, цвіте полонина» з I дії), або постлюдію (хор «Калино, малино, чого в лузі стоїш»), написану на основі ліричної західно-української пісні «Коло мої хати зацвіли блавати». В «Милані» ці хори-пісні виконують функції, аналогічні симфонічним епіодам. У такий спосіб Г. Майборода вирішує проблему симфонізації оперного жанру через засади національних традицій. Тенденція до симфонічного тлумачення опери, що її активно впроваджував Б. Лятошинський, стане в подальшому однією з провідних в українській оперній творчості. «Милана» є певним кроком у цьому процесі.

Симфонізації жанру сприяє й оркестрова партія, наділена важливими драматургічними функціями. Їх виконують передусім оркестрові епізоди: інтродукція, що є спресованим викладом драматургічної суті всього твору; постлюдія — кульмінаційні шаблі (в I дії, фінал II дії, післямова до всієї опери). У цьому ж напрямку діють розвинені оркестрові лейтмотиви, які водночас створюють психологічний підтекст. На симфонізацію «працює» також зіставлення в оркестрі різних драматургічних ліній, що надає йому значення одного з головних «персонажів» опери. Подеколи оркестр навіть нівелює суттєві недоліки лібретто. Зокрема, завдяки яскравим музичним портретам стають рельєфними епізодичні, не розроблені в сюжеті персонажі (Йолан, Козолап). Музичний образ-символ героїні «виправдовує» часом невмотивованість її сюжетної поведінки. Набагато теплішою, природнішою, ніж *текстова*, є *музична* мова персонажів. Проте строкатість, роздрібненість сцен лібрето все ж позначилися на струнності драматургії, архітектонічній цілісності твору. Неважко знайти в «Милані» і деякі стильові аналогії з популярними класичними аріями.

У 1981 р. Г. Майборода здійснив другу редакцію опери, спрямовану на усунення хиб лібрето, на розвиток і укрупнення портретних характеристик окремих персонажів (насамперед Василя), на ще більш «точну» оркестровку. В 50—60-х роках «Милана» залишалась певним еталоном українського оперного мистецтва.

Лінію історико-героїчного жанру продовжує і поодинокий в українській опері повесного десятиліття твір на революційну тематику — «Зоря над Двіною» Ю. Мейтуса, написаний в 1951—55 рр. на лібрето Вс. Рождественського (український переклад М. Рильського) за мотивами роману М. Нікітіна «Північна Аврора». У другій редакції (1957р.) опера дістала назву «Північні зорі». Її прем'єра відбулась у 1955 р. в Київському театрі опери та балету.

Лібрето твору тиражувало звичну сюжетну схему: на фоні епізодів політичної боротьби розгортається історія кохання двох юних героїв-борців, на перешкоді якому стоїть віроломний суперник, він же — класовий ворог. Майже детективний сюжет ряснів епіодами, які мали створювати насичену атмосферу непримиренної боротьби: втеча в'язнів, підступний наклеп на чесного юнака, засліплення народного героя, весілля героїні з нелюбом та вбивство нею зрадника, підривання партизанами мосту і т.ін. Події, зрозу-

міло, закінчуються благополучно — перемогою партизан і червоноармійців та зворушливою зустріччю після всіх перипетій закоханих. Прямолінійно окреслені персонажі чітко поділені на два ворожі табори: борці-бідняки, очолювані ватажками-революціонерами, та їхні вороги — внутрішні (троцькисти, куркулі) і зовнішні (англо-американські інтервенти).

Звичайно, наївний сюжет, калейдоскопічна фрагментарність, примітивні персонажні характеристики не дозволяли композиторові створити художньо-повноцінний твір. І все ж, у супереч лібрето, Ю. Мейтус зумів певною мірою виструнчити драматургію й надати опері деяких привабливих рис. Спрямовання героїчної теми в ліричне русло, розпочате Ю. Мейтусом у «Молодій гвардії», продовжується і в «Північних зорях». Кращі сторінки опери пов'язані з ліричними характеристиками. Для їх втілення композитор спирається на семантику північного фольклору (билинний, ліричний, обрядовий), поєднуючи його з лексикою революційних і солдатських пісень. «Рятівним кругом» стають хорові номери: пов'язуючи окремі фрагменти, хори подекуди динамізують дію, створюють емоційне тло, надають етнографічної достовірності. Але як лібрето, так і псевдогероїчна режисерська концепція, сценічні штампи фальшивої патетики відсунули на другий план привабливі сторони опери — її ліричні та пісенно-фольклорні сторони. Твір швидко зійшов зі сцени й залишився однією зі спроб опанування революційної тематики.

Порівняно до так званих «тематичних» опер, коло творів, які продовжують традиційні жанри національної оперної класики — передусім лірико-побутовий та комічний, виявилось надзвичайно обмеженим. Серед них у 50-ті роки можна назвати лише «Свіччине весілля» М. Скорульського, «Лісову пісню» В. Кирейка та дві комічні опери О. Сандлера — «Собака на сні» і «В степах України». Таку диспропорцію можна пояснити загальною орієнтацією мистецтва на ідеологічні норми, політикою денационалізації культур, що, звичайно, різко обмежувало митців у виборі тем, сюжетів, можливості їх стильових пошуків. Тим більшої уваги заслуговують твори, які хоч хоча могли живити національне джерело.

Обидва твори О. Сандлера були єдиною на той час спробою поживити традиційний для української опери комічний жанр. Сценічне втілення дістала опера О. Сандлера «В степах України» — одна з версій популярної на той час однойменної п'єси О. Корнійчука. Оперу створено у 1951 р. (лібрето С. Олійника), прем'єра відбулась у Львові 1954 р. У другій редакції її було поставлено в Одесі 1959 р. Комедійна за жанром, п'єса розповідала про начебто заможне, благополучне життя колгоспного села передвоєнних років.

Твір О. Сандлера написаний у характерній для композитора невибагливій оперетковій стилістиці, до якої його спонукали і гумористичний сюжет і, хоч надто умовні й далекі від життєвих прототипів, але майстерно виіплені персонажі п'єси. Композиторові вдалося витримати в музиці характеристичний, веселий тонус. Але завдання знайти для великої кількості (понад 20) персонажів відповідну характеристику виявилось нездоланим. Усі дійові особи, позначені дещо узагальненим національним колоритом, мало чим різняться один від одного. Важко також було досягти перевтілення калейдоскопічної сюжетної схеми у драматургічні оперні засади. Не знайшли відпо-

відного музичного еквіваленту вдалі у п'єсі гумористичні діалоги (вони, можливо, доречніше звучали б у жанрі мюзиклу чи оперети). І все ж таки твір О. Сандлера показовий для історичного шляху української опери як прагнення збагатити її жанрову палітру, а також спроба вивести на оперний кін твори національної драматургії.

Ще одним зразком оперної інтерпретації української драми став твір М. Скорульського «Свіччине весілля» (лібрето композитора та І. Кочерги за однойменною драмою письменника). Опера М. Скорульського містить також певні ознаки історичного жанру: особиста драма Свічки та Меланки розгортається на соціальному тлі давнього минулого. Привабливий побутовими жанровими сценами, романтичною символікою окремих музичних характеристик, твір, втім, не знайшов свого сценічного втілення і залишився незавершеною спробою перенесення зразків української драматургії на музичну сцену.

Помітним кроком у розвитку цього жанру стала «Лісова пісня» В. Кирейка. Написана у 1957 р. на власне лібрето за однойменною драмою-феєрією Лесі Українки, опера була поставлена наступного, 1958-го, року у Львові (диригент Я. Вошак, режисер Б. Тягно, балетмейстер М. Трегубов, художник Ф. Нірод). «Лісова пісня» є другою після однойменного балету М. Скорульського (1946) музично-сценічною версією шедевр Лесі Українки.

Складаючи лібрето, В. Кирейко вилучив окремі персонажі й менш важливі для специфіки оперної драматургії сюжетні лінії, максимально зберігаючи поетичний текст першоджерела. Додано також дві нові сцени. Камертоном опери стала ліричність образів поетичного слова Лесиної драми, інтонаційним словником — фольклорні записи, що їх ввела авторка до своєї «Пісні». Композитор використав, зокрема, чотири із записаних Лесею Українкою народних волинських мелодій, вибудувавши саме на них провідні ліричні образи.

Поетика природи, яскравий побутовий фон, реалістичне відтворення персонажів, навіть фантастичних, надають творові В. Кирейка рис лірико-побутової драми. Щодо цього «Лісова пісня» продовжує традиції опер М. Лисенка, а також «Русалки» О. Даргомижського, «Снігуроньки» М. Римсько-Корсакова, «Русалки» А. Дворжака. Світ фантастики в «Лісовій пісні» покликаний передусім відтінити світ навколишній, людський (не випадково згодом композитор відмовився від хореографічного прологу-пантоміми лісних створінь).

Основний конфлікт в опері, як і в поетичній драмі, відбувається у площині життєвих реалій. Дріб'язкове, міщанське середовище, буденні марноти протиставлені недосяжному ідеалу, романтичному світові духовної краси історії кохання Мавки й Лукаша. У драматургії опери цей конфлікт показаний «крупним планом». Дві групи образів, дві сфери протиставлені окремими картинами і навіть цілими діями. Так, уся перша дія («Весна») експонує поетичний світ народних переказів і волинських легенд. Тут діють загадкові лісові створіння, найближчий до них дядько Лев і залюблений у природу, музику Лукаш. Перша картина II дії репрезентує протилежний світ, уособленням якого є матір Лукаша й Килина. У наступній картині знову діють фантастичні лісові істоти. І лише в кінці всієї дії відбувається пряме зіткнен-

ня персонажів, відтак протилежних образно-філософських площин (сцена Килини, Лукаша, Мавки і Марища), трагічне завершення якого розгортається в наступній, III дії. Тільки в образі Лукаша перехрещується романтична сфера з побутовою. Інші ж персонажі чітко розділені на романтичні і побутові, на представників світу добра і зла, що водночас надає «Лісовій пісні» жанрових рис опери-казки.

Центральними постатями є, звичайно, Лукаш і Мавка, показані в динаміці розвитку, що надає опері рис психологічної драми. Особливо динамічний щодо цього образ Лукаша. Інтонаційні лінії його музичного портрету утворені з сопілкових награвань, мелодії яких запозичені з фольклорних записів Лесі Українки. Вони символізують життєдайні сили мистецтва, пробуджують Мавку від довгого сну, породжують невідомі їй почуття. Саме з сопілкових награвань Лукаша формується інтонаційний силует Мавки, лейтмотиви кохання, весни та ліричні барви Лукашевого образу.

Музична мова Мавки, інтонаційно споріднена з лейтмотивами кохання, весни, виписана композитором напрочуд поетично і тонко. Образ лісової дівчини розкривається в аріозо «Весна ще так ніколи не співала», «І снилося мені» (I дія) та арії «О не журися за тіло» (III дія). Вершиною гармонії почуттів Лукаша і Мавки є їхній дует «О, світе, світе найкращий» (I дія). Усі ліричні характеристики тісно переплітаються між собою, утворюючи велику самостійну групу. Але поступово інтонації Лукаша «відчужуються» від Мавчиних, і його музична мова вибирає побутову лексику Матері й Килини: романтичний світ юнака наче «тьмяніє» під впливом сварливого, дріб'язкового міщанського середовища. Кульмінаційним щодо психологічного зламу Лукаша й перемоги ницості над високим є квінтет Матері, Килини, Лукаша, Мавки і дядька Лева: як повна злагода звучить тут в унісон дует Килини й Лукаша «Ой ти знав, нащо брав міщаночку з міста» (друга картина другої дії).

Інтонаційне протиставлення двох різних сфер відбувається передусім у площині жанрового контрасту. Глибока національна вкоріненість драми Лесі Українки зумовила її музичну інтерпретацію у фольклорній образній системі. Поетичний світ Мавки й Лукаша відтворений в опері через інтонаційне мереживо ліричних та веснянкових мелодій. Атмосфера буденного, приземленого буття передається через спектр жанрово-побутових пісень (дует



В. Кирейко

Матері й Килини з II дії), в які вплітаються також елементи голосінь (друга картина другої дії).

«Дзеркальна» трансформація Лукаша, повернення його ліричного інтонаційного портрету відбувається через спільну з Мавкою мелодіку сопілкових награвшів, які набувають тепер болісного відтінку (арія Лукаша «Ой загублена доля!», арія Мавки «О, не журися за тіло!» (у другій картині III дії). Зазнає змін і образ Мавки: замість поетичного, тендітного, він стає загострено драматичним (сцена Мавки й Лісовика, оповідання Мавки з III дії). І лише в заключній картині («Зима»), де Мавка і Лукаш з'єднуються в небутті, знов звучить голос високої духовності, набирає силу одвічне стремління до ідеалу. Увесь симфонічний фінал-післямова будується на ліричних темах опери — сопілкових награваннях Лукаша, лейтмотивах весни, кохання.

Дещо шкодить музиці опери певна однотипність емоційного висловлення, відсутність яскравого динамізму, надмір уповільнені темпи. Проте загалом твір В. Кирейка заслужено отримав схвальну оцінку у пресі і став досить популярним. У контексті ж історичного шляху української опери «Лісова пісня» була в 50-х роках чи не єдиним зразком музично-сценічного твору, який відійшов від однозначного штучного спрямування жанру і повернув українській опері її класичні ознаки.

ОПЕРЕТА

Розвиток української оперети періоду війни тісно пов'язаний з тогочасними буремними подіями. Так, евакуація митців і театрів на схід (Уфа, Алмата, Чимкент — маршрут Київської оперети; в Ташкенті, а згодом у Бухарі та Самарканді опинилися харків'яни) спричинила появу п'єс на східні сюжети, зокрема, твору «Ходжа Насреддін», написаного композитором Б. Араповим у співдружності з Харківським театром, та оперети «Хитрий Наса» С. Ратнера. В них діяли улюблені герої народних узбецьких та казахських казок, широко використовувались мелодії Сходу.

Однак життя вимагало мистецьких відгуків на події війни. Першим таким відгуком стала оперета «Блакитний камінь» О. Рябова на лібрето Б. Туrowsького. Постановку її здійснили на казахській сцені восени 1942 р. режисер О. Сумароков, диригент О. Рябов та художник О. Ліпкін.

Лібрето побудоване за зразками неовіденських штампів із нагромадженням безглузких ситуацій, перевдяганнями, винаходом «куленепробійного» блакитного каменю. Герої весело і легко воюють з фашистами, допомагають партизанам, охороняють професора-винахідника та, звичайно, кохаються. Досить безпорадна музична драматургія дістала негативну оцінку громадськості, і нашвидкуруч поставлений спектакль незабаром зійшов зі сцени.

Більш вдалою спробою відображення тривожного часу виявилася оперета О. Сандлера «Москвичка» за віршованою п'єсою В. Гусєва (1942). Тут приваблюють образи головних героїв — Петра Огонькова, Насті, Вано, учасників оборони Москви. Однак музика не вирізняється особливою художні-

стю, в ній переважають плакатно-патріотичні інтонації, властиві тогочасним масовим пісням.

Паралельно з пошуками нових виражальних засобів композитори продовжували йти уторованим шляхом. Так народилась оперета «Пошилися у дурні» О. Рябова за мотивами комедії М. Кропивницького (1944). Композитор створив її у традиціях свого ж «Сорочинського ярмарку», тим більше, що вокальні номери були чітко «запрограмовані» Кропивницьким (дуети Кукси і Антона, Оришки й Антона, дуєт-діалог Кукси і Дранка, куплети Писаря, хорові фінали тощо).

Аналогічну спробу через десять років здійснили В. Рождественський та С. Олійник у музичній комедії «За двома зайцями» за п'єсою М. Старицького.

З поверненням до мирного життя майстри оперети ставлять на перше місце розважальність, полегшеність, дивертисментність вистав, яких буцімто потребував народ після недавніх страждань. На силу-силенну подібних творів, що ринули в Україну зі столиць («Морський вузол» Є. Жарковського, «Одинадять невідомих» М. Богословського, «Кращий день її життя» А. Лепіна), відгукнувся, зокрема, С. Заславський оперетою «Марія» на лібрето І. Радомиського та В. Сокола. Провідну ідею твору втілює «битва» повоєнного села за «сталінський урожай». У боротьбі з труднощами формуються характери героїв — демобілізованого офіцера Павла Озерова, сержанта Івана Свистуна, Катерини та ін. Головна героїня Марія, втративши на фронті чоловіка, знаходить вітиху у праці. Суть конфлікту полягає у викритті явищ старого, віджилого (кооператор Савка, куховарка Харитина). Це цілком відповідало вимогам тогочасної критики: «Спектакль радянської музичної комедії повинен не тільки викликати сміх, а й будити думку, його комедійні ситуації покликані передусім викривати негативне»⁷⁵. Драматургічний конфлікт вийшов штучним і невмотивованим. Невизначним і малооригінальним є і музичний матеріал. Композитор поклав у його основу український народний мелос, зокрема козацькі пісні, однак був розкритикований⁷⁶.

Крім водевільності й «полегшеної» розробки тем, прикметною ознакою стає лакування дійсності. Тогочасна критика твердила, що «образ носія чужої нам моралі не типовий; показуючи таких людей, драматурги спотворюють нашу дійсність»⁷⁷.

Отже, дозволеними негативними героями залишалися тільки фашисти, тим більше, що з війною так чи інакше пов'язувалися всі без винятку тодішні твори літератури і мистецтва. Наприклад, в опереті К. Данькевича «Золоті ключі» на лібрето Г. Колтунова та Я. Зіскінда (1947) носіями комедійності є начальник німецького гарнізону Унгерт, його денщик Фріц і автоматник Попке. Усі вони змальовані гротесковими барвами: наївні, пришелепкуваті, весь час зайняті дрібними крадіжками та переслідуван-

⁷⁵ Морської В. Оперета про колгоспне село // Радянське мистецтво. — 1947. — 24 груд.

⁷⁶ Там само.

⁷⁷ Высочинская Л. Заметки об украинской советской оперетте // Правда Украины. — 1952. — 31 трав.

ням дівчат. Їхня мова вочевидь примітивна. Зокрема, в пісні німецького гарнізону діапазон мелодії, що будується на звуках тонічного тризвука, розширюється із зростанням прагнення ворогів до всесвітнього панування. У пісеньці Фріца форшлагі, секундів сполучення підкреслюють дурнувате бурмотіння «буль, буль, кухен кок», а в його ж куплетах, що є пародією на австрійський вальсик, — відповідно зміст: мрії про панування над світом у бравурному мажорі змінюються «скигленням» в однойменному мінорі (неминуча розплата). Ворожі сили в цілому, як і годиться, змальовуються «скреготом і брязкотом» дисонансів, накопиченням суцільних хроматизмів (епізод танкової атаки, сцена допиту Наталки, розстрілу).



Ворогам протистоять партизани (тема їхнього героїчного маршу в душі козацьких похідних стала лейтмотивом опору загарбникам). Допомагають їм колгоспники (елемент інтонацій «колгоспних» масових пісень також досить вагомий — пісня та хор Наталок, хор жінок-колгоспниць тощо). Звичайно, є в опереті й закохана пара — Андрій і Наталка. Варто відзначити цікавий драматургічний прийом «напливу» в їхньому дуеті: Андрій у лісі серед партизан, а Наталка у ворожому полоні мріють про сімейне шастя. Щодо музики — тут усе традиційне, лірико-драматичне, з усталеними інтонаційними зворотами.

Звісно, оперета завершується апофеозом: після загального запального танцю звучить тема «золотих ключів» — любові до рідної землі.



Хоча в принципі таке трактування воєнних подій мало право на існування (як у французьких кінофільмах «Велика прогулянка» чи «Бабетта іде на війну»), критика робить закид авторам твору: «У «Золотих ключах» боротьбу народу з німецькими гнобителями так перебільшено, представлено в такому недозволеному «жартівливому» вигляді, що дивуєшся політичній безтактності авторів і театру. В уста небезпечних і підступних ворогів, показаних у театрі не жорстокими карателями, а безпорадними «свиношукачами», автори вклали всі свої смішні сентенції й афоризми, змалювавши радянських людей нудними й ходульними»⁷⁸.

Композиторам було від чого розгубитися. З одного боку, критика огульно таврувала віденський репертуар як «ідейно чужий» («У Львівському театрі музкомедії чомусь поставлено низькопробну і гранично низькопробну оперету «Маріца»⁷⁹) і водночас засуджувала неовіденські оперети, проте не за музичні штампи та низьку художню вартість, що було б цілком справедливо, а за безідейність та брак «класового підходу» («неовіденщина» висміювала не соціальне зло, не багатіїв і тиранів, а старих і молодих дурнів, рамоліків, людей з фізичними недоліками, замінюючи сатиру зубоскальством, буфонадою та вульгарним комікуванням»⁸⁰).

З іншого боку, критика суворо застерігала від «етнографічного мотлоху» і (що найстрашніше!) від «націоналізму». Постанова ЦК ВКП(б) від 26 серпня 1946 р. і відповідна постанова ЦК КП(б)У «Про репертуар драма-

⁷⁸ Правда України. — 1947. — 11 груд.

⁷⁹ Владко В. Плоди бездумності й безвідповідальності //Радянське мистецтво. — 1950. — 8 лют.

⁸⁰ Там само. — 1946. — 16 лип.

тичних і оперних театрів УРСР і заходи до його поліпшення» від 12 жовтня 1946 р. повторювали ці вимоги, а також формулювали найголовніше завдання: «створення і впровадження у практику високоякісного сучасного репертуару з тим, щоб усі театри стали активними пропагандистами політики радянської держави»⁸¹. Кількість вистав у репертуарах театрів вимірюється процентним співвідношенням «класики» і «радянських творів». Щорічно вони мали здійснювати дві-три постановки радянських оперет.

Спробою догодити всім одразу стала оперета Б. Крижанівського на лібрето З. Коца і М. Талалаєвського «З-за гори кам'яної» (поставлена на Харківській сцені в серпні 1946 р.), присвячена возз'єднанню Закарпаття з Радянською Україною. Її героями є мешканці гуцульського села «Гірська криниця» і радянські воїни.

Продовжуючи традиції «Весілля в Малинівці», автори оперети нагромадили «таку кількість подій, надуманих драматичних конфліктів, що глядачеві часом важко розібратися у фабулі твору»⁸². Щоправда, більшість цих подій залишено за кадром, а на сцені відбуваються головним чином хвилюючі зустрічі: прихід у село радянських воїнів-визволителів (вітальна хорова сцена під супровід трембіти з вигуками «Слава!»), побачення закоханих — гуцулки Ілони та полтавчанина Андрія (музичний матеріал зітканий із загальноліричних інтонацій, деколи чути знайомі звороти оперет Кальмана та Легара), повернення на батьківщину після багаторічних поневірянь батрака Петра Курки (пісня «Я не Педро і не П'єр, я Петро»), до речі, за одностайною думкою критики, найбільш вдалого, найколеритнішого персонажа, хоч йому відведено лише епізодичну роль.

Численні недолатності сюжету (наприклад, радянський розвідувальний загін має наступати через тунель, який, виявляється, підірваний... партизанами), немов запозичені з різних жанрів герої — оперний коханець Андрій і сварлива тітка з побутової комедії (водночас трагічна постать матері), носії народної мудрості патріархальний дід і оперетковий «простак» Агафон — спричинили строкатість музичного матеріалу.

Над усім панує мелодія «Верховини» (цитата цієї пісні виконує функцію лейтмотиву).



⁸¹ Правда Украины. — 1946. — 12 жовт.

⁸² Гринберг М. Две оперетты в Свердловском театре // Советское искусство. — 1947. — 18 квіт.



Вона вперше звучить в арії Андрія. Вся оперета насичена гуцульським колоритом: аркан, гуцулка, коломийкові звороти, і це, безумовно, краші сторінки партитури. Але поряд з ними є вальс в аріозо Андрія, танго в куплетах Агафона, навіть джазові звороти. «Даремно автори музкомедії свій цікавий задум побудували за рецептом «ірландського пудинга» (він приймає у себе все без винятку і без будь-якої пропорції). Значний задум не можна здійснювати негідними художніми засобами», — досить їдко, але слушно зазначав критик. І тут же виносив справедливий вирок: не можна безкарно порушувати елементарних законів драматургії, механічно поєднуючи непослужне»⁸³.

П'єса «З-за гори кам'яної» певною мірою передувала одній з кращих сучасних оперет — «Трембіті» Ю. Мільотіна на лібрето В. Маса та М. Червінського (1949). Хоча цей твір і належить російському композиторові, але, по-перше, в ньому дуже багато «українського», по-друге, беззаперечним є його вплив на подальший поступ оперети, в тому числі української. Не вдаючись до переказу сюжетних перипетій (вони цілком в дусі тогочасних ідеологічних вимог), варто відмітити напрочуд яскраву й соковиту музику, яка визначила розвиток сюжету та сценічних образів.

Цитати гуцульських наспівів (як у пісні Василя «Чинди-ринди-рица») органічно вплетено в авторську музику (танці з I акту, сцена сватання). Низка чудових пісень (наприклад, дует Парасі та Шика «Від дубка до дубка») сприймаються як народні. Такими, зрештою, вони і стали невдовзі, коли «Трембіта» зазвучала по всій країні. Вдала музика, «живі», об'ємні персонажі (особливо Парася, дід Атанас, Сусік), гуцульський побут, соковитий український гумор, мотив «екзотичної» трембіти — все це сприяло тому, що «Трембіту» швидко полюбили мало не в усіх кутках колишнього Союзу.

⁸³ Ган Я. За рецептом ірландського пудинга // Радянська Україна. — 1946. — 15 груд.



Спробою розширити жанрові рамки стала оперета «Серця і долари» О. Сандлера на лібрето О. Левади (прем'єра відбулася восени 1949 р. у Києві). По суті, це політичний памфлет, втілений у формі музкомедії. В Європі починалася «холодна війна», тож автори таврували американських капіталістів та їхніх поплічників — англійських і французьких соціалістів, західнонімецьких промисловців.

Традиційні опереткові герої Коломан Зупан та Моріц Популеску волею авторів перетворилися на вигнанців з рідної землі. Умовно-сатирична «викривальна» лінія розвитку сполучається з розповідною — пригодами радянської проспівкової делегації за кордоном. Гострий текст, яскраві сатиричні сцени в готелі «Бенілюкс» визначили переконливість негативних образів. Позитивні ж вийшли маловиразними і ходульними. Відгуком на боротьбу з «безрідним космополітизмом», що розгорнулася в країні, є арія емігранта Бугрова «Батьківщина для мене там, де я можу робити бізнес». Відповідно звучить пісня піонера Юри «Як радісно жити, коли тебе підтримує твоя Батьківщина — Радянський Союз».

Музика Сандлера мелодійна, легко запам'ятовується, проте здебільшого компілятивна. Ряд дуетів, квартетів, секстетів та інших ансамблів вирішено у традиціях опереткового жанру (любовний дует Світлани та Віктора, заключний секстет з І дії, квартет «Сталінград»). «Для простих людей всього світу сонце і щастя на сході — в радянській країні» — проголошувала в своїй пісеньці французька вулична співачка Жанна.

Сили контрдії репрезентує «тема доларів» — інструментальний лейтмотив. А в куплетах князя Зупана і барона Популеску звучить цитата пісеньки «И никто не узнает, где могила моя». Подекуди Сандлер намагається при-

внести український народний мелос. Однак, «якби часом автор не мав, говорячи словами О. Пушкіна, «однакового натхнення» з деякими іншими композиторами, інколи викликаючи в пам'яті знайомі мотиви, то музика була б, може, ... й не такою гарною, але цілком оригінальною», — писав О. Полторацький по гарячих слідах прем'єри у Києві⁸⁴.

Оперету В. Рождественського та Г. Плоткіна «Пісня про щирю любов» (1949), за оцінками критиків, написано «в кращих традиціях радянської комедії»⁸⁵. Справді, тут наявні і штучний конфлікт — самодіяльні співачки Олена Величко та Галя Божко конкурують і в співах, і в житті (Олена ревнує композитора Вадима Ярошенка до Галі, талантом якої він захоплюється), і лакування дійсності («в нас люди села і малого містечка живуть, як у столиці, великим життям!» — виголошує Ярошенко, готовий жити у селі разом зі своєю коханою), і надмірна ідеалізація життя, характерна для того (та й не тільки того) періоду історії нашої країни. Як писав критик, «велика ідея втілення мрій, високих творчих помислів, яким судилося здійснитися лише в нашій країні»⁸⁶. Але в цілому «Пісня про щирю любов» — типова оперета в традиціях неовіденських стандартів: Олена і Вадим — героїня і «фрачний герой», лише по-сучасному вбрані, Галя — типова «субретка», і до пари їй «простак» — радіотехнік Льоня, який, виявляється, теж небайдужий до мистецтва. Не забули і про «комічну стару» та «коміка»: косметичка Степанида Кажан і аптекар Гоголь, як і всі інші, діють відповідно до свого амплуа. Критика високо оцінила музику: «Тема переможної молодості» переконливо звучить у музиці. Прекрасно вдалися і ліричні дуети, й комедійні ситуації. Ніжна мрійливість сполучається з бадьорою, вогненною, нестримною веселістю, лірична пісенність — з темпераментною танцювальністю. Найяскравіший — фінал третього акту»⁸⁷. Насправді це було очевидним перебільшенням. Драматургія оперети поверхова, музика перенасичена вальсовими ритмами. Майже позбавлена національних ознак, вона лише супроводжує (карнавал) або ілюструє (олімпіада художньої са-



О. Сандлер

⁸⁴ Полторацький О. «Серця і долари» // Радянська Україна. — 1949. — 11 листоп.

⁸⁵ Новоселицька Л. Пісня про щирю любов // Радянське мистецтво. — 1949. — 20 квіт.

⁸⁶ Там само.

⁸⁷ Там само.

модіяльності) події. Отож, і не дивно, що при ідеальному виконанні авторами «соціального замовлення» «Пісня про щирю любов» недовго протрималась у репертуарі Київського театру.

На ще більшу ілюстративність хвилює музика оперети О. Шаца на лібрето М. Адуєва «Тютюновий капітан» (1945). Твір цей нагадує скоріше помпезну драму, де комедійні епізоди виглядають як вставні, а музичні номери — як додані штучно.

Поряд із тенденцією до поверхового зображення дійсності в радянській літературі і мистецтві, у тому числі в опереті, поширюється так звана «теорія безконфліктності». Даниною їй в Україні стала музкомедія «За ваше здоров'я!» Д. Клебанова і В. Нахабіна на лібрето І. Муратова (1951). Дія тут «відбувається спокійно, без пристрастей, без хвилювань, і глядач заздалегідь знає: і санаторій буде збудований, і цілюще джерело заб'є фонтаном, і три пари розподіляться і одружаться так, як треба»⁸⁸. Ті самі вади властиві і таким оперетам, як «Щасливий старт» З. Заграничного на лібрето М. Аронса (1950), «Мій хлопчик» Д. Клебанова і О. Сандлера на лібрето М. Аваха, «Марійчине щастя» К. Бенца та Є. Коха на лібрето Є. Геркена та Л. Корняну (обидві 1951), — творам, сумнівним за своїми художніми якостями.

Риси безконфліктності, надуманості у висвітленні теми «сталінської дружби народів» — українських та грузинських колгоспників — притаманні опереті В. Рождественського на лібрето Б. Балабана «Сонячним шляхом» (Харків, 1950). Лібрето перегукується із сюжетами широковідомих кінофільмів «Свинарка і пастух» та «Кубанські козаки». Епоха панування «пісенної оперети» диктувала засоби виразності: музика була мелодійною, легко запам'ятовувалась, щоправда, не завжди відповідала сюжету. Ряд «українських» хорів і ансамблів Рождественського є більш вдалим, природним, аніж спроби відтворити «грузинський» колорит.

Своєрідною вершиною безконфліктності опереткової драматургії став «Чудесний край» (1950) О. Рябова та Л. Юхвида. «У п'єсі немає жодного негативного персонажа. Всі дійові особи — кожний по-своєму — симпатичні та принальні. Немає серед них такого, з якого б глядач сміявся, але якщо сміється, то сміється разом з ним», — хвалився у програмі до вистави автор лібрето Л. Юхвид, якому щойно здорово перепало під час кампанії по боротьбі з «космополітизмом». Герої «Чудесного краю» кохалися (голова колгоспу Галина та колишній сапер, а нині працівник райкому Остап, Саня та Сафар), ревнували (Галина — Остапа до Віри, його бойової подруги), долали «низьку громадянську свідомість» (дід Юхим і Ньюша), а паралельно (і це дуже високо оцінювала критика!) будували гідроелектростанцію, притому не лише для свого колгоспу, а й для сусідньої артілі, ще до того ж власними силами, не переобтяжуючи державу.

Досить безпорадне і схематичне лібрето деякою мірою рятувала музика Рябова, написана на високому професійному рівні, з багатьма широко розвиненими ансамблями, виразними кульмінаціями, симфонічними епізодами,

аріями, хоровими співами, що позитивно оцінила критика⁸⁹. Але все одно образи головних героїв вийшли блідими й маловиразними. В арії Остапа «Я люблю, я так тебе люблю, мій рідний, мій чудесний край!» цей схематичний, бездіяльний герой неначе оживає (до речі, цю арію побудовано на темі лейтмотиву «чудесного краю», яким відкривається увертюра, — урочистий, святковий, в дусі величальних масових пісень), але надалі знову стає «трафаретним резонансом».



Емоційно насиченими є арії й аріозо Галини (зокрема, «О, серце!»), а багаточастинна балада Віри, сповнена драматизму й пафосу, навіть більше тяжіє до оперної форми. Знаменно, що в кульмінаційний момент, коли Віра переповідає про наказ їхати вчитися до Москви (на словах «О, не забуду ту хвилину!»), в мелодії цитується «Інтернаціонал». Він звучить і в момент зустрічі Віри з Остапом, підкреслюючи, на думку авторів, вагомість їхньої дружби. Героїчним пафосом пройнята пісня «Москва!» — «Во славу рідної землі» — в дусі козацьких похідних, яку виконає чоловічий хор.

Більш вдалим, «живим» вийшли другорядні персонажі — темпераментні дуети Сані й Сафара, старовинна солдатська «Все пушки, пушки гро-

⁸⁸ *Высочинская Л.* Заметки об украинской советской оперетте // Правда Украины. — 1952. — 31 трав.

⁸⁹ *Михайлов М.* Спектакль, що дихає сучасністю // Радянське мистецтво. — 1950. — 28 черв.

хотали» у капели стариків «Веселі хлопці». Критика зазначала, що ця вада характерна для багатьох радянських музичних комедій, в яких другорядні образи й ситуації виступають на перший план внаслідок надуманості та схематичності основного драматургічного конфлікту⁹⁰. Музика «Чудесного краю», побудована переважно на українському народному мелосі, вдало відтворює національний колорит. До того ж вона увібрала в себе бадьорі ритми й піднесені настрої тогочасної молодіжної пісні. Музична драматургія дуже розвинена, складна з погляду вокального виконавства. Крім сольних, ансамблевих та хорових номерів вона включає також симфонічні епізоди (картина повені), різні види речитації (парландо, комічна скоромовка). Можна сказати, що партитура Рябова тяжіє більше до оперного, аніж опереткового, жанру, та при цьому їй бракує комедійності, гумористичних барв.

Прагнення розширити жанрові рамки оперети призвели до виникнення «драм на музиці», «п'єс з музикою», «музичних спектаклів». Ось як дотепно прокоментував цей процес Г. Ярон, знавець опереткової специфіки: «Написали жадливу, безграмотну, але «актуальну» п'єсу. До драматичного театру нести такий «твір» незручно... Тоді додавали музичку, проголошували благородним баритоном кілька фраз про боротьбу з «віденщиною» — і «розширення жанру оперети» готове»⁹¹. Сцени театрів України заповнили «Шуми Середземне море» та «Суворочка» О. Фельцмана, «Найзаповітніше» В. Соловйова-Седого, «Голубий гусар» Н. Рахманова, «Шаль з китицями» М. Двойрина, «Коли співають солов'ї» М. Богословського, в яких розкривались «великі теми сучасності». Спів і танець у них були вставними, лише ілюстрували події. «Коли для оперети нудно, для опери — рідкувато, для драми — поверхово, значить, це і є «музичний спектакль»⁹², — іронізував відомий майстер оперети.

Домагаючись «надреалістичності», автори «музичних спектаклів» прагнули будь-що виправдати епізодичну появу танцю або співу на сцені репліками типу: «Ану, затанцюй!», «Пам'ятаєш цей вальс?» чи «Зараз я вам заспіваю», чим грубо порушували саму природу синтетичного жанру, головну його ознаку — сценічну умовність. Щоправда, тут можна завважити певні аналогії з класичним репертуаром українського музично-драматичного театру (скажімо, з «Енеїдою»), проте, оскільки «кампанія» виникнення й поширення «драм на музиці» розпочалася зі столичних центрів, вона не мала нічого спільного з українськими національними традиціями. За справедливою оцінкою критика, «спроби будувати музкомедію як звичайний драматичний твір, прикрашений кількома вокальними номерами, — така зневага до жанру жорстоко мстилася за себе і призводила до провалу»⁹³.

Пошукам шляхів подолання кризи в оперетковому жанрі була присвячена серія нарад, проведених у Комітеті у справах мистецтв СРСР та у Спілці композиторів СРСР на початку 1952 р. Там обговорювалися стан опереткового мистецтва і тенденції його подальшого розвитку. Дискусія з цих пи-

тань перенеслась і на шпальти газет. «Музичні спектаклі» та «драми на музиці» були одностайно засуджені. «Музична комедія може включати елементи політичної сатири, героїки, ліризму і таке інше. Та хоч би як розширювалося коло тем у радянській опереті, радісний, світлий колорит, наявність лірико-комедійного начала, яскрава, виразна, доступна музика та її провідна роль у драматургії твору обов'язково зберігаються»⁹⁴, — наголошував у своїй доповіді І. Нестьєв. Його підтримувала газета «Правда»: «Насамперед слід повніше використовувати можливості жанру, не применшуючи особливостей комедії. Хочеться побажати, щоб з музичної комедії ніколи не зникли веселість, життєрадісність, сміх, яскравий танець»⁹⁵.

На заклик «повернутися обличчям до оперети» відгукнулися, дехто вперше, майже всі найвизначніші митці країни: Д. Шостакович («Москва — Черьомушки»), Д. Кабалевський («Весна співає»), Г. Свиридов («Вогники»). Долучилися до них і вже визнані майстри — творці оперети: І. Дунаєвський («Біла акація»), Ю. Мілютин («Поцілунок Чаніти») та ін. Їхні талановиті твори відразу значно піднесли рівень жанру.

Українські композитори також намагалися не відставати. До 300-річчя присилення України до Росії О. Рябов та В. Сокіл написали нову героїко-романтичну оперету «Червона калина», яка невдовзі обійшла майже всі опереткові сцени країни. Твір цей, безумовно, продовжував кращі досягнення «Весілля в Малинівці». Ідею «Червоної калини» розкрито через особисті долі російського зброяря Василя Братнева та українського козака Якова Тризни. Проте сюжет виявився дещо надуманим, драматургічний конфлікт також не дуже переконує: підступний шляхтич Гаменда зі своїми поплічниками намагаються перейняти російських послів і зірвати Переяславську Раду, але всі їхні наміри розбиваються завдяки діям мужніх побратимів та їхніх спільників. Як і годиться, негативні персонажі — сам Гаменда, його помічник пан Битикруль, що продався шляхті, та дурнуватий сотник Щічка — виглядають жалюгідними в намаганнях здійснити злочинні плани й перешкодити російським послам виконати «історичну місію». Звичайно, не обійшлося без інтимної лінії: в кінці твору у шлюбі знаходять своє щастя закохані пари — Яків і Марійка та Василь і Галина (українська дівчина! — отже, і тут «навіки разом» два народи). Патріотична й особистісна лінії тісно переплетені, героїчні, ліричні й комедійні епізоди забарвлені соковитим гумором і натхненною романтикою. Але знову ж таки, як і в багатьох тогочасних творах, другорядні персонажі (батрачка баба Чайчиха, дотепний і мудрий дід Чечуй, гнівний Кобзар) нерідко затемнюють схематичних і дещо декларативних головних героїв.

Як і в попередніх творах Рябова, музична драматургія «Червоної калини» широко розвинена, досить складна, належно скроєна. Музична мова фольклоризована, з частим залученням цитат і майстерним моделюванням авторських пісень у народному стилі. Сприяло цьому і лібрето, насичене усталеними зворотами з українських народних пісень, примовок, приказок. Наприклад: «А я встала, засвітила — нема того, що любила». Провідні в

⁹⁰ Янковский М. Советский театр оперетты. — Л.— М., 1962. — С. 356.

⁹¹ Советская музыка. — 1957. — № 5. — С. 123.

⁹² Ярон Г. Оперета є оперета // Літературна газета. — 1954. — 12 серп.

⁹³ Плоткін Г. Формування жанру // Літературна газета. — 1952. — 22 груд.

⁹⁴ Советское искусство. — 1952. — 13 лют.

⁹⁵ Правда. — 1952. — 24 листоп.

опереті два лейтмотиви — це мелодії української пісні «Червона калина» та російської «Люблю я наши вольные просторы». Вони переплітаються, символізуючи таким чином зв'язок культур.

Т.
Б.

Гей, у лузі червона калина, гей, похилилася,
що-го наша слава України, гей, зажурилася

В увертурі ці теми набувають симфонічного розвитку, певного розмаху, навіть дещо гімнічного звучання. Вони ж і увінчують оперету в помпезному, швидше оперному, фіналі — це наслідок недавнього панування «музичного спектаклю», але водночас і віддзеркалення загальнодержавної «гігантomanії». Такі відхилення від жанру призводили до крихкості й аморфності композиції.

Цікаво, що «українським» лейтмотивом став східноукраїнський варіант відомої стрілецької пісні «Ой у лузі червона калина», яка, власне, й дала назву цілому твору. В опереті звучить лише її перший, загальнопатріотичний куплет, який, однак, цілком відповідає ідеї твору: «А ми тую червону калину підйемо, а ми нашу славу Україну розвеселимо!» Звичайно, посилення на першоджерело пісні були відсутні. Адже її всіляко намагалися стерти з пам'яті народної. Трактуючи «Червоної калини» в протилежному щодо первісного смислового контексті служило саме такий ідеологічний настанові.

Автори могли не боятися страшних звинувачень у націоналізмі, з якими була пов'язана сама згадка про стрілецтво. Факт залучення стрілецької «Червоної калини», хоча й зовсім в іншому смисловому й інтонаційному тлумаченні, видається дуже важливим.

Музично-драматичний конфлікт в опереті вирішується доволі традиційно: якщо позитивні сили характеризуються за допомогою української і російської пісень, які часто звучать у хоровому викладі (тим самим підкреслюючи однаковість мрій і сподівань народних), то при появі сил контрдії (Гамеда, Битикруль) оркестр виконує мазурку і краков'як (оскільки вороги були «пропольської» орієнтації). Тут напрошуються аналогії з «Іваном Сусаниним» М. Глінки.

Музика ліричних сцен «Червоної калини» дуже нагадує «Весілля в Малинівці» — і своїм загальним вирішенням, і навіть деякими інтонаційними зворотами. Найбільш вдалими вийшли сцени народного гуляння: по суті, це своєрідний віночок українських народних та стилізованих пісень із подібним початковим мотивом танцювального характеру («Ой жук, жук», «У багача півкалача», «Коли б мені ступка», «Не ходи, не люби» та «Кукуріку, півнику»). Інтонації жартівливих народних пісень бринять і в дуетах діда Чесуча і баби Чайчихи. Картину українського національного колориту доповнює низка гопаків та козачків, а також вдало відтворена кобзарська дума «Ой у святую неділеньку».

Т.
Б.

Гей, реї! Гей, реї, реї, реї



Високо оцінила «Червону калину» музична критика: «У партитурі О.Рябова було багато нового у великих музичних побудовах, того нового, що може бути з повним правом зараховано до активу радянської музичної драматургії»⁹⁶. Хоча твір не є безперечно вдалим, він засвідчив, що з «музичним спектаклем» в основному покінчено, а оперета повернулася на свої рідні терени.

Поступово серед опереткових композиторів з'являються нові імена. «Володимирською гіркою» (1959) увійшов до їхнього кола киянин В. Лукашов. Лібрето написав актор Київського театру оперети Д. Шевцов. На жаль, воно позначене поверховістю, надуманістю конфлікту: слабодухий Ігор із заздрощів до успіхів конструктора Володимира викрадає секретні документи, щоб скомпрометувати недавнього друга. Того звільняють з роботи, його кидає наречена Ольга. Але на допомогу Володимирові приходять друзі, його реабілітовано, з ним залишається дівчина Саня, яка давно таємно кохає його.

Вади лібрето деякою мірою компенсувала музика: композиторів вдалося віднайти виразні теми для характеристики героїв, зокрема Володимира й Сані. Музика підкорювала молодіжним запалом, оптимізмом, мелодійністю і навіть деякою красивістю, хоч і не мала цілісної розвиненої драматургії. Найбільш вдалим є пісня Володимира та Ігоря про дружбу їхніх батьків і вальс «Вогні Києва», який вийшов за рамки оперети і здобув власним життям самостійної концертної п'єси завдяки дуже гарній мелодії і вдалій оркестровці.



Деякі критики знаходили у «Володимирській гірці» яскравий український колорит⁹⁷. Але твердження це можна прийняти досить умовно. Творчий потенціал В. Лукашова вельми скромний, музика його мелодійна, приємна, але неглибока, тому і «Володимирська гірка», і наступні його оперети «Росіта» й «Чорти смугасті» стали творами-одноденками, залишивши неглибокий слід в історії української оперети.

Більш яскравою за виражальними засобами була оперета Я. Цегляра «Бажаємо щастя» на лібрето О. Галабутської, С. Цвіка та М. Рудіна (1957). Як у «Володимирській гірці», тут оспівується тема молодості, яку уособлюють молоді тваринниці Оксана і Мар'яна, механізатори Сергій та Іван, інженер Клава, яка приїхала в село допомогти удосконалити нову модель універсального комбайна. На жаль, і в цьому творі лібретисти не відмовилися від надмірної ідеалізації колгоспного життя, тому герої постають далекими від дійсності. Конфліктні ситуації, що виникають через сором'язливість закоханих Мар'яни та Сергія, виглядають штучними. Надто декларативно сприймається засудження моральної неохайності, кар'єризму, уособлене в образі Петра.

Оперету «Бажаємо щастя» можна вважати пісенною, адже більшість музичних номерів партитури становлять пісні. Тогочасній молодіжній пісні близький перший хор дівчат — знайомство з основними дійовими особами твору. З низки веселих, життєрадісних пісень і танців складено розгорнену музичну сцену у колгоспі (фінал I акту). Тут і граціозна жартівлива коломийка Оксани, і ліричний «Спортивний вальс», і запальний гопак. Через пісню розв'язує Цегляр і гумористичні епізоди. У хвалькуватій пісні Івана «Я відомий дипломат» контрастно зіставляються «пихата» мелодія пісні Івана і скоромовка дівчат, які підхоплюють його слова. Приспівом є глузлива псевдолірична «Ой спасибі, дипломате!» в дусі величальних пісень. Запам'ятовуються жартівливі куплети Ксенофонта «Мораль холостякам», а також його дует і танець із Харитиною, написані в традиціях українських діалогічних народних пісень.

⁹⁶ Ярустовский Б. Некоторые проблемы советского музыкального театра. — М., 1957. — С.85.

⁹⁷ Янковский М. Советский театр оперетты. — С. 444.

Ліричні сторінки оперети також пройняті пісенністю. До кращих належить пісня Мар'яни «Рідні очі твої». Її ніжна пластична мелодія нагадує український романс. Подібною стилізацією є і пісня Мар'яни «Хвалилася береза» (слова народні), де наспівна мелодична лінія з варіантним розвитком початкового мотиву, перемінний розмір, мінливий ритмічний малюнок наближають її до епічних зразків.



На інтонаціях українського мелосу будувалася одна з центральних для образу Андрія арія «Тебе люблю одну-єдину». В ній поєднуються драматичний пафос і лірична розспівність.

Увесь розвиток оперети підсумовує життєрадісна хорова «Пісня про щастя» на слова М. Рильського. Вона набула популярності, увійшла до репертуару багатьох хорових колективів республіки. Патетичне прославлення «синів і дочок», які «в єднанні правди й волі, праці і краси» свої «єднали голоси», лунало логічним завершенням твору, що ідеалізував нашу дійсність.

Шостому Міжнародному фестивалю молоді та студентів присвятив оперету «Даруйте коханим тюльпани» О. Сандлер на лібрето А. Губермана і А. Шнейдера (Одеса, 1957). Дія відбувається на пароплаві, що здійснює круїз по Чорному морю. Ним подорожує молодь, яка мріє потрапити на фестиваль. В опереті переважає лірико-комедійний настрій, але, на відміну від більшості тогочасних лібрето, дія тут не концентрується навколо основної пари закоханих. Епізоди змінюються калейдоскопічно, нагадуючи кінокадри. У них розкриваються то сумні, то кумедні події і психологія героїв. При цьому надзвичайно важлива роль належить музиці, яка, за справедливою



Я. Цегляр

«Гірська криниця»), до кола дійових осіб якої спеціально ввели танкістів-уральців, додавши «локального» колориту. У Воронежі ставили оперету «Мій хлопчик» Д. Клебанова і О. Сандлера, в Кемерово — «Володимирську гірку» В. Лукашова та ін. Отже, відбувалося взаємозбагачення, спостерігалися взаємовпливи.

Свідченням уніфікованості культурного процесу були майже негайні відгуки українських композиторів на всі «кампанії» та творчі тенденції, започатковані у столиці: «драма на музиці», «теорія безконфліктності» тощо. Тож процес розвитку оперети був одноплановим на всьому культурному просторі СРСР. Оперета неухильно «долала колишню відірваність від загального шляху радянського театру», виборюючи право бути «повноправним жанром радянського сценічного мистецтва»⁹⁹ з його заідеологізованістю, абсолютною залежністю від «політики партії», виконуючи її «соціальне замовлення», при пануванні творчого методу «соціалістичного реалізму» з лакуванням дійсності, ідеалізацією героїв, оспівуванням «світлого майбутнього», «непорушної дружби братніх народів», «натхненної праці у вільній Радянській країні» тощо. Написані з більшою чи меншою мірою таланту, художності, українські оперети в своїх кращих проявах спиралися на національні традиції. В історії розвитку вітчизняної музкомедії вони посідають належне їм місце.

⁹⁸ Попов Ін. Дарите любимым тюльпаны // Советская культура. — 1957. — 20 черв.

⁹⁹ Янковский М. Советский театр оперетты. — С. 442.

оцінкою рецензента, можливо, і не завжди вражає розмахом та комедійним блиском, однак є високопрофесійною, драматургічно осмисленою, повно і різнобічно використовує виражальні можливості людських голосів та інструментів оркестру⁹⁸. Цікава метушливо-весела сцена посадки на теплохід — поліфонічна, «багатошарова» — має оперні ознаки.

Отже, розглядуваний період був досить плідним для української оперети. Багато творів було включено до репертуару союзних театрів. Це стосується насамперед «Чудесного краю» та «Червоної калини» О. Рябова, які обійшли чи не всі сцени Радянського Союзу. Під назвою «Ніч у червні» вже у вересні 1941 р. в Москві ставили «Блакитний камінь» О. Рябова. У новій редакції йшла у Свердловську оперета «З-за гори кам'яної» Б. Крижанівського (тепер

БАЛЕТНА МУЗИКА

Під час війни діяльність українських композиторів у балетному жанрі була пов'язана з культурними процесами, що відбувалися у східних радянських республіках: евакуйовані з України митці активно включилися у місцеве театральне життя, допомагали національним творчим кадрам. Унаслідок цього виник один з перших туркменських балетів «Акпамик», написаний композиторами О. Зноско-Боровським і В. Мухатовим ¹⁰⁰.

Одвічна ідея боротьби добра і зла, світла й мороку розкривається тут на матеріалі народних казок Туркменії. На сцені ожила розвічена барвистим орнаментом фантастичних і жанрових танцювальних замальовок старовинна оповідь про грізного чарівника Дева, що викрав під час весілля наречену юнака Мергена — красуню Акпамик, і про те, як, рятуючи дівчину, Мерген вступив у двобій із злими силами, знищив Дева та його царство.

Прагнучи передати національний колорит казки, композитори щедро використовують фольклорні мотиви. Туркменський мелос визначив інтонаційний стрій лейтем, що символізують сили добра і зла, а також численних дивертисментних танців, які вирізняються гостротою ритміки і яскравістю барв. При цьому слід мати на увазі, що створення національно-самобутніх балетних образів було справою нелегкою. Адже у минулому туркменський народ унаслідок різних історичних, суспільно-побутових і релігійних обставин не мав власного розгорнутого танцювального фольклору та хореографічного мистецтва ¹⁰¹. Тому зрозуміло, відповідальною і новаторською стала праця В. Мухатова, що підібрав належний фольклорний матеріал, та його українського колеги О. Зноско-Боровського, який цей матеріал кваліфіковано опрацював, утілив у властиві балетному жанру музично-драматургічні форми.

В евакуації українські митці створили комедійний балет «Бісова ніч» за мотивами українських повістей М. Гоголя. Музику написав досвідчений театральний діяч, диригент Київського оперного театру В. Йориш ¹⁰². За жанровим визначенням і образною структурою «Бісова ніч» — «комедія ситуацій», де сюжетно-дійовий елемент відіграв чільну драматургічну роль. Відповідно до задуму твір претендував своєю образною стилістикою на утвердження у балетному жанрі національно-фольклорного напрямку. Однак повноцінне розкриття художньої концепції унеможливили брак логічної драматургічної основи й музично-образної системи, а також слабкість музики.

Нескладний сюжет, що розповідає про залицання молодих бурсаків до сільських дівчат Ганнусі та Горпини, став приводом для дивертисментного поєднання ряду гумористичних сцен, запозичених із «Вія», «Ночі перед

Різдом», «Сорочинського ярмарку» та інших оповідань і повістей М. Гоголя. У комедійних ситуаціях та характеристиках персонажів проступає чимало рис, типових для поширених у XIX ст. водевільних п'єс «із переодяганням», «горілкою та гопаком».

Спрощене розуміння народності виявилось і в музиці В. Йориша. Основу партитури склали дещо випадково нанизані одна на одну примітивні гармонізації українських фольклорних танцювальних і пісенних мелодій. У створенні народних образів композитор не прагнув розкрити їхню сутність через активне переосмислення прикметних інтонаційно-ладових мотивів, обмежившись механічним цитуванням. «Коли слухаєш «Бісову ніч» — згадуєш всі популярні мелодії із збірників» ¹⁰³, — писав П. Козицький.

Одноманітні гармонії, спрощена оркестровка нівелювали окремі мелодичні знахідки композитора і національну характерність звучання. Звісно, фольклорні мотиви певним чином вносять свіжий струмінь, наповнюють твір народним колоритом. Тим-то особливості музичної драматургії і стильові ознаки спектаклю сприймалися деякими тодішніми рецензентами як продовження здобутків «Лілеї» К. Данькевича ¹⁰⁴. Насправді «Бісова ніч» повторює, тільки не розвиваючи й не поглиблюючи, а, навпаки, спрощуючи, зовнішні риси, властиві кращим зразкам українського національного балету. І все ж поява «Бісової ночі» Йориша у важкі воєнні роки мала певне значення для еволюції українського хореографічного мистецтва; вона свідчила про настигнне прагнення композиторів працювати в цьому жанрі, засвоювати національну тематику.

Після закінчення війни радянське балетне мистецтво розвивалося, спираючись на сформовані у попередній період принципи драматургії. В Україні такої безпосередньої спадкоємності значною мірою сприяло те, що ряд балетів другої половини 40-х років став, по суті, реалізацією довоєнних творчих задумів. Зокрема, у 1945 р. відбулося друге народження «Лілеї» К. Данькевича. Саме ця поліпшена редакція лягла в основу подальшого сценічного життя твору.

25 лютого 1946 р. в Київському театрі опери та балету відбулась прем'єра «Лісової пісні» М. Скорульського, завершеної ще в 1937 р. ¹⁰⁵. Вона репрезентує жанровий різновид психологічної драми, що утвердився в радянському хореографічному мистецтві передусім унаслідок звернення до творчості відомих письменників-гуманістів, прагнення показати музично-хореографічними засобами живі людські характери, гаму душевних почуттів. Цей напрям зумовив появу цілому ряду значних балетних творів, серед яких вершинне місце посідає «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва.

В основу «Лісової пісні» М. Скорульського покладено один з найвидатніших зразків української драматургії — однойменну драму-фєєрію Лесі Українки. Її зміст — розповідь про кохання фантастичної лісової дівчини

¹⁰⁰ Постановка Туркменського театру опери та балету, 1945. Автор сценарію і балетмейстер-постановник К. Джапаров.

¹⁰¹ Перший туркменський балет «Алдар Косе» («Веселий обманщик», музика К. Корчмарьова) було поставлено в 1942 р.

¹⁰² Лібрето Д. Смолича. Постановка Київського державного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка. Іркутськ, 1943. Балетмейстер-постановник С. Сергєєв, режисер Д. Смолич. 1944 р. балет було показано у визволеному Києві.

¹⁰³ Радянське мистецтво. — 1945. — 23 трав.

¹⁰⁴ Див., наприклад, рецензію Ю. Мейтуса в газеті «Восточно-Сибирская правда» (1944, 13 лют).

¹⁰⁵ Лібрето Н. Скорульської, диригент Б. Чистяков. Другу редакцію здійснено 1958 р. Балетмейстер-постановник В. Вронський, диригент Б. Чистяков.

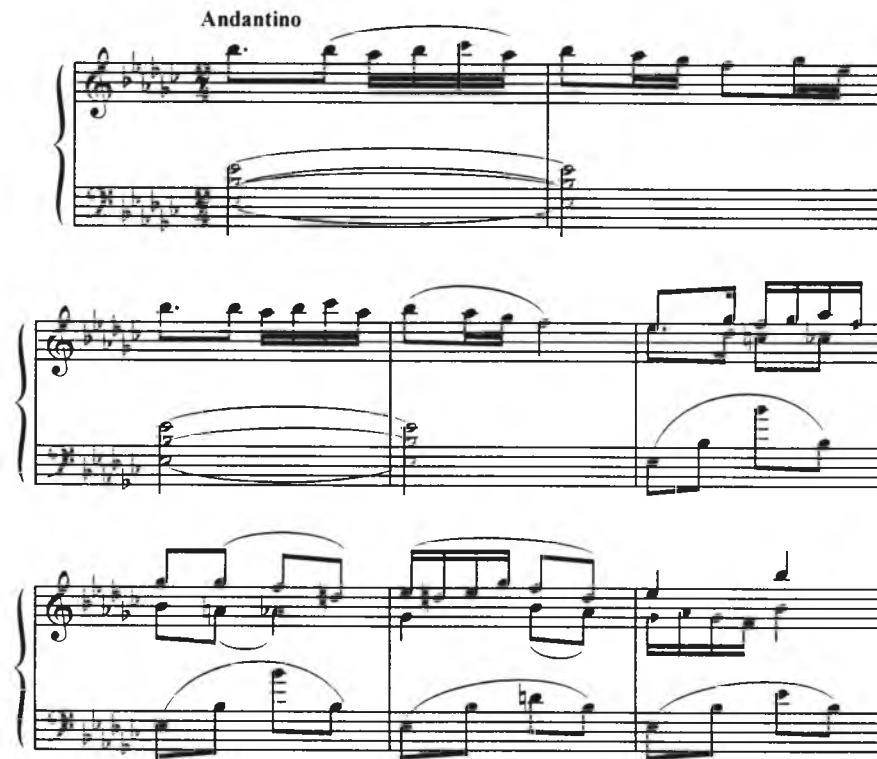
Мавки і сільського хлопця Лукаша — виходить далеко за межі звичної казки. У творі Лесі Українки фантастику, поетичні алегорії тісно поєднано з правдою живих людських почуттів, із глибокими філософськими узагальненнями, гнівно засуджено егоїзм міщанського світу, що вбиває в людині творче горіння, талант, відчуття радості. Одна з найприкметніших рис драми — її нерозривний зв'язок із поетичним і музичним фольклором, з барвистим світом народної поезії і музики. У ній оживають образи одухотвореної природи, якими людська фантазія заселяла дрімучі волинські ліси, відображаються усталені народною традицією етичні й естетичні засади.

Автори балету, зокрема сценарист Н. Скорульська, до речі, талановита балерина і донька композитора, поставили своїм завданням, переробляючи «Лісову пісню» на музично-хореографічний твір, досягти найбільшої відповідності з п'єсою, зберегти її емоційний колорит, основні образи й сюжетні ситуації, логіку драматичного розвитку, зрештою, багатоплановість розповіді, в якій химерно переплітаються реальне і казкове. До того ж, слідуючи вимогам жанру, вони прагнули надати портретно-психологічним начеркам Лесі Українки конкретної форми, гранично стиснути й лаконічно відтворити розвиток дії. Цим пояснюються скорочення і, навпаки, розширення деяких епізодів, навіть поява нових сцен. Відштовхуючись від окремих фраз чи ледь накресленої поетесою образності, вони вводять картини, що змальовують життя мешканців прадавнього лісу (танок русалок, колоритна вакханалія лісові нечисті тощо), а також сцену весілля Лукаша й Килини з традиційними обрядами і звичаями. Заключні слова Мавки: «Стане початком тоді мій кінець», її роздуми про постійне оновлення природи і одвічний потяг людей до прекрасного стали приводом до створення розгорненої фінальної сцени із символічним персонажем — хлопчиком, який приходить на лісову галявину і грає на сопілці ту саму ніжну й пристрасну мелодію кохання, що нею колись Лукаш причарував Мавку.

Своєрідний характер поетики літературного першоджерела визначив спрямування творчих пошуків композитора. Музична драматургія «Лісової пісні» спирається головним чином на засади російської класичної музично-хореографічної школи. Мелодійність, ліризм, романтична окриленість — домінуючі ознаки партитури М. Скорульського. У манері образного висловлювання, структурі номерів, оркестровій колористиці помітні впливи балетної музики П. Чайковського, а надто О. Глазунова (чуттєва наповненість образів, соковита оркестрова палітра, тонке розкриття настроєвої гами, пов'язаної з різними фазами природи тощо).

Водночас музика «Лісової пісні» позначена новаторськими рисами, що є наслідком модифікації класичних балетних структур і прийомів відповідно до змісту та емоційного характеру твору, перенесення їх на український національний ґрунт, з яким нерозривно пов'язана художня концепція драми-феєрії Лесі Українки. Слідування специфіці поетичної образності літературного першоджерела виявляється уже в музичній лексиці, що становить сплав романтично-піднесених інтонаційних мотивів із фольклорними. Скорульський приділяє, зокрема, велику увагу напівам Волині, де відбувається дія, а також використовує мелодії, вміщені Лесею Українкою в додатку до драми. Оригінальні фольклорні зразки, як і власні теми композитора, витрима-

но в народнописанному дусі, ніби пропущено крізь призму романтичного світосприймання. Найвиразніше такий принцип формування музичних образів проступає у партії Лукаша, де центральне місце посідає сопілковий лейтмотив кохання, побудований на мелодії старовинної веснянки, записаної Лесею Українкою. Він тонко відтінює мрійливий характер юнака, його чутливість до краси природи, поезії життя.



Фольклорні інтонації одержали в драматургії балету різноманітне образно-сміслові тлумачення. Відштовхуючись від поетики Лесі Українки, де світ фантастики невіддільний від реального, пов'язаний із народними віруваннями, композитор значно розширює сферу використання фольклорних наспівів, зокрема вдається до них при зображенні феєричного побуту мешканців лісового царства. На народній мелодії «Гей, гей, я молодець тихий» засновано один із наскрізних образів твору — вальс-хоровод русалок. Народнописані інтонації звучать також у варіаціях Русалки Польової, у жалібних голосіннях Потерчат, сп'янілі від весняного леготу лісові духи витанцюють на мотиви козачка. Оригінальні народні поспівки з'являються і в партії Мавки (наприклад, у її варіаціях з першої дії).

Ще одну драматургічну функцію виконують народні мелодії у «Лісовій пісні» — це створення своєрідних емоційних епіграфів. Так, тривожна орке-

строва інтродукція до другої дії (*Andante molto moderato*), що ніби передвіщає трагічне розгортання подій, заснована на мотивах пісні «Летіла зозуля через мою хату». У вступі до сцени весілля Лукаша й Килини звучить чотириголоса хорова розкладка ліричної пісні «Ой зійди, зійди ти, зіронько та вечірня»¹⁰⁶.

Протиставлення опоетизованих фольклорних форм побутово-етнографічним відіграє істотну роль у відтворенні двох конфліктних образних сфер балету: з одного боку, поетичного світу Мавки, лісової природи, душевних поривань Лукаша, з другого — дрібних міщанських інтересів Матері й Килини. У ліричних награваннях Лукаша, що передають його високі й світлі почуття, в картинах, пов'язаних із життям лісу й оточенням Мавки, композитор намагається підкреслити насамперед романтичну окриленість народної пісні, її поетичну задушевність. У характеристиці Матері, Килини, в сцені весілля фольклорні мотиви звучать інакше, більш по-земному, з виразним побутовим відтінком.

За драматургічною структурою «Лісова пісня» є хореографічною поемою, де основне смислове навантаження припадає на розгортання танцювальні номери, щільно з'єднані між собою логікою драматичного розвитку і послідовним висвітленням головної сюжетної лінії — душевних порухів Мавки і Лукаша. Образна структура твору ґрунтується переважно на рельєфних музичних характеристиках-портретах персонажів. Серед них центральне місце посідає Мавка. Для створення її образу композитор використовує комплекс музично-драматургічних прийомів балетного жанру. Змалюванню душевних переживань чарівної лісової дівчини присвячено ряд вузлових танцювальних номерів («Пробудження Мавки», «*Pas d'action*», «Адажіо», Варіації з I та II дій, «Сумний танок» тощо), відмінних настроєвою гамою, але споріднених загальним просвітленим ліричним забарвленням. Важливу драматургічну функцію виконує проведена через увесь твір тема Мавки. Найширше вона викладається в Адажіо з I дії. Романтично-схвильована, наспівна мелодія, насичені й водночас м'які оркестрові барви (тему ведуть струнні *divisi* на тлі акордів арфи, далі — струнні, дерев'яні і соло труби) виразно відтінюють тремтливий душевний стан героїні.



¹⁰⁶ У виконавській практиці цей хор здебільшого замінюється оркестровим викладом.



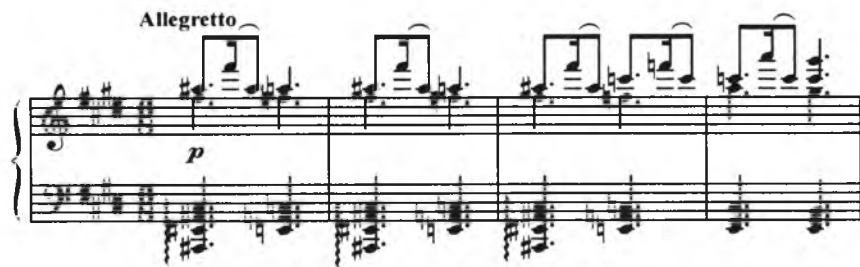
У другій дії образ Мавки дещо інший: вона покинула лісові нетрі і прийшла до людей, щоб бути ближче до свого коханого. Її варіації, побудовані на моторній козачковій темі, більш «земні», в них менш відчутні риси романтичної піднесеності, властиві попереднім танцювальним номерам.

Істотних змін лейтмотив Мавки набуває у «Сумному танці» — своєрідному монолозі, де звучать жаль і туга, що заповнили серце лісової дівчини. Сумовитий відтінок мелодії скрипок поглиблюється характерним акомпанементом — короткими жалібними фразами валторн. Трагічним стає лейтмотив у кінці першої картини другої дії, коли Мавка остаточно переконується у зраді Лукаша і, сповнена відчаю, кидається у смертельні обійми «Того, що в скалі сидить»; просвітленим і замріяним — в останньому Адажіо балету, де ніжна наспівна мелодія (соло скрипки) вступає після широкої каденції арфи.

Образ Лукаша також поданий у розвитку, в різних психологічних ракурсах. Щоправда, в його партії, по суті, немає «портретних» танцювальних номерів. Єдині розгорнені варіації героя у фіналі балету, написані у бадьорому мазурковому ритмі, не відповідають ні загальній характеристиці юнака, ні його душевному станові. Однак брак монологічних номерів компенсується іншим. Складна й суперечлива вдача Лукаша виявляється в його солістичних сценах. Залежно від того, в чію «сферу притягання» потрапляє Лукаш, змінюється характер його музичного образу, набуваючи то лірико-романтичного, то народно-побутового забарвлення. Особливо плідним став задум композитора зробити центральною ланкою партії Лукаша ніжні сопілкові награвання. Адже саме через чарівну гру розкривається у драмі Лесі Українки мистецький хист юнака, його душа поета.

Мотив гри Лукаша з'являється в різних ситуаціях. Сопілкова пісня юнака пробуджує від зимового сну Мавку, на сопілці він підіграє їй до танцю у I і II діях. У третій, де увагу зосереджено на втіленні важких дум і душевних переживань Лукаша, в оркестрі знову звучать сопілкові награвання, але значно модифіковані, загострені, наснажені дисонуючими гармоніями і різкими тембрами, що створює тривожний, збуджений настрій. У початкових епізодах цієї дії вони використані як засіб образної ремінісценції: вирізана з верби, на яку перетворилася Мавка, сопілка починає «говорити» її голосом — співати пісню кохання, подаровану їй колись Лукашем. Сопілкова мелодія весняної пісні звучить також в епілозі твору, стверджуючи нетлінність поезії і краси життя.

Важливим елементом музичної драматургії «Лісової пісні» є лаконічні й виразні характеристики другорядних персонажів. У їх створенні велику роль відіграє форма варіацій, тематичний матеріал яких набуває значення лейтмотиву, переростає у лейтобраз. Так, варіації Русалки Водяної з Прологу, побудовані на гармонічно нестійких мерехтливих фігураціях, перетворюються на її музичний образ, чітко передаючи химерну й лукаву вдачу дочки старого Водяника.



За таким самим принципом змальовано Перелесника — духа вогню і негасимості пристрасті. Його темпераментні варіації, засновані на рвучкому фанфарному лейтмотиві, викладеному в яскравому звучанні мідних інструментів, сповнені динамічної сили, асоціюються з поривчастими стрибковими злетами.

Рельєфну музичну характеристику фантастичних лісових мешканців створюють грайливі, задержуваті варіації чортика Куця, бурхливі й навальні — «Того, що греблі рве». Гнучка пластична мелодія варіації Русалки Польової, що звучить у скрипок і флейти на тлі широких арпеджованих акордів арфи й кларнета, нагадує українські народні обрядові пісні і малює виразну картину буйної зрілої краси.

Образ самозакоханої, впевненої у своїй принадності Килини накреслюється в епізоді «Килина жне», побудованому на пружних поспівках, властивих українським жартливим пісням.



В окремих випадках для створення музичного портрета автор користується одним стислим штрихом. Так, появу мудрого Лісовика супроводжує коротка «статечна» оркестрова фраза, що починається хроматизованими октавними ходами у низькому регістрі і завершується акцентованими синкопованими акордами. Різко виділяються похмурим тембровим

забарвленням, «мертвою» статикою акордів хоральні мотиви, покладені в основу образу «Того, що в скалі сидить» — символу смерті, вічного забуття.

У «Лісовій пісні» наявна ще одна важлива «дійова особа» — природа. Сюжетна лінія щільно пов'язана зі зміною пір року, які емоційно відтіняють різні етапи розвитку стосунків Мавки й Лукаша. Їхнє кохання зароджується у період весняного оновлення природи; загибель Лукаша, який зрадив і Мавку, і свій талант, відбувається зимою, коли в природі все мертвіє, засинає. Музичний живопис — колоритні пейзажні картини — належить до невід'ємної частини образної системи балету. Романтизоване відтворення явищ природи, її поетичної краси здійснюється значною мірою через змалювання фантастичних лісових мешканців. Саме в такому плані вирішений Пролог балету, покликаний показати весняне пробудження лісу. Бурхливі танці й залицання «Того, що греблі рве», мрійливі хороводи русалок, химерні варіації Русалки Водяної, зображення Водяника, Потерчат, водяних духів складають мерехтливе звучання, що безпосередньо асоціюється з картиною провесни, коли починають танути сніги, оживають лісові струмки й озера.

Є в балеті епізоди, спеціально присвячені тій чи тій порі року. Зокрема, «Танок квітів» із II дії, побудований у формі тричастинного вальсу. Соковите звучання музики, що створює основу для барвистих хореографічних малюнків, допомагає відчути щедрість сонячного літа, буяння золотистих ланів.

Музично-зображальні моменти, поетичні картини природи, сповнені психологічно-філософського підтексту, виступають на перший план у фіналі. У «Танці снігу» музичний живопис тісно пов'язаний із суто хореографічними структурами, що дало можливість широко використати класичні балетні форми (па-де-де, па-де-катр тощо).

Чіткий ритмічний малюнок у поєднанні з дзвінкими мотивами, викладеними в «холодному» оркестровому звучанні (флейта-піколо, далі флейта й челеста), створюють зриму картину снігопаду, котра породжує почуття спокою, умиротворення. У заключну дію вводяться деякі танцювальні номери (написані в бадьорому мазурковому ритмі варіації Лукаша, віртуозні, засновані на моторних поспівках варіації Мавки), які своєю дивертисментністю дещо випадають із психологізованої образної системи і сприймаються як данина традиційним канонам.

У цілому «Лісова пісня» Скорульського засвідчила розширення драматургічних засад українського балетного мистецтва. Її постановка, здійснена С. Сергєєвим, а особливо нова сценічна редакція В. Вронського утвердили в ньому жанр психологічної драми. У партитурі привертає увагу гнучке використання різних форм класичної танцювальності і симфонічної програмної музики для розкриття морально-етичного конфлікту. Поставлений на сценах ряду театрів республіки та за її межами, балет з успіхом витримав іспит часом, увійшов у число кращих українських музично-драматичних творів. Завдяки широкому введенню фольклорного матеріалу, його майстерному перетворенню засобами романтичного письма він став значним внеском у розвиток національного балету.



В. Нахабін

До творів, задуманих ще в довоєнні роки і, подібно до «Лісової пісні», пов'язаних із великою літературою, належить балет «Данко» В. Нахабіна. Його постановку здійснено 1948 р. в Харківському державному театрі опери та балету ім. М. В. Лисенка¹⁰⁷.

Балет написано за мотивами оповідання М. Горького «Старуха Ізєргіль», а точніше, одного з найбільш метафоричних, філософсько-узагальнених сюжетів — про юнака, який вирвав із грудей своє серце, щоб його полум'ям освітити рідному племені шлях до сонця, врятувати від загибелі. У творі порушуються складні питання величчя жертви в ім'я щастя народу, співвідношення героя і маси.

У балетній версії немає психологічно-філософських аспектів оповідання Горького, однак і тут прославлення подвигу, здійсненого заради вільного життя народу, залишилося

провідною ідеєю. Вона втілюється у боротьбі слов'янських племен проти диких кочівників.

Музичну драматургію засновано на методі антитез, протиставленні світла й тіні, ненависті й любові. Загострена характерність і контрастність музичного вирішення образів дикої кочової орди і мирного слов'янського племені підкреслюють гуманістичну ідею балету і його піднесено-романтичне звучання.

Зіставлення конфліктних образів починається з накреслення в музиці двох різних лексичних та емоційних планів. Сцени, що зображують життя племені Данко, інтонаційно пов'язані зі слов'янською пісенністю. В них використовуються давні веснянкові мотиви, що надають звучанню м'якого, провітленого характеру.

У другому акті, дія якого розгортається у таборі жорстоких поневолювачів, музичні образи набувають похмурого, зловісного забарвлення. У поривчастих обрисах мелодики помітні типові для фольклору східних народів мотиви й послівки.

Чіткими рисами народного героя наділено постать Данко. Його музична характеристика ґрунтується на розвитку двох лейттем. Перша, стрімлива, фанфарна, викладена переважно трубами, становить вольовий заклик до дії, акцентує героїчні риси образу юнака як вождя і провідника племені.



Цією лейттемою відкривається увертюра балету, що відіграє важливу роль у драматургії і сприймається як стислий симфонізований виклад змісту. Друга лейттема Данко, розлогіша, патетичніша, пов'язана з почуттям любові до народу.

На симфонізованій розробці лейттем базуються індивідуальні характеристики інших персонажів балету. Серед них виділяються імпульсивна і водночас мрійлива тема коханої Данко, вільнолюбивої Радди,



похмура, різка, викладена валторнами на тлі густого тремоло струнних тема вождя орди, поривчастий, заснований на загострених звучаннях лейтмотив зрадника Ларри.

Більшість номерних епізодів у «Данко» — це характерні танці, позначені конкретною образністю. Вони органічно доповнюють систему лейтмотивів і виступають вагомим чинником сценічної характеристики. Особливе місце такі танці посідають у картині ворожого стану (II дія). Груповий танок із

¹⁰⁷ Лібрето В. Гавриленка, балетмейстер-постановник В. Литвиненко, диригент П. Славинський.

поясами, що переходить у зображення загальної оргії, танок із кроталіями, що вирізняється загостреною моторикою, різкою динамікою оркестрових тембрів (різкі «вигуки» міді на тлі дисонантного звучання інших груп інструментів), розкривають образ дикої нищівної сили. Майстерність композитора у драматизації балетної музики виявляється у характерному танці Нескороної полонянки, що сприймається як відчайдушний порив гнівного протесту і становить один із важливих кульмінаційних моментів музичної розповіді.

Завдяки органічному поєднанню драматургії інтонацій (мелодичної виразності) із драматургією тембрів (оркестрово-колористичними прийомами) партитура В. Нахабіна набула особливої образної рельєфності. На жаль, композитор не в усьому домогся переконливого відтворення змісту легенди Горького. Це стосується, зокрема, поверхового, приземленого вирішення фіналу — зображення подвигу Данко, котрий своїм палаючим серцем освітив племені дорогу до перемоги. Через зовнішньоілюстративний характер музики (тріумфальний марш) і статичність викладу ця сцена не підноситься до емоційного узагальнення ідейної концепції твору.

Наприкінці 40-х — у першій половині 50-х років виникає ряд балетів історико-героїчної тематики, створених на засадах епічної драматургії. До них належить, зокрема, «Олеся» Ю. Русинова, присвячена подвигам партизан під час Великої Вітчизняної війни¹⁰⁸. Як і в російських музично-хореографічних творах аналогічного змісту, поставлених у 1947—1948 рр. («Татьяна» О. Крейна, «Берег счастья» А. Спадавеккіа), сценарний план «Олесі» має підкреслено дійовий характер і ґрунтується на контрастному зіставленні картин щасливого мирного життя і трагічних воєнних років. Музична драматургія балету будується на протиставленні двох інтонаційних сфер — фольклорно-кантиленних поспівок для зображення радянських людей і жорстких співзвуч в епізодах, пов'язаних з показом фашистів. Композитор широко вдається до народнопісенних мотивів, навіть уводить цілісні мелодичні цитати. Так, для характеристики народу він послуговується історичною піснею «Ой з-за гори, гей, та вилітали орли». Спробу осучаснення інтонаційної лексики за допомогою поспівок, властивих масовій пісенності, здійснено в іскрометному танці Олесі та її подруг, у танці червоноармійців із II дії.

Однак повноцінному використанню цих різноманітних і загалом ефективних образно-драматургічних прийомів перешкодили брак по-справжньому творчого підходу до написання партитури та ремісницьке наслідування тенденцій тогочасної балетної естетики, згідно з якими музиці відводилася роль ілюстративного супроводу сценічної дії.

На початку 50-х років українське хореографічне мистецтво збагатилося рядом творів, присвячених героїчним сторінкам національного минулого. Їхніми прикметними ознаками стали зображення особистих переживань у тісному зв'язку з розкриттям ідеї визвольної боротьби, тяжіння до епічного типу драматургії, широке залучення музичного і хореографічного фольклору.

Одним з найбільш популярних і показових балетів цієї групи є «Маруся Богуславка» А. Свечникова¹⁰⁹. Тут орієнтація на фольклорні джерела набула вирішального значення як у побудові цілого, так і в музичній драматургії. Сюжет балету запозичено з відомої народної думи про красуню-полонянку, яка допомогла втекти з неволі своїм землякам, запорізьким козакам. Створюючи лібрето, сценаристи В. Чаговець та Н. Скорульська спирались також на однойменну драму М. Старицького. У порівнянні з думою, а також п'єсою М. Старицького фабула балету є дещо спрощеною, позначеною певною згладженістю драматичних ситуацій. Виведені дійові особи — це своєрідні еталони-схеми позитивних героїв, які, зрештою, мають багато спільних рис із типовими персонажами народної поезії (Софрон і Степан — сміливі, відважні козаки, Маруся і Леся — красиві і ніжні, вірні в коханні тощо). Зовсім зник мотив ширих почуттів Марусі до турецького вельможі (адже вона «побусурманилась», стала матір'ю його дітей), а отже, й конфлікт між особистими почуттями та любов'ю до батьківщини. На відміну від усіх відомих народних і літературних варіантів думи, в балетну розповідь введено щасливий кінець: Маруся разом з визволеними козаками повертається на батьківщину. Змалювання радісної зустрічі із земляками, втілене в низці дивертисментних танців, становить зміст фінальної картини балету. У сценарному плані значне місце відводиться епізодам святкового, народно-побутового характеру, що зумовило широке перетворення українських фольклорних мотивів.

І саме тонке відчуття стихії народного танцю з його живим пульсуючим ритмом, запальною задушевно-ліричною мелодією, послідовно проведений принцип характеристики персонажів і ситуацій через відповідні фольклорні жанри визначили самотутній стиль партитури балету. А.Свечников майже не використовує цитат із фольклорної танцювальної музики, але його власні мелодії-теми безпосередньо впливають з ладоінтонаційних, ритмічних і фактурних особливостей тих чи інших її видів.

Найбільш стильово-самотутньою і виразною щодо музичних образів є I дія балету, де змальовуються картини народного гуляння, традиційні заручини Марусі й козака Софрона. За структурою вона становить розгорнену танцювальну сюїту, складену з масових танців та заснованих на українських фольклорних мотивах класичних балетних форм — адажіо і варіацій.

Жанрова різноманітність українських танців послужила засобом для контрастного відтінення поодиноких частин сюїти: ніжні граціозні дівочі хоровади чергуються із жартівливими епізодами (танець молодиці і хлопців), поважний і статечний танець стариків — з вогнистими гопакми й козачками задеркиуватих парубків.

А.Свечников широко використовує жанрові відмінності українського фольклору для створення музичних характеристик героїв. Це особливо яскраво виявляється в експозиційних танцях головних персонажів. Мелодійні-

¹⁰⁸ Лібрето А. Риндіної. Постановка Одеського державного театру опери та балету, 1947. Балетмейстер-постановник В. Вронський, диригент Ю. Русинов.

¹⁰⁹ Лібрето В. Чаговця та Н. Скорульської. Постановка Київського державного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка, 1951. Балетмейстер-постановник С. Сергєєв, диригент Б. Чистяков.

стю українського побутового романсу позначені вальсові варіації Марусі, мотиви козацьких пісень чітко проступають у вихідному танці Софрона. Перші варіації життєрадісної подруги Марусі Богуславки — Лесі — інтонаційним матеріалом і формою викладу (повторність поспівок, вузький діапазон і обертальний рух мелодії, терцове ведення голосів) наближаються до грайливих веснянок.



Одним з найвиразніших номерів балету є адажіо Марусі і Софрона з I дії. Його музичні обриси — наспівна широка мелодія з типовими кадансовими зворотами (спадний рух із III шабля на тоніку), двоголосє, за принципом контрастної поліфонії, поєднання тематичних ліній (спочатку в дерев'яних духових, а потім у струнних інструментів) — безпосередньо впливають з особливостей української народнопісенної лірики.



Таким чином, «Маруся Богуславка» утворює слідом за «Лілеєю» своєрідний тип «українського адажіо», що вирізняється підкресленою кантиленністю мелодики, її по-вокальному розлогою наспівністю.

Драматургії I дії «Марусі Богуславки» властиве цікаве поєднання принципу сюїтності з послідовним розгортанням драматичної дії. Завдяки відповідному зіставленню різнохарактерних сольних і масових танців дивертисментно-сюїтна форма набула тут структурної динаміки: у ній рельєфно накреслилась образна градація — висхідна лінія наростання веселощів, що різко обривається кульмінаційним драматичним епізодом — сценою нападу турків.

У музично-образній концепції балету важливе місце посідають наскрізні побудови народнопісенного типу — тема батьківщини, що нею починається увертюра, тема міста Богуслава, а надто тема думно-заплачкового характеру, пов'язана з образами народного страждання і героїчної боротьби. І ладоінтонаційним складом (привертає увагу використання типового ходу на збільшену секунду), і емоційними асоціаціями вона привносить виразний драматичний елемент у розгортання музичної тканини.

Однак у цілому драматизація вислову не є прикметною рисою «Марусі Богуславки». Сюжетно загострені епізоди нападу турків, пожежі села супроводжуються музикою, заснованою переважно на звукообразжальних моторно-динамічних ефектах. У такому ж плані витримано й першу картину III дії — визволення козаків із темниці, їхня битва з переслідувачами.

Нівелювання конфліктних засад у драматургічній концепції «Марусі Богуславки», певна інертність музики відбиваються і на зображенні сил «контрдії». «Турецькі» епізоди, що змальовують життя Марусі в гаремі, надто шаблонні і позбавлені образної загостреності. У побудові фабули багато запозичень із балету «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва, а в музиці декоративних дивертисментних номерів типу «Турецький марш», «Танець воїнів», «Танець з квітами», «Танець одалісок» домінує псевдоорієнтальний стиль.

III дія, що розповідає про щасливе повернення Марусі і козаків на батьківщину, по суті, повторює танцювально-сюїтні образи I дії.

Незважаючи на хиби драматургічної концепції (згладження драматичного напруження, відтінок зовнішньої парадності тощо), зумовленої насамперед впливами пропагованої радянською естетикою «теорії безконфліктності», твір Свєтчикова відіграв помітну роль у розвитку не тільки українського, а й усього радянського балетного мистецтва: він утверджував народно-національне стильове спрямування хореографічного театру, сприяв героїзації жанру, прокладав шлях до активного використання в балетній драматургії фольклорних образів і засобів виразності.

Тип народно-героїчної драми з яскравим національним забарвленням, що його репрезентує «Маруся Богуславка», притаманний також ряду інших українських балетів, написаних у 40 — 50-х роках. Усталення такого жанрового різновиду пов'язане з подальшою його фольклоризацією, значним розширенням використовуваних народно-танцювальних зразків. Показовою щодо цього є, зокрема, творчість львівських митців, де виразно звучали карпатські мотиви.

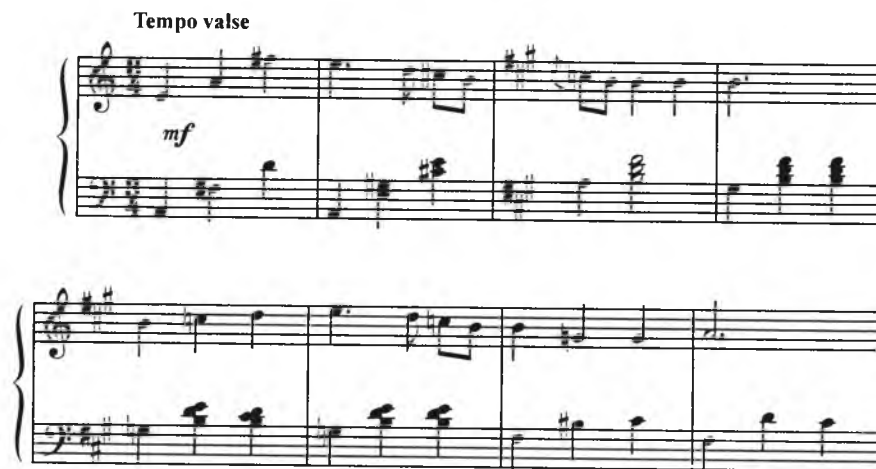
У 1947 р. Р. Сімович завершив працю над балетом «Сопілка Довбуша»¹¹⁰. Його зміст (лібрето О. Геріновича) заснований на сучасній тематиці: розповідь про кохання молодого талановитого танцівника Наталки та гуцульського хлопця Остапа переплітається із зображенням подій Великої Вітчизняної війни, боротьби партизанів проти фашистських загарбників. У сценарій як символ спадкоємності визвольних традицій введено образи легендарного опришка Олексі Довбуша та його чарівної сопілки, що своїм звучанням піднімала пригноблених на боротьбу з ворогами, панамі-поневолювачами.

Найприкметнішою рисою партитури стало послідовне перетворення інтонацій та жанрових ознак гуцульського фольклору. Так, одне з ключових місць посідає гуцульський чоловічий танок «аркан», що вирізняється підкреслено мужнім, героїчним характером і рельєфно відтінює мотив згуртованості народних мас, їхньої націленості на боротьбу.



¹¹⁰ Балет «Сопілка Довбуша» Р. Сімовича готувався до постановки Львівським театром опери та балету ім. І. Франка. Однак здійснити її не вдалося, оскільки був репресований автор лібрето О. Герінович.

Для створення масових сцен — і дійових, і етнографічно-декоративних — композитор широко використовує також інші народні танцювальні жанри — коломийку, козачок тощо. У вступі чути перефразоване награвання трембіти як своєрідний сигнал до зачину дії. Типові гуцульські ладоінтонаційні звороти звучать і в ліричних дуетних сценах, побудованих за традиціями класичного балету у формі вальсу.



Послідовна опора на гуцульський мелос в усіх ланках твору визначила стильову цілісність музики Р. Сімовича.

В основу драматургії балету «Сопілка Довбуша» покладено номерний принцип розгортання музичної дії. Водночас внутрішній структурі епізодів властива досить інтенсивна інтонаційно-мотивна розробка музичного матеріалу, що значно динамізує образний вислів.

Завдяки широкому використанню гуцульського фольклору, гнучким формам його опрацювання збагачено принцип симфонізації українських народних танців. На базі цієї музики Р. Сімович створив симфонічну сюїту «Гуцулка» («Гуцульська»), що здобула певну популярність на концертній естраді.

До творів народно-героїчного типу, які розкривали нові фольклорні джерела, належить також «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського¹¹¹. Автори балету поставили своїм завданням поєднати історичну тему із сучасністю. Пролог і епілог змальовують епізоди побуту колгоспного села в Карпатах. Червона хустка, яку колись подарувала легендарному опришкові Довбушу його кохана Дзвінка, переходить у спадщину дідові Косовану та його онуці, ланковій Оксані. Спогади діда про давнину становлять тло для розгортання основної розповіді про любов, боротьбу й трагічну загибель прославленого героя.

¹¹¹ Лібрето П. Ковиньова. Постановка Львівського державного театру опери та балету ім. І. Я. Франка, 1951. Балетмейстер-постановник М. Трегубов, диригент Я. Вошак.

У створенні музичних номерів, наділених різноманітними драматургічними функціями (жанрові дивертисментні танці, сольні партії, лейттемні побудови), Кос-Анатольський міцно спирається на гуцульський фольклор, передусім коломийки. Її мотиви у майже незміненому вигляді використано в дивертисментних танцях, зокрема в пролозі та епілозі. Більш модифіковані вони трапляються у сольних епізодах. Тут зустрічаються майстерні зразки перетворення коломийкових інтонацій і ритмів відповідно до характеристики певного персонажа, його настрою. Показова щодо цього експозиційна сцена і танець Дзвінки в панському палаці (II дія). Тема, заснована на коломийкових поспівках із типовими мелізмами, викладається спершу в мелодизованій пісенній формі.



У подальших проведеннях вона дістає більш чітке танцювальне забарвлення з особливо підкресленими коломийковими кадансами (репетиції на одному тоні). Деяка імпровізаційна хисткість музичного вислову добре відповідає сценічній ситуації і збудженому душевному станові героїні: Дзвінку змушують танцювати на панському балу, і вона робить це неохоче, з внутрішнім опором. Інші танцювальні номери в партії Дзвінки також побудовані на інтонаційних, ладових та метро-ритмічних формулах, властивих коломийці, що дає право говорити про своєрідну лейтжанрову характеристику цього персонажа.

Коломийкові мотиви перетворено і в партії Довбуша, де вони набувають підкреслено вольового, мужнього звучання. Це виразно проступає в його варіаціях із III дії (*Moderato eroico*), що сприймаються як героїчний хореографічний монолог-заклик. Безпосереднє переростання епізоду в масовий навальний аркан образно передає спалах народного гніву, характеризує Довбуша як натхненника й організатора повсталих верховинців.

Створенню ліричних сцен значною мірою сприяє звернення до романсово-побутових наспівів, прикметних для західних областей України. Щодо цього показовий вальс (№ 4) із I «колгоспної» дії, а надто перший дует Довбуша і Дзвінки.

За структурою «Хустка Довбуша» — номерний балет, де характеристики дійових осіб, вузлові драматичні сцени розкриваються головним чином у завершених танцювальних або ж ілюстративно-зображальних

епізодах. Наскрізного розвитку набувають лише кілька музичних образів узагальнено-смыслового значення, зокрема піднесена, патетична «тема нескорених», героїчний марш опришків. Їхні мелодико-ритмічні обриси засновані на гуцульському фольклорі, що посилює стильову єдність партитури.

Однак у ряді драматургічних ланок творче втілення фольклорних мотивів у балетну тканину підміняється їх спрощеним плакатним використанням. Це особливо виявляється у побудові самостійних симфонічних епізодів, де відомі мелодії виступають у ролі цитат-символів. Так, епіграфом до балету звучить пісня «Верховино, світку ти наш». В антракті, перед заключною картиною, історична подія возз'єднання українських земель ілюструється темою поширеної в Галичині революційної пісні «Не пора, не пора», за якою слідує мелодія радянської масової пісні про Сталіна «Із-за гір та з-за високих» (музика Л. Ревуцького). Таке прямолінійне зіставлення популярних наспівів не могло не спричинити зниження смыслового наповнення музики.

Сили контрдії представлені в «Хустці Довбуша» головню крізь призму безтурботного шляхетського побуту. У розкритті образів польських магнатів та їхніх прислужників композитор обмежується милозвучною мелодійністю жанрових танцювальних форм (галоп, мазурка, краков'як) та сольних номерів. Такий, зокрема, витончений, елегійний «Романс» для скрипки соло, що стилем дещо нагадує лірику П. Чайковського. Все це призвело до помітного згладження характеристики ворожого табору і внаслідок цього до нівелювання гостроти драматичного конфлікту.

Штучне осучаснення сюжету (зображення колгоспного життя в пролозі та епілозі лише з великою натяжкою вписувалося у драматичну дію), відсутність гострої конфліктної зав'язки, дещо спрощений у ряді місць підхід до використання цитатного матеріалу визначили недоліки музично-драматургічної концепції балету Кос-Анатольського.

Водночас завдяки активному перетворенню гуцульського фольклору, введенню нового інтонаційно-лексичного матеріалу, рельєфному зображенню легендарного народного героя «Хустка Довбуша» відіграла певну роль у процесі розвитку національного балету.

Звернення до історичного минулого українського народу та до фольклорних джерел властиве балету «По синьому морю» Ю. Русинова, що зма-



А. Кос-Анатольський

льовує пригоди запорізьких козаків ¹¹². Створюючи партитуру, композитор — досвідчений музикант і тривалий час диригент Одеської опери — послуговується принципом, що успішно зарекомендував себе у ряді попередніх українських балетів: використання жанрових особливостей народної музики для характеристики типових персонажів і ситуацій. Так, мотиви дум та історичних пісень вплітаються у тематичний матеріал героїчних сцен, романсова лірика відтіняє образи закоханих, танцювальні наспіви звучать у масових епізодах тощо. Проте на заваді драматургічній цілісності твору та виразності його музичних образів стали строкатість сюжету і калейдоскопічність у побудові музично-образної системи, а також еклектичний стиль музичного письма, брак індивідуально-творчого осмислення фольклору.

У середині 50-х років В. Гомоляка зробив ще одну (слідом за В. Йорисем) спробу утвердити в українському хореографічному мистецтві комедійний, позначений національним колоритом жанровий різновид. Сюжет його балету «Сорочинський ярмарок» ¹¹³ заснований на однойменній повісті М. Гоголя. Однак у даному випадку (як і в «Бісовій ночі») важко говорити про справжнє перекладення на музично-хореографічну мову соковитих образів великого письменника. Схематичне, спрощене лібрето, ґрунтоване на випадковому поєднанні окремих сцен, поверхових комічних ситуацій та колізій, нерідко з елементами грубого шаржу, було далеким від поетичної атмосфери та правдивих замальовок народного побуту.

Створюючи музику, Гомоляка прагнув хоч якоюсь мірою зменшити цю невідповідність, підкреслюючи ліричну теплоту гоголівських персонажів, їхній добродушний гумор і національну характерність. Допомогло йому в цьому звернення до фольклору. Композитор, який у той час робив лише перші кроки у балетному мистецтві ¹¹⁴, спирався на традиційний для українського театру принцип характеристики через жанр. Так, «Танець дівчат і хлопців» базується на козачкових мотивах, в адажіо Парасі й Гриця домінує тепла, м'яка лірика побутового романсу. Подеколи композиторів вдалося створити, не виходячи за межі певних жанрово-танцювальних форм, розгорнені драматургічні структури, вхопити «живинку» народного танцювального мистецтва. За приклад може правити хоч би «Гопак», де в різних епізодах подано «портрети» танцюючих. Перший епізод важкуватий, з гумористичним забарвленням, другий — ліризований, вочевидь призначений для хореографічної інтерпретації жіночим складом. Тут відчутні й елементи пластичного «діалогу» — чергування двох різнохарактерних груп танцівників. Зрештою, фінал із навальним прискоренням темпу змальовує нестримну, буйну стихію народних веселощів.

¹¹² Лібрето Г. Колтунова. Постановка Одеського державного театру опери та балету, 1955. Балетмейстери-постановники С. Павлов та З. Васильєва, диригент Ю. Русинів.

¹¹³ Лібрето Б. Таїрова та Б. Каменковича. Постановка Донецького театру опери та балету, 1955. Балетмейстер-постановник М. Трегубов, диригент Є. Шехтман.

¹¹⁴ У 1954 р. В. Гомоляка написав для Державного ансамблю танцю УРСР музику до одноактного балету, вірніше, розгорненого танцювального номера «Запорожці», постановку якого здійснив балетмейстер О. Апанасенко.

Образний лад повісті Гоголя уможливив включення в музичну тканину колоритного пласта циганських мотивів. На них побудовано, зокрема, розгорнений циганський танок, традиційно заснований на поєднанні повільного, задумливого епізоду (соло скрипки) з динамічним, запальним.

Опорою на усталені фольклорні жанрові структури і пісенно-танцювальну мелодику при створенні образної системи, використанням поряд з українськими циганськими наспівами драматургія «Сорочинського ярмарку» споріднена з «Лілеєю» К. Данькевича, звичайно, з урахуванням відповідного комедійного нахилу. Однак одноманітність і стандартність ритмічних і гармонічних формул, а також номерних структур значно знижують виразність образного малюнка, надають йому зовнішньо-етнографічної ілюстративності.

Балетна творчість українських композиторів 50-х років охоплює й такий жанровий різновид, як балет-казка. Тип феєричної хореографічної п'єси репрезентує, зокрема, «Весняна казка» В. Нахабіна ¹¹⁵. Це ще одне свідчення плідних зв'язків балетного мистецтва з класичною літературою. В основу твору покладено відому російську п'єсу-казку О. Островського «Снігуронька», що своєю глибокою людяністю і поетичністю неодноразово приваблювала діячів музичного театру, в тому числі М. Римського-Корсакова та П. Чайковського.

Щоправда, сценарний план балету відрізняється своїм образним характером від поезики літературного першоджерела. Він дає широкий простір для створення яскравих феєричних і народних масових танцювальних сцен, проте недостатній для розкриття поетичної символіки казки Островського. На певну схематизацію образів вказує уже перейменування основних персонажів — Мізгіря, Купави, Леля на позбавлених індивідуальності Доброго Молодця, Дівчину-красу, Парубка-молодця. Спрощено викладено й сюжетну канву: зовсім зникла тематична лінія сонцелюба царя Берендея, епізоди, пов'язані з відтворенням поетичної постаті Леля.

Все це не могло не позначитись на музичній концепції твору. Вагоме місце в партитурі «Весняної казки» посідають епізоди, що відтворюють барвисте образне тло казки. У І дії це фантастичні хороводи звірів і казкових лісових істот, їхній урочистий похід із подарунками для діда Мороза, в другій — іскрометні російські народні танці, що зображують зимові святкові ігри в царстві Берендея. Ці дивертисментні сцени вирізняються колористичною щедрістю тембрової палітри, яскравістю оркестрових барв.

Музика Нахабіна, завдяки властивій йому м'якій ліричності вислово, пластичній мелодиці, заснованій на інтонаціях російських народних пісень, надала творові відчутного лірико-романтичного забарвлення. Спаяність драматургічної структури досягається спиранням на систему індивідуальних лейтмотивних характеристик. Істотним фактором їхньої образної виразності став тембровий звукопис. Рельєфно накреслено наскрізний портрет Снігуроньки: її наспівна ніжна лейттема, викладена в сріблястому звучанні флейти на тлі м'яких акордів струнної групи, малює кришталево-чистий, про-

¹¹⁵ Лібрето Ю. Слоніського та В. Вронського. Постановка Харківського державного театру опери та балету ім. М.В. Лисенка, 1954. Балетмейстер-постановник В. Нікітін, диригент М. Будянський.

світлений образ юної красуні, чарівної і холодної доньки Діда Мороза та Весни. У подальшому розвитку введення, замість «холодних» звучань флейти, більш «тепліх» тембрів скрипок, гобоя підкреслюють еволюцію образу героїні, появу в її серці живих людських почуттів.

Незважаючи на ліричну схвилюваність музики, колористичну щедрість тембрової палітри, окремі вдалі портретні замальовки, «Весняна казка» Нахабіна не вийшла за рамки балетного твору поверхово-видовищного характеру. Домінуючим у її драматургії виявились спрямування на феєричну барвистість художнього вислову, драматична пасивність, що стали на заваді глибокому розкриттю змісту поетичної казки Островського.

Інший феєричний балет «Ростислава» Г. Жуковського¹¹⁶ за змістом близький до старовинних переказів про героїчне минуле слов'янських народів, де прославляються мужність і самовіддана любов до батьківщини. Балет розповідає про боротьбу руських людей з диким кочівником Грозою-Коршуном, про його спробу оволодіти руським містом Білокамінь-градом, про те, як молода дівчина Ростислава віддала заради спасіння рідної землі молодість і красу.

Сценарій «Ростислави» позначений гострим драматичним напруженням, активним розвитком дії. Однак у його побудові накреслилась певна хибна тенденція, що призвела до хисткості музичної драматургії. Йдеться про переважання розповіді фабульними перипетіями, епізодичними персонажами, розмаїтими поворотами дії, а також про еклектичне поєднання ряду сценічних ситуацій і образів, відомих з інших оперних і балетних спектаклів (зокрема, з опери «Сказання про невидимий град Кітеж і діву Февронію» М. Римського-Корсакова). Все це утруднювало творчу працю композитора, спричинювало поверхове, переважно зображальне, розкриття образів.

Найбільш послідовно в балеті відтворено ліричну лінію. У любовних сценах Ростислави і Юрія чимало емоційної схвилюваності, виразних пластичних мелодій, що підкреслюють щирість почуттів закоханих. Ліричний струмисько визначив і щедре використання в музичній тканині наспівних сольних звучань (розгорнене соло скрипки в сцені сновидіння Ростислави, пісня Руського богатиря в пролозі тощо). У партитурі є номери, де майстерно перетворюються народнопісенні мотиви (ліричні хороводи, танок типу козачка в I дії), а також епізоди, що приваблюють свіжістю гармонічних та оркестрових барв, вдало відтінюють феєричну атмосферу розповіді (наприклад, вальс квітів у казкових садах Матері-землі, масові танці у фіналі). Проте в цілому музика Жуковського справляє враження стилістично незавершеної: поряд з експресивними нашаруваннями трапляються переспіви класичних балетів (Деліба, Чайковського, Глазунова). Звернення до побутових інтонацій, включаючи постівки сучасних масових і ліричних пісень, спричинює різку невідповідність між образами сивої давнини та їхнім музичним тлумаченням. Характеристика Грози-Коршуна і його орди, заснована на орієнтальних мотивах, виявилась недостатньо загостреною для розкриття суті

цього символу зла і ненависті. Водночас «Ростислава» засвідчила досягнення української балетної музики в створенні емоційно насичених ліричних образів, у збагаченні колористичної палітри оркестрового письма.

У 50-х роках українські композитори продовжують працювати над втіленням у балетному жанрі тем і сюжетів класичної літератури. Так, в основу «Сойчиного крила» А. Кос-Анатольського¹¹⁷ покладено новелу І. Франка, що розповідає про животворну силу першого кохання, яка допомогла героїні — молодій дівчині Манусі — зберегти почуття людської гідності і душевну чистоту, незважаючи на важкі життєві випробування. Щоправда, глибокий психологічний зміст новели дещо поверхово відтворений у музично-хореографічній інтерпретації. Головну увагу зосереджено тут на зображенні зовнішніх колізій сюжету, які давали простір для постановки дивертисментних танців на зразок естрадного реву.

Дивертисментно-жанрові номери балету поділяються на три групи. Найяскравіша щодо музичного матеріалу включає українські народні танці, переважно коломийки. До цієї групи близько примикають вставні танцювальні епізоди в останній картині, сюжет якої розгортається на площах і вулицях давнього Львова. Вони ґрунтуються переважно на мотивах міського фольклору, як, наприклад, жартівлива іскрометна полька.



¹¹⁶ Лібрето В. Багмет. Постановка Київського державного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка, 1955. Балетмейстер-постановник В. Вронський, диригент В. Тольба.

¹¹⁷ Лібрето О. Гериновича. Постановка Львівського державного театру опери та балету ім. І. Я. Франка, 1956. Балетмейстер-постановник М. Трегубов, диригент Я. Вошак.

Інший стильовий пласт представляє дивертисмент II дії, що передає розгульну атмосферу варшавського кабаре початку 20 ст. Тут домінують танцювальні мелодії і форми салонного та естрадного плану (канкан, танго апаша, танці герлс тощо). У III дії, що переносить глядачів у далеку Манчжурію, розгортається танцювальна сюїта, побудована на трафаретних «східних» мотивах, які широко використовувались у розважальних музичних жанрах.

Значне образно-сміслові навантаження мають у балеті «Сойчине крило» пісенні мелодії та жанрові форми, що традиційно асоціюються з певними персонажами чи ситуаціями. Так, появу російських матросів супроводжує вальс типу «Раскинулось море широко», російського купця — мелодія пісні «Ухарь-купец», а галантну салонну мазурку покладено в основу характеристики хитрого спокусника Генріха. Центральний танцювальний номер Манусі — доньки лісника з Карпат — за структурою та інтонаційним складом нагадує українські пісні-думки на зразок відомої «Верховино, світку ти наш». В її партії звучать також виразні коломийкові мотиви.

Таке дещо плакатне використання побутових мотивів значно конкретизує музичний вислів, однак не може замінити творчо-активної і драматургічно цілеспрямованої розробки тематичного матеріалу. У побудові партитури «Сойчиного крила» орієнтація на зовнішньо-декоративні виражальні ефекти явно переважає над прагненням розкрити правду характерів та смислову сутність сюжету.

Протягом 1945—1958 рр. відбувається подальше утвердження і збагачення досягнень українських композиторів у балетному жанрі. Прагнення посилити його змістовність і гуманістичний пафос музично-хореографічними засобами, суспільно вагомими темами визначили головне спрямування художніх пошуків українських митців.

Даний період характеризується інтенсивним розвитком драматургічних принципів балетної драми (хореодрами). Драматизація балету стала значним кроком уперед на шляху утвердження в хореографічному театрі реалістичних засад. Вона сприяла появі на сцені конкретних життєвих образів і конфліктів, логічному й умотивованому розгортанню сюжетної дії, розширенню тематичних і жанрових горизонтів вистав.

Особливо плідно розвивається жанровий різновид народно-героїчної драми, заснований на історичній тематиці, пов'язаний із соціальною і національно-визвольною боротьбою українського народу («Маруся Богуславка» А. Свєтнікова, «Хустка Довбуша» А. Жос-Анатольського та ін.). У музиці цих творів привертають увагу героїзація образів, активне звернення до фольклорних джерел, значні здобутки у симфонічному опрацюванні народних танцювальних мелодій.

«Лісова пісня» М. Скорульського ознаменувала успішне засвоєння українським балетом жанрового різновиду психологічної драми, засвідчила плідний вплив образів і поетики великої літератури на поглиблення виражальних засобів балетної музики, багатогранне перетворення в ній фольклорних інтонацій.

Помітні здобутки в галузі оркестрової колористики, тембрової драматургії пов'язані з появою балетів на легендарну і казково-феєричну тематику («Данко» і «Весняна казка» В. Нахабіна, «Ростислава» Г. Жуковського).

Поряд із позитивними тенденціями в українському балеті 40—50-х років знайшли відображення і певні негативні явища, зумовлені передусім догматичним тлумаченням принципів хореографічної драми. Пропаговане низкою діячів радянської хореографії посилене рівняння балету на драматичний театр призвело до недооцінки умовної природи жанру, специфіки його виражальних засобів. До втрат через спрощене розуміння реалізму в балеті, підміну художньої правди побутовою правдоподібністю належать і послаблення зв'язків хореографії з музикою, зведення її драматургічної функції до ролі ілюстратора сценічної дії та створення зручної основи для танцювальних дивертисментів. Усе це гальмувало творчі пошуки композиторів (у тому числі й українських), спричинювало певну примітивізацію балетних партитур, слідування усталеним стереотипам і як наслідок зниження художнього рівня балетної музики.

Переборення негативних тенденцій, розширення образно-виражальних можливостей балетних творів визначили шляхи розвитку української балетної музики в наступному історичному періоді.

СИМФОНІЧНА МУЗИКА

На початок 40-х років XX століття симфонічна музика українських композиторів становила вже досить розвинене національно-самобутнє явище. В її активі значилися такі видатні, світового масштабу, досягнення, як Друга симфонія Л. Ревуцького й Друга симфонія Б. Лятошинського. Ця найскладніша жанрова галузь інструментальної музики привертала увагу багатьох інших авторів. Їхніми зусиллями з'явилася також низка сюїт, поем, увертур тощо. І хоч не було підстав в усіх випадках говорити про виникнення визначних зразків, чимало важило саме прагнення збільшувати кількість і підвищувати мистецьку якість цих форм.

Нормальний творчий процес був перерваний нападом Німеччини на нашу землю. Переважна більшість композиторів евакуювалася на схід країни, де продовжила свою роботу. Природно, що під час війни на перший план вийшли демократичніші й мобільніші пісенний та хоровий жанри, в яких конкретне слово виступало важливим мобілізуючим фактором і спрямовувало творчість у певне ідейно-практичне річище. Однак це не означає, що митці ігнорували «чисту» симфонічну музику. І в роки війни, і по її закінченні написано ряд композицій різного типу й характеру, як і різного художнього рівня.

Із творів великої форми, що так чи інакше відображають трагічні і життєві події, виділялася Друга симфонія, К. Данькевича (1945). Автор присвятив її радянським матерям. Справді, тут наявні образи материнського благословення, почуття скорботи. Проте зміст симфонії значно ширший. Так, у першій частині розповідається про тривожні події початку війни, в другій змальована запекла сутичка з ворогом, у третій розкривається образ матері, в четвертій зображується всенародне свято перемоги¹¹⁸. Однак автор поста-

¹¹⁸ Така, типова для творів того часу, «сюжетна» схема сама по собі не викликає заперечень, хоч спроби її стандартизації не йшли на користь загальному стану.

вився до вирішення завдання дещо зовнішньо, більше схиляючись до певної ілюстративності, до змалювання тих або тих обставин, аніж до відтворення дум та емоцій людей.

За провідний образ симфонії править початкова тема вступу, як лейтмотив проведена крізь усі частини. Невелика за розміром, вона включає кілька відмінних, внутрішньоконтрастних ритмо-інтонаційних елементів.



Тема головної партії утворена шляхом «героїзації» попередньої. Основними її якостями є енергійний рух, боротьба, активний розвиток. Модифікована в ліричну, тема стала сполучною.

Порівняно до попередніх компонентів форми побічна тема менш виразна — дещо імпровізаційна, нечітка за будовою, позначена відтінком романсовості.



Функція даної теми не виходить за межі усталеної традиційної схеми. У її викладенні композитор вдався до улюбленого ним прийому повторності, що тут гальмує розвиток, призводить до статичності.

Розробка є добре продуманою. У ній розвиваються переважно теми вступу й головної партії. Репризу скорочено. В цілому перша частина приваблює природністю настрою. Цінно, що автор прагне оволодіти різними способами симфонічного мислення.

У другій частині симфонії Данькевич планував змалювати сутичку з ворогом, але через брак «від'ємної сили» сподіваного конфлікту не вийшло. Серед тем новою є тільки початкова — досить енергійна, пружна, але «безособова».



Решту тем узято з попередньої частини, зокрема, наступну запозичено з «пасторального» епізоду перед розробкою першої частини. Таким чином, автор послідовно дотримувався принципу переосмислення тем. Однак даний прийом не всюди виявлявся органічним і виправданим, бо композитор вдається до повторності, навіть коли певні інтонаційні чи ритмічні зміни в матеріалі не зумовлюють нових образних якостей. Зрозуміло, це не сприяє ні досягненню внутрішнього драматизму, ні динамічному переборенню опору. В цілому рухлива частина (скерцо-марш) справляє враження бігу на місці.

Наступний (повільний) розділ симфонії також починається звучанням лейтмотиву, щоправда, тут дещо приглушеним, навіть «пригніченим». Носієм основного образу є мелодія сучасної народної пісні «Тяжко тужить мати», котра виникла в період війни і тісно пов'язана з циклом так званих пісень полонянок. Вона виділяється сердечністю, щирістю настрою. Проте автор не відчув симфонічної потенції наспіву і задовольнився відтворенням передусім того, що лежить на поверхні.

Друга тема, заснована на стародавній мелодії «Ой біда, біда мені, чайці-небозі», сприймається як сконденсоване голосіння. Своєю експресивністю вона підкреслює відчуженість, котра ніби струмує з попередньої музики. Сполучною ланкою тут є лейтмотив, поданий, однак, статично, у попередньому, по суті, незмінному вигляді.

Фінал симфонії — найслабша частина циклу, в якій немовби сконцентровано прикметні недоліки симфонізму Данькевича. Задум четвертої частини як узагальнення головної ідеї твору композитор здійснив надто поверхово й спрощено. Він «перелицював» мотив і тему головної партії з першої частини, замінивши мінор на мажор, надав їм бравурного характеру. Подальше проведення епізодів з попередніх частин спричинило дивертисментність структури і фрагментарність цілого.

Друга симфонія Данькевича типова для визначення природи доробку композитора в цій галузі. Інтонаційно, тематично вона ґрунтується на народних мелодіях. Проте в ній бракує активності їх образного перетворення. Щодо загального характеру даний цикл належить до лірико-драматичного типу, але з помітним пісенно-ліричним ухилом. Фактура в основному гомофонно-гармонічна, поліфонії в способах розгортання матеріалу вочевидь недостатньо.

Незважаючи на поверховість та наперед задану в таких творах фінальну оптимістичність, К. Данькевич, як і Б. Лятошинський (наприклад, в «Україн-



Д. Клебанов

ському квінтеті») або А. Штогаренко (в кантаті-симфонії «Україно моя»), відображаючи героїку народної боротьби з загарбниками, не обходив і трагічного смислу тяжких жертв, що їх зазнали люди в роки війни. Він тлумачив це не як приреченість чи фатальну неминучість, а як горе сильних і мужніх людей, котрі твердо вірили в перемогу над ворогом.

Однак не всі митці спиралися на такі принципи художнього осмислення тем і образів, пов'язаних з подіями Великої Вітчизняної війни. Мовиться, зокрема, про Другу симфонію В. Нахабіна й Першу Д. Клебанова.

Над Другою симфонією¹¹⁹ В. Нахабін почав працювати ще до війни (написав другу, середню, частину), а завершив у 1945 р. (перша й третя частини). Таким чином, створення окремих розділів циклу розтягнулося на кілька років, натхнене вельми різними обставинами в житті су-

спільства, що не могло не позначитися на емоційно-образному вирішенні усього твору.

Вступ до симфонії пройнятий трагедійними, певною мірою суб'єктивними настроями. На цій основі формуються мотиви-поспівки теми головної партії. У процесі її дальшого розвитку з'являються бурхливі емоційні сплески, в музичній тканині нагромаджуються грона хроматизмів та різких дисонансів. Світла, подеколи мрійлива тема побічної партії не в змозі активно протистояти натискові попередньої музики. Мовби контрастна зовнішньо, внутрішньо вона кориться початковій образності. І далі – в розробці й репризі першої частини – панують настрої трагедійності, емоційної експресивності.

Музика другої частини надто споглядальна. Її ліричний, інтонаційно дещо абстрактний розлив недостатньо пов'язаний зі змістом першої частини. Фінал же виявився неспроможним розрядити трагедійну атмосферу твору, вийшов стереотипним, поверхово-пишним. Узнявши за основу мелодію «Ой у лісі на ялинні», автор подав її у вигляді варіацій, далеких щодо смислу й самобутньої ладовості від першоджерела. У музиці фіналу багато пози, холодної святковості, зовнішнього передзвону.

Присвячена жертвам Бабиного Яру, Перша симфонія Д. Клебанова завершена в 1945 р. Свого часу авторові закидалось, що в ній масові розстріли оку-

пантами громадян у вересні 1941 р. тлумачилися як трагедія тільки єврейського народу, мовляв, відірвано від боротьби усіх людей проти гітлерівців. На підтвердження цього вказувалось на запозичення стародавніх єврейських культових наспівів. В одній із частин композитор ефектно скористався солюючим жіночим вокалізмом, що сприймається як сповнений глибокої скорботи надмогильний плач. Він відрізняється загострено-експресивним підкресленням трагедійних моментів (у стилі пізнього Малера). У симфонії дещо прямолінійно використано окремі виражальні прийоми Л. Бетховена й Ф. Шопена. У структурі цілого автор не уникнув довгот, фінал хибує строкатістю.

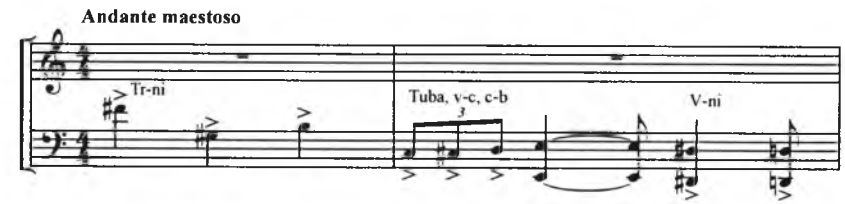
Як і в ряді інших композицій, написаних у той тривожний час, Друга симфонія В. Нахабіна й Перша Д. Клебанова становлять свого роду художньо-історичні документи. Проте через дещо однобічне втілення складного задуму концепції обох творів не набули довершеності. Оголеність почуттів тут превалює над мудрою стриманістю думки, а стандартизована декларативність – над справжнім громадянським пафосом.

Найвидатнішим твором, пов'язаним певним чином з подіями та переживаннями воєнного часу, стала Третя симфонія Б. Лятошинського. Працю над нею автор завершив наприкінці 1949-го — на початку 50-х років. Після прем'єри, що відбулася наприкінці 1951 р., симфонія зазнала жорстокої, несправедливої критики з боку владноагресивних (і настільки ж некомпетентних) суддів¹²⁰.

Основні теми симфонії Лятошинський почав опрацьовувати в роки війни. Тип симфонічної драми він визначив ще до війни, в Другій симфонії, але остаточно скристалізував у Третій. Це, зокрема, виявилось у загостреній конфліктності образної сфери, драматизмі музики, розмаїтості перетворень тем, схильності до їх синтезу з метою віднайдення нової ідейно-художньої якості.

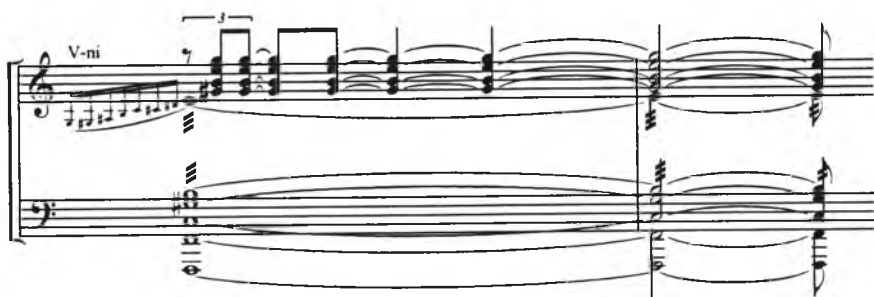
Третя симфонія має чотиричастинну будову (в інших композитор дотримувався тричастинності). Увесь твір проймає лейтмотивність, а також комплекс характеристичних мотивів, поспівок і ритмів, які становлять свого роду смислові та емоційні арки, що перекидаються від одного драматургічного вузла до іншого.

Вступний розділ (як і в Другій симфонії) відіграє роль пролога до всього твору. У ньому накреслено головні теми-образи та подальше розгортання «музичного сюжету». Перша тема, інтонаційним ядром котрої є дві суміжні, стрімко спадаючі септими, зловісно-грізна й жорстока. Вона сприймається як образ страшної, невблаганної сили, яка, видозмінюючись, досягає кульмінаційних вершин.



¹²⁰ Вдруге (у новій редакції) симфонія прозвучала 1955 р. в Ленінграді. Її схвально зустріли слухачі. Проте висловлені після першого виконання абсурдні звинувачення ще певний час «тяжіли» над твором.

¹¹⁹ Першу В. Нахабін написав 1932 р. і подав її як дипломну роботу на закінчення Харківського музично-драматичного інституту.



Діаметрально протилежна за змістом і настроєм друга тема вступу – втілення горя й страждання. Ще в роки війни Лятошинський здійснив багато обробок українських народних пісень. Одне з чільних місць серед них посіла «Журба за журбою, туга за тугою». Своїм змістом і настроєм вона цілковито відповідала важким обставинам, у яких перебував тоді український народ. В основу названої симфонічної теми композитор поклав мелодію зі створеного ним вступу до пісні, де використав один з найтрагічніших мотивів (у наведеному прикладі це другий такт) ¹²¹:



Протиставлення обох тем вступу набуває характеру гострого, непримиренного конфлікту. Однак конструктивного відмежування тут немає: вони подані на одному диханні, з одночасним нагнітанням енергії, котра мовби штовхає до подальшого симфонічного розгортання.

Тема головної партії, що втілює образ нещадної боротьби, схвилювана й збуджена. Вона владно підноситься вгору, стискається, драматизується. На найвищій точці зразу ж вводиться друга тема вступу (тут вона відіграє роль сполучної). Особливо вражаючим стає її проведення у вигляді напруженого канону (в кварту).

Драматичну кульмінацію експозиції побудовано на перетворенні першої теми вступу. З її хроматичного елемента викристалізуються тріольні поспівки, що становлять своєрідне умиротворююче тло для розгортання теми побічної партії. Цю мелодію автор уперше використав в опері «Золотий обруч», поклавши в основу давню західноукраїнську колядку.



Тема, сповнена величності, хоч і прихованої, сили, звучить суворо, стримано, подекуди архаїчно. У процесі розвитку вона найчастіше стикається з першою темою вступу, інколи відсуваючи її на задній план.

У майстерній розробці композитор використав найхарактерніші й найдинамічніші елементи всіх тем вступу й експозиції. Їх розвиток, супроводжувальні голоси, фактура повністю тематичні. Тут зовсім немає загальних форм руху. Розробка чітко спланована, розпадається на кілька розділів, які логічно впливають один з одного.

Виходячи з особливостей розгортання матеріалу, що вирізняється підкресленням драматичного настрою, композитор головну кульмінацію частини побудував на зіткненні «найнепримиренніших» образів – обох тем вступу.

Реприза синтетична, теми головної та побічної партій у ній ідуть рівнобіжно. При цьому в середніх голосах простежуються інтонаційні й ритмічні обриси першої теми вступу. Запозичені з неї синкоповані поклики стають дедалі зловіснішими.

У коді в основній тональності (сі мінор) звучить докорінно змінена тема побічної партії. Вона стала розлогою, широкою піснею народного волелюбства. Це особливо виявляється в другому її проведенні, де, замість октавно-унісонного викладення, виступає масивний «хор» мідних духових інструментів (у виразній ладовій динамічній гармонізації). Проте «останнє слово»

¹²¹ Опрацьовуючи тему, автор увів її як провідний образ в одну з частин Сюїти для духових інструментів, котру він також написав у роки Великої Вітчизняної війни.

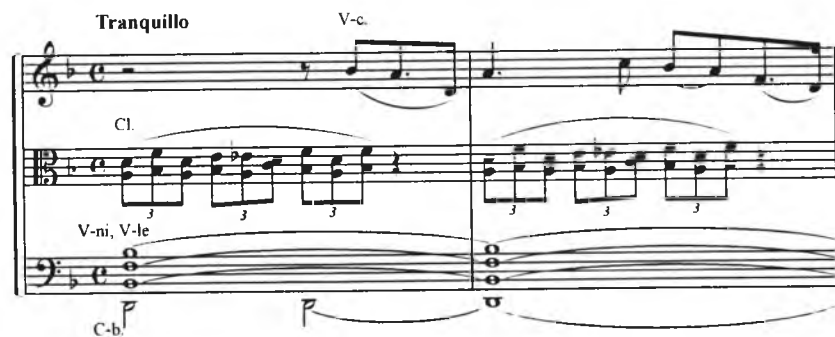
в драматичній розповіді лишилося за першою темою вступу, котра нагадує, що боротьба ще не закінчилася.

Друга частина симфонії вражає своєю трагедійністю і сприймається як реквієм тим, хто віддав життя за кращу долю усіх людей. Глибина висловлення, доведення скорботи до найвищої емоційної точки викликають в уяві видіння руїн і спустошення, відчуття великого народного горя. Мовби на чутливій плівці, у свідомості відбилося «останнє слово» попередньої частини — зловісна початкова інтонація з першої теми вступу. Вона втратила рухому силу, стала статичною, наче застиглою, мертвою.



Секвенція з трьох нот на довгих високих звуках, стає, дещо відчужене тремоло альтів *sul ponticello*, густий тембр низьких звучань у кларнетів поглиблюють настрій гнітючої самотності. «Капаюче» тло септим поступово розчиняється у тиші...

Скорботний хорал тромбонів сповіщає про появу нової теми частини, заснованої на другій темі вступу. На перший погляд, мелодія мало чим відрізняється від попередньої. Проте її звуковий склад збагатився, вона стала простішою і душевнішою. Автор подав її як монолог віолончелей на тлі розмірених тріольних фігурацій кларнетів.



Здалека озивається початкова фраза з теми побічної партії першої частини. Вона тут не розвивається, а тільки нагадує про себе. Знову, ніби з небу-тя, з'являється зловісне септимове тло.

Тема середнього епізоду інтонаційно впливає з попередніх. Музичні пласти захоплюють різноманітними смисловими та емоційними перетвореннями вже чутих мелодій-образів. Раптове вторгнення теми побічної партії з першої частини зупиняє навалне остинато, змітає його — і знов звучить скорботна «Журба за журбою...».

Так Лятошинський розпочав репризу. У процесі розвитку, на кульмінації, тема подається у вигляді канону. Даний епізод сприймається як остаточне утвердження трагедійної лінії симфонії. Проте це зовсім не приреченість, бо головне тут — активний протест. Експресія трагедійності зрештою поступається місцем тихій печалі. І ледь чутно, як останній подих, ще раз звучить перша фраза основної теми частини. Нею і завершується незвичайної краси й художньої сили симфонічний спів-реквієм.

Подальше розгортання задуму вимагало — замість звичайної для Лятошинського тричастинності — утворення нової драматургічної ланки, котра б зіставила й поєднала такі відмінні частини, як адажіо й фінал. Фантастична химерність і гротескова загостреність відзначають третю частину — скерцо, що є мовби останнім спалахом зловісних, темних сил. Його тема становить подальшу модифікацію першої теми вступу. Тут вона (тема) гранично стиснена, однак обидва її елементи (септими й «повзучий» хроматизм, подані в зворотному русі) не втратили індивідуальної характеристичності.



Нагромадження звукових засобів, посилення моторики зумовлюють появу середньої, ліричної теми, яка чистотою настрою близька до веснянок.



Особливої краси і світлості надає мелодії майстерно використаний прийом поліритмії. Впровадження такого образу (до речі, в другій редакції симфонії) відіграло важливу роль у драматургії циклу. Ця мелодія – немов промінь сонця, перший проблеск радості після пережитої трагедії.

Реприза є варіантним відтворенням головної теми скерцо. У порівнянні з першим звучанням вона стала дещо прозорішою. Каскади лейтмотивних септим, втративши навалність натиску, рухаються наче за інерцією, зрештою «змітаються» стретоподібним вторгненням за цим разом суворих мотивів побічної партії з першої частини, «розсипаються» і зникають зовсім.

Злам в емоційній сфері природно підготував піднесену музику фіналу, що сприймається як завершальний етап розвитку цілої мистецької концепції. Подібно до П. Чайковського у П'ятій симфонії, Лятошинський втілює цю ідею шляхом кардинального внутрішнього переінтонування одного з провідних образів циклу — першої теми вступу. Інтервальні ходи й напрям руху в ній збережені, музика стала м'якшою за обрисами, урочисто піднесеною.



На звучання теми в звичайному метричному вимірі накладено її зменшення. При цьому композитор не шкодує гармонічних, поліфонічних та оркестрових барв.

Тема побічної партії фіналу — це переінтовнована мелодія веснянки з попередньої частини. З погляду драматургії вона вносить новий настроєвий нюанс і також впливає зі святково-картинного звучання, позбавленого драматизму трьох перших частин циклу. Одним з майстерних прийомів є проведення водночас тем побічної партії першої частини й фіналу. Тут автор продемонстрував свою здатність творити на основі синтезу різних образів нову мистецьку якість.

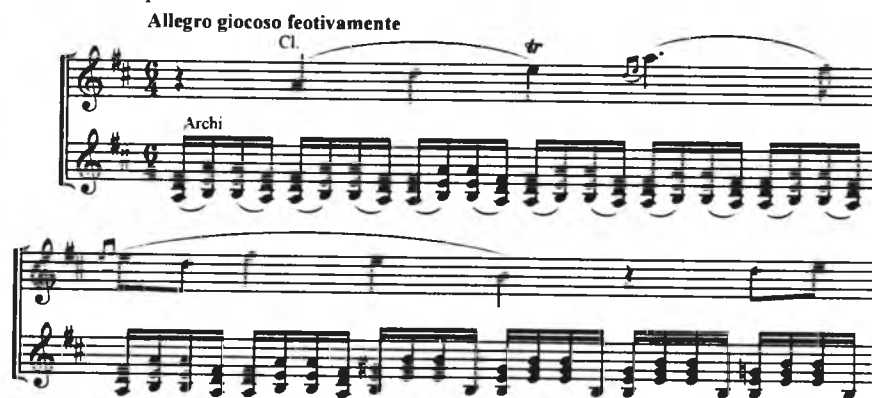
Головний принцип розвитку у фіналі — не боротьба відмінних сфер, а почергове експонування різних проявів однієї образно-емоційної домінанти — святковості й триумфування. Цього ж композитор дотримується і в репризі (без побічної теми), і в апофеозі-коді — найвищій точці розвитку циклу. Процес образного синтезу автор завершує потужним звучанням хору-гімну на тему побічної партії з першої частини. Це сприймається як вираження сили і мужності народу, що переміг у боротьбі за торжество добра й справедливості.

У Третій симфонії Б. Лятошинського український драматичний симфонізм отримав найвище втілення. Однак такий тип висловлення тоді ще не

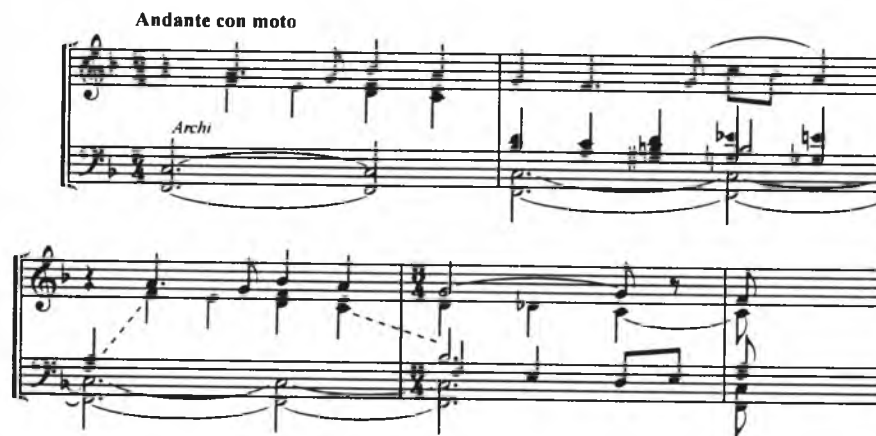
мав свого продовження, що було зумовлено обставинами суспільно-політичного й культурного життя в країні, особливостями й рівнем обдарування композиторів, які пробували свої сили в цій симфонічній формі.

До вдалих творів, певною мірою пов'язаних з враженнями від війни, належить Друга симфонія Г. Майбороди (1952). Проте її підзаголовок «Весняна» свідчить про те, що події та переживання важкого воєнного часу композитор розкрив не безпосередньо, а в ретроспекції.

Настрій та енергія ранкової збудженості властиві початковому образу — темі головної партії першої частини. Хід суміжними квартами вгору нагадує деякі широковідомі народні мелодії («Посію я огірочки», «Благослови, мати»). Світле звучання музики передає радісне почуття у пору весняного пробудження природи. Ліризація вислову посилюється у другому елементі головної партії.



Із цього логічно випливає зосереджена, дещо споглядальна тема побічної партії, написана на основі народної пісні «Оре плужок попід лужок». Зважаючи на емоційні особливості теми, Майборода вдається до поширеного в симфонічній творчості зіставлення різних емоційних планів.



У подальшому розвитку музика стає більш схвильованою. Попередньо визначений емоційний струмінь легко вливається в розробку, побудовану на першому елементі головної партії. М'якість її окреслень змінюється пристрасними покликами. Щоправда, перевага однієї тематичної ланки могла б призвести до певної смислової однорідності, фактурної та інструментальної в'язкості. Тому як чутливий драматург композитор уводить наприкінці розробки нову тему, що інтонаціями нагадує популярну пісню-романс «Стоїть гора високая». Її поява посилює ліричний струмінь усієї симфонії.

Зважаючи на вагоме виражальне значення теми головної партії, автор починає репризу з другого елемента побічної партії. Гучність поступово спадає, і на завершення лунає тонко модифікована перша фраза головної.

Музика другої частини (скерцо) приваблює своєю безпосередністю. У ній на перший план виходить жартівливо-гумористичний, можливо, жанрово-побутовий момент. Зіставлення піцикато струнних (певною мірою в характері скерцо з Четвертої симфонії П. Чайковського) з масивними *tutti*, стрімкі пасажі, що мовби прошивають фактуру, свідчать про майстерність композитора як інструментатора. Середній епізод скерцо — це фольклорного характеру марш з типовою ладовою мінливістю, підкресленою автором.

Спогади про недавню війну, що призвела до численних жертв, проступають у трагічних образах симфонічного реквієму — варіації третьої частини. Тему її засновано на мелодії закарпатської народної пісні «Ой мати, мати», яка логічно впливає з органно-хорального вступу. Прикметною рисою теми є поєднання речитативно-оповідного викладу із задушевними мотивами-покликами.



Елементи діатоніки в гармонізації, хоральність надають мелодії зосередженого, навіть суворого звучання. Стриманий вияв почуттів свідчить про потенційну симфонічність образу, про досить широкі можливості його смислових, емоційних та фактурних перетворень.

Скорботний настрій автор поглиблює від варіації до варіації. Четверта ж вирізняється певним драматизмом. Завершуються вони прославленням життя, краси, сонця. Ця частина циклу відзначається логічністю й високою художньою довершеністю.

Попри загальну ліричність, симфонії властива певна загостреність конфлікту. Автор пробує його розв'язати у світло-радісному фіналі, де також відчутний вплив народної пісенності. З цього погляду заслуговує на увагу його друга тема, близька до наспівів періоду війни.



Друга симфонія Г. Майбороди заснована на традиційних методах і засобах музичного вираження. Проте це не копіювання тих чи інших творчих прийомів. Композитор прагнув до мистецької ширості, до відтворення почуттів живих людей.

Таке спрямування художнього вислову характерне для деяких інших творів, що з'явилися тоді, зокрема, для Першої симфонії (1953) ще зовсім юного В. Кирейка. Вона приваблює ширим національним колоритом і надто тим, що вся побудована на сучасних народних мелодіях («Наше сонце життєдайне», «Не забувай сині гори», «Прилетіли гуси з Русі», «Гей заспівало все в Карпатах» та ін.). Прикметне також бажання автора охопити широку «фольклорну територію» України, використавши кілька західноукраїнських мелодій. Композитор прагнув розкрити поетичну й музичну сутність кожної пісні. Проте молодість і недостатній творчий досвід зумовили певні огріхи в плануванні циклу, довгої, деяку кострубатість інструментовки.

З професійного погляду Перша симфонія (1952) Ю. Щуровського досконаліша за твір В. Кирейка, хоч і поступається їй сміливістю постановки проблеми. Це добротна, написана в традиціях російської класики (з впливом української пісенності в ліричних епізодах), вправно інструментована музика. Щодо характеру твір належить до лірико-драматичного симфонізму.

Показові пісенно-ліричним спрямуванням симфонії львівських композиторів. Їхня стильова специфіка визначається локально-етнічними фольклорними прикметами — інтонаційно-ладовою, ритмічною, а також жанровою своєрідністю західноукраїнських народних мелодій.

«Прикарпатська симфонія» (1952) — перший твір С. Людкевича у цьому жанрі. Тут він використав музичний матеріал власної Симфоніети, написаної 1942 р. У симфонії автор мало цитує народні мелодії, але її теми органічно впливають з фольклорної інтонаційності. З назвою циклу якоюсь мірою пов'язані стильовий характер та емоційний план. Тут протиставляються два настроєві пласти: похмурий, з нахилом до драматизму (у двох перших частинах) і життєрадісний, іскристо-танцювальний (у третій і четвертій).

Вступ до симфонії сповнений смутку й важких роздумів. На його інтонаціях засновано тему головної партії — рухливу, дещо тривожну.



Тут же наявна ще одна тема, котра мовби перетлумачує поспівки з попередньої.

У стилі побічної теми на першому плані типова українська наспівність романсового типу.



В її розвитку переважає строфічна повторність.

Розробка ґрунтується на всіх темах і складається з кількох, дещо відокремлених одна від одної хвиль. Оскільки тут переважає звучання головної партії, вона не повторюється у репризі.

Пісенна лірика — сфера другої частини. Її тема ніжна й прониклива. Вдало відтворено автором властиву лемківським мелодіям ладову мінливість (мажорний основний голос відтінено мінорною субдомінантою супроводу). Скерцо — жартівливого спрямування. Тут, мабуть, єдина у творі цитата — улюблена композитором народна гумористична мелодія «Бодай ся когут знуdiv». Рефрен фіналу побудовано на схожому до фольклорного танцювального наспіву «Фраїрка».

Тісно пов'язана з «Прикарпатською» симфонією С. Людкевича Перша симфонія (1940) М. Колесси. За переважно ліричною музикою в ній чимало пейзажності, милування природою рідного краю. Автор пройнявся інтонаційно-ладовою і ритмічною будовою гуцульських наспівів та інструментальних награвань. При цьому автор подеколи надживає стильовими народними елементами (зокрема, різновидами гуцульського ладу).

Про емоційно-образний план симфонії можна судити з епіграфів, що передують кожній частині: I — «Зацвіли сади в Карпатах», II — «Спомини про опришків», III — «На високій полонині», IV — «Народне гуляння». Вони лише якоюсь мірою конкретизують вельми загальний настрій кожної частини. Все це дає право назвати симфонію «пасторальною», що стверджується звучанням головної партії першої частини. Ще більше відповідає такому визначенню тема повільної третьої частини, прикметна чистою споглядальністю. Рефрен фіналу (у формі рондо) танцювальний за ритмікою. Тут і гостра синкопа, і козацькі формули, а рух і динаміка — коломийкові. Основу розвитку складають контрастні зіставлення різних, але емоційно близьких нюансів тріумфально-святкових звучань.

За характером використаного тематичного матеріалу, фундованого на гуцульських і лемківських народних мелодіях, близькі до шойно розглянутих Перша (1945) і Друга (1947) симфонії Р. Сімовича. Його ж Третя (1951)

більше базується на загальнонаціональних стильових засадах. За настроєм (як і дві попередні) — це безтурботна лірична інструментальна пісня. Музика розвивається рівно, позбавлена примітних образних контрастів.

Тема головної партії першої частини дещо нагадує зразки давньої української музики (Д. Бортнянський, Е. Ванжура). Побічна — пісенна. У розробці спершу розвивається головна партія, а потім — побічна. Внаслідок «локалізованої» повторності обох образів вони втратили дієвість, нівелювалися щодо характеристичності. Матеріал другої частини, як і третьої (скерцо), народний за походженням, проте вельми «загальний» і дещо стереотипний.

Цікавий фінал, у якому Сімович мовби згадав про один з давніх творів української музики — «Козачок» із Симфонії *соль* мінор невідомого автора. І тут використано форму рондо. Перший після рефрену епізод також танцювальний, а другий — пісенно-романсовий. Сруктура класично струнка, але без того напористого ритмічного пульсу, яким відзначається давній зразок.

Перелічені симфонії С. Людкевича, М. Колесси, Р. Сімовича (до речі, як і Перша Р. Верещагіна) написані в дуже важкий для суспільства час, що, по суті, припав на пік культу особи з розгулом терору й безліччю соціальних трагедій. Проте все це не відображено в музиці. Вона приваблює милозвучністю і красою окремих моментів, але дещо абстрактна, у кожному разі навіяна спогадами про далеке минуле, з певним відблиском усталеної естетичної досконалості запозичуваного фольклору (особливо його ліричних зразків, незворушної пейзажності).

Інертність музичного мислення виявилася і в деяких інших симфоніях цього періоду. Відкриті чи приховані задуми ряду циклів (не лише симфонічних) часом зводились до стереотипної сонатної схеми, за якою чергувались: боротьба (подеколи невідомо, з ким), пасторальна (переважно) картина природи, жанрова сцена, народне свято чи гуляння тощо. Про такі ж образно-емоційні сфери, як драматизм, трагедійність, інтимно-лірична задушевність, мовити в позитивному плані не доводилось.

Так, у Симфонії В. Гомоляки (1952) «збиті» в шаблонну конструкцію фрагменти описової, ілюстративної, надміру спрощеної музики не пов'язані між собою. Автор лише чергує «випробувані» настроєві епізоди. Головне в розробці першої частини не розвиток матеріалу, а звичайна повторність тем.



С. Людкевич



В. Гомоляка

Показна гомінливість із суто кількісним «потовщенням» фактури не має нічого спільного з драматизмом. На жаль, і в наступних частинах бачимо таку ж, по суті, «прикладну» музику. Симфонія Гомоляки позбавлена основного — симфонізму як довершеного методу інструментального мислення.

Щодо професійного рівня Друга симфонія (1952) К. Домінчена стоїть помітно вище попереднього твору. Мабуть, позитивну роль у цьому відіграла тривала диригентська практика автора. На характер і зміст музики справила вплив типово «культівська» атмосфера захоплення грандіозними планами «перетворення природи». Це виявилось у піднесено-офіційному тоні, у слідуванні в розбудові цілого трафаретові, який тоді усталився. У фіналі за одну з тем композитор використав власну «прославлену» масову пісню.

У різні роки із симфоніями виступали Г. Таранов, В. Барабашов, Р. Верещагін («Тарас Шевченко»), А. Лазаренко, О. Зноско-Боровський, Т. Сидоренко-Малюкова, Л. Соковнін, С. Хіцунов, Б. Яровинський, дебютували з творами цієї форми В. Подгорний, А. Муха, Л. Колодуб, О. Канерштейн, Р. Деражне та ін.

Розглянуті вище симфонії з'явилися в кінці 40-х — на початку 50-х років. У них (за винятком Третьої Б. Лятошинського і, можливо, Другої Г. Майбороди) більшою або меншою мірою виявилися негативні естетичні тенденції, нав'язувані композиторам представниками сумнозвісної адміністративно-командної системи. Однією з перших спроб вирватися з-під їхнього тиску є Четверта симфонія (1957) Г. Таранова. Мовлячи про неї, треба передусім зважити на час написання — після XX з'їзду КПРС, під безпосереднім впливом подій, котрі відбувалися в духовному житті. Вона стала немов провідником естетичного й стильового оновлення в різних сферах і формах музичної творчості.

У Четвертій симфонії автор передусім прагнув відбити настрої, котрі не лише радують, а й бентежать людські душі. Тут звертає на себе увагу драматизм першої частини, який, розгортаючись, зумовлює сувору маршовість фіналу. Тема головної партії *Алегро* мелодично простора, позначена широкими інтервалами з дещо несподіваними інтонаційними зламами.

Побічна тема традиційна, стиснена щодо звукового складу, активна в русі. Розвиток обох тем спрямовується в бік мелодизації, хоч початковий драматизм зберігається. У процесі розгортання нарощуються дедалі нові й нові мелодичні пласти, що зрештою спричинює поліфонізацію фактури цілого. Драматизація

викладу продовжується і в другій частині — Скерцо, звучання якого загострює провідний настрій. Напружений внутрішній пульс музики викликає почуття тривоги, непевності. Смуток і трагедійність характеризують третю (повільну) частину, яку автор назвав «Романсом». У цьому можна вбачати певний зв'язок із дожовтневими творами даної форми («Українська симфонія» Е. Ванжури, Симфонія *соль* мінор невідомого автора, «Українська» М. Калачевського та ін.), де інструментальний романс посів, як відомо, одне із цільних місць.

Остання частина Четвертої симфонії Г. Таранова — маршового характеру. Проте це лише «оболонка». Більш важливою тут є внутрішня трансформація драматичних звучань, а також спроба синтезування образів шляхом поєднання провідних тем крайніх частин циклу. З цього огляду важлива роль коди, де окремі теми набувають героїчного звучання.

Значного поширення у 40-і роки і в першій половині 50-х набула симфонічна сюїта. Цикли такого типу спеціально задумувалися і створювалися на основі музики до театральних постановок чи кінофільмів. За тематикою вони розпадалися на дві групи: зразки першої відбивали події та образи радянської дійсності; сюжети другої бралися з класичної літератури або з життя її лідерів. Природно, що в написанні деяких сюїт відіграли певну роль події Другої світової війни або спогади про неї.

Твори даної форми посіли помітне місце в доробку Ю. Мейтуса. До війни він створив три сюїти, причому перша й друга за характером близькі до «Веснянок» М. Вериківського й засновані на народних мелодіях. П'ята сюїта (1944) також написана на теми народних пісень. У Четвертій (1942) відтворено тривожні події часу. Вона має чотири частини; кожній передуює епіграф, запозичений з віршів українських поетів. Перша, ґрунтована на епічній, з прихованим драматизмом, мелодії, становить ланцюг смислових і фактурних варіацій.



Тема поступово драматизується, а в зоні кульмінації звучить гнівним протестом. Тут змальовано важкий стан радянських людей на тимчасово окупованій Україні. Друга частина сприймається як картина з життя народних месників. Композитор побудував її на мелодії партизанської пісні. Початок третьої (мрії людини, відірваної лихоліттям від рідної землі) будується на характерній інтонації «Ой у лісі на ялині», що стала широко вживаною в українській музиці (зокрема, харківських її представників) завдяки чудовій обробці М. Коляди. Її звучання настроює на задушевність і чистий смуток. Але впровадження мелодії «Ой у полі вітер віє» (валторна) спрямовує по-

чуття у дещо інше річище, що не зовсім відповідає образу лиха й страждань за долю рідної землі.

У четвертій частині Мейтус якоюсь мірою піддався «штампові декларативності», що почав складатися у творах про війну. Тут автор виділив гоміливі фанфари, вдався до зовнішнього зображення подій.



Структура частини позначена деякою строкатістю, хоч драматизованим проведенням основної теми з першої досягається ефект певного зчеплення матеріалу.

Композитор завжди прагнув до симфонізації циклу. Це виявилось також у Четвертій сюїті, зокрема в плануванні її підрозділів, де провідна роль відведена послідовному втіленню ідеї оспівування рідної землі.

Значної популярності набула сюїта «Закарпатські ескізи» (1949) В. Гомоляки, написана на основі музики до хронікально-документального фільму «Зоря над Карпатами». Початкова заклична фраза трембіти (валторна) сприймається як своєрідна заставка.



Проведена крізь цикл, вона править за сполучну ланку між частинами. Кожна з них має свою назву. Перша — «Важке минуле» — покликана передати образ страждань народу, століттями відірваного від рідної землі. Автор розвинув головним чином перший елемент теми, користуючись переважно засобом його стиснення чи розширення.

Контрастна друга частина — «Лісосплав», як і попередня, починається звучанням заставки. Тема (перетрансформовані динамічно-рухливі мотиви коломийки) відтворює трудовий процес бокорашів — сплавників лісу. Третя — «Зоря над Карпатами» — вправно написаний пейзаж, де використано поспівки сучасної народної пісні «Ой літали орли в полі». Центральна тема фіналу — «Народне свято» — популярна коломийкова мелодія, розроблена свого часу М. Лисенком в обробці пісні «Верховино, світку ти наш», на якій базуються невибагливі варіації.

«Закарпатські ескізи» написано за картинно-ілюстративним принципом. Очевидно, те, що в основу сюїти покладено музику до фільму, справило вплив на загальну конструкцію твору й спосіб симфонічного мислення автора.

В. Гомоляки належать також хореографічні сюїти — з балету «Сорочинський ярмарок», «Закарпатські танці», «П'ять танців народів СРСР».

Рисами «безхмарності» позначені сюїти В. Нахабіна, зокрема «Колгоспне свято» (1950) і «Картини моєї Батьківщини» (1952). У першій перетворено мелодії сучасних народних пісень і танців, у другій — здійснено спробу перевтілити сюжети і зміст картин радянських живописців — М. Грекова, А. Мильникова, В. Пузиркова та ін. Поштовхом до виникнення обох творів послужив, мабуть, знаменитий цикл симфонічних поем «Моя Батьківщина» Б. Сметани. Однак Нахабін сприйняв із класичного зразка швидше зовнішній, суто картинний момент, без заглиблення у психологію явищ та образів.

Процес осучаснення сюїти, котра, бувало, жила «готовою», як правило, прикладною музикою, переведення її в активно-творчу форму, образи якої впливали б з актуальних проблем сьогодення, найяскравіше виявилися в «Алтайській сюїті» (1955) Г. Таранова. Закономірно, що прикметою музики стала її певна описовість. Поряд з тим треба відзначити молодечий запал твору, стрімку динаміку, вишуканий оркестровий колорит.

Перша частина є мовби начерком дещо суворого гірського пейзажу. Прагнучи до зумовленої задумом «інтернаціоналізації» музики, автор дотепно втілює це в різних частинах переінтонуваних характерних поспівок, майже не вдаючись до цитат справжнього фольклору. Виняток становить фінал, побудований на мелодії сучасної частівки «Не сама машина ходит». Основу ж цілого складає симфонізована пісенна мелодика. У музиці проступає відчуття певної творчої свободи, вже не скutoї догматичними вказівками недавнього минулого. Це безсумнівний крок автора вперед у порівнянні з його ж більш ранніми сюїтами на українські теми (1949, 1950 рр.).

Із сюїт, пов'язаних з літературними темами, найбільш вдалими виявилися твори А. Штогаренка й Б. Лятошинського. Обидва композитори тлумачили форму як вельми містку, здатну на вагомий симфонічний узагальнення й активну драматизацію.

«Пам'яті Лесі Українки» (1951) А. Штогаренка¹²² — це розповідь про видатну письменницю-громадянку. Провідна тема твору — музичний образ поетеси, її патріотизму й гуманізму.

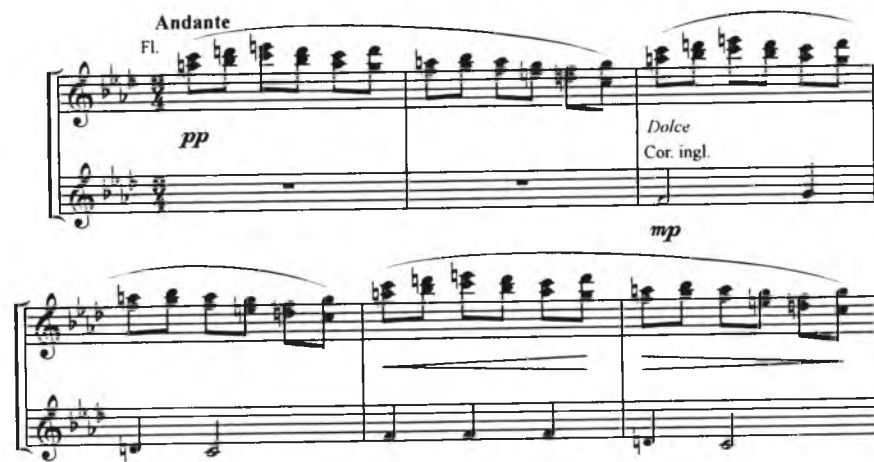


Дана мелодія проходить крізь усі частини сюїти (інтонаційно вона дещо нагадує ігрову пісню «Пускайте нас», свого часу записану К. Квіткою з голосу Лесі Українки). Автор розробив тему варіаційно — спершу в лірико-драматичному плані, а згодом — у бурхливо-пристрасному.

¹²² Існує кілька варіантів сюїти. Клавир надруковано в трьох частинах, партитуру — в чотирьох. На платівці відбито п'ять частин. Це і репрезентує остаточну редакцію сюїти.

У процесі праці Штогаренко переосмислив деякі мелодії, додані Лесею Українкою до драми-феєрії «Лісова пісня». Одна з них послужила матеріалом для «Пісні» — другої частини. Вона належить до кращих розділів циклу. Своім настроєм ця мелодія дещо перегукується з музикою попередньої частини й наступної — «Балади», чим утворюється однорідний емоційний потік. Однак поданий між другою і третьою частинами «Гопак» дещо порушує провідну образно-смыслову спрямованість сюїти.

Найвиразнішою у циклі є «Балада» — втілення уболівань поетеси за сумну долю народу.



Її наспів близький до лейтмотиву, хоч мелодичний рух тут ритмічно зворотний. Драматична кульмінація — середній епізод «Балади». Частина в цілому правдиво розкриває глибини душі поетеси, відтворює палкі поривання її серця.

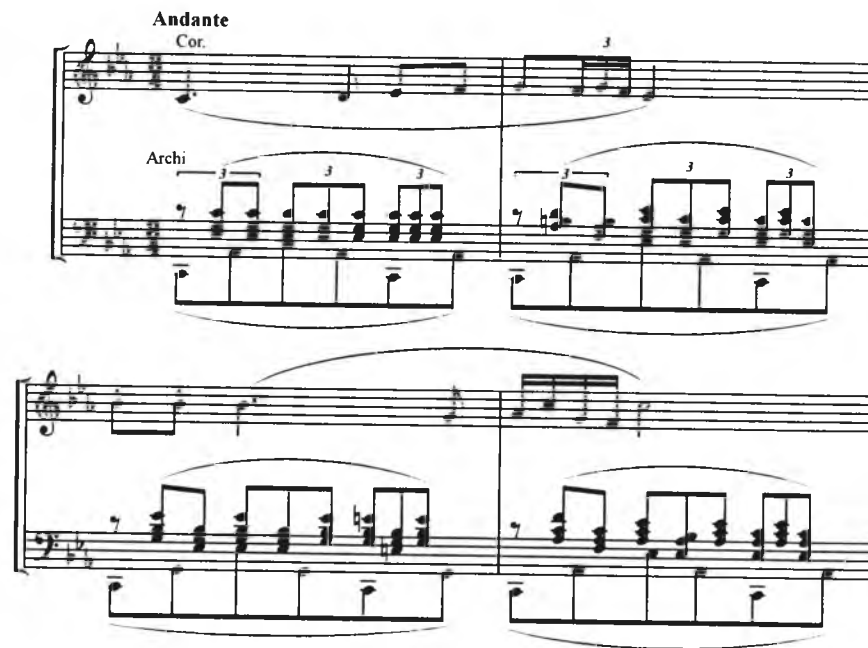
Фінал (на козацьких формулах) передає настрій масової святковості. Основний засіб його розвитку — вільна варіаційність. На тлі гостро ритмізованого руху композитор проводить розлогі наспівні мелодії, що спричинило відчутний міжпластовий контраст. Тут є чимало рис картинного симфонізму. Показово-«оптимістичне» забарвлення фіналу — це певний відгук на тогочасні «вказівки», згідно з якими кінцевий епізод циклічного твору обов'язково повинен був мати «життєрадісний» характер.

Та попри це сюїта «Пам'яті Лесі Українки» є цікавою спробою музичного втілення специфічного задуму, що вдалася композиторові завдяки активній симфонізації викладення.

Як завжди в Б. Лятошинського, глибоким проникненням у психологічну суть теми й окремих її образів позначена сюїта «Тарас Шевченко» (на основі музики до однойменного фільму, 1952). Цим вона близька до попереднього твору. Працюючи над циклом, автор скористався деякими мелодіями, складеними на слова з «Кобзаря» й окремими народними піснями (зокрема, улюбленими поетом). Центральне місце серед них посідає наспів «За-

повіту» Г. Гладкого¹²³. Природно, що дана мелодія править у сюїті за лейтмотив і її звучання зумовлює основний характер твору.

Головною в другій частині («Шевченко на Україні») стала «Ой зійди, зійди, зіронько та вечірняя» — симфонічний спів про красу рідної землі. Окремі ж мотиви «Заповіту», котрі влітаються у тканину, постійно нагадують про страшну дійсність у поневоленому краї.



Тривожно-збуджений середній епізод — ніби відгомін народних повстань, багряні сполохи пожеж... На поєднанні поспівок «Заповіту» й «Зіроньки» виникають нові мотиви, що драматизуються навальним розгортанням музики. Повернувшись на батьківщину з далекого Петербурга, Шевченко сподівався побачити «рай земний», а знайшов горе і злидні народні. Тому психологічний контраст квітучої природи й безрадісного існування простих людей становить головний сенс частини.

«Степ» прикметний незвичним колоритом. Царські сатрапи заслали Шевченка в солдати в далекий Казахстан, заборонивши йому писати й малювати. Картину спаленого сонцем степу змальовано дещо «відстороненою» східною мелодією англійського ріджа на тлі монотонних рухів рівнобіжними тризвуками інших інструментів (за принципом розходження — сходження). Усе це мертва, залита сліпучими променями сонця картина.

Драматична кульмінація сюїти — трагічна «Страта» (кара шпіцрутенами простого солдата за «образу» офіцера). Перший її епізод — це докорінно зміне-

¹²³ Це не було першим зверненням автора до неї. Ще в 1939 р. Лятошинський широко розробив її в одночастинній кантаті на слова з «Кобзаря».

на мелодія «Зіроньки», а другий вражає психологічним зануренням у смисл ситуації; це мовби важкі жалобні кроки, що базуються на славнозв'язній мелодії «Думи мої, думи». Розмірена хода, зловісний тембр закритих валторн і труб, глухі удари великого барабана якнайвиразніше передають гнітючий душевний стан поета.



Суцільно ліричним настроєм, смутком і журбою пройнята частина «Прощання друзів». А фінал — жвавий, навіть безжурний хоровод на веснянковій мелодії. Таке несподіване завершення драматичної, сповненої трагізму симфонічної розповіді знову ж сприймається як результат сумнозв'язних вимог обов'язкової «життєрадісності» кінцевого епізоду.

Хоча в основі сюїти лежить «прикладна» кіномузика, Лятошинський свідомо уникнув у ній описовості або ілюстративності; він спрямував пошук на щонайбільше вивільнення психологізму і потенційної виразової енергії, що її приховує кожна з використаних тем-мелодій. Цілісність задуму в усіх його виявах — найприкметніша риса твору.

Такого ж принципу видатний композитор дотримується у сюїті «Ромео і Джульєтта» (на основі музики до вистави за В. Шекспіром, 1951).

«Карнавальний марш» — пишний і бундючний похід з відтінком гумору. Елемент гротесковості сприймається як вираження незвичності карнавальних масок. Перша тема мовби «стрибаюча», друга ж — важка, з «притупуванням». В основі розвитку — варіаційна повторність з виділенням характерних ритмів і мотивів. Це лише вступ, начерк зовнішніх обставин, котрі не мають прямого відношення до майбутньої драми.

Варіації «Павани» (на справжню середньовічну мелодію) з переважно органними звучаннями — перший натяк на трагічні події (друга частина). Найпоетичнішою в сюїті є третя («Сад Джульєтти»). За тему їй послужила мелодія з побічної партії фіналу Першої симфонії Лятошинського. Розвиваючи, автор «розщепив» наспів на кілька голосів, котрі то сплітаються, то розпадаються на окремі короткі фрази.

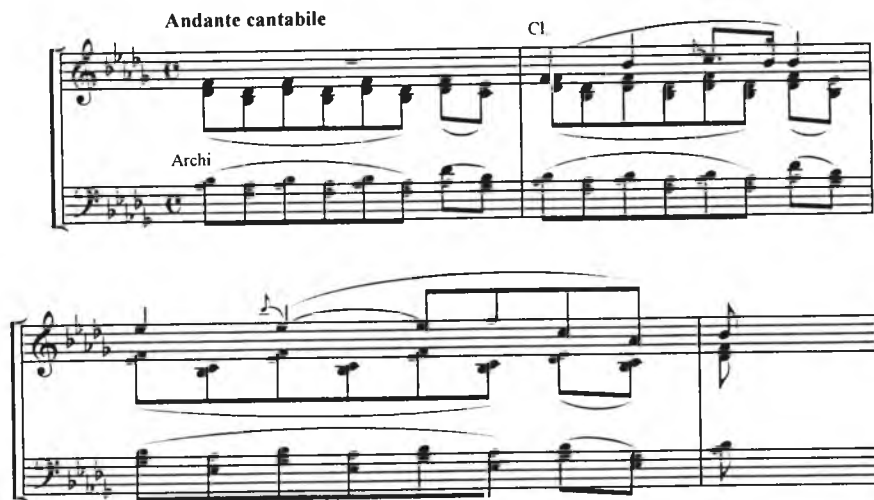
Гранично напруженим видається поєдинок Ромео і Тібальда (четверта частина). Щодо характеру, емоційного згущення, особливостей фактури ця музика близька до кращих сторінок Третьої симфонії Лятошинського. Тут і насажена енергія руху, і багатоплановість цілого. Музика частини напружена цільна, внутрішньо зібрана. Сповнений смутку й трагізму п'ятий підрозділ («Джульєтту несуть у склеп»). «У склепі Капулетті» — продовження попередніх настроїв, тільки на вищому рівні трагедійності. На передній план тут вийшов траурний мотив. Три останні частини пов'язані між собою характером музики й становлять своєрідну драматичну вершину циклу. Все це природно розв'язується в сердечно-щирому, просвітленому «Апофеозі». Тут композитор прагнув до тихої ясності, торжества людяності й добра, котрі наскрізь проймають твір великого англійського драматурга.

Як відомо, безсмертна трагедія Шекспіра надихнула чимало авторів музичних творів різних жанрів і форм. Симфонія Г. Берліоза, опера Ш. Гуно, увертюра-фантазія П. Чайковського, балет С. Прокоф'єва — лише краща щодо художності їх частина. А скромна праця Б. Лятошинського — гідний внесок українського майстра у світову музичну шекспіріану.

Своєрідним зразком сюїти, яку важко віднести до одного з названих типів, можна вважати «Чотири казки» А. Штогаренка. Зокрема, крім специфічного задуму, вони виділяються вагомих значенням симфонізму як методу мислення, що дало привід декому тлумачити цикл як симфонію. «Чотири казки» Штогаренко закінчив у 1947 р. Тоді твір, що називався «Симфонія-казка», справив на критиків-догматиків приголомшливе враження свіжістю виразових засобів і незвичністю колориту. Його зразу ж оголосили «формалістичним» і надовго вилучили з художнього вжитку.

Новизна «Чотирьох казок» полягає як у самобутності авторського стилю, так і в оригінальності теми. Це, по суті, перший український казково-фантастичний симфонічний твір, розрахований на дитячу аудиторію. Особливо приваблює тут органічне поєднання казковості з реальністю, тонке відтворення характерних прикмет національного фольклору. Не цурається Штогаренко і впливів класичної музики, зокрема симфонічної фантастики А. Лядова.

Народна за стилем секундово-квартова мелодія типу колисанок — це розповідь про щось далеке, таємниче, красиве. У серпанкову звукову атмосферу вривається химерний, дещо гротесковий наспів. Репризу ж утворюють початкові звучання, хоч певною мірою загострені. В основу другої казки частини покладено важкий, кострубатий і незграбний фантастичний образ. Найявний тут пристрасний мотив зітхання трапляється і в інших творах композитора (зокрема, в сюїті «Пам'яті Лесі Українки»). Музична оповідь у третій частині драматизується: це ніби узагальнення трагічних ситуацій, про



які йдеться у багатьох народних казках. Фінал твору — радісне танцювальне піднесення.

У першій редакції твору (другу композитор здійснив у 1956 р.) кожна з казок мала простеньку, підкреслено дитячу програму. Проте згодом авторів довелося відмовитися від них, бо активно симфонізована музика переросла первісний задум. Це зразок колористичного картинного симфонізму, майстром якого був А. Штогаренко.

Сюїти писали також інші українські композитори. А. Свечников («Колгоспна сюїта»), М. Вілінський («Балетна сюїта»), В. Рибальченко («Молодіжна сюїта»), А. Солтис («На слов'янські теми») надавали їм достатньо симфонізованого вигляду. «Українська сюїта» В. Борисова ближча до «аранжировок» народних наспівів (щось на зразок «Веснянок» М. Вериківського). У роки війни дві симфонічні сюїти — «Осетинська» К. Домінчена й «Дагестанська» В. Борисова — були створені на основі мелодій тих народів, на землі яких автори перебували в евакуації. Разом з іншими тогочасними творами вони свідчили про бажання українських композиторів зробити і свій внесок в ту чи іншу національну культуру.

Тенденція до розширення тематики, збагачення форм і типів музичного мислення характерна також для композиторів, які працювали над новими симфонічними поемами. Природно, що чимало їх присвячено подіям війни, зокрема перемозі над фашизмом. Тому деякі нагадують написані «на випадок». Це, наприклад, «Шляхами слави» Ю. Мейтуса (1945) — дещо помпезна, прославна, а можливо, надміру триумфальна. Як і в більшості інструментальних композицій автора, в ній використано народні мелодії. Проте звично-технологічна, а не емоційно-образна їх розробка недостатньо відповідає задумові. Тут на перший план композитор висуває структурно-жанровий принцип. Звідси «акуратна» (в традиційному розумінні) сонатна схема, певна «увертюрність» у розбудові цілого.

Такого ж типу «Героїчні поеми» А. Філіпенка, Г. Таранова, Г. Фінаровського, «Повернення героя» В. Нахабіна, «Переможці» М. Гозенпуда, «Про Батьківщину» К. Домінчена, «Визволення України» В. Рибальченка, «Слов'яни» А. Солтиса, «Епічна поема» Б. Яровинського, Поема Л. Спасокукоцького, «Сталінградська битва» Я. Лапинського. Перегукуються змістом і характером з творами про лихоліття поеми на історичну й літературну тематику М. Вериківського («Конашевич-Сагайдачний»), А. Свечникова («Кармелюк»), М. Скорульського («Микита Кожум'яка»), В. Нахабіна («Данко»), Р. Сімовича («Максим Кривоніс») та ін. У цьому жанрі дебютували, зокрема, Л. Колодуб («Великий Каменярь»), В. Кирпань («Олександр Матросов»), Л. Грабовський («Інтермеццо» за М. Коцюбинським), Г. Цицалюк («Легендарні партизани»).

Виділяються з цього потоку поеми «Пісня юнаків» та «Дніпро» С. Людкевича. Перша (підзаголовок «Рондо юнаків») написана 1948 р. і присвячена Радянській Армії. Це посвята, а не програма. Армія в уявленні автора не сила, яка щойно здолала страшного ворога, а уособлення юності, завзяття, стрімливості. Саме це варто наголосити, адже тут уперше після війни відбулося рішуче переосмислення образу армії на мирний лад.

Основна тема «Пісні юнаків» — ритмічно чітка, динамічна за рухом, танцювальна. Спокійніша та врівноваженіша друга тема вирізняється яскравою образністю. Характером вона нагадує козацькі та вояцькі пісні. Можливо, це і наштовхнуло автора на думку взяти її з власної опери «Довбуш».

Energico

Ob., V-ni



Значно чіткіше проступає принцип поемності у «Дніпрі» (1947) — широкій картині боротьби з іноземними поневолювачами. Як і більшість творів такого типу, поему написано у вільній формі. Епічний характер задуму спричинив просторовість розгортання, згідно з яким епізод вільно впливає з попереднього і зумовлює появу наступного.

Вступний розділ побудований на «розлогій, внутрішньо зібраній мелодії».

Largo



На перший погляд тема спокійна, подеколи навіть споглядальна. Проте в кожному її мотиві відчуваються прихована сила, настороженість і певна енер-

гія. Прикметною рисою поеми «Дніпро» є прагнення автора до художньої форми, не обтяженої ніякими схемами. Це заслуговує на схвалення, хоч у процесі розвитку інколи трапляються імпровізаційні моменти. Певною вадою твору є деяка одноманітність прийомів розробки матеріалу, а також зловживання секвенціями й статичними повтореннями окремих тем чи більших структурних утворень.

Ряд симфонічних композицій з'явився до десятої річниці возз'єднання західноукраїнських земель з Радянською Україною. Однією з кращих є поема «Возз'єднання» (1949) Б. Лятошинського, котра, незважаючи на традиційні засоби виразності, також була піддана остракізму окремими критиками. Для її написання автор обрав західноукраїнські й наддніпрянські пісенні й танцювальні мелодії. Першу з них — «Якби мені батько» — він запозичив з відомої збірки «Українські народні мелодії» К. Квітки. Як завжди, Лятошинський збагатив наспів, розширив його звукові межі, наснажив драматизмом. Цього ж принципу композитор дотримувався у наступній темі — «Яром хлопці, яром». Тут вона сприймається як образ Вітчизни, сповнений впевненої сили й експресії.



У процесі розгортання спершу з'являються окремі мотиви й фрази мелодії, а потім вона звучить у формі канону. У затишшя, яке настало, мовби здалеку впроваджуються звуки «троїстих музик» (задерикуватий козачок).

Подальша конкретизація задуму спричинила появу нової теми — західноукраїнської коломийки (тієї, що, починаючи від М. Лисенка, неодноразово використовували інші українські композитори). Розробляючи обидві мелодії, Лятошинський переносить їх у різні регістри, вдається до метричного стиснення, виділення характерних поспівок. Найсуттєвішими тут виявилися варіаційна повторність і винахідливі поліфонічні прийоми. Зокрема, вражає одночасне сполучення різних тем-образів. Спочатку «Яром, хлопці, яром» поєднується з коломийкою, а потім коломийка — з козачком. Далі всі вони звучать разом. Найвищою точкою концепції стала урочисто-польотна «Яром, хлопці, яром».

Відзначаючи драматизм і психологізм «Возз'єднання», варто зважити, що ця, без сумніву, позитивна якість твору подеколи обертається недоліком — переобтяженням вислову, зокрема в епізодах, пов'язаних з танцювальністю.

Історико-революційна тема лежить в основі поеми «Щорс» (1949) А. Свечникова. У структурних принципах і накресленні динаміки образів композитор швидше керувався засадами увертюрності, ніж поємності. Тому зіставлення емоційних планів, характер контрастів зумовлюються

не так логікою задуму, як закономірностями сонатного алегро та його окремих компонентів.

Вступ побудовано на двох чітко розмежованих темах. Перша — образ вольовий, сповнений революційного пафосу. Вона нагадує лейтмотив народної боротьби з опери «Тарас Бульба» М. Лисенка. Друга ґрунтується на характерних поспівках дум (лад — дорійський мінор з підвищеним IV шаблем). Викладений тут матеріал не бере безпосередньої участі в подальшому розвитку, його призначення — створити насторожену атмосферу з екскурсом у героїчне минуле народу.

Основне тематичне ядро головної партії ритмічно загострене. Автор розгорнув його з допомогою ладотональних контрастів, а також стисненням, пожаттям руху. Певну роль у цьому відіграє звукозображальний момент (активна боротьба).

Тема побічної партії цікава своєю смисловою конкретизацією — композитор склав її у стилі народних мелодій періоду громадянської війни. Головну функцію в розвитку виконує поліфонія.

Сигнальні поклики вводять у напружену атмосферу битви. Автор добре володіє методами тематичної розробки — вилученням характеристичних ланок, стисненням окремих фраз чи мотивів, їхнім регістровим перегуком, поліфонічним «змішуванням». У розробку, згідно з програмою, впроваджується тема народної скорботи.



Поступово вона переростає в заклик до боротьби, котра, вже на новому етапі, виявляється у репризі, що становить поєднання інтонацій обох провідних тем.

Схожий з попереднім твором задум має поема «Герої «Потьомкіна» (1955) К. Домінчена. За характером музики вона також близька до «Щорса». Однак це типовий твір, написаний «на випадок», без глибокого осмислення теми. У музиці на першому плані зовнішньопоказові моменти. До них належить вельми прямолінійне цитування мелодій революційних пісень («Шалійте, шалійте, скажені кати», «Варшав'янка», «Сміло у ногу рушайте»). Пасивна традиційність виявилась також у способах їх опрацювання. Ще більш поверховою видається поема «1917 рік» (1955) К. Данькевича.

Цікавий за задумом, хоч і нерівний щодо виконання, цикл поем «Батьківщина» (1956—1960) М. Дремлюги. Створюючи його, автор (до речі, як і В. Нахабін у сюїті «Картини мосі Батьківщини»), мабуть, орієнтувався на знамениті музичні полотна Б. Сметани. Проте поеми Дремлюги свідчать, що в пору їх написання композитор перебував під впливом певних суспільно-політичних обставин, котрі й визначили зміст і характер творів. Усього їх чотири: «Батьківщина», «Портрет дівчини — героїні праці», «Пам'яті героя», «Рідні простори». Художньо найдовершенішою видається остання поема, у якій автор, очевидно, був менше скутий обов'язковими естетико-творчими приписами, котрі нерідко визначали характер музики того чи іншого



Б. Лятошинський

матизації та психологізації втілення задуму. Звідси заглиблення в сутність кожного образу, постійне прагнення правдиво відтворити «емоційний сюжет» цілого.

Початок поеми — епічна картина мирного плину Німана. Для відображення старовини композитор скористався фігураціями на поспівках середньовічної секвенції «Dies irae». Це зосереджене тло мовби настроює на своєрідну «Пісню про Гражину» (англійський ріжок). Мелодія вочевидь польського фольклорного походження. Щодо структури, то це типова для Лятошинського ліро-епічна тема монологічного складу Увесь епізод (пролог) — простора емоційна хвиля, на вершині якої і звучить «Пісня про Гражину».



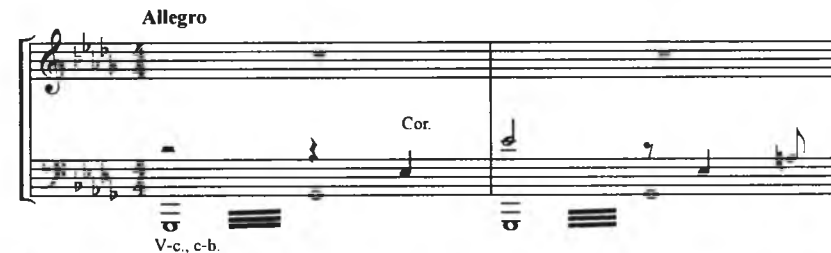
Войовнича, енергійна тема головної партії — образ князя Литавора.

часу. «Рідні простори» сприймаються як симфонічна пісня про Україну, її землю і природу, про людей праці. Мова твору прикметна природним переінтонуванням фольклорних мотивів і поспівок, а також самобутніми національними ладовими ознаками.

Одна з кращих українських поем (симфонічна балада, за авторським визначенням) — «Гражина» (1955) Б. Лятошинського, написана за «литовською повістю» А. Міцкевича. Висока патріотична ідея літературного перешоджерела надихнула композитора на визначну музичну оповідь. Автор зосередився на вузлових моментах фабули. Образи твору чітко розподіляються на дві групи. До першої належать усі, пов'язані з головною ідеєю, до другої — теми Литавора й хрестоносців. Мислення Лятошинського ґрунтується на дра-



У побічній партії на передньому плані центральний позитивний образ-тема Гражини — живої і пристрасної, одухотвореної ідеєю служіння рідній землі. Характер теми докорінно змінився (у порівнянні з прологом). Мелодію інтонують у середньому регістрі віолончелі, темп швидкий, рух спрямований до кульмінації. Вторгнення першої теми *Allegro* загострює драматизм, викликає тривогу. У насторожену тишу ночі вриваються зловісні фанфари закритих валторн: «пси-рицарі» напали на володіння Литавора. Їхні теми — шойно згадані фанфари й жорсткий хорал.



У розробці два розділи. Перший розповідає про боротьбу литовців на чолі з Гражиною проти хрестоносців, другий є продовженням битви за участю князя Литавора (котрий спершу був серед тих, хто закликав хрестоносців), перемога над ворогом. Спочатку розвиваються тема побічної партії

і хорал, а потім — тема Литавора і хорал. Як завжди у Лятошинського, увесь розділ ґрунтується на винахідливих перетвореннях (емоційних та структурних) основних мелодій поеми. У жорстокій битві гине Гражина. Її музичний образ поступово просвітлюється в репризі. Спершу тема звучить у суворому *мі-бемоль* мінорі, згодом автор переводить її у далекий *ре* мажор (через енгармонійно спільну терцію: *соль-бемоль* — *фа-дієз*).

У коді («Поховальне вогнище») теми головної та побічної партій подані в сумісному звучанні, мовби наголошуючи, що Литавор, спокутуючи важку провину перед Гражиною і рідною землею, добровільно увійшов у полум'я... А в епілозі знов постає картина епічного плину сивого Німану, звучить печальна пісня про подвиг і героїчну смерть славної дочки народу — Гражини.

Вірний принципам драматичного симфонізму, Лятошинський побудував концепцію поеми на засадах гострого конфлікту відмінних за змістом і характером образних сфер. Як і в Третій симфонії, він чітко окреслив не лише позитивне, а й негативне. Тому провідна ідея твору — патріотична любов до рідної землі й самопожертва заради її свободи — набула рельєфного переконливого втілення.

Польській темі, але вже іншого характеру, присвячена поема «На берегах Вісли» (1958) Б. Лятошинського. Він написав її до 1000-річчя польської державності, через що музика має дещо «офіційне» забарвлення. Як і «Гражину», композитор заснував її на польських за звучанням темах. Зокрема, щоб підкреслити «історичність» задуму, він увів у розробку стародавній наспів польського композитора XVI ст. Вацлава із Шамотул. Демонструючи високий творчий професіоналізм Лятошинського, поема «На берегах Вісли» все ж таки є занадто статичною (у порівнянні з «Гражиною») за характером.

Лінію створення програмних композицій на літературні сюжети продовжив Г. Таранов у поемі «Давид Гурамішвілі» (1953). Її задум виник під час підготовки до відзначення 300-ліття приєднання України до Росії. Тому природно, що образ великого поета, життєва доля якого була тісно пов'язана з діяльністю грузинського, російського та українського народів, тлумачиться як символ їхньої дружби.

За епіграф композитор узяв відповідну строфу з «Пісні про Давида Гурамішвілі» С. Чиковані. Опрацьовуючи задум, Таранов, очевидно, орієнтувався на певні факти з біографії поета-воїна та окремі мотиви його творчості.

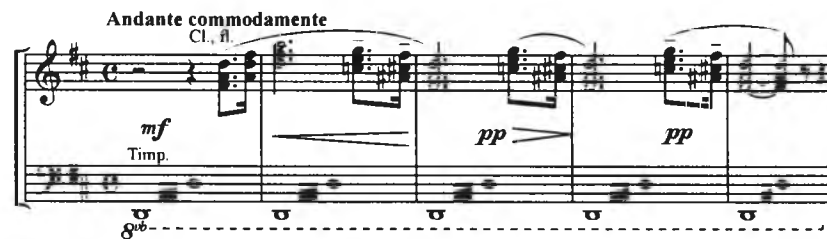
Особливості задуму поеми визначили три її музичні пласти: грузинський, російський, український. Вони конкретизовані національно-фольклорною стильовою специфікою. Початкова фанфара — один з начерків «портрету» героя. З окремих поспівків вступу викристалізовується основна тема твору — енергійна, пружна, із своєрідними зіставленнями гармоній. У супроводі підкреслено типові для грузинської народної музики паралелізми. Автор поглиблює образ модифікацією теми у привільно-наспівну. Російська мелодія спокійна, емоційно виважена, широко просторова. Вона відчутно контрастує з попередньою, розвивається варіаційно. Українська — ніжна, граціозна, схожа на характеристичний балетний танок — групує навколо себе ліричні образи, в тому числі відповідно модифіковані попередні. Всі національно визначені теми активно взаємодіють між собою.

У розвитку поряд з варіаційністю чималу роль відіграє поліфонія. За допомогою її засобів у коді синтезовано всі провідні музичні образи.

За формою «Давид Гурамішвілі» — своєрідно трактоване сонатне алеґро. Тут збережено основні його контури, а внутрішній рух осередків структури підпорядкований специфіці смислового розгортання кожного з аспектів змісту.

Спроби створення національної симфонічної літератури типу рапсодій, фантазій, капричій, концертних увертур траплялися і в минулому («Козак-шумка» М. Лисенка, «Українська рапсодія» В. Барвінського, «Галицька рапсодія» і поема-фантазія «Веснянки» С. Людкевича, «Увертюра на чотири українські народні теми» Б. Лятошинського, «Героїчна увертюра» В. Косенка, «Карнавал» Р. Сімовича та ін.). Проте їхня поява мала тоді переважно спорадичний характер, хоч потреба в композиціях такого типу (як правило, демократичних) була вельми гострою. Знов українські автори звернулися до них після війни. Першою ластівкою стала «Закарпатська рапсодія» (1945) М. Вериківського, написана на основі конкретних фольклорних мелодій. Це досить колоритне симфонічне полотно, хоч замилювання зразками народної творчості призвело до певної строкатості форми, довгот, статички.

Популярності набула «Гуцульська рапсодія» (1949) Г. Майбороди, що з'явилася до десятої річниці возз'єднання українських земель. Початковий мотив-заставка нагадує трансформовану трембітну інтонацію-заклик, що містить у собі чимало можливостей для активного розгортання. Наспів, що прозвучав, виступає то як поштовх до навалного руху, то як елемент тла для інших образів. Речитатив фагота (на мелодії «Ой то у бесіді») добре контрастує з попереднім звучанням. Наступна танцювальна тема — модифікована «заставка».



Після початкової моторної стихії, що змінюється затишшям, з'являється гранично ліризована мелодія «Верховино, світку ти наш». Поступово її мінорний спів переводиться у мажорний. (Даний епізод характером викладу нагадує баладну тему із симфонічної поеми «Лілея» цього ж автора.) Розробляючи мелодію, композитор вдається переважно до імітаційної та секвенційної техніки. Перемішуючи мотиви вгору, згущуючи гармонії і фактуру, він досягає емоційної кульмінації, після чого знов постає бурхливо-радісна танцювальна тема.

Г. Майборода не дотримувався літературно оформленої програми. Та в рапсодії діє принцип так званої асоціативної програмності, коли конкретизований смисл впливає з використаних народнопісенних мелодій. У дано-

му випадку головну роль відіграла мелодія «Верховини» з переважною пейзажністю змісту, на тлі якої виразно проступають святкові побутово-танцювальні моменти.

Певний вплив на «Гуцульську рапсодію» справили твори М. Римського-Корсакова, зокрема «Іспанське капричіо» та «Шехерезада». Проте це не копіювання, а переосмислення їхнього характеру й окремих виразальних прийомів. Рапсодія повністю ґрунтується на народних темах. Приваблюють засоби їх симфонізації, хоч вони мають зовнішньо-декоративний характер і не є справді творчим проникненням у специфічні стильові закономірності фольклору, розмаїття його образності.

«Гуцульською рапсодією» Г. Майборода започаткував ряд українських композицій такого плану. Основним у них є контрасти кантиленних і танцювально-побутових мелодій. «Українське капричіо» В. Нахабіна, як і попередній твір, написане до десятої річниці возз'єднання українських земель. Тематику для нього послужили східноукраїнські й галицькі народні мелодії. На жаль, композитор мало дбає про їх образно-сміслову взаємопроникнення. Тому фольклорні наспіви звучать тут певною мірою індивідуально щодо національної стильової визначеності.

Барвистістю й динамічністю відзначається «Молдавська поема-рапсодія» (1956) І. Шамо. Автор ніби здалека підійшов до вирішення проблеми й передусім зосередився на колористичних особливостях художнього вислову. При цьому він зважає на «інструментальну фольклорність», широко використовує й перетворює прийоми гри народних музикантів.

Більш безпосередньо щодо настрою і характеру видається «Святкова увертюра» (1949) К. Домінчена, хоч у розв'язанні суто конструктивних завдань вона вийшла менш вдалою. Увертюра, як і попередні твори, заснована на народних музичних темах. Композитор, мабуть, одним з перших в українській музиці ввів у партитуру свого твору бандуру як оркестровий інструмент.

Кілька невеликих композицій з'явилося до 300-ліття приєднання України до Росії. З них виділяється добротністю «Увертюра» Ю. Мейтуса. Тема вступу до неї розпадається на два елементи: перший — драматичного звучання, ґрунтується на ритмах і поспівках народних дум; другий — наспівний, фундований на суворій мелодії «Ой не знав козак, ой не знав Супрун». З другого елемента зародилася збуджена та енергійна тема головної партії. Їй протиставлено побічну, засновану на російській мелодії «Пониже то города Саратова». Увесь розвиток цікавий не традиційною конфліктністю образів, а поступовим їх взаємопроникненням і синтезуванням у кінці, що й зумовило вагомий смисловий якістю твору. Близька до композиції Мейтуса «Увертюра» (1954) В. Кирейка. Він також використав у ній національно визначені теми, синтезувавши їх у кінці.

«Привітальна увертюра» О. Зноско-Боровського, «Увертюра» Ю. Щуровського (обидві – 1954) не виходять за межі звичного типу творів, написаних до певної дати.

У роки війни і перше повоєнне десятиріччя українські композитори домоглися розширення змісту, збагачення форм і типів симфонічної музики. Підвищився професіоналізм композиторів, визначилися самобутні майстри

оркестрового колориту. Однак успішному просуванню вперед перешкоджала суспільно-політична ситуація періоду культу особи, коли жорсткі методи «критики» спрямовувалися на уніфікацію індивідуальних композиторських стилів, а «народність» обов'язково передбачала впровадження у великі твори справжніх фольклорних мелодій, а також неодмінне наслідування класичних традицій. Це призвело до появи цілого ряду пасивно-традиційних творів в усіх симфонічних формах, котрі нерідко проголошувалися черговим «внеском» чи «досягненням». Але переважна більшість їх, прозвучавши один-два рази, безслідно зникла з художнього вжитку.

Та попри все український симфонізм збагатився кількома композиціями, які своїм художнім і професіональним рівнем, яскравою стильовою самобутністю відіграли важливу роль в історії української музики. Сюди передусім варто віднести Третю симфонію і поеми «Гражина» й «На берегах Вісли» Б. Лятошинського. Безсумнівними досягненнями стали також сюїта «Пам'яті Лесі Українки» й «Чотири казки» А. Штогаренка, Друга симфонія та «Гуцульська рапсодія» Г. Майборода, поема «Щорс» А. Свєтнікова, Четверта симфонія і поема «Давид Гурамішвілі» Г. Таранова, «Пісня юнаків» С. Людкевича. Про громадянське змушнення симфонічної музики свідчить вихід творчості деяких композиторів за національні тематичні межі (поеми «Гражина» й «На берегах Вісли», сюїта «Ромео і Джульєтта» Б. Лятошинського, поема «Давид Гурамішвілі» й «Алтайська сюїта» Г. Таранова), «Молдавська поема-рапсодія» І. Шамо, «Увертюра» Ю. Мейтуса та ін.).

Подальші досягнення українських композиторів у різних формах найскладнішого симфонічного жанру припадають на наступні роки.

ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ КОНЦЕРТ

Упродовж 1941—58 рр. українські композитори створили близько 50 концертів, переважно фортепіанних і скрипкових. Така творча активність сприяла більш переконливому утвердженню даного жанру у вітчизняній музиці і водночас ширшому опануванню композиторами виразальних можливостей симфонічного оркестру і союючих інструментів, глибшому засвоєнню композиційно-структурних особливостей жанру. Чи не перше місце посіли проблеми музичної форми і драматургії, розширилось коло індивідуальних прочитань усталених у загальноєвропейському музичному мистецтві формально-жанрових закономірностей.

Тим часом ситуація щодо розвитку цієї галузі в зазначений період була неоднозначною. Це обумовлювалося, зокрема, відносною новизною жанру інструментального концерту для української музики (порівняно, скажімо, до багатьох видів і форм вокальної сольної і хорової музики), що в ряді випадків спричиняло недосить досконале володіння вітчизняними композиторами відповідною формою. Водночас стимулюючу роль відігравали загальний стан і рівень розвитку національної композиторської школи в цілому, яка у 20 ст. об'єктивно розкрилась як оригінальна й вагомим складовим загальноєвропейського музично-творчого процесу. Якщо у 20—30-ті рр. відбувалося первинне освоєння жанру інструментального концерту, то в

60-ті рр. він репрезентувався уже як невід'ємна частина національної симфонічної музики. Отож, 40—50-ті роки стали, по суті, перехідним етапом у його становленні. З цим пов'язано й те, що природні для кожного історичного етапу контрасти між цілісними й еклектичними в художньо-естетичному відношенні, концепційно переконливими і примітивними, майстерними й недосконалими з професійного боку творами на даному етапі виявилися особливо відчутними.

Кращі зразки українського інструментального концерту характеризуються органічним «приживленням» класичних і романтичних традицій, зокрема Бетховена, Ліста, Шопена, Глазунова, Чайковського, Рахманінова на національному ґрунті, досить глибоким проникненням у специфіку симфонічного мислення, серйозною концепційністю, рельєфно виявленими індивідуально-стильовими рисами. Подібні твори резонували з вищезгаданою парадигмою розвитку української музики у 20 ст. і водночас відбивали внутрішній вектор розвитку інструментального концерту й вітчизняної інструментальної музики в цілому. Від нескладних камерних композицій 18—19 ст., позначених здебільшого зовнішнім, етнографічним перетворенням фольклорних елементів, вона еволюціонувала в бік багатопланових творів, де перевтілювались глибинні національно своєрідні й ширше — властиві світовій культурі 20 ст. прикмети духовно-практичного освоєння світу. В свою чергу культурно-історичні й соціальні чинники, значною мірою воєнні події спрямовували на розширення меж художньо-естетичного освоєння світу, окреслених догматичними естетичними засадами. Звідси звернення до непересічних філософських проблем буття, об'ємніше тлумачення категорій катарсису, трагічного, як-от у симфоніях Д. Шостаковича чи Б. Лятошинського. Значної ваги в українському інструментальному концерті зазначеного періоду набувають епічні, героїчні, драматичні образи, помітно розширюється сфера ліричних образів поряд із традиційними для нього жанрово-ліричними та пісенно-танцювальними. Описані прикмети, що почали поступати вже в окремих зразках, передусім у Фортепіанному концерті Л. Ревуцького (1934) в попередній період, на даному етапі виявилися більш чітко в ряді індивідуально-стильових концепцій, але на повну силу розкрилися вже з 60-х рр.

Разом з тим в інструментальному концерті 40—50-х рр. поряд із паростками індивідуальних філософських і художньо-естетичних поглядів на світ були поширені концепційні штампи, які залежно від ступеня таланту композитора виступали у більш наочному і примітивному вигляді або «розчинялися» в оригінальних художньо-стильових концепціях. Зокрема, це стосується обов'язкових життєствердних фіналів, покликаних утверджувати оптимізм як тип світосприйняття, нібито незмінно притаманний радянському суспільству в цілому. Мали місце і штучні обмеження щодо досягнення поняття національної специфічності, розкриття її лише як «форми» соціалістичного змісту. Цій вимозі не суперечили композиції, де головна увага зосереджувалась на цитуванні і стилізації фольклорного матеріалу, тобто на зовнішніх аспектах поняття національного. В процесі опанування формальних і драматургічних закономірностей жанру простежується поступове все більш глибоке засвоєння не тільки зовнішніх параметрів сонатно-симфонічного цик-

лу, наприклад, архітектонічних, схематичних його закономірностей, а й процесуальних, драматургічних, розкриття взаємодії інтонаційних сфер як основи симфонічного розвитку тощо. Однак усі зазначені прикмети інструментального концерту можна диференціювати лише умовно. В живому процесі розвитку вони здебільшого неподільні, переплітаються в одних і тих же творах, в чому, зокрема, простежується характерне для часу складне переплетення жорстко регламентованого і живого творчого начал.

Аналізований період у розвитку українського інструментального концерту неоднорідний щодо здобутків і в його діяхронному аспекті. З цього погляду його доцільно умовно поділити на два різні за кількісними та якісними показниками етапи: 1941—1950 і 1951—1958 рр. Це також дасть змогу чіткіше окреслити «рельєф» його генетично-процесуального зрізу.

У 40-і рр. одним з перших зрілих зразків, створених українськими композиторами в даній галузі, став Скрипковий концерт С. Людкевича (1945). Він і досьогодні залишається репертуарним. Особливої популярності набули його друга і третя частини, що іноді виконуються разом, без першої. Твір позначений органічним поєднанням усіх складових художнього цілого, бездоганним знанням інструмента, щедрою мелодійністю, що спирається на опрацьовані автором фольклорні джерела, переважно прикарпатські. Своєрідність підходу Людкевича до цих джерел виявляється не тільки в їх цитуванні і стилізації, а й у розкритті емоційно-психологічних колізій, близьких національному фольклору. Дана ознака, до речі, резонує й зі стильовими особливостями доробку композитора в цілому, і з рельєфно репрезентованими в українському мистецтві романтичними тенденціями.

Названі риси властиві вже першій частині концерту, хоч вона, як зауважували дослідники, є найбільш академічною¹²⁴. Це позначилось і на тематизмі, і на принципах його розгортання. Побічна партія приваблює ширим ліризмом і широкою кантиленністю. Друга, повільна, частина (Arietta), заснована на пісні «Ой горе, горе, нещасная доля», є емоційно найвиразнішою. Саме тут найбільш відчутна романтизація фольклорного першоджерела, яке наповнюється смутком і схвилюваністю, особливо в середньому епізоді. У фіналі ж, котрий відповідно до класичних традицій є танцювальним, утверджується життєрадісний настрій. Цю частину побудовано на трьох, близьких за характером танцювальних темах. З них найяскравішою є друга, що ґрунтується на відомій народній пісні «Горлиця».

Інші тогочасні скрипкові концерти, зокрема П. Глушкова (1944), В. Рождественського (1947), Н. Лапинського (1948), В. Гомоляки (1949), не залишили помітного сліду в українській музиці, однак використовувалися в педагогічній практиці. Наприклад, концерт М. Гозенпуда (1947) відзначається досконалим знанням інструмента, міцною опорою на традиції М. Римського-Корсакова, а в чомусь і О. Скрибіна. У Першому концерті (1949) тодішнього студента Одеської консерваторії Ю. Знатокова чітко виявився характерний для ряду митців потяг до засвоєння інтонаційного світу молодіжної, масової пісенності. Ця риса стала однією з визначальних у подальших творах цього композитора.

¹²⁴ *Зайкевич М. С. П. Людкевич. — К., 1967. — С. 128.*

У фортепіанному концерті 40-х рр. продовжувався процес опанування жанру. Свідченням цього є композиції С. Ратнера (1942), Т. Маєрського (1946), Ю. Рожавської (1946), І. Польського (1947), М. Тица (Поєма-концерт, (1947), М. Гржибовського (1948), І. Ассєва (1948) та ін. З-поміж них виділяється «Фантазія на українські теми» М. Гозенпуда (1942), показова тлумаченням академічних і народнописаних засад. У творі відбилися особливості не так українського, як уральського фольклору (автор у роки війни жив у Свердловську), поданого крізь призму традицій М. Балакірева, М. Римського-Корсакова, А. Лядова. Це відчувається і в марселатній «ісламеївській» фактурі, і у вишуканих, рафінованих музичних орнаментах, різних «візерунках», «мереживах».

Якісні зрушення в еволюції інструментального концерту відбулись у наступне десятиліття, коли майже одночасно з'явилась низка яскравих, а серед них і видатних творів, що увійшли до скарбниці не тільки національного музичного мистецтва. Це насамперед стосується фортепіанного концерту, який мав більш розвинену традицію у вітчизняній музиці.

Безумовною вершиною жанру став «Слов'янський концерт» Б. Лятошинського для фортепіано з оркестром (1953). У творчості композитора, який постійно, а в останній період життя особливо виявляв живий інтерес до загальнослов'янської тематики, концерт став важливим етапом його мистецької біографії.

У ньому досконало синтезовано якості, що визначили місце українського інструментального концерту як рівноправної складової у скарбниці світових надбань у даному жанрі. Серйозна, значною мірою філософська концепційність твору спирається на симфонічне мислення, органічну асиміляцію різноманітних національних елементів у контексті індивідуального художнього стилю митця. Тричастинність циклу є результатом не лише наслідування класичної сонатно-симфонічної схеми, а насамперед концепційної єдності, чіткого виявлення наскрізної лінії драматургічного розвитку від початку до кінця твору. Цей розвиток відбувається, зокрема, за допомогою інтонаційно-тематичних зв'язків. Так, кода фіналу, у якій найвиразніше стверджується типowo слов'янський, головний у концерті образ, сповнений романтичного пафосу й водночас епічної могутності, тематично побудована на головній партії першої частини. У розробці наявна ремінісценція другої, ліричної, теми з повільної частини. Такі приклади непоодинокі.

Неоднозначним є й тип драматургії концерту. З одного боку, тут яскраво виявились риси Лятошинського-симфоніста драматичного плану, його свосвідно-національне прочитання традицій Бетховена і Чайковського. З іншого, попри безумовне переважання у творі динаміки дії, характерної для драматичного сонатно-симфонічного циклу, рельєфно проступають риси епічного та ліричного симфонізму, які привносять елементи певної статистики. Інакше кажучи, показ безпосередньої дії час від часу ніби зупиняється, щоб можна було досягнути її сенс і наслідки. Таке взаємопроникнення двох драматургічних начал, яким супроводжується звернення до багатонаціональних джерел і вагомий концепційний проблематизм, було характерною ознакою творчості Лятошинського в останній період життя. Якоюсь мірою подіб-

не тяжіння до мудрої виваженості, погляду на події з певної духовної висоти є, мабуть, типовим для багатьох митців при підведенні ними підсумків свого життєвого і творчого шляху.

Ці різні драматургічні засади співіснують у концерті напрочуд органічно. Так, тематизм є пісненим у своїй основі, кожна тема містить рельєфно виіплений образ, розкриваючи епічні чи ліричні джерела слов'янського фольклору. Початкові, експозиційні проведення тем відносно завершені структурно, позначені широтою мелодичного дихання. Водночас драматургічною дієвістю пройняті, як правило, всі фази розвитку тематизму — не тільки, власне, розробка, а й експозиція та реприза. Своєрідним рушієм симфонічного розвитку при цьому є не протиставлення інтонаційно-образних сфер, а поступове нагромадження енергії у процесі їх розгортання. Кожна фаза хвилеподібного розвитку тематизму неухильно спрямована до кульмінації, де особливо чітко виявляються якісні перевтілення тем. Поряд з мотивним подрібненням велику роль відіграють тут різні поліфонічні прийоми і збільшення маси оркестрового звучання. Але за всіх умов зберігається перевага мелодичної виразності музичного матеріалу.

Перша частина ґрунтується на двох темах — епічній і ліричній, співвідношення яких є типовим для слов'янського мистецтва в цілому. Вони контрастують, але не протистоять, а доповнюють одна одну. Головна партія, що проходить в оркестрі, є емоційно насиченою, сповненою епічної величч і водночас романтичного пафосу. Її трихордова інтонаційна основа свідчить про загальнослов'янські джерела даної теми.



Очевидною є також певна схожість згаданої теми з головною партією Другого концерту С. Рахманінова. Проте ця обставина швидше є наслідком не прямого запозичення, а звернення двох видатних митців до найглибших, найтиповіших образно-інтонаційних слов'янських джерел. У драматургії концерту Лятошинського епічна тема відіграє домінуючу роль, виступаючи носієм провідного образного начала. У процесі її розвитку в межах експозиційного викладу використовуються різні прийоми мотивної розробки, імітаційної та контрастної поліфонії. У такий спосіб ще рельєфніше виявляються первісні риси образу, особливо в кульмінації даної хвилі розвитку, де звучання теми асоціюється з богатырськими образами.

Контрастує з головною партією сповнена благородного ліризму побічна, яка експонується спочатку у фортепіано.

Pochissimo piu tranquillo



Аналогічний щодо прийомів, її розвиток спрямований на досягнення вольових, драматичних рис, на зближення з головною партією. Гостро напружена кульмінація безпосередньо переводить дію у розробковий розділ сонатного Allegro. Розробка, в якій вирізняється кілька хвиль, типова для зразків драматичного симфонізму. Характерно, що в ній немає «загальних місць», вся музична тканина гранично тематизована. Драматургічний зміст тематичної взаємодії полягає в максимальному образному зближенні головної і побічної партій. Так, наприкінці розробки (ц. 16) побічна втрачає свій м'який ліричний характер і звучить героїчно, мужньо.

Загальна кульмінація даного розділу вводить у репризу, яка становить не просто динамізований повтор, а новий етап драматургічної дії. Образне зближення головної і побічної партій, що посідало центральне місце в роз-

робці, тут піднесено на вищий щабель. Так, у коді почергово, щоразу в героїко-епічному звучанні проводяться головна (ц. 24) і побічна (ц. 28) партії. Така їхня спорідненість сприймається як наслідок попереднього наскрізного розвитку, а вся частина — як великий, відносно завершений етап у розвитку цілого.

У наступній частині концерту (*Lento ma non troppo*) на перший план виходить і значно поглиблюється та збагачується лірична лінія (вперше її було репрезентовано в побічній партії першої частини). Проникливо-ліричне і зосереджено-скорботне початок пронизують цю надзвичайно цілісну за образно-інтонаційним змістом частину. В основу останньої також покладено дві теми, різні за приналежністю до національних фольклорних джерел: перша — справжня словацька народна мелодія, друга генетично пов'язана з українською пісенністю. Проте вони близькі за інтонаційною і емоційною наповненістю, розкривають різні грані проникливого ліричного образу, є зразком типово слов'янської наспівності. Обидві звучать в одній тональності *es-moll*, яка для багатьох композиторів, і зокрема для Лятошинського, є сталою лейттональністю скорботи. Темі споріднюють і конкретні інтонаційні звороти: низхідний рух від III до VII щабля, опора на V тощо. Тому друга тема видається органічним продовженням першої.

У словацькій темі, для якої характерними є типовий для народного багатоголосся рух паралельними квінтами і акорди без терції, рельєфно виступає хоральність, чим створюється ефект особливої зосередженості настрою.



У другій, імпровізаційній за характером, темі, що спочатку звучить у фортепіано, навпаки, помітно виявляється мелодичне початок. Багата її мелізмика сягає корінням думних поспівок. Фригійська секунда ще більше підкреслює її скорботний характер.

У процесі розгортання української теми загострюються її драматичні риси. Хвилеподібний розвиток базується на фугато. Здійснене у ньому мотивне членування й насичення густішими оркестровими барвами поступово наближають кульмінацію, де зливаються драматичне і героїчне начала.

Кульмінаційна зона безпосередньо випереджає розробковий розділ. У ньому завдяки найрізноманітнішим, типовим для Лятошинського поліфонічним сполученням інтонацій обох тем рельєфніше виявляється їхня спорідненість. У кульмінації словацька тема набуває героїко-драматичного звучання, тим самим перекидаючи місток до епічно-могутніх образів першої частини і фіналу. Отже, єдина, наскрізна лінія драматургічного розвитку епічних та ліричних образів з акцентом на перших у цій частині послідовно витримується. У репризному розділі ще яскравіше виявляються співучість, мелодійність, прониклива ліричність обох тем.

Серед усіх частин «Слов'янського концерту» фінал є найбільш традиційним. Тут немає такого концентрованого і цілеспрямованого образно-тематичного розвитку, як у попередніх частинах. Іноді відчувається навіть деяка мозаїчність, коли зіставлення тем починає домінувати над процесами їх розвитку. Тому розробкові розділи скоріше репрезентують певний стан, аніж розгортання драматургічної дії. Закономірності, що йдуть від драматичного симфонізму, відходять тут на другий план. Як звичайно, у заключній частині переважають танцювальні образи, у даному випадку польські танці, передусім мазурка. Характерний для неї ритм із синкопою на сильній метричній долі пронизує майже всі теми. Звідси тричастинна будова двох головних тем фіналу. Мазурка постає у своїх образних різновидах — то як маршоподібна (початок частини), то як твір салонного типу (ц.3). В цілому у фіналі панують енергійні піднесено-святкові образи. Водночас простежується тенденція до узагальнення провідних образно-тематичних утворень усього циклу. Невипадково, наприклад, у розробці (ц. 21) композитор вводить ремінісценцію української теми з попередньої частини. В цьому розділі, а також у репризі поступово починає домінувати перша маршоподібна тема фіналу, яскравіше виявляються її героїчні риси. Таким чином, дедалі чіткіше готується проведення центральної теми-ідеї концерту. Оркестрове *tutti* вводить коду, побудовану на провідній темі першої частини, що розгортається на інтонаційному тлі головної партії фіналу. Романтично-піднесена і водночас епічно-могутня, вона вінчає собою весь концерт, звучить як підсумок усього попереднього розвитку.

В українській музиці 50-х рр. «Слов'янський концерт» Б. Лятошинського був фактично поодиноким у даному жанрі зразком такого високого рівня симфонічного мислення, розкриття музичними засобами серйозних концепційних проблем. І дотепер він посідає гідне місце в репертуарі видатних виконавців¹²⁵.

Серед інших художньо вагомих творів, які теж можна віднести до надбань української музики в жанрі фортепіанного концерту, слід назвати «Партизанські картини» (1957) А. Штогаренка. Це перше звернення композитора до концертного жанру. Твір становить шестичастинну програмну

сюїту, образи якої навіяні подіями воєнних років. Отже, це й одна з перших спроб втілити воєнну тему засобами інструментального концерту. А. Штогаренко розкриває її своєрідно: через зіставлення кількох зримо виразних картин — запеклого бою, короткого відпочинку партизанів, туги матері за вбитим сином тощо. Частини, у кожній з яких змальовано один епізод із життя партизанів, поєднані за принципом контрасту, тобто композиція значною мірою пов'язана з традиціями програмної симфонічної музики, конкретніше — сюїти картинно-зображального типу. Разом з тим у досягненні інтонаційної єдності усього циклу, у наскрізному розвитку тем та інтонацій, у найрізноманітніших їхніх модифікаціях (це стосується насамперед теми партизанів, що проходить крізь усі частини твору) виразно виявився симфонізм мислення автора. Тяжіння автора до такої симфонічної форми, очевидно, зумовлене особливостями обраної проблематики, котра вимагала як конкретності, так і образних узагальнень і водночас художньої цілісності, монументальності композиції. Не випадково спочатку Штогаренко намагався втілити свій задум вокально-симфонічними засобами, працюючи разом з поетом П. Вороньком. Отже, «Партизанські картини» синтезують у собі особливості симфонічної сюїти й інструментального концерту.

Зазначимо, що жанрова синтетичність взагалі є характерною рисою творчості Штогаренка. Вона властива, наприклад, Симфонії № 1, яку композитор спочатку назвав кантатою-симфонією, і так само визначеному ним творі «Україно моя». У зв'язку з цим партія оркестру має важливе тематично-образне навантаження. Партія ж фортепіано в цілому трактується не у віртуозному плані, а як органічна частина процесу розкриття провідних образів. Зв'язки з традиціями класичного інструментального концерту відчуваються передусім у тих моментах, де фортепіано, безперечно, є солюючим інструментом, а також в окремих прийомах, як-от, зіставлення тембрів фортепіано і оркестру, у дворазовому проведенні однієї й тієї ж теми.

Фольклорний матеріал наявний у творі як в автентичному, так і в стилізованому вигляді. Для Штогаренка введення народнописаних інтонацій є не просто обов'язковою тогочасною прикметою «справжньої народності». До концентрації фольклорного тематичного матеріалу композитор часто вдається у драматургічно-вузлових моментах. Так, інтонаціями українських народних плачів пронизана п'ята картина «Туга матері за вбитим сином». Завдяки такій жанровій концентрації образи твору набувають надіндивідуального значення.

Перша частина — «Спогад» — виконує функцію своєрідного вступу до усього циклу. За задумом автора, це розповідь про події, показ яких відбувається в наступних картинах. Тут намічено центральні образно-інтонаційні лінії, котрі пронизують весь твір. Сплески арпеджованих акордів в оркестрі, які нагадують вступ до народних дум, вводять в атмосферу суворих, тривожно-стриманих емоцій. З даним образом одразу зіставляється контрастний, репрезентований партією фортепіано. Провідна роль мелодії соло, «схлипующая» мелізматика, оспівування П нестійкого шабля ладу, початок із своєї вершини (V шабля) усе це надає темі тужливого, внутрішньо схвилюваного характеру, виявляє її інтонаційні зв'язки з народними плачами. Так починається лінія скорботних ліричних образів.

¹²⁵ Першим його виконавцем була Т. Ніколаєва, якій автор і присвятив свій твір.

Але в цій частині формується й енергійно-вольовий героїчний образ партизанів. Власне ж тема партизанів, яка посідає у драматургії сюїтного циклу важливе місце, прозвучить у завершеному вигляді лише в наступній картині. Тут же вона тільки зароджується, окреслюються її окремі звороти. Отже, центральний образ концерту одразу подається у процесі його становлення. Цей прийом симфонічного розгортання тематизму також допомагає подолати сюїтну дискретність, досягти наскрізного драматургічного розвитку.

У другій частині — «Раптовий удар» — змальовується сцена бою. Кілька її тем відзначаються енергійним, динамічним характером. Гармонічна нестійкість, остинатні пульсуючі ритми, злети мелодії наприкінці кожного речення — типові засоби для створення такої картини. На кульмінації, в момент найбільшого напруження, виникає вже в своєму повному вигляді тема партизанів. З її подальшим розвитком у концерті пов'язане утвердження головної ідеї твору.

Різко контрастує з попередньою третя частина — «Лист матері». У ній продовжується розвиток ліричної лінії, яка, однак, виступає у новій — ніжній і світлій іпостасі. Зосередженості на даному психологічному стані певною мірою сприяє рондоподібність форми, неодноразове повторення провідної теми, у даному випадку мелодії, що символізує світлу мрію. Проте ця мелодія зв'язана з героїчними образами, бо є переінтонуванням теми партизанів (ц. 4 другої частини і ц. 1 третьої частини). Вона весь час видозмінюється, набуваючи то скорботного, то мужнього й енергійного звучання. Таким чином, з драматургічного погляду тут особливо чітко виявляється інтонаційна єдність раніше експонованих образів.

Четверта частина — «На привалі» — змальовує сцену короткого відпочинку партизанів. Це своєрідне жанрове інтермецо між драматично напруженими і психологічно насиченими картинами. Тут використано українські та російські танцювальні мелодії, зокрема, в тріо — мелодію української пісні «Ой у лісі на ялині»¹²⁶. У цій частині знов чути відлуння теми партизанів (ц. 8), жанрово-танцювальне начало зіставляється з чітким вольовим, наближеним до героїчного.

У п'ятій частині — «Туга матері за вбитим сином» — на першому плані лірична лінія, проте цього разу з трагедійним відтінком. Ця картина є своєрідним драматичним центром сюїти, знаменуючи новий етап зближення основних образно-інтонаційних ліній твору — ліричної і героїчної. Спочатку тему доручено кларнету соло, тембр якого імітує звучання людського голосу. Але в процесі розгортання — шляхом нагромадження оркестрової «маси», посилення динаміки, ускладнення гармонії, введення висхідного руху в мелодії — ця тема значно драматизується і логічно підводить до теми партизанів, що з'являється в момент кульмінації. У подальшому розвиток тематизму має кілька хвиль із драматичними кульмінаціями в кінці кожної, що засвідчує спільність з особливостями драматичного симфонізму Б. Лято-

¹²⁶ Названа мелодія або її характерні інтонації використовуються у творчості майже всіх композиторів — представників харківської школи. Можливо, це вплив М. Коляди, який першим опрацював цю мелодію.



1



2

1. Київ, Хрещатик, осінь 1943 р.

2. Зведений народний хор на демонстрації 9 травня 1945 р.



3



4



5

3. А. Штогаренко, Л. Ревуцький, П. Козицький,
Б. Лятошинський

4. М. Скорульський

5. М. Колесса

6. В. Барабашов, В. Нахабін, Д. Клебанов, Д. Гайдамака,
Г. Тюменєва, В. Борисов, М. Тіц



6



7



9



8

7. М. Вериківський

8. Л. Ревуцький та його учні.

Сидять: А. Коломієць, П. Майборода, Л. Ревуцький, О. Андрєєва, Г. Майборода.

Стоять: О. Зноско-Боровський, Л. Грабовський, І. Хуторянський, О. Левич, Я. Лапинський, А. Філіпенко та музикознавець В. Довженко

9. С. Людкевич, А. Кос-Анатольський, М. Колесса, В. Барвінський, Є. Козак



10



11



12



13

10. Б. Лятошинський з учнями свого класу: В.Годзяцький, В. Сильвестров, Л. Грабовський (за роялем), І. Шамо, М. Полоз, О. Канерштейн

11.Р. Сімович

12. Д. Задор

13. Сидять: А. Малишко, П. Майборода, О. Ющенко, Г. Майборода, С. Козак.
Стоять: Т. Масенко, П. Минко



14

14. С. Зубцов



15

15. В. Полевой

16. Б. Лятошинський зі своїм учнем Ю. Щуровським

17. Л. Ревуцький зі своїми учнями В. Кирейком (*стоїть*) та А. Коломійцем (*сидить*)

18. М. Вілінський зі своїм учнем А. Мухом

16



17

18





19



20



21

19. М. Е. Донець-Тессейр з учнями свого класу:
зліва від педагога — Є. Мірошніченко (*сидить*),
справа — Н. Куделя (*стоїть*)

20. Є. Чавдар

21. Є. Мірошніченко

22. Д. Г. Євтушенко та його учні: К. Максимова (*сидить*),
стоять (зліва направо) — В. Любимова, Г. Шоліна, Л. Рябова



22



23
25



24



26



23. З. Гайдай

24. П. Кармалюк

25. Сцена з опери М. Лисенка «Тарас Бульба»: Тарас — М. Роменський, Остап — Д. Гнатюк, Мати — Л. Руденко, Андрій — В. Борищенко

26. М. Литвиненко-Вольгемут (в центрі) в ролі Одарки в опері С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм»



27



28



30

29



27. М. Гришко в заголовній ролі в опері К. Данькевича
«Богдан Хмельницький»

28. К. Симеонов

29. Сцена клятви з опери Ю. Мейтуса «Молода гвардія»

30. Ю. Мейтус, Г. Верьовка, Л. Ревуцький, Г. Таранов



31

32



33



34



35

31. Б. Руденко в ролі Стасі
в опері Г. Жуковського «Перша весна»

32. Л. Венедиктов

33. Б. Гмиря в ролі Рушчака
в опері Г. Майбороди «Милана»

34. П. Поляков

35. Виступає оркестр Українського радіо.
Диригент В. Гнедаш, соліст М. Гришко



36

36. П. Білинник



37

37. А. Васильєва — Ростислава та
Ф. Баклан — Юрій
у балеті Г. Жуковського «Ростислава»



38

38. А. Іщенко — Ленський та
Ю. Гуляєв — Онегін в опері
П. Чайковського «Євгеній Онегін»

39. Д. Гнатюк в ролі Петруччіо
в опері В. Шебаліна
«Приборкання непокірної»



39



40

40. П. Ретвицький та О. Таранець



41

41. К. Мясков



42

42. К. Домінчен

43. Педагоги кафедри народних інструментів
Київської консерваторії.

Нижній ряд: М. Різоль, І. Алексєєв, О. Ілюхін (гість з Москви),
М. Геліс, І. Журомський;
середній ряд: Ф. Коровай, С. Крапива, І. Різоль, І. Яшкевич,
О. Ткаченко, І. Марченко, Є. Блинов;
верхній ряд: С. Баштан, С. Чапкій, А. Нечипоренко, М. Шелест,
Я. Пухальський, М. Білоконєв, А. Омельченко



43



44



45



46

47

44. А. Лисенко

45. О. Сорока

46. Н. Рахлін

47. Н. Слободян та О. Поспелов в балеті
А. Кос-Анатольського «Сойчине крило»





48



49



51

50



48. К. Пігров

49. Л. Вошак

50 Л. Ященко

51. Співає З. Дольницький,
за роялем Р. Савицький

52. Сцена з опери
М.Римського-Корсакова
«Царева наречена».
Зліва направо: М. Роменський,
П. Білинник, В. Любимова,
М. Гришко

52





53. Є. Єршова — Лілея та
А. Белов — Парис у кінофільмі
«Лілея» за однойменним балетом
К. Данькевича (епізод «Свято
у княжому парку»)

54. В. Сечкін

55. М. Мономахов — Ротбарт та
О. Сталінський — Зіґфрид
у балеті П. Чайковського
«Лебедине озеро»





56



57



56. М. Гордійчук

57. Музикознавці: сидять — І. Хорошунова, Т. Шеффер, Н.Калиновська ; стоять — Т. Каришева, О. Шреєр-Ткаченко, Л. Архімович

58. А. Солтис, М. Колесса, Р. Сімович, С. Людкевич, А. Кос-Анатольський



59



60

59. Б. Яровинський

60. С. Орфеев

61. На II з'їзді композиторів СРСР
(березень—квітень 1957 р.) у Москві.

1-й ряд: Г. Тюменєва, М. Завалішина, П. Козицький,
С. Людкевич, Л. Ревуцький, К. Данькевич, Б. Лятошинський,
Г. Верьовка, Ю. Мейтус, Г. Таранов, А. Кос-Анатольський;

2-й ряд: Є. Козак, Т. Каришева, О. Шреєр-Ткаченко,
Л. Архімович, О. Андрєєва, В. Кирейко, К. Домінчен,
М. Вериківський, І. Шамо, М. Михайлов, В. Гомоляка,
Я. Цегляр, М. Дремлюга, Л. Носов, О. Зноско-Боровський,
О. Сандлер, Є. Юцевич, В. Довженко, В. Нахабін;

3-й ряд: В. Борисов, Д. Клебанов, М. Тіц, П. Гайдамака,
В. Рибальченко, В. Барабашов, Ю. Щуровський,
І. Мартон, В. Рождественський



61



62

62. Л. Герасимчук у заголовній ролі в балеті
А. Свєтнікова «Маруся Богуславка»

шинського. У заключному розділі переплітаються скорботні інтонації теми плачу з першої картини і теми-мрії — з третьою.

Фінал — «Радість народу-переможця» — присвячено утвердженню провідної героїчної ідеї твору.

Панівним тут є святково-урочистий настрій, виявлений уже в темі партизанів, яка відкриває заключну частину. Подібному настроєві підкорюється і сконцентрований у фіналі тематичний матеріал усіх попередніх частин. Це і тема «Ой у лісі на ялині», і переінтовані мотиви, до того пов'язані з народними плачами, тощо. Нарешті, до фіналу композитор включає лейттему всієї своєї творчості — тему народу, відому з симфонії-кантати «Україно моя». Завдяки інтонаційній спорідненості їхнє поєднання виглядає досить органічним. Інтонаційна багатоплановість, заснована на майстерних симфонічних модифікаціях тематизму, забезпечила художню досконалість і переконливість фіналу.

Серед інших фортепіанних концертів 50-х рр., які рельєсно виділяються на загальному тлі, варто передусім назвати твори С. Людкевича, а також композиторів середнього покоління — В. Нахабіна, І. Шамо й молодшого — Б. Фільца.

*Fis-moll'*ний концерт С. Людкевича (1957), по суті, є поєднанням двох його творів — першого *A-dur'*ного одночастинного концерту (1920, друга ред. 1957) і другого *fis'moll'*ного. Проте тричастинний цикл досить цілісний, має симетричний тональний план: *fis* — *A* — *fis*. Концерт відзначається високою органічністю засвоєння традицій європейського романтичного інструментального концерту, зокрема Ф. Ліста, на національному ґрунті. В цьому полягає одне з найвагоміших його значень для розвитку даного жанру в Україні. Зв'язки зі згаданими традиціями виявились у віртуозному трактуванні партії фортепіано, у значній ролі партії оркестру тощо. Інтонаційна основа є яскраво національною передусім завдяки широкому використанню фольклорного матеріалу у вигляді стилізації та цитат. Так, у першій частині звучить мелодія «Гей, гук, мати, гук», у другій — «Тихо, тихо Дунай воду несе». Щодо драматургії твір Людкевича вписується в ліро-епічну лінію національної музики: взаємодія ліричних та епічних образів є смисловим стрижнем розвитку його тематизму. Помітна іноді композиційна строкатість не знижує загального цілісного враження від концерту.

Певні нові риси привнесли у розвиток жанру в Україні й інші митці. Так, Фортепіанний концерт харків'янина В. Нахабіна (1951) відзначається виразною мелодикою, емоційно-піднесеним і життєрадісним емоційним тонутом. Традиційні фольклорні джерела сплавлені тут з інтонаційним строем тогочасної масової пісенності, зокрема молодіжної, що є одним з дієвих способів відображення образів сучасності при збереженні національного характеру музики. Проте не можна не вказати на деяку невиваженість форми концерту, особливо його фіналу.

Одночастинний концерт-балада (1951) І. Шамо — дипломна робота талановитого композитора — є цікавою спробою вдалого відтворення в цьому жанрі воєнної теми, спогади про яку хвилювали громадськість. Тому не дивно, що образно-інтонаційні знахідки І. Шамо не залишилися поза увагою композиторів, набули подальшого розвитку, наприклад у вищерозгля-

нутих «Партизанських картинах» Штогаренка. Названі твори споріднює, зокрема, звернення до програмності узагальненого типу, а звідси й прагнення вільно тлумачити концертну форму. Твір Шамо поєднує в собі риси сонатного Allegro й сонатного циклу, тобто пов'язаний з формою симфонічної поеми. Це виявляється насамперед у введенні в розробку епізоду як певного аналога повільної частини. Тим самим даний концерт став одним з перших самобутніх різновидів цього жанру в українській музиці.

Композиція твору досить досконала з драматургічного погляду. Воєнна тема вирішується митцем багатопланово: у концерті поєднано дієво-драматичне (головна партія), героїко-епічне (друга тема), ліричне (заключна тема, близька до народної пісні «Ой ходила дівчина бережком») і жанрове (епізод у розробці) начала. Взаємодію подібних образно-драматургічних планів автор прагнув здійснити засобами симфонічного розвитку, чим на той час відзначалось небагато фортепіанних концертів. Так, проводячи названі теми крізь увесь твір, композитор поєднує їхні фрагменти в коді, де підноситься головна героїчна ідея. При цьому героїко-епічне начало в творі невіддільне від романтичного, що зумовлено і жанром балади, і індивідуальними стильовими рисами митця, і, очевидно, безпосереднім впливом Б. Лятошинського, і знанням глибинних закономірностей українського національного мистецтва.

Досить цікавим і своєрідним є й *A-dur*'ний фортепіанний концерт (1958) Б. Фільц — теж дипломна робота молоді композиторки. Показові його зв'язки з традиціями класицистського музичного мистецтва 18 ст., а також неокласицизму 20 ст., зокрема з творчістю Й. Гайдна і С. Прокоф'єва. Згадані зв'язки не обмежуються зовнішніми прикметами, а розкриваються як процес асиміляції деяких глибинних закономірностей цих традицій, що певною мірою імпонували художньо-естетичним поглядам авторки. Йдеться передусім про гармонійність світосприйняття і характерні риси його відбиття в музичному мистецтві, які, проте, не мають нічого спільного із штампованим оптимізмом багатьох творів 30—50-х рр.

Стрункий і лаконічний щодо форми й засобів музичної виразності, цілісний за своїм життєствердним образно-емоційним наповненням, Концерт звучить «на єдиному диханні». Три його частини — сонатне Allegro, Adagio, фінал (у формі рондо) — розкривають різні грані цього настрою.

Скерцозного плану головна партія першої частини, яка немов випромінює світло, і більш лірична побічна доповнюють одна одну. Головна образно-інтонаційна сфера послідовно збагачується у розробці, побудованій за всіма класицистськими законами, і репризі. Тут панують структурна простота і чіткість, тяжіння до архітектонічної врівноваженості. Водночас перша частина є драматургічно рельєфною, що досягається завдяки розміщенню основної кульмінації в точці «золотого перетину», тобто наприкінці розробкового розділу, а також динамізації репризи.

Друга частина відіграє в циклі роль короткого ліричного інтермецо. В основі її провідної теми лежить мелодія, почута Б. Фільц під час її вимушеного перебування в Казахстані. Нд відміну від поширеного тоді формального цитування, ця мелодія слугує вираженню власного внутрішнього світу композиторки. Ліричний характер, регулярне повернення до тоніки, віді-

лення сольюючих інструментів на тлі звучання акомпануючих груп — усе це пов'язує дану тему з жанром колискової.

У третій частині (Allegro scherzando) ще яскравіше виявляється і закріплюється домінуючий у концерті настрій. Цьому сприяють і форма рондо, і віртуозність фортепіанної партії, і токатні ритми, і спрямованість тематичного розвитку до кульмінацій, що містяться наприкінці композиційних розділів.

Архітектонічна збалансованість невіддільна у концерті від постійного оновлення — висвічування найтонших відтінків провідної образної сфери завдяки цікавим тембровим, мелодичним, гармонічним знахідкам. Оркестрова партія, що своєю «прозорістю» і лаконізмом (подвійний склад) нагадує гайднівські партитури, виразна, бере повноцінну участь у розкритті образно-емоційного змісту твору. Партія фортепіано надзвичайно «піаністична», вимагає від соліста досить високого рівня технічної оснащеності й водночас зручна для виконання.

Поряд із зразками оригінального творчого прочитання класичних традицій світового інструментального концерту з'являлися й композиції більш ортодоксального плану, які в кращому разі демонстрували досконале знання форми і тлумачили досвід минулого дещо пасивно. До них можна віднести, наприклад, концерт М. Гозенпуда (1953), щільно пов'язаний з традиціями нової російської школи 19 ст., а також А. Лядова і О. Скребіна. З фортепіанними концертами ліро-епічного плану виступили Р. Деражне (Концертні варіації на українську народну тему, 1952), Р. Сімович (1953), Г. Фінаровський (Варіації на народну тему «Віддала мене моя матінка», 1954), О. Жук (1957), І. Ассеев (Концерт № 3, 1956—57) та ін. Молодіжна пісенність становила головну інтонаційну основу концертів Ю. Знатокова (1954) і М. Сильванського (1956). Ясність і простота усіх засобів музичної виразності полегшували опанування таких композицій юними виконавцями. Обидва твори міцно увійшли в педагогічний репертуар. У Концерті О. Красотова (1958) в гармонії своєрідно схрещуються впливи пізньоромантичного скрябінського стилю та естрадної, джазової музики.

У жанрі скрипкового концерту цього періоду здобутки були скромнішими та й кількісний показник був дещо меншим. Така ситуація склалася історично. Проте ряд композицій заслуговує на увагу. Як і в фортепіанному, у скрипковому концерті співіснували дві тенденції. Перша, кількісно панівна, пов'язана здебільшого з ліро-епічним напрямком, репрезентованим у спадщині українських композиторів 19 ст. Типовим для цієї тенденції є опора на народнопісенний, національно колоритний матеріал, часом замилювання ним, пасивна споглядальність. Цьому саме й відповідав сюїтно-варіаційний принцип викладу. Друга тенденція, менш розвинена і менш заохочувана офіційною критикою, базувалась головню на традиціях лірико-драматичного симфонізму, де увага концентрується на вираженні світу особистих почуттів, розкритті різного роду колізій. Звідси чітко виявлені принципи симфонічного розвитку, концептуально-драматургічної єдності циклічної композиції тощо.

До найбільш вдалих творів, які репрезентують першу тенденцію, належить Другий концерт (1951) Д. Клебанова. Йому притаманні, як відзначали

дослідники, змістовність, високий рівень скрипкової віртуозності у розробці тем¹²⁷. Принцип трактування циклу щільно пов'язаний з традиціями О. Глазунова. Так, першу частину побудовано на зіставленні контрастуючих пишнobarвних головної і побічної тем, що доповнюють одна одну. У другій частині — «Колисковій» — на першому плані кантилена імпровізаційно-речитативного характеру. У фіналі переважають образи урочисто-театралізованого характеру. Твір привертає увагу також використанням рідко вживаних в українській музиці румунсько-молдавських фольклорних джерел, їх майстерною обробкою. Приваблюють загалом високий рівень професіоналізму, емоційно насичений мелодизм, яскрава картинність (особливо в першій частині), що виявляється, зокрема, у сповільненому розгортанні дії, орнаментальності мелодики, варіантному типі її розвитку.

Тими самими класичними традиціями живиться твір І. Польського (1953). Але в ньому дещо еклектично зі стильового погляду поєднуються різні слов'янські інтонаційні джерела.

У Концерті О. Зноско-Боровського (1955) органічне засвоєння закономірностей жанру нерозривно поєднується з їх перевтіленням на національному ґрунті. Останній репрезентовано в циклі переважно в жанрово-ліричному ключі. Звідси домінування світлих барв, щира мелодійність, найрельсфніше виявлена у віртуозній партії скрипки, чітко представлений як солюючий інструмент.

Різнобічно використано фольклорні джерела. Автор вдається, зокрема, до прийомів народного інструментування (трембітні фанфари у першій, «лемківській», темі фіналу, троїста музика), поліфонії підголоскового типу, залучає справжні народні мелодії: «Ой попливи, вутко» (побічна партія першої частини), «Не співайте, півні» (друга частина), «Була в багача» (третя частина). Наявні в концерті й окремі елементи російської пісенності, почуті крізь призму традицій Глазунова. Проте яскраво національне забарвлення твору розкрилось не тільки в його інтонаційній основі, а й у трактуванні частин класичного циклу, виявленні в них характерних для українського народу полюсів світовідчуття, переконливо відтворених у вітчизняній народній творчості. Так, перша частина — лірико-драматична за характером, друга — лірично-скорботна. У фіналі на першому плані не так суто танцювальне начало, як темпераментне гумористичне.

Певною мірою в даному концерті зароджуються й елементи наскрізного, симфонічного розвитку тематизму. У першій частині реприза динамізована, у коді звучить тема вступу. Це сприяє досягненню структурної і композиційної цілісності частини.

Проблема синтезу національно-специфічної інтонаційної основи і світових традицій скрипкового концерту цікавила в той час не тільки О. Зноско-Боровського, а й, зокрема, Г. Жуковського, В. Рождественського. Проте їхні композиції не були такими художньо переконливими, як у О. Зноско-Боровського.

Друга тенденція ще не виявилась на повну силу. Але її паростки вже можна спостерігати, наприклад, у дипломній роботі А. Мухи (1952). Скрипковий концерт композитора орієнтований на класичні жанрові зразки (Мендель-

сон, Чайковський, Глазунов та ін.), наслідуює притаманну їм романтичну піднесеність образів і деякі особливості музичної мови. Тут зовсім немає цитування фольклорних мелодій з їх «надособистісним» характером, але очевидні впливи новочасної ліричної пісенності. Водночас у конкретній ситуації, що склалась у скрипковому концерті тих років, цей твір слід вважати неординарним. Це виявилось передусім у спробі композитора розкрити індивідуальний образно-емоційний зміст, спираючись на засади концепційного лірико-драматичного симфонізму, протиставленого звичній сюїтності. Цей намір досить послідовно реалізований у першій, найбільш масштабній і вагомій за змістом частині — сонатному Allegro і в середній частині — Романсі. Фінал же, як і в творах багатьох інших авторів, був найбільш традиційною частиною, і, мабуть, це негативно позначилося на долі твору в цілому.

Попри класичну схему циклу й чітке виділення окремих структурних ланок створюється враження цілісності й невимушеного «саморозвитку» форми. Використані тут прийоми монотематизму, лейтінтонаційності, різні види «тематичної роботи» сприяють наскрізному розвитку. Ним охоплюються вже експозиційні розділи першої частини, по суті, привіренні до розробкового. Вони збільшені у своїх масштабах, мають власне членування. Рельєфний, зовні простий пісенно-аріозний мелодизм концерту пройнятий внутрішньою динамічністю. Основними засадами образно-інтонаційного розвитку виступають хвилеподібні секвенційні розгортання тематизованого матеріалу з відповідним коливанням внутрішнього напруження (піднесення — кульмінація — спад), з чіткою продуманістю тонального плану.

«Хвилеподібність» руху, боротьба ладових устоїв — неустоїв притаманні вже провідному монотематичному ядру (*ре — до-дісз — ля-дісз — сі*), яке вкорінюється в більшість мелодичних утворень композиції, а також будові структурних ланок, починаючи з найменших. Настрій схвильованого ліричного поривання, характерний для теми головної партії, підкреслюється й засобами супроводу (зокрема, тріольна пульсація). У розлогії, дещо урочистій темі побічної партії скоро зароджується своя «бенетжна» лейтритмічна інтонація $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$, за участю якої будуються подальші контрастні епізоди.

Центральна тема Романсу продовжує лінію світлої, емоційно насиченої лірики. В процесі її розгортання поступово відбувається «модуляція» у драматичну й навіть урочисто-піднесену сферу, що готує святкове звучання фіналу¹²⁸. Отже, створюється не тільки інтонаційна, а й драматургічна єдність циклу.

Розвинена, виражена за звучанням і функціями голосів оркестрова партія з її «співучою поліфонією» рівноправна з сольною. Вона доповнює останню за принципом ансамблю чи як самостійна складова. В ній щедро використовуються прийоми контрастного та імітаційного контрапункту. Зокрема, в перехідному і наступному, розробковому, епізоді з першої частини основна лейттема звучить одночасно у своїх різновидах — у первинному вигляді й у збільшенні, а в партії соліста — у зменшенні, варіювано, з наступним стрімким стретом в tutti оркестру. Сольна партія зручна для виконання. Виразно-контрастні можливості інструмента поєднуються з використанням різних технічних прийомів гри.

¹²⁷ Раабен Л. Советский инструментальный концерт. — Л., 1967. — С. 178.

¹²⁸ 1997 р. створено другу редакцію фіналу.

МУЗИКА ДЛЯ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ

Опанування нового інтонаційного пласта, а саме, молодіжної пісенності помітне у двох скрипкових концертах Ю. Знатокова (№2, 1952; №3, 1955). Твори вирізняються наспівною мелодійністю, особливо виявленою у партії скрипки. Проте вони, як і Фортепіанний концерт цього автора, головним чином використовуються як педагогічний репертуар.

У жанрі скрипкового концерту також виступили Я. Файнтух (1951), Н. Лапинський (Концерт № 2, 1953), М. Пархоменко (1954), Л. Ярошевська (1957) та ін.

Досить своєрідним є Концерт для труби з оркестром Б. Яровинського (1953). Твір показовий оригінальною оркестровкою, різнобічним розкриттям можливостей солюючого інструмента. Інтонаційною основою композиції є стилізовані або справжні народні мелодії, використані у типовий для того часу спосіб. Тоді ж з'явилися концерти Р. Сімовича для флейти (1953), Я. Файнтуха для труби (1957) та ін.

Цікаву спробу розширення традиційних жанрових рамок становить Концерт для арфи з оркестром А. Кос-Анатольського (1955). У ньому виявились риси, типові для композитора, у творчому доробку якого головною є вокальна сфера — широкий мелодизм, пісенна природа тематизму, що ґрунтуються передусім на інтонаціях фольклору західного регіону України. Того ж року був створений і швидко став репертуарним Концерт для фортепіано з оркестром №1, який є транскрипцією арфового концерту. Популярності набув і Фортепіанний концерт № 2 — *a-moll* (1958). В *Andante* цього твору використано бойківську шедрівку «Чи дома, дома, господареньку, на Новий рік, на здоров'я»¹²⁹.

В аналізований період було здійснено редакції кількох творів видатних українських композиторів, як-от, друга редакція Фортепіанного концерту Л. Ревуцького. За авторськими ескізами Г. Майборода закінчив, оркестрував і відредагував третю частину Фортепіанного концерту В. Косенка.

Таким чином, упродовж розглядуваного періоду інструментальний концерт в Україні поступово зазнав змін кількісного і якісного характеру як усередині самого жанру, так і в аспекті його зв'язків з вітчизняною музичною творчістю. Був нагромаджений солідний досвід в опануванні формальних і жанрових засад названої творчої галузі, її різновидів, засвоєння в їх межах значного кола інтонаційних джерел. Почався процес більш широкого і глибокого засвоєння не тільки суто музичних, а й естетичних, загальнохудожніх традицій національної і світової культури. «Слов'янський концерт» для фортепіано з оркестром Б. Лятошинського, «Партизанські картини» А. Штогаренка (для такого ж складу), інші твори увійшли в золотий фонд вітчизняного музичного мистецтва, гідно репрезентували його високий художній і професіональний рівень. Було підготовлено міцну базу для переконливого утвердження цього жанру як рівноправної складової української музики, своєрідної галузі національного симфонізму в наступний історичний період.

Розвиток українського інструментального ансамблю в роки війни не лише продовжувався, а й дістав новий імпульс. Камерні, в тому числі й інструментальні, колективи через свою мобільність якнайкраще були придатні для виступів у складі фронтових та госпітальних концертних бригад¹³⁰.

Запекла боротьба проти ворога, певні цензурні послаблення тоталітарного режиму щодо художніх виявів національно-патріотичного почуття зумовили сплеск інтересу композиторів до теми України. В умовах тимчасової окупації республіки вона нерідко поєднувалася з воєнною темою і тим самим набувала особливо підкресленого громадянського звучання¹³¹.

Найбільш художньо довершеними є камерно-інструментальні ансамблі Б. Лятошинського. З-поміж них вирізняються Друге фортепіанне тріо ор. 41 (1942) і «Український квінтет» для двох скрипок, альту, віолончелі та фортепіано ор. 42 (1942, друга редакція — 1945) — один з найвизначніших вітчизняних зразків такого роду, удостоєний 1946 р. Сталінської премії¹³².

Написані сучасною музичною мовою, вони мають чимало спільного. Їх оптимістична концепція в один з найтяжчих періодів війни засвідчувала віру в перемогу. Ствердження такого настрою досягається в обох творах через показ напруженої боротьби, при цьому конфліктно-драматичні засади сполучаються з деякими елементами епіко-героїчних. Елементи епічності виявляються в архітектонічній завершеності і врівноваженості кожного розділу структури, їх емоційній вагомості, планомірному розгортанні дії; драматичне начало — в концентрованості тематизму, динамізмі його становлення й розвитку, в тому числі й поліфонічного, наявності переінтонування. Досить показовою щодо цього є тема головної партії першої частини (сонатна форма) «Українського квінтету».

Викладаючи її в епічному плані, композитор уже в експозиції реалізує приховані драматичні потенції (вся тема ритмічно й інтонаційно виростає з мотивного ядра), піддаючи активній поліфонічній, тональній і темброво-фактурній розробці, а в репризі значно посилює емоційну відкритість звучання, тим самим наближаючи її до побічної теми.

¹³⁰ Наприклад, 1941 р. М. Вериківський переклав для струнного квартету, що діяв у складі госпітальних бригад Уфимської опери, одну із здійснених М. Лисенком обробок народних пісень та два вокальні номери з опер М. Римського-Корсакова й О. Чішка.

¹³¹ Не випадково під час війни до української тематики зверталися й композитори інших республік, зокрема, в Росії — В. Шебалин, Ю. Левітін та Г. Літинський, у Білорусі — А. Богатирьов і В. Золотарьов (останній до 1934 р. плідно працював в Україні як композитор і педагог).

¹³² Пізніше ця премія називалася Державною премією СРСР. З «Українським квінтетом» Б. Лятошинського концептуально споріднений один з найкращих білоруських камерно-інструментальних ансамблів воєнної доби — Фортепіанне тріо А. Богатирьова (1943).

¹²⁹ Першим інтерпретатором обох фортепіанних концертів став піаніст О. Криштальський.



Об'єднує Квінтет і Тріо також народність образів, фольклорна наснаженість тематизму. Б. Лятошинський навіть у власних темах широко використовував інтонаційні, ладово-гармонічні, ритмічні та формотворчі особливості українського фольклору (прикладом цього є тематизм перших трьох частин Тріо, згадувана головна тема першої частини, тема середнього розділу другої та обидві теми фіналу Квінтету). Водночас він вдавався до його цитування. У Тріо тема фіналу — це мелодія української народної пісні «Гей у лісі, лісі». У Квінтеті основу побічної партії першої частини становлять інтонації пісні «Ой коли б я була знала», а основної теми другої — «Закувала зозуленька».

Прикметна для обох творів і наявність тематичних зв'язків між частинами. У Тріо тема першої частини активно розробляється в середньому епізоді другої. У Квінтеті інтонації головної теми першої частини з'являються в середньому епізоді третьої, а в повному вигляді (але в новому ладовому забарвленні) тема звучить в апофеозі фіналу. Все це засвідчує прагнення композитора до симфонізації сонатного циклу. Особливо відчутне воно в «Українському квінтеті», що, враховуючи глибоку концептуальність та широту дикування тематизму, дає змогу розглядати його як своєрідну камерну симфонію¹³³.

¹³³ На той час в Україні ще не було створено жодної камерної симфонії.

На перший погляд, близькі ці твори й за структурою (чотиричастинний сонатний цикл). Однак насправді вони різняться досить оригінальним її витлумаченням, що випливає із самобутності їх образного змісту.

На відміну від Квінтету, кожна частина Тріо жанрово конкретизована через назву, а основне смислове навантаження мають друга частина й фінал. Перша — *Intrada* — це невеликий вступ, пролог, де в емоційному змісті закладено образні ембріони цілого твору: велично-героїчне звучання теми поєднується з напруженим драматизмом її дальшого розвитку. Друга — *Alla ballata* (тричастинна репризна форма), за характером наближена до народних дум, є розгорненою картиною народного страждання. У ній переважають стримано-скорботні образи (тематизм крайніх розділів) та тужливо-жалобні (середній епізод). Третя — *Intermezzo* — відзначається світлою елегантністю пасторального відтінка завдяки певній пентатонічності теми, становлячи своєрідну сполучну ланку між трагедійною баладою та піднесеним фіналом (тема й одинадцять варіацій). Тема (мелодія «Гей у лісі, лісі»), зазнаючи різноманітних образно-жанрових перетвілень (типу пісні, ноктюрна, скерцо, гімну тощо), перетворюється зрештою на траурний монолог. І все ж загальна концепція твору оптимістична: усвідомлення й осмислення тяжких втрат дають наснагу для дальшої запеклої боротьби, що є запорукою майбутньої перемоги.

В «Українському квінтеті» кожна частина стає новим щаблем розвитку драми. За словами І. Белзи, зміст твору — це «картина боротьби не на життя, а на смерть, боротьби, пов'язаної з втратами і жертвами, з гарячими сльозами людського горя і гордою радістю нелегкої перемоги»¹³⁴. Вже перша частина (сонатна форма), сповнена напруженого драматизму, еволюціонує від скорботи до гнівного протесту. Глибоко трагедійне *Andante* (друга частина), образним змістом споріднене з другою частиною тріо, теж за характером наближається до дум. Не випадково у мелодії основної теми («Закувала зозуленька») композитор виділяє саме заплачкові інтонації, поліфонічно сполучаючи її в синтезованій репризі з рельєфом і тлом середнього епізоду. *Andante*, як і наступна частина — *Скерцо*, написано в тричастинній формі. У крайніх розділах *Скерцо* відбувається безпосереднє зіткнення позитивних і негативних образів, де тимчасово перемагають другі: синкоповані дисонантні акорди перешкоджають тематично оформитись інтонаціям головної теми першої частини. Натомість середній розділ інтонаційним контуром, темпом та емоційним змістом нагадує попередню частину. Це образ страждання народу. Загальний, просвітленіший порівняно до попередніх частин, настрій фіналу, написаного в сонатній формі, передвіщає майбутню перемогу. Однак і тут продовжується образна трансформація тематизму. Рішуча дійова головна тема й піднесено-схвильована побічна набирають у репризі урочистого характеру, а головна тема першої частини, що з'являється тут, — навіть тріумфального.

Отже, воснна тема в Другому фортепіанному тріо й «Українському квінтеті» органічно поєднується з образом України, що розкривається через звернення до українського фольклору шляхом не лише цитування,

¹³⁴ Белза І. Б. М. Лятошинський. — К., 1947. — С. 38.

а й стилізації, використання окремих інтонацій і ритмів та ладово-структурних особливостей. В інших тогочасних творах Лятошинського на українську тематику — Струнному квартеті ор.43 (1943), Сюїті на українські теми для струнного квартету ор.45 та Сюїті для квартету дерев'яних духових інструментів ор.46 (обидві — 1944) широко використовується цитування. І це не випадково. Адже композитор під час війни, працюючи на українській радіостанції «Тарас Шевченко» в Саратові, здійснив понад 100 обробок українських народних пісень. По суті, всі три названі твори наближаються до сюїт на народні теми для квартету (струнного або дерев'яних духових інструментів). Проте він розробляв фольклорні мелодії як власні авторські.

Досить показовим щодо цього є його п'ятичастинний Четвертий струнний квартет. У першій частині композитор звернувся до української народної пісні «Ой вийду я на могилу», друга побудована на мелодичних зворотах пісні «Ой вербо, вербо»; четверта — на пісні «Зашуміла ліщинонька»; а третя і п'ята (обидві написані у тричастинній формі) засновані на двох піснях кожна: відповідно «Ой ти, горо крем'яная» й «Ішли дівки через двір» та «Ой піду я до млина» й «Ой попід гай, попід гай».

З темою України пов'язані також Четвертий струнний квартет (1945) і Друге фортепіанне тріо (1943) М. Гозенпуда, Шостий струнний квартет П. Глушкова (1943), Струнний квартет Б. Крижанівського (1943)¹³⁵, Сюїти для струнного квартету М. Вериківського (1942) і В. Уманця (1944), скрипкові поеми Д. Клебанова й А. Штогаренка (1943), скрипкова рапсодія М. Дремлюги (1941), а також скрипкові мініатюри М. Вериківського, О. Зноско-Боровського, Д. Клебанова, А. Штогаренка.

Поряд з українським композитори використовували музичний фольклор тих народів, де перебували в евакуації¹³⁶. Зокрема, П. Козицький працював в Уфі, Л. Ревуцький — у Ташкенті, Л. Саксонський і М. Скорульський — в Алма-Аті, О. Зноско-Боровський і А. Штогаренко — в Ашхабаді (нині — Ашгабат), Ю. Рожавська — у Сталінграді та Свердловську (тепер — Волгоград та Єкатеринбург), Я. Цегляр — у Тбілісі.

Зрідка ансамблі цього типу надихалися конкретними воєнними подіями. До таких, зокрема, належать Варіації на російську тему для фортепіанного тріо Ю. Рожавської (1943). Їх створено на матеріалі її Фортепіанного тріо, що з'явилося під безпосереднім враженням від звістки про визволення Києва.

Чимало інструментальних ансамблів воєнного періоду написано на іншонаціональні фольклорні мелодії. В роботі з ними композитори користувалися апробованими раніше спробами опрацювання українського фольклорного матеріалу або свого авторського.

Одним з найяскравіших зразків є Сюїта (тема з варіаціями на башкирську народну мелодію) для струнного квартету ор.22 П. Козицького (1942). В основі твору лежить награвш кураїста¹³⁷.



У фіналі сюїти цей награвш набирає рис прославних пісень: ліричний характер поступається місцем урочисто-гімнічному, а мінорна пентатоніка — іонійському ладові. Подеколи відчутна стилізація й інших башкирських народних інструментів, що засвідчує глибоке знання автором цієї музичної культури. Багатогранно висвічуючи образні потенції фольклорної теми (що взагалі властиво Козицькому при опрацюванні народно-музичного матеріалу), композитор водночас вдався до прийомів тематичного розвитку, прикметних для європейської музичної традиції, — варіаційних, поліфонічних, темброво-фактурних, мотивних. За багатьма ознаками Сюїта наближається до створених 1925 р. Варіацій на купальську тему для струнного квартету. Їхня спорідненість стосується не лише типів тематичного розвитку, а й структури (шість варіацій на народну тему), принципів розташування частин (контрастність) і навіть назв. У Сюїті це Лірична пісня, Коліскова, Скерцо, Ноктюрн, Фуга, Урочиста пісня; у Варіаціях — перша частина без назви, Пісня степу, Марш, Коліскова, Вступ і Фуга, Фінал.

Подібний підхід до іншонаціонального музичного фольклору (в даному разі казахського) властивий і Другому фортепіанному квінтетові на теми Абая¹³⁸ ор.28 М. Скорульського (1943). Як і Козицький, автор відтворив деякі особливості казахської народної музики (зокрема, темброво-гармонічними засобами), що засвідчує тонке відчуття її специфіки. Для розвитку

¹³⁷ Курай — башкирський народний інструмент типу повздожньої флейти.

¹³⁸ Абай Кунанбаєв — видатний казахський народний композитор-мелодист, поет, письменник, вчений та політичний діяч 19 ст.

¹³⁵ Активно звертався до українського фольклору в своєму Струнному квартеті О. Чишко (1944), однак рукопис твору не зберігся.

¹³⁶ Російські композитори теж послуговувалися фольклорними мелодіями тих народів, де перебували в евакуації. У камерних творах воєнної доби С. Прокоф'єв, М. Мясковський та В. Нечаєв широко використовували кабардинський та балкарський фольклор; М. Пейко — башкирський; М. Гнесін — марійський; М. Меєрович — якутський.



Г. Таранов

двох тем Абая він звернувся до прийомів, що склалися в європейській музичній культурі (поліфонічних і темброво-фактурних), вдаючись до випробуваних ним раніше жанру і структури. Як і Перший фортепіанний квінтет, Другий — одночастинна романтична поема (сонатна форма). Цей твір Скорульського посів почесне місце в історії казахської музики, започаткувавши у ній жанр фортепіанного квінтету.

Глибоке проникнення у специфіку іншонаціонального фольклору характеризує Інтермецо для струнного квартету «В Туркменії» О. Зноско-Боровського (1942, відзначене другою премією на Туркменському республіканському конкурсі). Розвиваючи народні мелодії «Айляпамен» і «Кише-ханім» (твір написаний у тричастинній репризній формі), композитор стилізував туркменські народні інструменти інтонаційними (орнаментика), гармонічними (квін-

товий бурдон) та артикуляційними засобами. О. Теплицький здійснив обробку грузинського народно-побутового наспіву «Ціцінателя» для квартету дерев'яних духових інструментів (1943).

До таких творів належать також п'єса «З мелодій Узбекистану» для кларнета й фортепіано Л. Ревуцького (1943—44), Танцювальна сюїта на російські теми для струнного квартету (в іншому варіанті — для оркестру) І. Віленського (1944), «Російська мелодія» для гобоя і фортепіано Я. Цегляра (1943).

Окрім згаданих, у воєнний період з'являлися й інші композиції: в жанрах струнного квартету (О. Коган, Л. Спасокукоцький, Я. Файнтух, № 2), фортепіанного тріо (С. Шварц) та квінтету, сюїти для струнного квартету і квартету дерев'яних духових інструментів, а також скрипкової мініатюри (Сарабанда і Сальтарела С. Людкевича), твори М. Гозенпуда, М. Жербіна, Ю. Рожавської, Л. Спасокукоцького, Я. Цегляра. Композитори пробували сили й у жанрах віолончельної сонати-балади (І. Белза, № 2), скрипкової сонати (Ю. Владимиров, № 1) і сюїти (Ю. Рожавська), п'єси для альту (О. Левич), віолончелі (М. Жербін) та гобоя (Б. Яровинський). Започатковувалися жанри балади для фортепіанного тріо (Ю. Щуровський), флейтової поеми-казки (М. Чайкін).

У перші повоєнні роки з-поміж ансамблевих творів на воєнну тематику вирізнялися Другий струнний квартет і «Патетичний секстет» для двох скрипок, альту, віолончелі, контрабаса та фортепіано (обидва 1945)

Г. Таранова ¹³⁹ й Другий струнний квартет А. Філіпенка (1948). Згідно з тодішніми канонами щодо втілення теми війни композитори відтворювали оптимістичну концепцію, вдаючись до явної або прихованої програми, тобто прагнули відобразити ті подвиги (часом навіть міфологізовані) у боротьбі з нацизмом, що були проголошені офіційною пропагандою як вияв суцільного героїзму.

Незважаючи на жорстку ідеологізацію, в них відчутний індивідуальний підхід, навіть в ансамблях того самого композитора, наприклад, Г. Таранова. Якщо у Квартеті композитор вирішував тему загалом у лірико-драматичному ключі, то в Секстеті вдався до принципу програмності, поєднуючи образно-узагальнений та сюжетно-послідовний її різновиди ¹⁴⁰. Це спричинило трагедійний характер третьої частини. «Хід на страту» — своєрідний реквієм героїні. Оптимістична концепція втілюється в кожному випадку по-різному: у Квартеті досить традиційно для сонатного циклу на воєнну тематику (перша частина — безхмарне небо, друга — трагедія війни, третя — радість перемоги) ¹⁴¹; в Секстеті — оригінальніше, що зумовлено програмністю (перша частина — скорботний пролог; друга — спогади про дитинство героїні; третя — «Хід на страту»; четверта — тріумф перемоги). Коло жанрових джерел квартету дещо обмежене: у другій частині — плачі; у побічній партії першої — марш. Натомість у Секстеті воно значно ширше. Тут наявні і марш (фінал), і танок (побічна партія першої частини), і радянські масові та революційні пісні (рефрен фіналу), і мелодії різних народів колишнього Союзу (фінал), і сигнал піонерської сурми (головна партія другої частини), і навіть окремі бахівські інтонації (перша частина). Обидва ансамблі мають лейттеми, що виконують, проте, різні образні функції. У Секстеті лейттема уособлює образ скорботи, що проходить крізь увесь цикл. У Квартеті — це тема Вітчизни, котра об'єднує крайні частини циклу та лежить в основі майже всіх тем (крім побічної теми фіналу), що засвідчує використання принципу монотематизму, а відтак прагнення композитора до симфонізації сонатного циклу.

Другий струнний квартет А. Філіпенка, удостоєний Сталінської премії за 1949 р. ¹⁴², надзвичайно самобутній щодо образно-стильового втілення оптимістичної концепції. Конкретизуючи воєнну тему, композитор зосереджується на діях червоних партизанів під орудою С. Ковпака (йому й присвячено квартет). Вдавшись до принципу програмності, А. Філіпенко сполучив її сюжетно-послідовний та образно-узагальнений різновиди. З одного боку,

¹³⁹ Обидві композиції, остаточно завершені після перемоги, створювалися під час війни. Квартет задуманий і навіть почасті здійснений ще до війни.

¹⁴⁰ Спершу Секстет мав сюжетно-послідовну програму: автор прагнув втілити в ньому різні етапи життя Зої Космодем'янської. Однак згодом відмовився від цієї програми, лишивши назву тільки третьої частини.

¹⁴¹ Орієнтиром, як і для багатьох інших таких творів, була концепція Сьомої симфонії Д. Шостаковича.

¹⁴² Твір став своєрідною моделлю для створення камерно-інструментальних ансамблів на воєнну тему. Зокрема, за концепцією, композиційними принципами та використанням українського фольклору з ним споріднений Сьомий струнний квартет російського композитора Ю. Левітіна (1952).

тут наявна спроба пов'язати образний зміст твору з конкретними фактами: гуцульський колорит третьої частини немов символізує рейд ковпаківців від Путивля до Карпат, а переможні звучання, що з'являються у фіналі, знаменують з'єднання партизанських загонів з Червоною Армією. З іншого — відчутне прагнення передати узагальнені емоції і настрої воєнної доби: героїку і суворий драматизм (перша частина), страждання людей в окупованій Україні (друга частина), оптимізм воїнів (скерцо). Проте конкретні асоціації зрештою виявлялися не обов'язковими для слухача, та й сам Квартет не мав відповідно доданої до нього авторської програми, крім, у кращому разі, підзаголовку.

Музична мова й трактування сонатного циклу досить традиційні. Це чотиричастинний твір, крайні частини якого написані в сонатній формі, а середні — в тричастинній репризній.

Тематизм Квартету ґрунтується на фольклорних інтонаціях (тема третьої частини — гуцульські коломийки), інколи навіть на конкретних народних зразках (у першій частині основу головної партії становлять інтонації знаменитого «Щедрика», а середнього розділу — пісні «Козак од'їжджає»). Другу частину Філіпенко прагнув наблизити до народних дум, не лише створюючи відповідний емоційний колорит, а й використовуючи специфічні виражальні засоби — думний лад, імпровізаційність та орнаментальність мелодики, наслідування у партії віолончелі звучання кобзи.

Втім, інтонаційні джерела Квартету не обмежуються фольклором. Композитор уводить до фіналу (зокрема, до його головної і побічної тем) інтонації масових пісень, у тому числі й пісень червоних партизанів, цитує в середньому розділі третьої частини власну пісню «Партизан невловимий», написану під час війни. У даному разі доречно відзначити напрочуд вдале звернення до прийому контрастної поліфонії, коли розлога задумлива мелодія накладається на мереживо хвацьких танцювальних ритмів і поспівок.

Водночас А. Філіпенко прагнув симфонізувати сонатний цикл. Головна тема першої частини є лейттемою, що проймає увесь твір, зазнаючи активного переінтонування.



Вона звучать то як заклик (у розробці першої частини та наприкінці третьої), то як пісня (у репризі першої частини) або марш (у фіналі), часом сповнюючися драматизму (в другій частині й на початку фіналу) чи набуваючи

урочистого характеру (наприкінці другої частини та в репризі фіналу). Разом з тим лейттема є джерелом темоутворення. Її інтонації безпосередньо відчутні у побічній партії першої частини і в основній темі третьої, а опосередковано — в другій частині й головній темі фіналу.

Композитор використовує принцип лейттематизму й лейтгладовості, об'єднуючи перші три частини ладом мінорного нахилу з підвищеним IV щаблем. У головній темі першої частини цей лад виступає як двічі гармонічний мінор (циганська або угорська гама), а в наступних двох — як дорійський з підвищеним IV щаблем (у другій частині його думний різновид, а в третій — гуцульський).

Подібна фольклорна спрямованість квартету А. Філіпенка не випадкова для перших повоєнних років. Аналогічним чином С. Орфесв у Сонаті для скрипки й фортепіано (1947) цитував народну веснянку (друга частина), стилізував гуртовий протяжний спів (третя) й народнотанцювальну стихію (фінал). Активно зверталися до українського фольклору М. Вериківський (Прелюд для віолончелі й фортепіано, 1947), П. Глушков (Струнний квартет № 7, 1946; Фортепіанне тріо № 2, 1946), К. Домінчен (Поема, а також Романс і Скерцо для скрипки й фортепіано, 1945), О. Жук (Фортепіанне тріо, 1947), М. Каневський (Фантазія на українські народні теми для скрипки й фортепіано, 1945), Б. Лятошинський (Мелодія на українську народну тему для віолончелі й фортепіано, 1947), П. Сениця (Струнний квартет № 6, 1946, друга редакція, 1950; Квартет для дерев'яних духових інструментів, 1946; Танець для фортепіанного тріо, 1946), М. Скорульський (Струнний квартет № 2, 1947), В. Уманець (Сюїта на українські народні теми для струнного квартету, 1946; Коліскова і Скерцо для струнного квартету, 1948; Новела для скрипки й фортепіано, 1947) та ін.¹⁴³

У річичі української фольклорної тематики відроджувалася й започаткована ще в 20-х роках «меморіальна» лінія камерно-інструментального ансамблю. Зокрема, пам'яті М. Леонтовича, 25-річчя від дня вбивства якого чекістами минуло 1946 р., присвячені Струнний квартет № 4 Д. Клебанова та «Жалобна пісня» для скрипки й фортепіано В. Уманця (обидва — 1946). Клебанов не лише поклав в основу кожної частини квартету ті народні пісні, обробку яких здійснив М. Леонтович (перша частина — «Щедрик»; друга — «Козака несуть»; третя — «Дударик»; четверта — «Журавель»), а й стилізував найхарактерніші для нього принципи опрацювання фольклору. Відчутне тут і прагнення композитора до симфонізації твору, що виявляється у поєднанні сюїтності із сонатністю.

Тоді ж з'явилися студентські твори Л. Левітової (Струнний квартет, 1946) та І. Шамо (Фортепіанне тріо, 1947), де використовуються українські й російські інтонаційні джерела.

Молдавський фольклор використав С. Орфесв у Струнному квартеті № 4 «Звільнена Молдавія», а польський (як і до війни) — А. Солтис у Двох п'єсах для скрипки й фортепіано (1947).

Якщо з тематичного погляду камерно-інструментальний ансамбль перших повоєнних років істотно відрізняється від довоєнного періоду, то з жанрового — багато в чому продовжує тенденції 30-х років. Різні автори найактивніше зверталися до жанрів струнного квартету (крім названих вище авторів,

¹⁴³ До подібних творів належать також студентські струнні квартети Г. Гембери, М. Гржибовського, В. Кирейка та ін.

І. Польський, Т. Сидоренко-Малюкова, Я. Файнтух, С. Хіцунов, С.Шварц), фортепіанного тріо (О.Коган), скрипкової сонати (Ю. Владимиров, Друга, Третя; І. Польський) і поеми (Г. Жуковський, С. Шварц, Б. Шварцштейн). З'явилися й скрипкові мініатюри, віолончельні п'єси, а також п'єси для струнного квартету, в тому числі для дитячого у складі трьох скрипок і віолончелі.

Проте розвиток цієї галузі в перші повоєнні роки мав і певні відмінності. М. Гозенпруд започаткував альтову поему (1946), С. Шварц — цикл прелюдій і фуг для струнного квартету (1945), Г. Жуковський — квартет для двох флейт, кларнета і фортепіано (1947).

Після появи 1948 р. сумнозвісних партійних постанов помітно знизився загальний художній рівень інструментально-ансамблевої музики. Відійшли від цього жанру П. Козицький, М. Вериківський та інші провідні композитори, майже не працював у ньому несправедливо розкритикований Б. Лятошинський. Звузився і її стилістичний діапазон, оскільки митців орієнтували лише на класику 19 століття — російську та зарубіжну. Посилилась ідеологізація та політизація інструментально-ансамблевої творчості, швидко опановувався метод так званого соціалістичного реалізму, нерідко в гранично примітивізованому його розумінні.

Істотних змін зазнало й виконавство. Це менше позначилося на фортепіанних тріо. На зміну Українському державному фортепіанному тріо, що розпалося ще до війни, у 1945 р. з'явилося Фортепіанне тріо Київської державної філармонії. Але різко зменшилася кількість струнних ансамблів. Ще під час війни припинили існування Квартети ім. П. Чайковського та ім. М. Леонтовича¹⁴⁴, а наприкінці 40-х років і Квартет ім. Вільйома. Лише 1951 р. було створено Струнний квартет Київської філармонії (з 1962 р. — ім. М. В. Лисенка), котрий гідно розвивав традиції своїх попередників. Водночас заявили про себе молоді талановиті солісти-струнники — скрипалі О. Пархоменко і О. Горохов, віолончеліст В. Червов та ін.

Часто концертували й молоді флейтисти В. Антонов, трубач М. Бердиев, ксилофоністка Н. Мултанова. Відтак значно активізувалась робота над творами для духових інструментів, надто дерев'яних. Дедалі частіше композитори звертаються до складу квартету дерев'яних духових інструментів: сюїти І. Мартона (1951) і О. Шаца (1952), Квартет А. Солтиса (1954), Варіації Д. Клебанова (1957). Інколи до квартету дерев'яних додавалася валторна: Квінтет В. Гомоляки (1948), Танок А. Солтиса (1953). Це новий склад в українському камерно-інструментальному ансамблі. З'явилися й перші великі форми для гобоя (Сонатина М. Пархоменка, 1948) і кларнета (Соната Л. Ярошевської, 1954), кларнетова рапсодія (П. Глушков, 1949; К. Шутенко, 1956). З-поміж мініатюр більше композицій написано для кларнета (П. Глушков, В. Гомоляка, Л. Колодуб, Л. Спасокукоцький, О. Шац та ін.) і фагота (О. Андрєєва, І. Віленський, В. Гомоляка, О. Зноско-Боровський, А. Коломієць), менше — для гобоя (Л. Колодуб, Л. Спасокукоцький) і флейти (М. Пархоменко).

Посилився композиторський інтерес і до мідних духових інструментів, що намітився в останні передвоєнні роки. З'явилися п'єси для труби (О. Андрєєва, С. Шварц та ін.) і валторни (О. Зноско-Боровський, Б. Лятошинський, В. Рождественський), ансамблі для трьох тромбонів і труби («Інтрада» А. Солтиса, 1954; Балада Д. Клебанова, 1958). Вперше створено Квартет для труби, альту, тенора та баритона (О. Шац, 1948), Концерт (М. Пархоменко, 1948) та п'єса для тромбона й фортепіано (І. Віленський, 1955).

У багатьох творах композитори вдавалися до української тематики та інтонаційних джерел музики інших народів Радянського Союзу. Українська тематика найяскравіше проступає в Мелодії для валторни й фортепіано Б. Лятошинського¹⁴⁵, а також у Варіаціях для квартету дерев'яних духових інструментів Д. Клебанова, Квартеті для мідних духових інструментів С. Шварца, Пісні й Танці для кларнета Л. Колодуба, Закарпатській рапсодії для кларнета П. Глушкова.

Поряд з тим з'явилися «Дві п'єси на молдавські теми» для тромбона або фагота І. Віленського, «Якутська рапсодія» для кларнета К. Шутенка (якутська тематика пов'язана в композитора з перебуванням в якутському заслання його матері — композиторки Т. Шутенко, яку було репресовано).

Подібні тенденції домінували і в тогочасних струнних ансамблях та творах для смичкових інструментів і фортепіано. Щоправда, на відміну від рапсодії К. Шутенка, звернення до іншонаціонального фольклору в своїй масі мало офіційний, кон'юктурний характер відповідно до панівних ідеологічних та естетико-методологічних настанов оспівування «братерської дружби народів СРСР». Тут виділяються дві групи творів. До першої належать ті, що ґрунтуються на фольклорі якогось одного народу, передусім, звичайно, російського. Досить показовий щодо цього Струнний квартет № 1 («Російський») М. Тица (1950). З одного боку, тут відроджується започаткована ще наприкінці 20-х років традиція відбиття в камерно-інструментальному ансамблі образів літератури, в даному випадку творчості М. Горького. Спершу М. Тиц задумав навіть дати для Квартету програмний підзаголовок «Після читання М. Горького» та літературний епіграф — один з висловів письменника, але згодом відмовився від свого наміру. З іншого — створення національного колориту ґрунтується на тонкому проникненні композитора у специфіку іншонаціональної музичної культури. Він вдається не лише до фольклору, цитуючи його (у фіналі — це народна пісня «Из-за острова на стрежень») або використовуючи типові інтонаційні (пісенні й танцювальні) та ладові особливості, а й до стильових засад російської композиторської школи (П. Чайковський, О. Глазунов, В. Калинников та ін.).

У порівнянні з довоєнним періодом спостерігається географічне розширення тематики. Так, з'явилися твори, засновані на національному фольклорі народів Кавказу й Середньої Азії. Це, зокрема, п'єси для скрипки й фортепіано: «Коліскова й Танок» Г. Таранова (1951)¹⁴⁶, «Пісня й Танок»

¹⁴⁵ Твір написано 1951 р. на основі музики до кінофільму «Тарас Шевченко».

¹⁴⁶ Ці п'єси Г. Таранова були написані у період підготовчої роботи над симфонічною поемою «Давид Гурамівілі» (як відомо, цей поет зробив свій внесок і в українську культуру).

¹⁴⁴ Харківський квартет ім. М. Леонтовича, взявши собі назву однойменного відомого довоєнного колективу, існував упродовж лише двох повоєнних років.



М. Тіц

П. Глушкова (1951) — всі мініцикли на грузинські теми; «Туркменська сюїта» О. Зноско-Боровського (1957), «Таджицький танець» Б. Яровинського (1953), «Калмицький танець» О. Зноско-Боровського (1950).

Другу групу становлять ансамблі, що ґрунтувалися на фольклорних джерелах кількох народів колишнього Союзу, в тому числі й українського. Ці композиції, що мали офіційно-кон'юнктурний характер, виникли в середині 50-х років і були прив'язані до певної дати: 300-річчя приєднання України до Росії, 50-річчя революції 1905 року, Міжнародного фестивалю молоді та студентів у Москві.

До 300-річчя Переяславської угоди було створено ряд ансамблів, у тематизмі яких відчутно опору на фольклор східнослов'янських народів, насамперед українського й російського. У Першому струнному квартеті («Українському») І. Шамо

(1954) і Фортепіанному квінтеті Д. Клебанова (1954), як і в згаданих творах І. Шамо та Л. Левітової перших повоєнних років, зіставляються теми, засновані на українських і російських народномузичних зразках. Д. Клебанов послуговувався українськими мелодіями, спорідненими з російськими (наприклад, українська за мелодичним контуром побічна тема першої частини близька до російської пісні «Слава»), до того ж використовуючи в їх розвитку прийоми, типові для композиторів «Могучої кучки». Натомість І. Шамо нерідко переінтонював теми, близькі фольклору одного народу, в дусі народномузичних жанрів іншого (в другій частині російська за інтонаційно-ладовим колоритом тема набирає рис української веснянки). Окрім тематики, обидва твори мають також інші спільні риси — опору переважно на українські джерела та чотиричастинну циклічну будову. Однак багато в чому вони відрізняються один від одного. Якщо Квінтет Клебанова непрограмний і тяжіє до монументальності (тематизм взято із задуманої симфонії), то Квартет Шамо наближається до програмної сюїти (перша частина — Заспів; друга — Скерцо; третя — Імпровізація; четверта — Фінал-танцювальна)¹⁴⁷.

Фортепіанний квартет «По рідній країні» М. Тіца (1955) був єдиним зразком цього жанру в українській музиці розглядуваного періоду. Тут композитор спирався не лише на український і російський фольклор (у першій ча-

стині головна тема є цитатою української народної пісні «Ой весною рано», а побічна виростає з російської пісенності), а й на білоруський (у другій частині — Скерцо — цитується народна пісня «Хороши вы, зори чистые»), що мусило символізувати дружбу трьох народів. Даниною методів «соціалістичного реалізму» виглядають і програмні підзаголовки до кожної з трьох частин (перша — «Ранок», друга — «На колгоспних ланах», третя — «На будівлі»).

На таких самих засадах Тіц створив інший програмний ансамбль — чотиричастинний Струнний квартет № 2 «Про 1905 рік» (1956). Щоправда, це єдиний український інструментальний ансамбль на «героїко-революційну» тематику. Композитор, звичайно ж, звернувся до українських та російських пісенних інтонацій: початкова тема другої частини Квартету сполучає в собі інтонації двох тогочасних українських пісень — «Звістка пролунала» і «Зійшло сонце осіннє»; натомість друга тема фіналу написана в характері російської ліричної пісні. Водночас він активно використовував мелодичні звороти та поспівки тих російських революційних пісень, що їх співав повсталий народ у 1905 році: «По фабрикам душным» («Народний марш») і «По пыльной дороге» (їх інтонації звучать у вступі першої частини), а також «Дубинушка» і «Вы жертвою пали». Однак автор залучив інтонації не лише російських пісень, а й українських («Вічний революціонер» М. Лисенка), польських (у третій частині — своєрідному реквіємі жертвам «кривавої неділі» — звучать інтонації «Варшав'янки»), французьких («Марсельеза» Руژه де Ліля).

До Міжнародного фестивалю молоді та студентів у Москві написав Другий струнний квартет («Дружба») І. Шамо (1955). Поряд з українським фольклором композитор звернувся до народної музики Молдови, Прибалтики та Закавказзя, зокрема до пісенного фольклору України (перша частина — «Українська пісня») і Вірменії (третя — «Вірменська»), танцювального — Естонії (друга — «Естонська полька»), Грузії (четверта — «Лекурі»), Азербайджану (п'ята — «Овшари») та Молдови (шоста — «Жок»). За будовою (шість яскравих різнохарактерних мініатюр) Другий квартет ще більшою мірою, ніж Перший, наближається до програмної сюїти (не випадково сам композитор тривалий час називав його, як і Перший, сюїтою). Водночас у ньому зроблено дальший крок у використанні фольклорного матеріалу. Тут Шамо вже не вдається до цитування фольклору і його типових інтонацій та ритмів, а відтворює характерні національні ладові особливості й прийоми музикування (орнаментальність та імпровізаційність мелодики у «Вірменській» і «Овшари», ритмічна остинатність та барвистість гармонії у «Вірменській», елементи мугамної структури в «Овшари»), стилізує звучання народних інструментів (волинки в «Естонській польці» та чонгурі й зурни в «Лекурі»).

Серед творів, написаних до 300-річчя Переяславської угоди, траплялися й засновані лише на українському фольклорі, наприклад, Сюїта для струнного квінтету А. Солтиса (1953). Цей інструментальний склад доти ще не використовувався в українському інструментальному ансамблі. Кожна з трьох частин сюїти ґрунтується на народних піснях доби національно-визвольної війни українського народу під проводом Богдана Хмельницько-

¹⁴⁷ Тривалий час сам композитор вважав цей квартет сюїтою.

го (перша частина — «Веснянка» й «Зелена діброва горіла»; друга — «Ой Морозе, Морозенку»; третя — «А вже три дні, три неділі»).

Загалом слід відзначити, що українська тематика в ансамблевій творчості 1948—1958 рр. дала не так багато яскравих художніх явищ, хоча й залишалася в центрі уваги композиторів. Більшою або меншою мірою вона наклала відбиток на струнні квартети П. Полякова (1954), П. Сениці¹⁴⁸ (Сьомий і Восьмий — обидва 1950), цикли для струнного квартету В. Кирейка (Сюїта, 1958) та його поліфонічні твори для того самого складу (Фантазія і Фуга, 1957) і О. Левича (Фуга, 1958), Фортепіанне тріо П. Сениці, скрипкові поеми О. Жука (1949) і Ю. Щуровського (1956), рапсодії І. Кишка (1950) і Л. Саксонського (1954), Баладу А. Штогаренка (1949), Сюїту О. Зноско-Боровського (1951), Фантазію В. Пономаренка (1958), скрипкові та віолончельні п'єси цілого ряду композиторів.

Львівські митці за традицією широко зверталися також до фольклору Західної України. Це засвідчують Варіації для скрипки й фортепіано С. Людкевича (1949), струнні квартети Р. Сімовича й Л. Мазепи, «Поема-пісня» для скрипки й фортепіано І. Вимера, скрипкові мініатюри С. Людкевича, А. Кос-Анатольського, Б. Фільца та ін. Народний мелос Закарпаття перевтілюється у творах для скрипки й фортепіано — «Закарпатській рапсодії» А. Кос-Анатольського (1955), п'єсах Д. Задора, І. Вимера та І. Мартон.

З різною мірою конкретизованості й художньої довершеності українська тематика представлена в камерній творчості студентів чи недавніх випускників консерваторій республіки. Це квартети Л. Булгакова, В. Кирейка (Другий), К. Мяскова, В. Подвали, В. Полевого, К. Скорохода, Ю. Щуровського та ін.

Українська тематика висвітлювалася у різних ракурсах, зокрема в історичному (у другій частині Четвертого фортепіанного тріо П. Глушкова програма роз'яснює її «чумацький» сюжет) або в осучасненому (у Струнному квартеті Т. Сидоренко-Малюкової та Третьому фортепіанному тріо П. Глушкова українські народні мелодії поєднуються з інтонаціями пісень про колгоспне село).

Від 1953 р. почала відроджуватися, здебільшого серед львівських композиторів польського походження, розробка польської тематики. Втілення її вельми різноманітне. Композитори зверталися і до типових національних танцювальних жанрів (полонез в основі згадуваної «Інтради» для трьох тромбонів і туби А. Солтиса), і до обробки народної пісні (Дві мазурки на польські народні теми для віолончелі і фортепіано ор. 55 Б. Лятошинського, 1953)¹⁴⁹, і до регіонального фольклору (пісні й танці Підгалля в Сюїті для скрипки й фортепіано А. Солтиса, 1953), і до «меморіальної» теми (пам'яті видатного польського композитора М. Карловича присвячено Фортепіанний квінтет Т. Маєрського, 1953).

Зазначені вище тематичні розгалуження не вичерпують різнопланової спрямованості українського камерно-інструментального ансамблю 1948—

58 рр. У квартетній музиці зародилася так звана «молодіжна» тема (Поема для струнного квартету Н. Юхновської, 1952), що активно розвиватиметься в наступний період, з'явилися окремі спроби продовжити започатковану Б. Лятошинським конфліктно-драматичну лінію (А. Караманов, 1953, О. Канерштейн, 1954), поповнився педагогічний репертуар (зокрема, два дитячі струнні квартети І. Берковича, 1948) і т. ін.

З жанрового погляду у зазначений період найбільшого розвитку зазнала *поема*. Розквітнувши на межі 40—50-х років, цей жанр охопив не лише скрипкові твори (О. Жук, О. Шац, Н. Шульман), як у 30-х роках, а й віолончельні (М. Грінберг), подеколи синтезувавшись з жанром сонати (І. Ассєєв) та композиціями для струнного квартету (М. Жербін). Виникли й нові жанри — скрипкові *рапсодії* і *фантазії*, *сонати* (О. Зноско-Боровський, 1951), а також варіації для скрипки соло (Т. Маєрський, 1953). Натомість дещо вщух композиторський інтерес до жанрів *балади* (для скрипки й фортепіано А. Штогаренка, 1949, для трьох тромбонів і туби Д. Клебанова, 1958, для фортепіанного тріо Ю. Щуровського, 1948) і *скерцо* (для скрипки й фортепіано П. Глушкова, 1956; А. Мухи, 1953). Зменшилася й кількість фортепіанних тріо.

Як і раніше, розвивалися жанри *сюїти* — для струнного квартету (А. Водовозов, В. Кирейко, К. Мясков, І. Шамо) та квінтету (А. Солтис), для скрипки й фортепіано (О. Зноско-Боровський, А. Солтис), *варіацій* для струнного квартету (І. Ковач), для скрипки й фортепіано (М. Гозенпуд, Д. Задор, С. Людкевич), фортепіанного квінтету (І. Шамо), віолончельної *сонати* (Т. Маєрський) та дитячої п'єси для дуету скрипок і фортепіано (І. Беркович, Г. Компанієць).

Більш динамічно, хоча й не перевищуючи рівня довоєнного періоду, розвивалися жанри *струнного квартету* (близько 30 творів), *сонати* для скрипки і фортепіано (О. Знатоков, О. Коган — дві, І. Шамо, Ю. Щуровський). Продовжували з'являтися п'єси для струнного квартету (О. Коган, Я. Лапинський, В. Сечкін), скрипкові та віолончельні «романси» (М. Гржибовський, К. Домінчен, М. Жербін, Д. Задор, І. Ковач, А. Кос-Анатольський, Н. Шульман, Ю. Щуровський), «мелодії» (І. Кишко, Д. Клебанов, К. Шутенко, Ю. Щуровський, Н. Юхновська), «танці» (П. Глушков, М. Жербін, І. Мартон, Н. Пруслін, І. Хуторянський, Б. Яровинський), «колискові» (С. Людкевич, І. Мартон, В. Сечкін, Б. Яровинський), інші мініатюри (І. Беркович, Д. Задор, Д. Клебанов, О. Коган, Т. Шутенко).

Різнманітні скрипкові програмні та непрограмні п'єси подавалися під назвами «баркарола» й «мазурка» (обидві — А. Кос-Анатольський), «ноктюрн» (В. Золотухін, Б. Яровинський), «музичний момент» (Г. Компанієць, О. Рябов), «гумореска» (О. Жук, Б. Фільц), «вальс» (Д. Клебанов, О. Рябов, О. Соловйов, Б. Яровинський), «пісня» (П. Глушков, Ю. Знатоков, відомі твори А. Штогаренка й Д. Клебанова), «пісня без слів» (П. Глушков, А. Муха), «веснянка» (С. Орфєєв, Б. Яровинський), меншою мірою «наспів», «арія», «коломийка». З незначною інтенсивністю композитори працювали над віолончельною п'єсою — було створено «елегію» і «вокаліз» (обидві М. Жербін) та «новелету» (О. Левич).

Таким чином, у 1941—58 рр. камерно-інструментальний ансамбль в Україні набув дальшого розвитку. Тут вирізняються три етапи: війна, перші

¹⁴⁸ Композитор, як і раніше, мешкав у Москві (де й помер), але в своїй творчості залишався українським митцем.

¹⁴⁹ В одній з мазурок простежуються окремі інтонації державного гімну Польщі.

повоєнні роки та 1948—58 рр. Перші два характеризуються своєрідним поєднанням інтенсивних та екстенсивних способів розвитку, у третьому переважає екстенсивний (розширення тематики та інструментальних складів). В усі роки простежується звернення композиторів до української та іншонаціональної тематики, але жодного разу — до зарубіжної. Воєнна тема найяскравіше втілюється під час війни і ще більше — у перші повоєнні роки. Після 1948 р. тематичне спрямування інструментального ансамблю зазнало особливо негативного впливу так званого методу соціалістичного реалізму. Зміст більшості творів конкретизувався в образно-узагальненій або сюжетно-послідовній програмі. Найвагоміші здобутки в тогочасному камерно-інструментальному ансамблі пов'язані з іменами О. Зноско-Боровського, Д. Клебанова, П. Козицького, Б. Лятошинського, М. Скорульського, Г. Таранова, А. Солтиса, А. Філіпенка, І. Шамо та А. Штогаренка.

ФОРТЕПІАННА МУЗИКА

Одним із значних здобутків української фортепіанної музики періоду війни стали Три прелюдії ор. 38 Б. Лятошинського. Це його перший фортепіанний твір, пов'язаний з українським фольклором. Він ознаменував початок нового етапу еволюції камерно-інструментального доробку композитора, позначеного органічним сплавом світових класичних традицій із засадами народного музикування, більшою демократизацією жанру, прагненням до втілення найважливіших суспільних проблем.

Протягом 1942—1943 рр. Лятошинський створив десять прелюдій для фортепіано, що склали три цикли (ор. 38, 38-bis, 44), засновані на мелодичних, ладових і ритмічних особливостях української народної музики. У циклі ор. 38 музику двох прелюдій (з трьох) написано раніше, ніж подані до них епіграфи. У цілому твір відображає героїчну боротьбу, страждання і непохитну віру народу в перемогу над фашизмом. Добре підібраний літературний матеріал підсилює асоціативні музичні враження. Перший образний фрагмент із «Кобзаря» Т. Шевченка передає тугу за Україною з її неповторною природою, другий розповідає про жахливі людські страждання, жертви, третій втілює загальнолюдські мотиви нездоланності народу у боротьбі за оновлення світу на засадах гуманізму. Композитор дав стислу, жанрово лаконічну назву своєму твору — «Шевченкова сюїта».

У цілому пантеїстична перша прелюдія, за винятком кульмінації, позначеної пристрасним емоційним вибухом, побудована на українській народній пісні «Яром, хлопці, яром» (пізніше автор використав її у «Поємі возз'єднання»). Суттєвими особливостями наспіву є інтонаційний контраст між висхідними стрибками (на кварту, квінту) і низхідним рухом (секундами) та натуральний мінор. Лятошинський надає мелодії індивідуальних стильових рис, зберігаючи головні ознаки фольклорної тематичної основи. Автентичне проведення ядра теми має фрагментарний характер. Натомість важливим принципом розвитку стає ритмічна варіантність, яка підкреслює специфічну інструментальну рельєфність початкової квартової інтонації.

Andante sostenuto



Наявність тріолей у мелодичному контурі теми, вмотивовуючи звернення до ритмічної варіантності, надає фортепіанній п'єсі схвилюваності й водночас логічної стрункості, розширює закладену в народному джерелі тенденцію до секундового (спадного) інтонаційного руху. Вдається композитор і до засобів мелодичного доповнення фольклорної теми — від лаконічного вкраплення однієї ноти до більш розгорнутих побудов. Досягнута таким чином певна автентичність у поєднанні з ритмічною варіантністю споріднює твір Лятошинського з народним зразком.

Друга прелюдія — трагедійна кульмінація циклу — заснована на українській народній пісні «Ой піду я лугом». Тут художнє переосмислення національної пісенності збагачується новими штрихами. Так, на початку за допомогою метричного зсуву у ритмічній варіантності Лятошинський досягає більшої витонченості тематизму й водночас безпосередності вислову. При цьому він послуговується одним зі своїх улюблених засобів ладового забарвлення — II зниженим шаблем (у пісні його нема). Одержаний суворий фригійський нахил підсилює драматичну напругу мелодичної думки й твору в цілому.

Фінал композиції — символ нездоланності народу — репрезентує новий принцип мистецького опрацювання мелосу. Узагальнено-образний і тематичний розвиток ґрунтується на інтонаціях народної пісні «Ой у полі криниця безодня».

Ладо-гармонічні засади, провідні в народній музиці, відтворюються в циклі передусім по горизонталі. Але в гармонії Лятошинський відходить від норм побутової музики, і це природно, адже саме дана площина є перспективною щодо розкриття багатств музичної вертикалі. Виявлення нових виражальних засобів професійної музики збагачує усталену мелодичну гори-

зонталь, зумовлює її логічні зміни і підтверджує апріорні уявлення про потенційні можливості гармонії народного мелосу.

Фактура циклу відбиває її широкі зв'язки з традиціями світового піанізму. Насамперед впадає в око різноманітність способів викладу — від одноголосого до октавно-акордового. За складом переважає гомофонна будова, але з постійним вкрапленням елементів підголоскової, імітаційної та контрастної поліфонії. Діапазон імітаційних її прийомів широкий — від простіших виявів у третій частині першої прелюдії до строгого канону в середньому розділі другої. Це зразок безперервної точної імітації у двоголоссі з початковим інтервалом вступу у верхню малу нону і часовим проміжком $\frac{5}{8}$ та подальшою їх зміною.



Контрастна поліфонія використовується як суттєвий засіб підкреслення героїчного. Фінал циклу, побудований на суцільному розгортанні двох тем, становить один із зразків майстерного її втілення.

У драматургічному вирішенні циклу Лятошинський спирається на досвід європейської музики. Свідченням цього є друга прелюдія — свого роду реквієм жертвам війни. Образною сферою вона споріднена з похоронним маршем 19 ст., який, у свою чергу, ґрунтується на творах 17—18 ст., що називалися *Lamento* (жало́ба, плач), *Lacrimosa* (слізна, скорботна — одна з частин реквієму), *Doloroso* (з боло́м, смутком). Однак трагедійний характер п'єси зумовлюється не тільки її жанровою належністю. Це певною мірою лише форма, яка потребує відповідного змістового наповнення. Високого емоційного та громадянського звучання композитор досягає зняттям маршовості *Lento tenebroso* за допомогою метричної мінливості і посилення глибокої скорботності завдяки експресивно загостреній гармонічній мові.

Переважає звучання низьких та найнижчих регістрів, помірна хода акордових тріольних побудов надають п'єсі монументального характеру. Однак вона не перетворюється на застиглу фіксацію страждань, а становить їх емоційне відображення у трьох ракурсах: в епічній течії народної пісенності,

суворому драматизмі музично-інтонаційного комплексу і безпосередньому вияві трагедійності, де узагальнено риси народних плачів. Саме такою сукупністю засобів, використаних у фіналі композиції, досягається ефект нагромадження великої сили і справедливого гніву народного.

Отже, названим циклом фортепіанних прелюдій Лятошинський започаткував нові і творчо розвинув уже наявні тенденції розвитку жанру; збагатив його непрограмний напрям елементами визначеної програмності, увівши нову для української прелюдії форму використання літературного епіграфа; розширив діапазон поліфонічних прийомів, поглибив художнє переосмислення фольклорних джерел, урізноманітнив способи викладу на основі світового творчого досвіду.

По-іншому вирішує тему війни М. Вериківський у циклі «Волинські акварелі» (1943). Він звертається до історичного минулого українського народу, проектує його на тривожний свій час, вбачаючи в героїчній неприступності Кременецької фортеці символ нездоланності рідної Вітчизни.

В. Задерацький створює монументальний диптих — сюїти «Фронт» і «Батьківщина» (обидві 1944). Вони стали безпосереднім відгуком на тогочасні події. Перша сюїта складається з десяти частин: «Дорога на фронт», «Рідне попелище», «Атака», «В землянці», «Над картою», «Лист від коханої», «В тил до ворога», «Над братньою могилою», «Земля горить», «Марш». Деталізація програми зумовлена прагненням автора до повної і чіткої реалізації задуму, що було однією з головних тенденцій музичної творчості тих і подальших років. Порівняно до ранніх сюїт композитора вона більша за обсягом і контрастніша за структурою, відзначається різноманітністю фактури, драматичністю і експресивністю образів. Героїка виявляється і в небагатьох ліричних епізодах, і в батальних картинах.

Друга сюїта В. Задерацького «Батьківщина», як і перша, сповнена патріотизму. Усі її частини («Рейки», «Тайга», «Колона ентузіастів», «Поля золоті», «Завод», «Долина Аракса», «Молода зміна») крупномасштабні, контрастні, об'єднані лише тематично. Їхня музична мова демократичніша, нерідко пов'язана з фольклором (у тому числі східним — «Долина Аракса»), масовою пісенністю. Образи рідних просторів сприймаються як вічні й незборимі. Обидві сюїти цікаві з погляду програмності фортепіанної музики.

У повоєнні роки сюїта продовжує посідати чільне місце в українській фортепіанній музиці. Особливу увагу привертають пісенно-танцювальні п'єси. Чинниками цього стали інтенсивний розвиток у країні професійного і самодіяльного хореографічного мистецтва, поява бального танцю, а також дедалі ширші контакти з мистецтвом країн Східної Європи «соціалістичної співдружності».

У перших повосенних «Українських сюїтах» Ф. Богданова (Щедрик, Дударик, Дума, Токата) та І. Шамо (Дума, Веснянка, Мелодія, Танець — обидві 1948) — пісенно-танцювальна основа доповнюється жанровими різновидами, запозиченими з народної (дума) та професійної музики, де відповідно епічне й моторне начала подаються з пісенно-інтонаційним тематичним матеріалом. Українська сюїта на теми народних пісень ор. 60 М. Гозенпуда (Веснянка, Хоровод, Пісня, Танець; 1948), по суті, продовжує традиції Я. Степового, обробки народних пісень якого відзначаються більш вільним

виходом у сферу танцювальності. Українська танцювальна сюїта ор. 8 А. Коломійця (1949; друга редакція 1962) започаткувала новий різновид циклу, що ґрунтується на власне танці.

У «Закарпатській сюїті» Д. Задора (1949), в ефектній п'єсі «Гомін верховини» А. Кос-Анатольського (1954) та ін. продовжується розвиток картинно-програмного типу сюїти, яскравий зразок якої свого часу був представлений «Картинками Гуцульщини» М. Колесси (1934). Смісл музичних картинок не зводиться тут до пейзажності, а через звернення до народно-побутових жанрів з їхньою самобутністю щодо мелодизму, ладовості, метро-ритміки розкривається модус музичного мислення обраного регіону — Закарпаття, Буковини, Гуцульщини тощо.

Звернення до фольклорних джерел народів світу пов'язане з танцювальними сюїтами Т.Маєрського (Полонез, Мазурка, Коліскова, Краков'як; 1952), Ф.Надененка (Веснянка, Мазурка, Полька, Оберек, Вальс, Хоровод; 1957), заснованими на польських народних танцях, та з «Піснями друзів» І.Шамо (I випуск: Болгарська, Албанська, 1954; II випуск: Чеська, Польська, Румунська, 1956).

У сюїті І. Шамо яскраво виявляються характерні інтонації, особливості ритмічних формул музики різних народів, а також колорит ансамблевих звучань, прийоми фольклорного інструментального виконавства. Один з кращих номерів — Чеський — вирізняється багатоплановістю змісту: від тонкого народнопісенного ліризму до стрімкої танцювальної «вибуховості». Його вирішено як серію епізодів-сцен: вступ та подальший виклад імітують техніку А. Лядова — спочатку звучання музичної скриньки, а згодом — популярної у європейських народів губної гармоніки. Показові тут і діатонічність музичного матеріалу, і відтворення особливостей гри на цьому інструменті (у різних фактурних комбінаціях: одноголоса гра, терціями, квартами, секстами).



Друга тема, перенесена в середній регістр, має мрійливий пісенно-ліричний характер.



Більш розгорнений останній епізод варіантно передає нову тему — грайливо-танцювальну, жваву, з відтінком доброзичливого гумору, що притаманно багатьом зразкам чеської, української, російської народної музики. Її інтонаційна місткість уможливорює органічний перехід від невимушеної граціозності, властивої початковому викладові, до пружної динамічності.

«Польський» номер вже цілком вирішений у танцювальному дусі мазуркових ритмів. Найефектніше народна музика використовується в заключній частині циклу — полум'яно-швидкій «Румунській». Вона ґрунтується на образних, інтонаційних і ритмічних особливостях популярної мелодії «Жок», що побутує в різних варіантах у Молдові та західноукраїнських областях. Близькість до народного першоджерела, аж до злиття з ним, спостерігається в багатьох місцях частини. Наприклад, початок, побудований на остигній формулі з рухливим басом і позиційно незмінним акомпанементом, наслідує ансамблеві награвання народних музикантів, де головну мелодико-ритмічну функцію виконують контрабаси, почасти цимбали.



Фінальний номер прикрашає комбіноване поєднання дорійського, лідійського, еолійського ладових нахилів, що в мелодичному й гармонічному відношеннях майже тотожне одній з характерних структур гуцульського фольклору. У цілому образна сфера сюїти І. Шамо ширша, ніж указано в назві. Тут, крім пісенної лінії, наявна ще й танцювальна, до того ж провідна. Завдяки різноплановості номерів циклу його зміст виходить за межі властивих одному народові музичних традицій, набуває інтернаціональної прикметності.

З кінця 50-х років відроджується інтерес до старовинних західноєвропейських танців та мініатюр класичного сюїтного циклу. Це найдавніший різновид сюїти, що був до 19 ст. не тільки поодиноким явищем пісенно-танцювального поєднання, а й уособленням жанру в цілому. Крім того, він найперший, заснований на тематизмі народних пісень, з якого сюїта почала своє існування в українській фортепіанній музиці. У 20-х роках стилізовану реставрацію старовинних танцювальних форм здійснили В. Косенко у жанрі художнього етюда (11 етюдів у формі старовинних танців, 1928—1930) і М. Колесса у вільному типі сюїти (Пасакалія, Скерцо, Фуга; 1929). А ще перед тим вона набула свого первісного жанрового вигляду, бо створена М. Лисенком «Українська сюїта в формі старовинних танців на основі народних пісень» ор. 2 відзначається глибоким зв'язком з традиціями і водночас їх вільним розвитком.

Такий підхід притаманний «Сюїті у формі старовинних танців» (Прелюдія-токата, Гавот, Пavana, Сарабанда, Менует; 1958) Ф. Надененка. Своєрідність її будови полягає в тому, що тут немає трьох частин традиційного чотиричастинного циклу (Алеманда, Куранта, Жига), тобто бракує головного структурного принципу поєднання старовинних танців у сюїту і відповідно двох парних центрів, що спричинює довільний тональний план частин.

Однак брак цих компонентів структури компенсується. Так, своїм плинним характером Прелюдія-токата наближається до куранти. Їхня подібність стосується змісту музики, а не метричної схеми танцю, бо куранти здебільшого тридольні з різною тривалістю долей (йдеться про куранту бахівського часу, а не старовинну, звичайно повільну, поступово замінену менуетом). У Гавоті виявляються деякі риси народного прообразу стародавнього танцю: жвавість, бадьорість, певна незграбність рухів. Квадратно-симетрична будова першого періоду з частим його повторенням (як і правильні парні акценти, властиві класичним гавотам) є ознаками галантного стилю.



У Павані, до якої вперше в українській фортепіанній музиці звернувся Надененко, за зразок править не найдавніший танець — урочистий, дуже повільний, плавний, хороводний, а його пізніша трансформація — рухливіша й безпосередніша, певною мірою позбавлена велично-урочистого характеру.



Однак на першому плані у Надененка загальні стильові ознаки бального танцю, тобто простота гармонії, наявність підголосків, орнаментальність коротких пасажів на основі тризвука, що в цілому нагадує виконавську манеру гри на баяні, акордеоні — найпоширеніших тоді інструментах у художніх колективах. Бальний напрям у хореографії як противага впливам західного «буржуазного» мистецтва почав інтенсивно пропагуватися у 50-х роках через студії та гуртки при навчальних закладах, будинках культури, клубах (фігурний вальс, па-де-катр, мазурка та ін.). У подальшому він відбрунькувався в окрему галузь із спортивним нахилом. Це й визначило генеральну лінію стилізації в циклі та його загальну прикметність. Запозичуючи назву, форму та образний зміст старовинних танців, композитор надав їм рис бального танцю, співзвучних своєму часові.

За типом стилізації «Класичну сюїту» І. Шамо (1958) можна умовно поділити на дві групи: Прелюдія, Менует, Арія, Гавот та Куранта і Жига. У Прелюдії поєднано мрійливо-сумну мелодику давнього походження з рисами історично молодшого вальсу. Куранту й Жигу орієнтовано на старовинний пласт. Щодо фактури Куранта наближається до інструментальних першоджерел рухливого різновиду цього фігурного танцю часів Баха; Жига, на противагу Куранті, — до одного із зразків його музики, зокрема з четвертої партити. Спорідненість стосується обігрування мажорного тонічного тризвука, наявності зупинок у русі, ширше — відтворення радісного, нічим незатьмареного світосприймання.

У Менуеті, Арії та Гавоті використовуються риси старовинних танців: певна манірність Менуета, простонародна грайливість першої та вугласта гумористичність другої тем Гавоту. Однак домінують ознаки більш або менш розгорненого балетного номера чи сцени. В українській фортепіанній музиці І. Шамо перший звернувся до Арії як частини циклічного твору. За інтонаційним складом мелодики, характером акомпанементу вона є типовим балетним Адажіо. Поетичне висловлення почуття, котре в процесі розвитку набуває рис схвильованості, сприймається як любовна сцена.

Щодо конкретних джерел стилізації, то ними стала балетна музика С. Прокоф'єва: вступ до Арії нагадує початок Адажіо з «Попелюшки», а провідна гармонічна думка — фрагмент Адажіо із сцени «Прощання перед розлукою» з «Ромео і Джульєтти» (в авторській збірці фортепіанних транскрипцій балету №10, «Ромео у Джульєтти перед розлукою»). Те, що Прокоф'єв сконцентровує в одній барві, Шамо членує на ланки, монтажно чергуючи їх при розгортанні форми. Розсосередження вертикалей гармонічної формули надає стилізації самотнього характеру



У «Класичній сюїті» поєднуються висока культура стилізації з певним переосмисленням традицій — від архаїки старовинного європейського танцю до розгорненого сучасного балетного номера. Впадає в око широкий діапазон відповідних фактурних рішень — від прозорого двоголосого клавирного викладу до масивного квазіоркестрового письма.

Зразки інших різновидів сюїти розглядуваного періоду нечисленні, хоча процес їх розробки тривав. Комплексне поєднання специфічних рис різних жанрових типів у вільній структурі здійснив М. Дремлюга спочатку в циклі «Зима» (1946), а через десять років у «Весняній сюїті» (Веснянка, Ноктурн, Скерцо, Поема, Інтермедія, Фінал; 1956). Цей твір, написаний у романтичних традиціях, відображає картини розквітаючої природи. Звідси правомірне звернення, нетипове для сюїти, до жанру поеми — найбільш придатного для втілення емоційно піднесених настроїв. Безсумнівний тут і вплив програмності узагальненого типу, оскільки образна конкретність визначається ресурсами певного жанру (так звана жанрова програмність). Відповідно до цього роль пісенно-танцювального начала виявляється у використанні не тільки фольклорного жанру (типу веснянки), а й інтонацій конкретних народних пісень («Крокове колесо», «Люб-нелюб», «Ой іду я в лісок»), що спричинює значну близькість до них авторського мелодичного матеріалу, надає твору відповідної образності й тематичної цілісності.

На початку 50-х років у програмній творчості спостерігається тенденція до більшої конкретизації предмета відображення, зокрема в локальному відношенні (від регіону до міста). За приклад може правити присвячений Харкову фортепіанний альбом «У рідному місті» М. Сильванського (1954). У ньому поєднуються барвиста зображальність («Біля фонтану», ноктурн «Літній вечір») і театралізована жанровість (токата «Мала Південна»).

Сюїти на теми літературних творів з'являються в українській фортепіанній музиці наприкінці 50-х років. Першим до картинної програмності звернувся

М. Сильванський у циклі з десяти номерів «Музичні малюнки за поемою М. Гоголя «Мертві душі» (1958). У творі, де програмність кожної частини конкретизується певним епіграфом, важливе місце посідає гумор. Одним з образно-художніх засобів його втілення стали діалоги. Так, у першій частині вони сприяють контрастному загостренню характерів. Чотириразове повторення повільно «повзучої» фрази символізує обережність Коробочки, її тупу впертість.

Ця якість увиразнюється при зіставленні даної теми з бравадно-скерцозною (спочатку салонно-галантною) «промовою» Чичикова.

Діалоги тут не поєднуються, а тільки чергуються. Після «відповідей» Коробочки Чичиков поступово шаленіє, прагнучи втовмачити їй корисність своєї пропозиції (одинадцять октавних ударів на одному звуці у «рваному» ритмі). Комічність ситуації тонко загострена в художньому плані: на відміну від Чичикова, музична характеристика Коробочки від початку і до кінця її сси залишається незмінною. Таке вирішення програмних образів раніше не траплялося в українській фортепіанній музиці.

У цілому сюїта, виразальні засоби якої подеколи нагадують прийоми прокоф'євського письма, відзначається дотепним чергуванням різних видів фактурного викладу, несподіваністю мелодико-регістрових зіставлень.

У фортепіанній творчості композитори не обмежуються сюїтою. Серед використовуваних жанрів одні привертають більшу увагу, інші — меншу, як соната, що раніше інтенсивно розвивалася. З'являються й нові, що не входили раніше в орбіту національної творчості.

1946 р. Г. Таранов створив тричастинну Сонату № 2 оп. 22. У загальних рисах її образності, фактурних та гармонічних засобах також відчутний вплив музики С. Прокоф'єва. Водночас композитор по-своєму використовує окремі прийоми жанрової виразності, сполучаючи далекі видові ознаки. Наприклад, для головної партії прикметне незвичайне поєднання ритму хабанери в акомпанементі з рішучим, широким розспівом мелодії у стверджувальних інтонаціях, що надало рухливості загалом оповідному характерові думки.



У цілому ліро-епічний, панорамного плану твір показовий місткістю життєвих спостережень, відбитих у широкому стильовому діапазоні різних жанрів.

В етюдах романтичного типу вирішуються різні технічні завдання. У «Хроматичному етюд» ор. 24 № 10 Г. Таранова (1947) таким став рух у партії правої руки, побудований на чотирьох нотах, відповідно до назви п'єси. В етюді композитор продовжує працю над створенням віртуозних, фактурно однопланових зразків жанру. До цього різновиду, але технічно багатопланового належать Три етюди В. Сечкіна та Етюд ор. 9 № 4 М. Дремлюги (обидва 1949). За вільною зміною ліричних настроїв остання п'єса близька до поеми. Звідси фактурно-технічна розмаїтість виражальних засобів: ротаційна техніка, якою створюється перший ніжно-тремтливий образ, акордовість, орнаментальна фігурація, що надає другому образу п'єси широти мелодичного дихання в рахманіновському дусі.

Кінець 40-х—початок 50-х років знаменний появою перших зразків нового для української фортепіанної творчості жанру — токати. Таке очевидне історичне запізнення зумовлене тривалою тенденцією до розкриття «вокальних» можливостей фортепіано — сфери, діаметрально протилежної специфіці токати. Але токатність як спосіб музичного висловлення втілюється у нас раніше, ніж з'являються твори під такою назвою.

Токата Ф. Богданова становить фінал згаданої вище його циклічної композиції «Українська сюїта». Музичний розвиток п'єси заснований на поступовому фактурному ущільненні двох тем, запозичених з народнопісенних джерел. Суттєвою особливістю першої є те, що вона розгортається на репетиційному тлі від нижнього голосу до верхнього і навпаки. Друга тема — типова лірична мелодія, побудована на українській народній пісні «Ой не шуми, луже». Вона м'яко контрастує з попередньою повільним темпом, зміною характеру звуковидобування. П'єса ґрунтується на акордовій репетиційності в партіях обох рук і поєднанні акордових пасажів з комбінаціями подвійних нот. Загальна масивність фактури твору засвідчує опосередкований, але помітний вплив техніки Й. Брамса, а акордову репетиційність запозичено в А. Рубінштейна (Етюд ор. 23 № 4).

Токата сі мінор І. Шамо (1953) показова введенням до цього жанру рис наспівності як основного принципу викладу матеріалу.

Загальний характер токати «Мала Південна» М. Сильванського (одна з частин згадуваної сюїти «У рідному місті») — радісний, піднесений. Композитор змальовує типову сценку на дитячій залізничці. Невпинний рух локомотиву, відчуття його швидкості, захоплення дітей подорожжю передані з психологічною вірогідністю, з яскравою театральністю. Чітка й проста будова токати заснована на трьох елементах. Кінетика механічного руху відтворюється безперервним репетиційним тлом три-, чотириголосих акордів. Йому протистоїть енергійна графіка теми верхнього голосу. Третім елементом є квінтовий хід двох октав у найнижчому регістрі, який виконує функцію головного імпульсу токатного руху. Середня частина твору прозора за фактурою, з мелодичними поспівками, близькими до шкільних та юнацьких пісень. Цю музику автор тлумачить звкозображальними засобами, роззосереджуючи пісенні інтонації між фрагментами загального токатного руху та

гостроударними туше. «Мала Південна» Сильванського розширила рамки жанру за рахунок відображення рис дитячої психології та започаткувала його програмний напрям у фортепіанній музиці.

А. Кос-Анатольський своєю «Гуцульською токою» (1958) збагатив жанр барвистістю гуцульського ладу і залученням нового принципу фактурної організації. Твір являє собою перший в українській фортепіанній літературі зразок токати, повністю побудованої на техніці мартелато, трактованої у дусі засад романтичного стилю. Основна ланка, створена на основі чергування музичного матеріалу обох рук з постійним попаданням партії лівої руки на метрично сильну та відносно сильну долю такту, тут розмаїто варіюється, зумовлюючи цим і варіантність фактурних рішень мартелатного руху.



Широкий діапазон такого варіювання сприяє багатогранному перевтіленню образного смислу тематизму — від початкової мерехтливої характеристики до відкрито емоційного, піднесеного вираження життєвих сил.

Композиції суто поліфонічного характеру різних жанрів і форм створювались протягом усієї історії української музики. Переважна більшість їх була пов'язана з навчальними завданнями й за художньою вартістю загалом відповідала їм. Вихід за межі вправ у сфері прелюдій та фуг вперше спостерігається у циклі «24 прелюдії і фуги» В. Задерацького (1941), а також у «Прелюдії та подвійній фузі (на теми української та російської народних пісень)» В. Борисова (1954) присвяченій 300-річчю приєднання України до Росії. Творчий задум втілено у високохудожній формі. Центром диптиху є fuga (з роздільною експозицією), якій передують прелюдія з елементами наступної образності (обернення першої теми з фуги в нижньому голосі та контрапункт до неї). Втілюючи характерні риси українського та російського народів, композитор створив у варіантах контрапунктичних сполук художній символ їхньої єдності.

Вільне поєднання п'єс класичної схеми сюїти, старовинних танцювальних і поліфонічних форм продовжено у «Першій поліфонічній сюїті» М. Тица (1956).

У галузі фортепіанної мініатюри споріднену стильову групу склали композиції С. Жданова, В. Барабашова, Ф. Богданова, М. Дремлюги, М. Жербіна, В. Кирейка. Прелюдії цих авторів репрезентують досить широке коло почуттів, відтворених у романтичному стилі. Оскільки в українській дожовтневій музиці майже не було безпрограмних мініатюр, процес освоєння жанру прелюдій романтичного типу виявився досить тривалим. Прелюдія до мінор С. Жданова — одна з найвідоміших в українському музичному житті 50-х років. Здобутками п'єси є ширість втілених у ній почуттів, стрункість вислову при вдалому контрасті між драматизмом кульмінації та замріяно-піднесеною пісенністю крайніх

частин форми, «складна простота» функціональних тяжінь, властива традиціям пізньоромантичної гармонічної виразливості.

Принцип речитативного викладу матеріалу в окремих фрагментах тої чи тої форми досить поширений у музиці. Але тлумачення речитативів як самостійних фортепіанних композицій нетипове, і не тільки для українських композиторів. Такими є «Три речитативи» О. Красотова, написані у 50-х роках. Вони побудовані за єдиним принципом, згідно з яким музична думка формується в дусі джазової імпровізації. Поступова емоційна концентрація ліричного висловлення зумовлює патетично-декламаційну (дещо скрябінську) чи речитативно-наспівну манеру. Поєднання характерності джазової імпровізації з відчутними прикметами музики О. Скрябіна — явище досить незвичайне. Попри естетико-технологічну відмінність цих компонентів Красотов знаходить для них сполучну ланку — альтерований септакорд (або нонакорд) та його обернення, які відіграють вирішальну роль у зв'язках вертикалей кожної із систем виразливості.

Наприкінці 50-х років відбуваються цікаві пошуки нових ладових можливостей. Створенням у 1957—1958 рр. «Одинадцяти прелюдій» М. Вериківського завершив багаторічну (аналітичну та художню) працю, пов'язану з розробкою теорії ладового ритму Б. Яворського. Ідея komponування низки прелюдій в єдине ціле (фактично наближене до великого циклу) досить своєрідна. Адже п'єси не мислилися автором традиційно — як контрастні складові розгорненої музичної будови. Хоча елементи цього й наявні, але головним для об'єднання прелюдій виявилось розуміння циклічності як ладовосиметричної монтажності. Показовими є прелюдії, написані, за визначенням М. Вериківського, у «простому збільшеному До». Вони різнопланові щодо образності: перша — спокійна, елегійна, друга — пристрасна, рухлива. Загальний характер кожної випливає з відмінностей локальних конструктивно-ладових завдань. Щодо першої мініатюри такими було створення гармонічних комплексів трьох шестизвучних і трьох чотиризвукових домінант, завершених тонікою, щодо другої — тринадцяти автентичних зворотів.

Ці прелюдії позначені художніми розробками Вериківського. Вони стоять поза цікавими теоретичними розробками Вериківського. Вони стосуються використання елементів «новоладового мислення», що почало формуватися у музиці 20 ст. внаслідок посиленої уваги митців до проблем множинності ладів і метро-ритмічної виразності. У прелюдиях Вериківський одним з перших українських композиторів свідомо послаблює конструктивну дію класичних тональних тяжінь. Це лаконічні художні начерки, в яких стверджуються нові функціональні зв'язки вертикально-горизонтальних структур на засадах модальної техніки.

Інший шлях пошуків ладових можливостей обрав М. Колесса у «Трьох коломийках» (1958). Тут орієнтиром стала фольклорна жанровість. Як відомо, коломийка, на відміну від хороводу й веснянки, викристалізувалася у народному мистецтві й збереглася до нашого часу не у двох, а в трьох близьких і водночас різних формах — пісні, танцю та інструментальної (сольної й ансамблевої) п'єси. Остання відіграла важливу роль при переосмисленні коломийки в інший вид музики, зокрема фортепіанну, багато в чому скоротивши процес завдяки існуванню готових інстру-

ментальних виразливих засобів. Ладогармонічна характерність коломийок, на противагу іншим жанрам, є не опосередкованою ознакою, а разом з мелодією, ритмом і фактурою безпосереднім виразником мистецької суті. Більше того, ладо- й ритмо-інтонаційна самотність коломийок становить головний показник твору, відсутність якого одразу ж перетворює коломийку на «не коломийку».

Основу кожної коломийки Колесси складає гуцульський чи думний лад, звукоряк якого розширено елементами інших ладових структур. Тому визначення цієї специфіки щодо названих творів з позицій мажоро-мінорної системи (перша *соль* мінор, друга *фа* мажор із середнім розділом у *ре* мінорі, третя *фа* мажор) було б лише суто символічним. Показовий початок першої п'єси, колорит якої створюється використанням IV високого шабля (*до-дієз*), варіантного VI (*мі-бемоль* і *мі-бемоль*) та півторатоновому секундою між IV і III шаблями в мелодичному русі (*до-дієз* — *сі-бемоль*).

Allegro comodo, poco rubato



Точно окреслена самостійність функціонування IV і VI високих та VII низького шаблів, які є натуральними в різних звукорядах, відображає складний процес взаємодії діатонічних ладів, властивий музиці багатьох народів. В українській внаслідок такої взаємодії виникли споріднені варіанти — гуцульський мінорний та думний, що зрештою дало певну дорійсько-лідійську ладову структуру.

М. Колесса розширює трактування даного ладу використанням VI низького шабля, причому не хроматично — з переходом високого в низький чи навпаки, а на відстані, тим самим створюючи короточасний ефект мерехтіння еолійської сексти. Витоки цього прийому та аналогічних йому слід шукати в народній творчості, де поширене розщеплення ладових шаблів, утворення їх двох звуковисотних варіантів на часовій дистанції. У третій коломийці відбувається своєрідне поєднання на відстані гуцульського мажору і гуцульського мінору. Це спричинює варіантність III шабля, а епізодичне «вкраплення» еолійської квати — IV шабля. Тим самим Колесса одержує діатонічний звукоряк з одинадцяти звуків, у якому синтезуються якості до-

рійсько-лідійської та лідійсько-міксолідійської ладових структур. Особливості цього синтезу підкріплені мелодико-фактурним комплексом.

Мажорне та мінорне ладове забарвлення коломийки здійснюється двома шляхами. Перше існує лише в акомпанементі танцювального плану, друге, з'являючись у ньому епізодично, функціонує переважно в мелодії.

Створені Колесою п'єси на основі розширеного й самобутнього трактування діатонічного звукоряду стали важливим етапом в еволюції танцювально-пісенних композицій української фортепіанної музики.

Упродовж 1941—1958 рр. українські композитори написали менше, порівняно до перших повоєнних десятиріч, фортепіанних творів. Не можна їх поставити також в один ряд із значними здобутками в даній галузі В. Косенка, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, С. Людкевича. Пояснюється це більшою увагою митців до інших жанрів, що було спричинено специфічністю воєнного і повоєнного часу, певною неусталеністю естетичних норм, суспільно-політичними вимогами періоду «культу особи» й ідейно-художніми догмами «соціалістичного реалізму».

МУЗИКА ДЛЯ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

Воєнний період і перше повоєнне десятиріччя характеризуються дедалі більшим визнанням мистецтва гри на народних інструментах, відтак активним розвитком нової своєрідної галузі музичної творчості — історично чи не наймолодшої у своїй академічній іпостасі. Така увага зумовлювалася к зовнішніми факторами (соціально-економічний, соціологічний, культурологічний), так і внутрішньою логікою жанрово-стильової еволюції музичного мистецтва. Водночас на ній негативно позначились загальна затисненість творчої думки в лексах панівних ідейно-естетичних догм, а також нерозробленість низки вихідних теоретичних і практично-організаційних засад.

Насамперед слід зауважити, що поняття музики для народних інструментів історично мінливе, неоднозначне й складне, в чомусь суперечливе. Адже цим поняттям обіймаються три споріднені, але різні за формою і вивом сфери, які вже досить чітко визначилися на середину 20 ст. З них перша, найдавніша за часом виникнення, пов'язана з традиціями фольклорного чи просто побутового музикування, тобто з грою по слуху для себе чи для близького оточення. Попри всю свободу й безпосередність висловлювання, головним тут є збереження типового для даного локального осередку варіанта пісенно-танцювальної мелодії. Саме завдяки досить суворій, як правило, неусвідомлюваній канонічності такого музичного мислення вдавалося зберігати впродовж століть в усій непорушності первинні зразки музики минулого, так само як освоювати, адаптувати й модифікувати, відповідно до установлених канонів, новітні мелодії і ритми. Не сама по собі щедрість творчого самовиявлення окремої особистості, а успадкування й відтворення незчисленних багатств, нагромаджених колективним досвідом минулих поколінь, — така природа народного, фольклорно-побутового музикування.

Друга сфера стосується так званого самодіяльного масового мистецтва, дедалі бурхливіший розвиток якого у той час супроводжувався і набутками,

і втратами. Аматорське у своїй основі, воно орієнтується на форми і жанри професійного мистецтва, концертного виконавства, опиняючись таким чином у непевному, проміжному становищі. Корисна для самодіяльності творчо-методична допомога спеціальних установ і закладів, впровадження в неї певних організаційних форм ставали водночас зручними засобами для здійснення ідеологічного контролю й адміністративного керування в інтересах режиму. Не тільки вокальна й інструментальна музика мусила перебувати у наперед визначених рамках. У забезпеченні цієї сфери репертуару брали участь як керівники різних ансамблів, оркестрів тощо, так і професійні композитори, з урахуванням виконавських можливостей і художніх смаків учасників самодіяльності.

Нарешті, третя, нова перспективна сфера музичного мистецтва, пов'язана з народним інструментарієм, — академічна. Надійну базу підготовки для неї кваліфікованих виконавських кадрів становили кафедри і відділення народних інструментів в училищах і консерваторіях, насамперед авторитетна перша в колишньому Союзі кафедра Київської консерваторії, очолювана професором М. Гелісом. Вагомий внесок у розвиток бандурного мистецтва зробив В. Кабачок — виконавець, педагог, музичний діяч. Дедалі більшу популярність завойовували талановиті молоді солісти — майстри гри на баяні, балалайці, домрі, бандурі, сопіліці, цимбалах, гітарі, утворювались, крім уже відомих, нові камерні ансамблі й оркестри. Зокрема, активно пропагували нові музичні жанри тодішні оркестри народних інструментів Українського радіокомітету, консерваторій республіки, провідних державних та самодіяльних колективів.

Отже, специфічна складність ситуації полягала в тому, що, на відміну від музики камерно-інструментальної і симфонічної з її усталеними засадами функціонування, музика для народних інструментів ще потребувала чіткого визначення свого обличчя, місця і ролі серед інших видів і родів мистецтва. Палкі дискусії спалахували тут, з одного боку, вже навколо питання, який інструмент (і, відповідно, оркестр) можна вважати і підтримувати як народний, національний, український, а з іншого, якою мірою він здатний і має право претендувати на статус академічного.

Беззастережно відповісти на нього нелегко. Адже фактичні дані чи уможлидні припущення стосовно генези певного інструмента (й оркестру), його місця й ролі в житті народу — в минулому, сучасному, очікуваному майбутньому — не завжди і не в усьому збігаються. Так, інструмент міг колись активно функціонувати в країні, а потім поступитись місцем іншому, якщо геть не витіснитись (як це сталося з органом, що був «своїм» для Київської Русі). Або той самий інструмент може бути одночасно поширеним серед різних сусідніх народів. (Тому, наприклад, неправомірно вважати тільки російськими баян або домру, тільки українськими, білоруськими чи молдавськими — цимбали.) Загальнонаціональне, а то й інтернаціональне тлумачення інструмента може співіснувати з регіональною обмеженістю його функціонування. (Так, бандура історично була поширена здебільшого на Східній Україні, а скрипка на правах народного інструмента — на Західній.) Саме поняття народного містить різні смислові наповнення: етнічне, соціальне, естетичне тощо.

Дається взнаки й відмінність критеріїв оцінки народного (фольклорного) і професійного (академічного) мистецтва. Так, для останнього, крім тембрової самобутності народного інструмента, багато важать такі якості, як обсяг звукоряду, гнучкість і сила динаміки, арсенал технічних прийомів, темброва колористика.

І з цих різноманітних об'єктивних і суб'єктивних позицій відбувався відбір інструментів з урахуванням можливої їх реконструкції і поступова кристалізація оркестрових складів. Художньо-естетичні фактори тут тісно взаємодіяли з соціальними, а часом і з суто ідеологічними. Зокрема, на хвилі боротьби з «космополітизмом» з народних оркестрів була назавжди вилучена — як «чужорідна» — концертина. Відвойовувала своє законне місце бандура як національний інструмент.

З перемінним успіхом велася полеміка між прихильниками три- і чотириструнних домр, шести- і семиструнних гітар. Традиційний баян з готовими акордами у лівій руці завдяки своїм якостям (портативність, звучність, багатоголосність, відносна простота освоєння) практично не мав конкурентів у похідних умовах і для маси рядових музикантів. Водночас відповідно до вимог сольо-концертного й оркестрового виконавства виникали і вдосконалювались його різновиди: регістровий, готово-виборний, виборний, електронний, оркестровий (одноклавіатурний) тощо. Так само поступове впровадження в оркестр бандур і кобз здійснювалось паралельно з їх більш-менш вдалою реконструкцією, за конкуренції різних шкіл гри (харківської чи київської). Нові виражальні й технічні можливості розкривались у грі на балалайці, гітарі, цимбалах та ін.

За цих умов виділялись різні контингенти автури і напрями їхньої діяльності. Найбільш численну групу репрезентували насамперед самі виконавці, диригенти, керівники оркестрів і педагоги, їхніми зусиллями створювались перекладення, транскрипції популярних класичних п'єс, «віночки» й попури з народних мелодій, обробки останніх, а то й власні оригінальні п'єски. Вони були першими помічниками композиторів-професіоналів, упорядниками й редакторами збірок їхніх творів. Це тогочасні кваліфіковані баяністи І. Алексєєв, Л. Горенко, І. Журомський, М. Оберюхтін, М. Різоль, С. Чапкій, І. Яшкевич (автор яскраво віртуозних транскрипцій), балаласечник Є. Блинов, бандуристи В. Кабачок, В. Кухта, С. Баштан, А. Омельченко, домрист М. Лисенко, цимбаліст О. Незовибатько, диригенти А. Бобир, М. Хіврич, педагоги В. Комаренко, Д. Пшеничний та ін.

До другої групи входять ті самі знавці даної справи, що заявили про себе як композитори й працювали над поповненням репертуару виключно чи переважно для свого інструмента. Їхні твори — від простих танцювальних форм, обробок і фантазій на народні теми до сюїт, сонат і концертів — практично визначили на певний час рівень технічної складності, разом з тим зручності для виконання, так само як типову міру змістовності й естетичної зрілості художніх смаків та потреб.

Нарешті, третя група — це професійні композитори, які лише епізодично зверталися до створення музики для народних інструментів. Вільні від «народницьких» стереотипів мислення, вони часом могли розширювати її жанрово-стильові рамки, коло образів та емоцій, арсенал загальномузичних ви-

ражальних засобів і прийомів. Але репертуарними ставали тільки ті композиції, високі художні якості котрих поєднувались з ефектним використанням, тим більше відкриттям нових, перспективних (у тому числі технічних) можливостей народних інструментів.

У камерних жанрах на той час найбагатше представлена творчість для баяна соло. Це здебільшого окремі пісенні й танцювальні п'єси, а також обробки, варіації, фантазії, сюїти, засновані на народних темах. Серед їх авторів — М. Чайкін, М. Різоль, А. Штогаренко, Є. Юцевич, О. Андрєєва, І. Віленський, Л. Спасокукоцький, В. Подгорний, К. Мясков та ін. З більших форм варто назвати Сонату М. Чайкіна (1944) — перший і вельми вдалий зразок у цьому жанрі. З'являються й твори для квартету баянів (М. Чайкін, С. Шварц, Н. Шульман), для тріо, дуету (Є. Юцевич, І. Віленський, А. Муха), для дитячого ансамблю баяністів (К. Мясков).

Українські композитори поповнювали поки що небагатий репертуар для балалайки з фортепіано (Г. Таранов, К. Домінчен, Т. Шутенко, Н. Шульман — автор ефектних концертних п'єс «Серенада» і «Болеро»), для домри з фортепіано (Г. Литвинов, І. Вимер, Є. Юцевич, Р. Сімович, О. Коган, І. Беркович, П. Глушков, Н. Лапинський, О. Шац), для семиструнної гітари (Л. Соковнін). З середини 50-х років з'являються п'єси для бандури. Серед їх авторів — О. Андрєєва, А. Коломієць, М. Дремлюга, Т. Шутенко, В. Кирейко, А. Муха, К. Мясков, В. Полевой, С. Баштан, Д. Пшеничний, О. Незовибатько.

Кантиленні і віртуозні можливості народних інструментів повніше розкриваються у великих концертних композиціях, побудованих, як правило, на справжніх або стилізованих народних мелодіях. Це, зокрема, твори для цимбал з фортепіано (Білоруська рапсодія Л. Саксонського, 1941; Велика фантазія на казахські теми М. Рахліса, 1944), для балалайки з оркестром (два концерти Т. Шутенко, 1953, 1954—1956), для двох цимбал (Концертини і Сюїта на українські народні теми О. Незовибатька, 1957), для концертини з фортепіано (Сюїта і Варіації Є. Юцевича, 1956). Особливий резонанс мали концерти для домри і баяна.

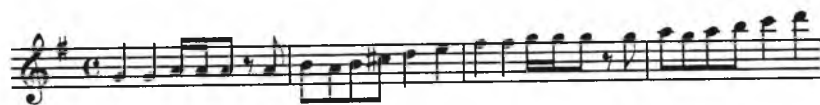
Одним з перших і найвдаліших був домровий концерт Д. Клебанова (1951). Грунтований на народнопісенному матеріалі, він становить яскравий зразок ліро-епічного симфонізму «балакіревського» напрямку, характерного для вітчизняної класичної і тогочасної творчості українських композиторів (зокрема, для представників харківської школи). Загальна врівноваженість і витриманість єдиного образно-емоційного строю, певна споглядальність і «безхмарність» твору сприймаються не як недоліки, а як його особливості. Виграшною рисою є досить рельєфний, помірно контрастний тематизм усіх трьох частин циклу. Насамперед виділяється початковий мотив, який насичує своєю самодостатньою імпульсивністю тему розгорненої головної партії сонатного Allegro.

Allegro





Подальший ритмоструктурний контраст вноситься повторенням лаконічної секвентної ланки, похідної від половинного кадансового звороту.



Нову грань єдиного образу виявляє простодушна за характером, наспівна тема побічної партії, заснована на мелодії української народної пісні. Доповнювально-контрастну роль, але вже з погляду цілісності циклу, відіграє використана в середній, повільній, частині мелодія народної пісні «Ой у лісі на ялині» (до речі, вже неодноразово цитована іншими композиторами, починаючи з М. Коляди). Природну врівноважувальну функцію в циклі виконує жвавий Фінал, побудований на чергуванні (з варіюванням викладу) веселої мелодії народної пісні «Вийшли в поле косарі» і грайливого танцювального наспіву.

Allegro





Д. Клебанов прагне зберегти риси, притаманні народному мелосу і виконавству. Так, у середній частині в цитованій мелодії буквально відтворюються особливості гуртового співу — вільне чергування унісонів і двоголосся, розходження голосів в октаву в кадансі, неповторне ладове коливання тощо. У викладі першої теми Фіналу тонічне остинато баса (на ноті «до») продовжує звучати й після модуляції в домінанту, зумовлюючи дисонантну структуру заключного акорду (*do-re-sol-si*), чим досягається комічний ефект. Не змінюючи інтонаційного малюнка цитованих мелодій, автор майстерно розцвічує їх вишуканими ладо-гармонічними засобами, виділяє окремі ланки, винахідливо «грає» з ними, вдається до несподіваних тональних зіставлень, перебивок тощо. Фактура, як правило, світла й прозора, із заощадливим, але виразним використанням різноманітних контрапунктів, підголосків, розсосередженого руху в середніх голосах тощо. Партія домри трак-

тується переважно в кантиленному плані, з належними елементами віртуозної техніки.

Allegro



Більш спрощений підхід спостерігається в одночастинному концерті К. Домінчена (1955). Мелодію пісні «Ой ходила дівчина бережком» на невибагливому супроводі, проведену в експозиції і репризі-фіналі, композитор чергує з власними мелодіями, стилізованими в народному дусі. У партії домри переважає варіантно-варіаційний спосіб розвитку. Образно-емоційна одноплановість зумовлюється якістю гармонічних, структурних і ритмічних чинників (зокрема, красномовна деталь: всі теми починаються із сильної долі). Виникає враження, що виконується відразу фінальна святково-танцювальна частина (така трактовка концерту спостерігається, до речі, і в деяких зразках симфонічного жанру).

Домровий концерт І. Хуторянського (1957) вирізняється певною своєрідністю. Насамперед це двочастинний цикл. Перша частина, написана в помірному темпі, глибока за настроєм, навіть з відтінком трагізму. Покладена в її основу мелодія народної пісні «Піють півні» розвивається цілеспрямовано й органічно. Вичленована з неї ритмоформула , набуває ролі лейтмотиву, перетворюючись в епізоді Allegretto на . Наступна, наспівна тема дещо нагадує початок пісні «Ой на горі та жінці жнуть». Друга (менш вдала) частина побудована на козацькій темі. Гармонізація тем твору виразна, щедро використовуються засоби імітаційної і контрастної поліфонії.

В музиці твору, зокрема в сольній партії, чітко виявлено концертність як тип висловлювання. У цілому позитивне прагнення до концепційного «навантаження» композиції призводить до появи непропорційно великих проміжних оркестрових епізодів, розмитості форми другої частини, через що часом губиться ідейно-смісловий стрижень твору. Не завжди досконала й модуляційна техніка автора. Незважаючи на подібні прорахунки композитора-дебютанта, концерт викликав до себе інтерес виконавців і слухачів.

На противагу цьому домровий концерт кримського композитора Л. Шиненіна (1957) не мав резонансу. Безликий тематизм російського частівкового і загальноліричного характеру набуває цілеспрямованого розвитку, до того ж губиться у в'язкій поліфонічно-підголосковій фактурі супроводу. Сольна партія невиразна, переобтяжена акордовими послідовностями, арпеджіо, пасажами тощо.

Концерт для балалайки з оркестром Т. Шутенко (1953, клавір, видано 1970) — поодиноким на той час зразок такого жанру в українській музиці. Твір приваблює своєю безпретензійністю і простотою (авторка багато пра-

цювала в галузі музики для дітей). Водночас він приємно вражає рельсфністю і жанровою чіткістю музичного тематизму, свіжістю ладо-гармонічного забарвлення, органічністю розвитку і компактністю форми. Із справжнім художнім смаком розроблено сольну партію (її редакція належить нині відомому балалаєчнику Ю. Алексику).

Концерт для баяна з оркестром М. Чайкіна¹⁵⁰ (1950) написаний у традиціях російських класиків, зокрема Мусоргського, Чайковського тощо. Властиві йому принципи розбудови форми і драматургії, мелодико-інтонаційні комплекси, гармонічні засоби, прийоми розвитку самі по собі не є чимось винятковим. Але майстерність справді симфонічної розробки тематичного матеріалу, досконалість поліфонічної і гармонічної, зокрема модуляційної, техніки, продуманість тонального плану та інші прикмети професіоналізму (які сприяють вільному самовияву почуттів автора і виконавців) вирізняють цей твір як непересічне для свого часу явище. Віртуозне начало тут підпорядковується мелодичному, зовнішня «подієвість» поступається місцем розгорненому відтворенню внутрішнього переживання (особливо переконливо це здійснено у другій частині). Щоправда, акцент може переноситись і на традиційно-жанрові характеристики, як-от, виклад і варіювання у фіналі російської народної пісні «Пойдем, Дуня, во лесок»). Але в усіх випадках досягається органічність сполучення і вичленування складових цілого — від крупних розділів форми до найдрібніших часток. Ефект наскрізної тематизації музичної тканини особливо яскраво виявлений у сонатному Allegro першої частини. Майже кожен елемент провідної теми, цілісної за характером, тлумачиться як конструктивний матеріал для подальшого розгортання форми.



Концерт для баяна М. Різоль (1956), суцільно побудований на мелодіях популярних українських народних пісень, позбавлений якостей симфонічного розвитку, хоч наслідує традиційну схему сонатного циклу і використовує деякі розробкові прийоми (типу канонічних імітацій).

Певну етапну роль відіграв Концерт для баяна В. Дикусарова (1956) — тоді ще студента Одеської консерваторії. Достойнства твору — досить яскравий музично-тематичний матеріал, динамічність розвитку, виразне розкриття кантиленних і віртуозних можливостей баяна.

¹⁵⁰ М. Чайкін — вихованець Київської консерваторії (клас композиції Л. Ревуцького, клас оркестрування Б. Лятошинського) і її педагог у довоєнний час. Після переїзду 1946 р. в Москву не поривав творчих зв'язків з Україною.

Помітною подією став Перший концерт для баяна з симфонічним оркестром К. Мяскова (1958). Це дипломна робота вихованця Київської консерваторії, учня проф. К. Данькевича. Композитор не вдається до прямого цитування народних мелодій (зокрема, фольклорного типу), але в його власному тематизмі відчутні зв'язки з інтонаційним світом сучасної йому пісні — від ліричної, естрадної до маршової, масової. Водночас у способах будови, розгортання і розробки тем він орієнтується на прийоми й засоби романтичної музики (Ліст, Чайковський, Рахманінов), узвичаєні в тодішній творчій практиці більшості українських композиторів.

Відчуття заданості традиційного тричастинного циклу переборюється завдяки невимуженості розгортання форми, наявності прикмет наскрізного розвитку. Кожен з розділів будується за принципом хвилеподібної драматургії з власною «зав'язкою», піднесенням до кульмінації і спадом, кожна з тем — носіїв образного контрасту («драматична рішучість», «ліричне замилювання», «богатырська незламність» тощо) — починається виразним інтонаційним зачином. Такі, наприклад, ключові мотиви головної й побічної тем з першої частини, «колискового» наспіву з другої частини, однієї з фінальних тем.

а) Головна тема



б) Побічна тема



в) II ч. Колискова



г) Фінал



Цілісність твору підкреслюється, крім внутрішньої спорідненості тематизму, покладеним в його основу переінтонуванням вихідних тем сонатного Allegro (головної і побічної). Нова тема, подана як «богатирська», лише доповнює загальний характер.

Концерту в цілому притаманне піднесене, загострено-патетичне в кульмінаційних зонах звучання, яке увиразнюється майже безупинною рухливою плінністю усіх голосів, напруженістю гомофонічного і поліфонічного викладу. Відповідним є і трактування сольної партії — ефектної, технічно складної, але досить зручної (автор, сам баяніст, врахував досвід першого виконавця твору А. Хижняка і вніс необхідні виправлення у фактуру)¹⁵¹. Головну каденцію, розташовану у фіналі, перед заключним проведенням, побудовано на тріумфальному звучанні побічної теми з першої частини. Оркестрова партія має рівноправне із сольною навантаження.

Творчі пошуки композиторів значною мірою зосереджувались у галузі фактури і тембру. Зокрема, специфічність звучання досягалась шляхом тембрового узгодження сольної та оркестрової партій. Це відкривало ширші перспективи і для виконання твору. Не випадково концерт Д. Клебанова для домри, у першій редакції написаний з супроводом симфонічного оркестру, у другій (1954) було перероблено для оркестру народних інструментів. У темброво спорідненому плані було вирішено також домрові концерти К. Домінчена й І. Хуторянського. Цікаво й по-своєму показово, що Другий фортепіанний концерт І. Ассєєва (1950) чи не вперше в історії музики створений із супроводом оркестру народних інструментів.

Для баянних же концертів — М. Чайкіна, К. Мяскова, М. Різоля — за супровід обрано симфонічний оркестр. Останній передбачено і в концерті для балалайки Т. Шутенко. Якоюсь мірою це можна пояснити прагненням піднести престиж твору і загалом народного інструмента, урівняти його в правах із симфонічним. Але, звичайно, вирішальним було бажання збагатити темброву палітру новими, свіжими барвами, не розчиняти їх одну в одній, а, навпаки, чітко зіставляти.

Такий намір, очевидно, мав і Г. Таранов, визнаний майстер оркестрового звукопису, знавець симфонічного оркестру. Йдеться про його Подвійний концерт для балалайки та бандури із симфонічним оркестром (1954). З метою досягнення врівноваженого й світлішого звучання композитор вилучив із подвійного оркестрового складу тромбони і тубу. Працюючи над концертом, він постійно консультувався з виконавцями Є. Блиновим і С. Баштаном, дбаючи про найповніше розкриття можливостей балалайки і бандури та зручність виконавства. Оригінальне сполучення цих солюючих інстру-

ментів продиктоване, однак, не лише власне музичними міркуваннями (спробу цю фактично не було продовжено). Концерт створювався до 300-річчя приєднання України до Росії, і сам вибір інструментів для соло мав цілком очевидне програмне значення.

Симфонізація поширюється і на тематичний матеріал: бандурі доручається проведення українських народних мелодій («Ой ходила дівчина бережком» та ін.), балалайці — російських («Ах вы, сени мои, сени», частівки та ін.). Вони вступають у діалог, демонструють свої самобутні кантіленні і віртуозні якості в каденціях, зливаються в єдиному звучанні тощо. Менш виразні авторські теми також побудовані на народних інтонаціях. Тричастинний традиційний цикл (друга частина — Колискова) позначений ясністю форми (не без елементів схематичності), вмілим чергуванням контрастних складових. Загалом світлий за колоритом, милозвучний, м'яко оркестрований, твір цей, однак, хвибує на декларативність задуму, «буденність» тематизму.

Перед тим Г. Таранов створив Третю симфонію (1948—1949) — перший у республіці зразок такого жанру — для оркестру народних інструментів Українського радіо (диригент М. Хіврич). Тодішній склад цього оркестру (три концертини, баян, гітара та квінтет домр), очевидно, не задовольнив композитора, і він згодом, у 1952 р., переробив свій твір для симфонічного оркестру.

Симфонія за характером, музично-тематичним матеріалом, сукупністю виражальних засобів і принципами розвитку в цілому вписується в ліро-епічні традиції російської музики. Такими, зокрема, є прийоми варіаційного розвитку в першій частині, типові «перебори» у домр у другій — Скерцо, пісенна куплетність, підголоскова гармонія — в третій, урочисте звучання Фіналу. До цього можна додати утвердження квінтового тону в мелодиці, її діатонічність, стриманість, а також часте звернення до унісонного викладу. Деякий натяк на українські джерела (інтонації «Ой не шуми, луже») наявний в тріо Скерцо. Симфонії загалом шкодить одноманітність — структурна, ритмо-мелодична, тональна, гармонічна, фактурна, негативно позначились на ній і обмежені темброві можливості оркестру.

Низка оркестрових композицій належить К. Домінчену, який шість повоєнних років був диригентом Українського радіо. Майже всі вони засновані на народних мелодіях. Зокрема, це Увертюра (1945), Фантазія (1946), «Колгоспна сюїта» на теми тоді популярних пісень українських композиторів (1948), Варіації на тему «Взяв би я бандуру» (1949), «Російсько-українська сюїта» (1954). Із супроводом оркестру народних інструментів написані його «Пісня» і «Танець» для балалайки та «Романс» і «Скерцо» для домри. Подібне чергування контрастних п'єс, як своєрідний міні-цикл, було типовим для цієї галузі. Плідно працював у ній К. Шутенко, який, проте, перебував тоді далеко від України. Серед його творів — Симфонієта (1955), Якутська увертюра (1957), «Протяжна» і «Танцювальна» (1958) та ін.

Характерними ознаками музики українських композиторів для оркестру народних інструментів, як і більшості тогочасних симфонічних творів, що переважно спиралась на національний музичний фольклор, були «сюїтність» мислення, споглядальність, декоративізм, схильність до жанрової, ліро-епічної і картинно-зображальної програмності. Вони властиві, крім названих,

¹⁵¹ В новій (третій) редакції твір уперше виконав В. Бесфамільнов.

трьом сюїтам В. Рождественського (1945, 1946, 1948), двом — І. Віленського (1945, 1951), «Українській» — В. Борисова (1948—1949), на гуцульські теми — С. Файнтуха (1948), «Уральській» за мотивами казок П. Бажова — І. Хуторянянського (1956), обробкам народних пісень С. Шварца (1945), його ж «Азербайжанському танцю» (1956). «Трьом п'есам для таджицького оркестру народних інструментів» О. Теплицького (1946), «Чотирьом осетинським танцям» А. Берзон (1942). Загальні тенденції тієї пори відбилися і на окремих одночастинних композиціях Ю. Рожавської (1949), «Картинці з колгоспного життя» Г. Литвинова (1952), «Святковій увертюрі» О. Жука (1954), в мініатюрах Т. Шутенко, Є. Юцевича та ін.

Склад деяких оркестрів народних інструментів збагачувався новими тембрами, збільшувався кількісно, зрівноважувався у своїх групах. Це, зокрема, стосується студентського оркестру при Київській консерваторії (керівник Ю. Тарнопольський). Тут уперше прозвучали «Протяжна» (1949) і обробка-фантазія на тему української народної пісні «Ой гай, мати» (1958) А. Мухи, Увертюра (1956) і кілька п'єс І. Хуторянянського, твори К. Мяскова та ін.

Виділяється ряд відомих свого часу самодіяльних оркестрів і ансамблів. Один із них — великий за складом Миколаївський оркестр, очолюваний Г. Маніловим, а з 1954 р. Є. Єніним. Не поступалися йому виконавською майстерністю і масштабністю Луганський оркестр під керівництвом Г. Аванесова та оркестр Жовтневого палацу культури в Києві під керівництвом Ю. Тарнопольського, Л. Титаренка (останній був першим виконавцем Фантазії на українські народні теми для бандури з оркестром К. Мяскова).

Перший оркестр народних інструментів в Україні організував, як відомо, ще у 1912 р. В. Комаренко, він же очолив клас гри на них у Харківському музично-драматичному інституті (1924). У повоєнний час його традиції відродив самодіяльний Красноградський колектив, створений В. Малимоненком при кваліфікованій допомозі В. Комаренка. Самобутністю відзначались оркестри національних інструментів із с. Мельниці-Подільської на Тернопільщині (керівник В. Зуляк, перед тим засновник ансамблю цимбалістів), трудових резервів Києва (керівник О. Незовибатько), Рахівського лісокомбінату (в ньому переважав музичний фольклор Гуцульщини) та ін. Поширені були народні ансамблі тріоїстик музик різних складів.

Поряд із кристалізацією «чистих» складів оркестрів і ансамблів спостерігалось взаємопроникнення інструментів: російські вводились в український оркестр, українські — в російський, симфонічні — в народний, і навпаки. За таких умов вагомими критеріями визначення національного обличчя ставали репертуар і манера виконання.

З цього погляду показовим є оркестр (музичний керівник І. Іващенко) Державного ансамблю народного танцю УРСР, що під проводом П. Вірського почав із середини 50-х років сходження до світової слави. Національний український мелос, на якому ґрунтувалась музика, трактувався тут не абстрактно, а максимально конкретизовано, відповідно до зовнішньосюжетних перипетій, що складали основу оригінальних танцювальних композицій, до регіональних особливостей місця дії, характеристики дійових осіб, відтворюваних рис епохи, так само як розкриття світу внутрішніх переживань героя. Оркестрове звучання, гнучке за відтінками, вирізнялось неповторністю

колериту, бездоганністю ансамблю, чистотою строю. З самого початку було внесено тонкі корективи у типовий склад малого симфонічного оркестру. Перевагу надано мелодичним «світлим» інструментам (наприклад, є два кларнети і два баяни, але нема гобоя), що вільно й дзвінко, по-народному, звучать на м'якому гармонічному тлі і, як правило, чіткому й «колючому» (піщикатному) супроводі.

І. Іващенко належать чудові музичні обробки до таких хореографічних картинок, як «Подольночка», «Рукодільниці», «Чумацькі радощі», «Ляльки», «Ой під вишнею», образність яких сягає від ніжно-цнотливої лірики до легкого гумору чи навіть шаржу. До написання музики залучались також Я. Лапинський, А. Муха, В. Рождественський, А. Філіпенко, Б. Яровинський, оркестранти, зокрема Г. Завгородній, А. Хелемський (танцювальні композиції «Запорожці», «Чумарочка», «Вербиченька», «Козаки», «Плескач», «Шевчики», «Хміль», «Повзунець», «Гопак» та ін.).

Своєрідною лабораторією пошуку національного музично-інструментального ансамблю в його більш етнографічному, ніж академічному вираженні була оркестрова група при ушлявленому Українському народному хорі. Його засновник і художній керівник Г. Верьовка, знавець цієї справи, і безпосередньо музичний керівник і диригент оркестру В. Кабачок, а з 1955 р. Я. Орлов доклали багато зусиль, щоб якомога повніше й точніше репрезентувати багатство і специфічність української народно-інструментальної музики. Насамперед дбайливо добирався інструментарій: сімейства бандур, цимбалів, сопілок в їх новітніх модифікаціях, а також скрипки, ліра, сурма, екзотичні дрімба, бугай, коза, ударні та ін. Оркестранти, народні самородки, досконало володіли специфічною технікою гри на них, органічно відчували природу національного музичного стилю. Щоправда, оркестрова група тривалий час обмежувалась супроводом співу і танців і лише епізодично виконувала окремі композиції — віночки народних танців, марші, невеличкі увертюри тощо. (Свій хист і ентузіазм у справі відродження традицій народного музикування Я. Орлов повніше виявив у 70-ті роки, коли очолив Київський оркестр народних інструментів.)

Досвід провідних державних ансамблів активно переймали інші колективи — філармонійні і самодіяльні.

Отже, на даному етапі музика для народних інструментів — сольних і в оркестрі — існувала переважно у вигляді транскрипцій популярних класичних творів і різного роду попури, фантазій, обробок народних мелодій. Останні в окремих випадках могли, навіть зберігаючи свою функціональну (прикладну) роль, набувати власне художньої цінності. Спеціально ж створювані композиції концертного плану, одночастинні і циклічні, перебували здебільшого в річищі жанрового програмного симфонізму, тяжіючи до етнографізму чи узагальнено-декоративного стилю (ці крайнощі могли й зближуватись).

У галузі сольного концертного виконавства і відповідних жанрах творчості простежуються ознаки динамічного становлення професіоналізму, академічних засад. Внаслідок цього загострюються питання стосовно напряму її розвитку, тлумачення її джерел, інструментарію, техніки гри, національної визначеності. Що заслуговує на підтримку: «народність» (в її фольклор-

но-етнографічному розумінні) чи «академізм» (як звернення до досягнень усієї світової культури)? Цю вічну й певною мірою штучну альтернативу зі своїми плюсами й мінусами кожної із сторін тоді ще не могло бути належно розв'язано. Цьому перешкоджали як недостатня розвиненість фольклорного й академічного напрямів, так і типова для того часу категоричність однозначних суджень, курс на уніфікацію творчого мислення ¹⁵².

МУЗИКА ДО КІНОФІЛЬМІВ

У воєнні роки українське кіно, пов'язане з прагненнями й сподіваннями народу, надихало на боротьбу з ворогом, зміцнювало незламну віру в перемогу. Серед фільмів на воєнну тематику особливою популярністю користувалися створені напередодні війни «Аероград» О. Довженка та «Богдан Хмельницький» І. Савченка.

У Ташкенті й Ашхабаді, де продовжували працювати евакуйовані Київська та Одеська кіностудії, завершувалась робота над художніми стрічками, розпочатими в довоєнний час, та створювались нові. Щоправда, музику до них писали переважно російські композитори: С. Прокоф'єв («Партизани в степах України» за однойменною п'єсою О. Корнійчука, режисер І. Савченко, 1941), М. Богословський («Таємничий острів» за Ж. Верном, режисер Е. Пенцлін, 1941; «Мати», 1941, «Олександр Пархоменко», 1942, режисер обох фільмів — Л. Луков), Ю. Мілютін («Дочка моряка», режисер Г. Тасін, 1942; «В далекому плаванні», режисери В. Браун та Є. Брюнчугін, 1945), Г. Ворс («Морський яструб», режисер В. Браун, 1941; «Прохорівна», режисер М. Юдін, 1941) та ін. Широке визнання здобули фільми М. Донського з музикою Л. Шварца «Як гартувалася сталь» (1942) ¹⁵³, «Райдуга» (1943), «Нескорені» (1945) ¹⁵⁴.

Наслідуючи почин московських та ленінградських колег, українські митці взяли участь у створенні «Бойових кінозбірників». Протягом липня — серпня 1942 р. Київська й Ташкентська кіностудії випустили 9 й 11 серії з музикою А. Штогаренка, Ю. Мейтуса, Д. Клебанова та ін. Б. Лятошинський і А. Штогаренко написали музику до документальної стрічки О. Довженка «Битва за нашу Радянську Україну» (1943). Успішно розпочав і розвинув творчу діяльність в ігровому кіно О. Сандлер — фільми «Антоша Рибкін», «Біла троянда», «Актриса», «Близнюки» (фільми Центральної об'єднаної кіностудії, Алма-Ата), «Зигмунд Колосовський»; Д. Клебанов написав музику до фільмів «Три гвардійці» («Рідні береги») та «Я — чорноморець!» (Ташкентська і Тбіліська кіностудії).

¹⁵² Гострота питань такого роду виявлялась, однак, і в подальші роки, включаючи останнє десятиліття 20 сторіччя. Див.: *Давидов М.* Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні: 36. статей. — К., 1998 (статті «Народно-інструментальна культура України: здобутки та проблеми», «Народний інструментарій сьогодні» та ін.).

¹⁵³ Фільм удостоєний 1943 р. Державної премії СРСР I ст., премії Американської Асоціації кіно, радіо та газети «Дейлі Ньюс» і відзначений «Оскаром».

¹⁵⁴ Нагороджений золотою медаллю на VII Міжнародному кінофестивалі у Венеції, 1946 р.

Важливу культурно-освітню й розважальну роль відігравали фільми-концерти. Вони посіли значне місце в українському кінематографі. Цей жанр у республіці започаткований кінонарисом про відкриття музичної олімпіади в Україні (Українфільм, 1931). Київська кіностудія екранізувала концертні номери та уривки п'єс, об'єднані в розповідь про життя українського народу, — «Українські мелодії» (1945). У фільмі брали участь І. Паторжинський (Кобзар), З. Гайдай (Оксана, драматичну роль виконувала артистка В. Івашова), О. Сердюк та інші, також самодіяльний ансамбль Західної України. Музичним керівником фільму був М. Вериківський. Після війни цей різновид продовжили «Концерт майстрів українського мистецтва» (1952), «Співа Україна» (кольоровий кіноконцерт 1954), «Пісні над Дніпром» (1957). Перші дві роботи певною мірою належать до хронікально-документальних, бо зберегли для нащадків мистецтво провідних акторів того часу.

Великі людські жертви, моральні й матеріальні втрати на певний час загальмували повоєнний розвиток кіномистецтва. Труднощі відбудови позначилися як на кількості, так і на якості кінопродукції. Цей період в українському кінематографі закінчився тільки в другій половині 50-х років, після здійснення низки серйозних заходів щодо поліпшення матеріально-технічної бази. Зокрема, з 1955 р. самостійного статусу набула Одеська кіностудія художніх фільмів, що перед тим була переважно технічною базою для кіностудій країни. У республіканське підпорядкування перевели з 1956 р. Ялтинську кіностудію, яка до того функціонувала як «Союздетфільм». Піднесення Київської кіностудії художніх фільмів було стверджено присвоєнням їй імені видатного українського режисера Олександра Довженка. Рік за роком зростали виробничі спроможності української кінематографії. Якщо до 1952 р. річна кінопродукція обмежувалася однією-двома стрічками, то в 1957 р. кіностудіями Києва, Одеси і Ялти було створено двадцять повнометражних художніх фільмів. При цьому основну увагу зосередили на вирішенні кадрового питання. З цією метою до студії республіки було запрошено численну групу театральних митців, зокрема Ю. Лисенка, В. Івченка, М. Макаренка. Розпочали свою роботу й молоді випускники ВДІКу — О. Алов, В. Наумов, В. Левін, В. Довгань, О. Курочкін, В. Василевський, П. Тодоровський, Я. Базелян, С. Параджанов та ін. До створення музики в кіно, крім тих, хто вже мав відповідний досвід роботи у цій галузі, а саме, К. Данькевича, Д. Клебанова, Б. Лятошинського, Ю. Мейтуса, О. Сандлера, залучаються В. Гомоляка, С. Жданов, Г. Жуковський, В. Рождественський, А. Свечников, І. Шамо, Ю. Щуровський, в другій половині 50-х р. до них приєдналися Є. Зубцов, Г. Майборода, П. Майборода, А. Філіпенко та ін.

Розширюється жанровий діапазон. На екранах з'являються ігрові, історичні і біографічні фільми, екранізації літературних творів та драматичних спектаклів. Значне місце посідають стрічки на сучасну тематику. Тематичне й жанрове збагачення кінематографа потребувало нових форм кіномузики. Однак певним гальмом на цьому шляху стали образна система й принципи художнього втілення «безконфліктного мистецтва», породжені впливом неперебореного догматизму поглядів і безпідставного звинувачення у формалізмі ряду видатних митців. Примітивне тлумачення різних постанов та регламентація художнього відображення дійсності обмежували прояви сміли-

вих мистецьких стильових пошуків. Тому тогочасне кіно прагнуло, і частково це вдавалося, компенсувати брак дієвої драматургії музичним «оформленням». Справді, кращі його зразки позначені високою художністю і змістовністю, вдалим сполученням драматичного напруження і ліричних моментів, розгорнутих епічних фрагментів тощо.

Найрезультативнішими виявилися роботи, позначені індивідуальними стильовими рисами. Розширення виражальних засобів кіномузики досягалося шляхом використання досвіду розвитку різних жанрів мистецтва — симфонічного, оперного, кантатно-ораторіального. Вирішальне значення мала орієнтація на здобутки вокально-симфонічної музики. Так, у Ю. Мейтуса («У мирні дні», 1950, «Богатир» іде в Марто, 1954, «Два Федори», 1959 та ін.) і К. Данькевича («Триста років тому...», 1955, «Правда», 1957, «Народжені бурею», 1957) симфонічна поемність виступає як принцип художнього мислення, визначений драматургією розгортання кіноматеріалу. Емоційна схвильованість музики не виключала, а навпаки, передбачала логічний перехід одного епізоду в інший, зберігаючи єдність драматичної розповіді.

Традиційними для стрічок даного періоду стали вступні розділи, побудовані на головному музичному символі або кількох лейттемах фільму. Інколи в такій функції виступали симфонічні фрагменти узагальнювального характеру. Подібна музика звучала з самого початку фільму, коли на екрані подавалися відомості про авторів і виконавців фільму. Вона також могла продовжуватись далі, утворюючи перехід до візуально-кінематографічної розповіді, супроводжуючи її перші фрагменти.

«Увертюрам» до фільму композитори приділяли особливу увагу як своєрідній експозиції, де таким шляхом можна було визначити драматургічний конфлікт (в окремих випадках композитори могли його розвинути далі, у фіналі дати свій «висновок»). Музичні епізоди мали завершену будову за формою і водночас розмікненість за змістом стосовно наступних фрагментів. Нерідко до вступів вводились відомі музичні символи — емблеми певного часу, історичних подій та їх героїв. Це сприяло «миттєвому» емоційному визначенню змісту всього фільму та, відповідно, його жанру — ліричної комедії, героїчної драми, епічної оповіді тощо.

Усталеністю прийомів симфонічного розвитку, тематичних перетворень, оркестрово-тембрових рішень конфліктних сфер та ін. позначена кіномузика К. Данькевича. Композитор вправно користується інтонаційним словником різних епох, виразовими можливостями фольклорних жанрів, дає на цій основі власні авторські музично-образні характеристики. Події історичного минулого композитор прагне вирішити з публіцистичною загостреністю, часом доповнюючи і розширюючи музикою зміст того, що відбувалося на екрані.

В музиці Ю. Мейтуса відчувається великий кінематографічний досвід автора і притаманне його манері тяжіння до драматичного розвитку конфлікту, викликаного гострим зіткненням сил добра і зла. Музика Ю. Мейтуса добре поєднується і з розлогами, поетично знятими пейзажами, морськими просторами, космічними краєвидами. В українському кінематографі композитор одним з перших вдався до пошуків нових тембральних вирішень

фантастики, використав електромузичні інструменти («Небо кличе», 1959). Його образним рішенням властиве органічне поєднання лірики і патетики, завдяки чому музика стає надзвичайно важливим і рівноправним художнім компонентом поряд із режисурою, операторською роботою, акторською грою, сценарною драматургією.

Свобода й невимушеність художнього вислову, продуманість концепції образного розвитку, романтична піднесеність характеризують кіномузику Ю. Щуровського («Тривожна молодість», 1954, «Капітан «Старої черепахи», 1955, «Павло Корчагин», 1956, «Випереджаюча вітер», 1959), Д. Клебанова («Головний проспект», 1956, «Любов на світанку», 1956, «Моя дочка», 1957, «Прапори на баштах», 1958), А. Свєтчикова («Педагогічна поема», 1955, «Партизанська іскра», 1957, «Іванна», 1959). За змістом і формою їхні розгорнені симфонічні епізоди сприймаються ширше за лейтмотиви — і як образна конкретизація, і як концепційна узагальненість. Від експозиційного викладу вони відрізняються напруженою розробковістю, інколи у фіналі стрічки набувають нової смислової якості.

Справжнє мистецьке враження справляла музика Г. Жуковського до фільмів «Щедре літо» (1950), «Доля Марини» (1953), «Зірки на крилах» (1955), «Пропав безвісти» (1956), «Ластівка», «Матрос зійшов на берег» (1957), «Киянка» (1 серія, 1958), І. Шамо до фільмів «Матрос Чижик» (1955), «Море кличе» (1955), «Мальва» (1956), «Гори, моя зоре» (1957), «Надзвичайна подія» (1958), П. Майбороди до фільмів «Долина синіх скель» (1956), «Гроза над полями», «Зміна починається о шостій», «Літа молодії» (1958).

Чимало кіномузики українські композитори написали у творчій співдружності зі своїми колегами. Йдеться про фільми «Іван Франко» (1956) Б. Лятошинського і М. Колесси, «Подвиг розвідника» (1947) О. Сандлера і Д. Клебанова, «Голубі дороги» (1947) В. Гомоляки та Я. Цегляра, «Максимка» (1953) і «Командир корабля» (1954) І. Шамо і В. Гомоляки та ін.

Особливого поширення в кіномузиці набув картинний симфонізм. Мальовничість і звукообразність сприяли поглибленню змісту, чіткішій характеристиці конкретних життєвих обставин, в яких діють герої. «Пейзажні замальовки» відповідали емоційно-психологічному стану героїв, посилювали драматургічне навантаження кадрів. У таких фрагментах композиторам ставало тісно в межах кінотвору, і вони компенсували це вагомістю ідейно-творчої концепції музики, активним впровадженням принципів симфонічного розвитку.

Симфонізм у кіномистецтві — художнє мислення, продиктоване прагненням пізнати дійсність у її суперечностях. Проте чіткістю сюжетно-образної музичної концепції позначені лише окремі зразки кіномузики. Такими, насамперед, є партитури Б. Лятошинського. У деяких випадках композиторів вдавалося подолати режисерські недоліки, статичність дії, зробити рельєфнішим сюжетний розвиток, а головне — піднести фільм на якісно новий художній щабель. З перших звуків оркестрова «увертюра» (обов'язкова на початку кожного фільму) визначала загальний емоційний тонус картини, концентрувала головну ідею твору, а часом і весь композиційний задум. У кіномузиці Б. Лятошинського широко представлена народно-жанрова основа. Це скорботні пісні про людську долю, героїчний епос, веселі танцю-

вальні мотиви, революційні мелодії. Цитатне використання фольклорних зразків у нього незначне, проте інтонаційний лад оригінальної музики цілком базується на її стильових джерелах, трактованих без порушення жанру народної музики, досить вільно й самобутньо.

Український мелос чітко проступає, зокрема, в характеристиці Лятошинським позитивних героїв фільму «Кривавий світанок» (режисер О. Швачко, 1956). Найважливішою в цій екранізації повісті М. Коцюбинського виявилася сповнена внутрішнього напруження лірична мелодія. Вона передає переживання і мрії бідної родини: матері — про землю, доньки — про щастя, про долю коханого. Динамічний розвиток цієї теми проходить декілька стадій — є в ній і безнадія, і окрилена радість, і гнів знедолених, і грізна народна сила. На кульмінації тема сприймається як величний образ народу в його прагненні до правди, до справедливості.

У мелодії фільму вирізняється діатонічний склад з опорою на тонічний тризвук, висхідний рух з типовими народними трихордовими мотивами й кадансами.

Роль своєрідної лейттеми відіграє мужня, рішуча за характером пісня Марка «У полі при чистій долині» (слова М. Рильського). Дещо декламаційну мелодику побудовано на закличних інтонаціях, притаманних революційній пісенності; прикметною рисою є й скандуюча ритміка окремих слів і фраз.

Розгорнуте симфонічне панно супроводжує епізоди народного гніву. Інтонаційно теми асоціюються з «Варшав'янкою» — музичним символом революційної боротьби пролетаріату.

У фільмі «Тарас Шевченко» (1951) видатного українського режисера І. Савченка Б. Лятошинський поєднав метод індивідуальної музичної характеристики із симфонічним узагальненням провідної ідеї цілого. Серед тогочасних радянських історико-біографічних фільмів різних кіностудій — «Алішер Навої» (1948), «Мічурін», «Академік Іван Павлов», «Райніс» (всі три 1949) — «Тарас Шевченко» став значним досягненням мистецтва¹⁵⁵. Режисерський сценарій створено на основі глибокого вивчення літературно-художньої спадщини та нових фактів з біографії Шевченка. Перед композитором постало завдання музичними засобами втілити дух епохи, в яку жив народний співець, всебічно розкрити образ великого поета-громадянина.

Згідно з режисерським задумом антагонізм суспільних сфер підкреслено протиставленням блискучої офіційної інструментальної музики розкішних панських маєтків пісенній культурі українського, російського і казахського народів. На фольклорному матеріалі побудовано кілька музично-драматичних планів, пов'язаних з образом Шевченка.

У партитурі твору Лятошинський майстерно використав фольклорні зразки. Вони відповідають таким конкретно-характеристичним вимогам, як «музика в кадрі» (пісні Кобзаря, візника, казахського хлопчика тощо). Поза кад-

ром звучать мелодія веснянки (епізод «Ніч на Івана Купала») та протяжна пісня «Ой піді я лугом» (епізод зустрічі з сестрою). Для симфонічних узагальнень композитор звернувся до народних мелодій на слова Т. Шевченка «Думи мої» та «Заповіт». Остання у вступі й фіналі набула монументального епічного звучання, дещо нагадуючи хорові фінали прославних кантат.

На музиці «Заповіту» розгортаються епізоди народного бунту, штурму панського маєтку і розстрілу беззахисних селян. Слова «Поховайте та вставайте, Кайдани порвіте, І вражою злою кров'ю Волю окропіте» стають заклик до боротьби, відтворюють рішучість народу подолати всі перешкоди на шляху до волі. У сцені розправи (наприкінці епізоду) мелодія із суворой та грізної перетворюється на траурну. Всі засоби музичної виразності спрямовуються на загострення трагедійного звучання (*мі-бемоль* мінор зі зниженням II щаблем, тонічний органний пункт, специфічне темброве забарвлення переважно струнної групи та засурдинених валторн).

Введенням улюбленої пісні поета «Ой зійди, зійди ти, зіронько та вечірняя» підкреслюється його нерозривний зв'язок з народом. Ніжним і мрійливим є звучання мелодії в епізоді, де Шевченко згадує про Україну (розмова з К. Брюлловим та друзями), широким і привільним, коли йдеться про повернення до Києва, і драматично напружене в епізоді арешту (остання зустріч з рідним краєм перед засланням).

Принцип контрастного зіставлення, що впливає із стилістики фільму, залишається провідним і при вирішенні окремих епізодів. Так, драматизм сцени в казармі посилюється своєрідним контрапунктом, коли кожна самостійна сюжетно-сміслова лінія одержує свій музичний ряд, своє музичне втілення. Під монотонний наспів витупцює солдат безрадісний танець. Механічне повторення танцювальних рухів, надокучливе бринькання балайки передає бажання забути, втамувати в собі людські почуття. Біль і спустошення душі ще виразніше передаються завдяки пісні «Думи мої», яку стиха, ніби про себе, наспівує солдат Скобелев. Вона сприймається як роздум людини, непідвладної законам гноблення і царської муштри.

Ця пісня, найважливіша в характеристиці образу самого поета, водночас передає народну любов і шану до нього. Її мелодію подано в різних узагальнено-симфонічних ракурсах. Вражаючої сили вона набуває в епізоді покарання шпіцрутенами Скобелева. Розгорнений музичний фрагмент має тут кілька образно-динамічних фаз — від журливого хорового співу *a cappella*, на тлі якого гнівно звучать Шевченкові слова («Скоро ли долетят эти пронзительные вопли до твоего свинцового уха, наш праведный, неумолимый Боже?»), до могутнього, грізного у своїй силі оркестрового *tutti*¹⁵⁶. Наступне хвилеподібне наростання будується на секвенційному розвитку хроматичних фраз у рівнобіжному русі великих терцій. Висотна кульмінація збігається з *ff*, після чого, наче дзеркальне відображення, відбувається драматичний спад. Зміст цього фрагмента — смерть солдата. Далі мелодію проймають траурні інтонації, передаючи душевний біль поета, муку безсилля, невимовне горе втрати. Її звучання стає уривчастим, діатоніка драматизується дисонантністю альтерованих акордів. Відповідним є також оркестрове

¹⁵⁶ Фільм створювався у російському варіанті, в головній ролі знявся С. Бондарчук.

¹⁵⁵ Випуск фільму був приурочений до 90-річчя з дня смерті поета. Фільм удостоєно Державної премії СРСР I ст., 1952, її отримали — І. Савченко, Д. Демуцький, А. Кольцатий, Л. Шенгелія, Б. Немечек, Б. Лятошинський, С. Бондарчук, І. Перверзєв, М. Кузнєцов.

вирішення — похмурі, глухі тембри бас-кларнета, фаготів і контрафагота, віолончелей і контрабасів. Однак порівнювати цей епізод із траурним маршем можна лише умовно, адже всі його виразові елементи доведені до найвищого напруження, виходять за межі типового жанру. Виникає нова змістова якість — внутрішній монолог, відтворений засобами інструментальної музики, що нагадує епітафію.

Розробляючи народнописаний матеріал, Лятошинський створив містку характеристику героя. Таким чином, музика активно сприяла успіху цього талановитого фільму ¹⁵⁷.

Аналогічні принципи музичної драматургії використані Лятошинським у біографічному фільмі «Іван Франко» (співавтор М. Колесса) та історичній кінодрамі «Полум'я гніву» (режисер обох фільмів — Т. Левчук), а також у біографічному фільмі «Григорій Сковорода» (режисер І. Кавалерідзе, 1958).

Музичне рішення історичної теми у «Полум'ї гніву» (1955) виявилось глибшим від кінематографічного. В окремих епізодах воно домінує над іншими засобами виразності. Провідне місце в ньому належить узагальненому образowi народу-борця. Ця наскрізна драматургічна ідея послідовно розгортається і конкретизується відповідно до кількох сюжетних ліній. Серед них найважливіша пов'язана з образом Кобзаря — виразника народних прагнень, дум і сподівань. Він виступає оповідачем у пісні «Як в'їжджав Богдан у златолавий Київ» та думи «Як вмирав Богдан».



Світлі й чисте почуття кохання Кирика й Орісі, їхній духовний світ розкриваються за допомогою мелодії, що нагадує українські ліричні наспіви (зокрема, «Ой піду я лугом»). У низці симфонічних епізодів ця мелодія набуває значення лейтмотиву. З характерного для Запорізької Січі трубного сигналу виростає урочиста, суворо-стримана тема українського козацтва, ширше — тема боротьби за незалежність. У фільмі використано ряд інших відомих народних пісень, зокрема стародавню козацьку про національно-визвольну боротьбу 1648 — 1654 рр. «Гей, не дивуйте, добрії люди» та історичну «Зажурилась Україна».

У фільмі багато вдалих музичних рішень складних сюжетно-драматургічних моментів. Це, наприклад, сцена в корчмі з грою «троїстих музик», що максимально відтворює життєрадісну атмосферу народного весілля; або

сцена, де спів Кобзаря підхоплюється хором і переростає у потужний заклик до боротьби («Гей, не дивуйте...»), у гнівне звинувачення зрадників. Завдяки симфонізації супроводу скорботна мелодія «Зажурилась Україна» набуває загостреного драматизму, сповнюється почуттям печучого болю за спустошену, змучену рідну землю.

Оригінальна мелодія думи «Як вмирав Богдан» синтезує такі особливості українського епосу, як імпровізаційність музичної речитації, мовна експресія. Звідси перемінність ладу і мінливість метро-ритму, темброва забарвленість бандурного акомпанементу, витриманість педалей на тоніці й домінанті ¹⁵⁸.

Образи поляків побудовано на мазуркових ритмах. Музичною темою східного походження узагальнено характеристику татар. На протиставленні та зіткненні цих різних інтонаційних сфер виникає цілісна музична концепція фільму ¹⁵⁹. На музиці до кінофільмів позначились також досвід, набутий композитором при створенні масштабних вокально-інструментальних полотен, типові особливості його симфонічного мислення, прийоми розгортання музичної думки в тембровій драматургії тощо.

У 50-х роках перед діями кіно, як і всіма митцями, ставилось завдання створити художні твори, в яких відбивалось б народне життя в його найтиповіших проявах. Проте бачення такого життя мало відповідати наперед сформульованим офіційним вимогам. Тож не дивно, що особливе значення надавалось музиці з текстом, де емоційно збагачене слово повинно було посилювати ідеологічний вплив на глядача. Звідси по-своєму логічно, відповідно до провідної ідеї, фінальне епіко-драматичне (здебільшого кантатно-ораторіальне) узагальнення утверджувало урочисто-піднесені образи.

Найбільша увага, що теж зрозуміло, приділялася пісні, яка вважалась необхідним, майже обов'язковим елементом кожної стрічки. Усі фільми, особливо пов'язані з сучасною тематикою, буквально наснажувались піснями — сольними, ансамблевими, хоровими. Важко уявити кінематограф тих років без виразних мелодій. Будучи одним із дієвих засобів спілкування з аудиторією, вони виконували «соціальне замовлення» часу, і глядач чекав їх, радісно сприймав кращі з них.

Жанровий діапазон пісень досить широкий — від масово-патріотичних, похідних, трудових до спортивних, жартівливих, танцювальних, інтимно-ліричних. Різноманітні їхні драматургічні функції — від локально-фонових до емоційно-психологічних. Таким чином, відповідно до вимог панівної естетики пісні мали відбивати радянську дійсність як ідеал, до якого прагнули б мільйони людей. Вони були одним з головних засобів музично-образного

¹⁵⁸ Звучання української думи «Ой наступала та чорна хмара» було досить ефектно використано С. Потоцьким у фільмі аналогічного змісту «Богдан Хмельницький» режисера І. Савченка (1941), де головну роль виконав М. Мордвинов.

¹⁵⁹ Саме цей принцип драматургії був успішно випробуваний Лятошинським в опері «Золотий обруч». Невипадково у фільмі звучать деякі тематично-конструктивні запозичення з неї.

¹⁵⁷ Пізніше композитор використав її у симфонічній сюїті «Тарас Шевченко» з програмною назвою частин: I — Вступ, II — «Шевченко на Україні», III — «Степ», IV — «Страта», V — «Прощання друзів», VI — Фінал.

узагальнення змісту, різнобічної характеристики героїв, відтворення атмосфери «трудових звершень»¹⁶⁰.

Завоювати масову аудиторію можна було тільки ясною, зрозумілою музичною мовою, і на цьому шляху, крім втрат, були й удачі¹⁶¹. Кращі пісні приваблювали задушевністю, емоційною наповненістю, правдою почуття і в певних випадках могли компенсувати недоліки формального висвітлення сучасної тематики в кіновторах у цілому.

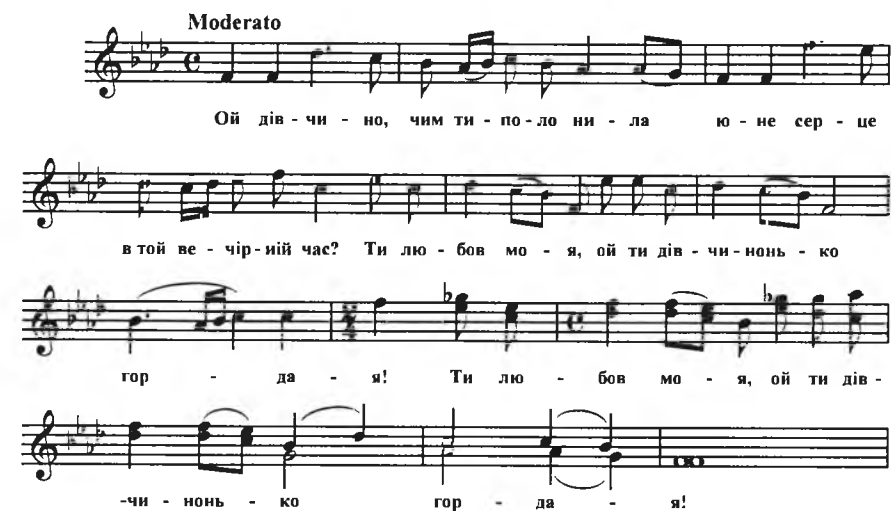
Однак естетичні догми безконфліктної драматургії, штучної «життєвої правдоподібності», однобічного художньо-ідеалізованого відображення дійсності, які негативно позначилися на творчості в усіх музичних жанрах, чи не найбільше й найочевидніше вразили кіномузику. Святкова помпезність, апофеозні звучання симфонічних оркестрів і великих хорів зі стандартними оптимістичними фіналами — одне з найпоширеніших трафаретних музичних рішень. Варто нагадати, що останнє слово було тут не за композитором, а за режисером і вищими за нього інстанціями. Зрештою, вирішальною була сила звичних канонів, освячених авторитетами минулого.

Відчуваючи внутрішню потребу врівноважити навмисну парадність, композитори прагнули доповнити фільми «від себе» щирою емоційністю, виявом особистих людських почуттів. Ніжні барви кохання, ліричні роздуми над долею, виражені у пісенних мелодіях, стають окрасою багатьох українських стрічок. «Щедре літо» (режисер Б. Барнет) — один із яскравих прикладів такого музичного рішення. Цікаво, що, наслідуючи особливості усталеного сюжетобудування ліричних фільмів, Г. Жуковський вдається до образних і жанрових характеристик, властивих українським музично-сценічним творам. Виразні пісенні мелодії одразу привернули увагу глядачів. Вже друга робота Жуковського «Доля Марини» (режисери І. Шмарук, В. Івченко) підтвердила його популярність композитора-

¹⁶⁰ Пісні екрану друкували в окремих листівках, пізніше вони поширювалися в тематичних виданнях, як серія «Пісні радіо і кіно» та авторських збірках. Серед них: *К. Данькевич*. Дві пісні з кінофільму «Народжені бурєю». 1. Пісня Олесі. 2. Пісня Птахи. Сл. *О. Новицького*. — К., 1961; *І. Шамо*. Десять пісень із кінофільмів. — К., 1961: Ти світи, моя зоре (з кф. «Гори, моя зоре»), сл. *В. Карпека*; Не шуми, калинонько (з кф. «За всяку ціну»), сл. *Д. Луценка*; Повернеться у порт кораблі (з кф. «Н.П.»), сл. *В. Карпека*; Донецькі ночі та Де гори Карпати (з кф. «Так ще ніхто не любив»), сл. *Д. Луценка*; Лірична пісня (з кф. «Море кличе»), сл. *Л. Реву*; Пісня-вальс та Пісня про Чайку-матроса (з кф. «Командир корабля»), сл. *Б. Палійчука*; Пісня партизана та Пісня Моніки (з кф. «Далеко від Батьківщини»), сл. *В. Карпека*. Популярність пісень екрану засвідчують видання наступних років: *О. Сандлер*. Пісні. — К., 1970. Пісня Антоші (з кф. «Антоша Рибкін»), сл. *Б. Туровського*; Проводи (з кф. «Близнята»), сл. *Б. Ласкіна*; Мрія (з кф. «Чорноморочка»), сл. *М. Сома*; Вісімнадцята весна (з кф. «Артист з Коханівки»), сл. *М. Сома*; Дівоча лірична (з кф. «Гість з Кубані»), сл. *В. Коростильова*; У кохання світла доля (з кф. «Їхали ми, їхали»), сл. *М. Светлова*; Вишиванка (з кф. «Їхали ми, їхали»), сл. *М. Сома* та ін. пісні з вистав).

¹⁶¹ Важливим у цей час було й питання якості прикладної музики, що також тлумачилась як засіб виховання художніх смаків масового слухача.

пісняра, й лірична «Ти любов моя» на вірші О. Новицького стала однією з найулюбленіших¹⁶².



У фільмах 50-х (переважно на сучасну тематику) часто звучали вальси з поетичним текстом. Продовжуючи лірику «фронтового вальсу» як особистого переживання і спогадів про тепло батьківського дому, материнську ласку, сім'ю, кохану тощо, вальс повоєнних років прагне разом з тим підкреслити масовість почуттів, єднання думок, оптимістичність світовідчуття.

Лірична пісня кіноекрану часто мала умовно-концертне виконання, передбачаючи й сольне, й ансамблеве, а інколи й хорове звучання. У приспіві звучали дуети, до яких приєднувалась хорова партія. Відверта чи прихована вальсовість насичує пісенно-романсові мелодії рисами особистого, за змістом

¹⁶² Фільм став лідером прокату 1954, 2 місце. Популярність музики композитора засвідчила збірка — *Г. Жуковський*. Пісні з кінофільмів. — К., 1960.: Романс Парасі «Стояла я і слухала весну» (з кф. «Люди моєї долини») для голосу з фп., сл. *Лесі Українки*; Каравани птиць десь у даль летять (з кф. «Без вісті пропавший») для голосу з фп., сл. *О. Фат'янова*; Відгрімлі грози літнії (з кф. «Чумацький шлях») для голосу з фп., сл. *В. Карпека*; Пісенька Жені (з кф. «Без вісті пропалий») для голосу з фп., сл. *О. Фат'янова*; Дівоча лірична (з кф. «Щедре літо») для голосу з фп., сл. *А. Малишка*; Це прийшла любов (з кф. «Доля Марини») для голосу з фп., сл. *О. Новицького*; Ти любов моя (з кф. «Доля Марини») для чоловічого дуету з фп., сл. *О. Новицького*; Зорі сіяють, Море синіє (з кф. «Зорі на крилах») для чоловічого дуету з фп., сл. *Є. Долматовського*; Стривожене море кипить (з кф. «Матрос зійшов на берег») для солістів і чоловічого хору з фп., сл. *І. Рядченка*; Київ мій (з кф. «Киянка») для чоловічого дуету і жіночого хору з фп., сл. *В. Сосюри*; Над Дніпром (ліричний вальс з кф. «Зорі на крилах») для чоловічого дуету і мішаного хору з фп., сл. *П. Тичини*; Ой Дніпро широкій (з кф. «Спадкоємці») для солістів і мішаного хору з фп., сл. *О. Новицького*; Співа наша юність (Карнавальний вальс з кф. «Матрос зійшов на берег») для тенора і мішаного хору з фп., сл. *О. Новицького*.

дещо «інтимного» характеру. Пульсуюча тридольність в таких випадках надає особливої схвильованості при розгортанні широких розспівів, м'якої заокругленості мовній інтонації, а також емоційної окриленості кульмінаціям, коли голос бринить, ніби зависає у високій теситурі.

Певного поширення в музиці кіно набувають і вокалізи. Мелодії без слів зустрічаються в сольних піснях, а також різних за складом ансамблевих та хорових. Переважно це вокалізи-кульмінації, в яких романтичне поривання, невимовна радість, щемний біль, туга, найрізноманітніша гама людських почуттів набувають експресивності. Водночас це своєрідне інструментальне узагальнення змісту тексту, ліричне — як додаткова мальовнича барва, драматичне — як «надемоційний вислів, наче вивільнений від словесного розшифрування».

З кінематографічного погляду більшість фільмів цього періоду не виходила за чітко окреслені нормативні межі. Але музика багатьох з них приваблювала яскравими творчими знахідками. Чимало фрагментів, зокрема пісень, набули самостійного значення і побутували як масові чи естрадні, тоді як кінострічки, що дали їм життя, невдовзі зійшли з екрану. Так сталося з піснею П. Майбороди «Ми підем, де трави похилі» на слова А. Малишка з кінофільму «Долина синіх скель» (режисер М. Красій). Її широку популярність забезпечили кантиленність і яскравість тематизму, що йшли від народнопісенних джерел (зокрема, від індивідуальної інтонації, типової для українського солоспіву, його ладової будови тощо) та лексики сучасної ліричної пісні. Напрочуд щасливо склалася доля «Пісні про рушник» («Рідна мати моя») П. Майбороди на слова А. Малишка з фільму «Літа молодії» (режисер О. Мішурін, 1958). Пісня у своїй популярності вийшла далеко за межі республіки, перетнула кордони й океани.

Пісня як один з провідних засобів музично-образного втілення змісту виступала на перший план у фільмах, заснованих на літературних творах. Музика тут зберігала принципи типізації через різні конфліктні інтонаційні сфери. Зокрема, в історичному фільмі для соціальної характеристики здебільшого використовувались відомі зразки народних мелодій. При цьому помилковими були би твердження, що вони визначають позитивну якість фільму і що такий підхід є обов'язковим.

Кінематограф 50-х років сприяв розширенню загальнонаціональної музичної лексики. Композитори зверталися до народних зразків та стильових елементів, які в недалекому минулому вважалися виразниками вузьколокальних фольклорних засад. Самобутність звучання оркестрових фрагментів визначали інтонаційні ладові й ритмічні особливості галицького, гуцульського, буковинського, закарпатського і лемківського фольклору.

Краса буковинської землі, біль і радість її трударів відтворені в народних звичаях і обрядах. У фільмі «Земля» за однойменною повістю О. Кобилянської (режисери А. Бучма, О. Швачко, 1954) вони підпорядковані виявленню провідної думки твору (щоправда, з погляду історії українського кінематографа ця стрічка, як і ряд інших, стала повторенням пройденого, дещо пасивним копіюванням засобів театрального мистецтва). Музика В. Гомоляки та Б. Крижанівського вдало підкреслила і місце дії, і середовище, в якому вона відбувається. Загальний рівень оркестрового мислення свідчить про

тенденцію до дедалі осмисленішого використання тембрів. Музика стає рельєфним тлом, на якому розгортається кривава родинна драма. Симфонічні фрагменти, засновані на інтонаціях буковинських народних мелодій, посилюють загальне враження.

І все ж у кіномузиці багатьох авторів перевага надавалася аксесуарно-атрибутивному визначенню епохи, відтворенню певної атмосфери через відомі музичні символи. Звідси штампи у використанні народних мелодій. Останні здебільшого вводилися в музичну партитуру на рівні цитати, і лише в окремих випадках їх намагалися зробити органічним засобом емоційної характеристики. Штампований прийом протиставлення пісенного тематизму (картини світлого життя, мрії) механістичному, автоматичному, бездушному (образи ворогів, навалюного руху, боротьби) особливо помітні у фільмах на воєнну тематику.

Водночас не припинялися пошуки специфічних саме для кіномузики прийомів виразності. Закріплювалося її функціональне розмежування на кадрову та закадрову. Поступово у фільмах зменшується загальне звучання музики. З багатьох кіноепізодів зовсім вилучалася музика. Це стосувалося насамперед діалогічних сцен, де увага зосереджувалась на змісті слова. Симфонічні фрагменти, засновані на інтенсивному тематичному розвитку, поступалися місцем більш лаконічним. Дедалі чіткішою стала відмінність між музичною ілюстрацією і музикою як засобом художнього узагальнення і, ширше, між фільмами «прозаїчними», «літературно-драматичними» (тим більше, науково-популярними чи документальними) і власне музичними.

До кіномузики можна умовно віднести й таку, що супроводжувала драматичні вистави. Адже тоді досить широко екранізувалися кращі твори театрального мистецтва з метою їх популяризації. Зокрема, музику до фільму-вистави Київського театру ім. І. Франка «Укрادене щастя» написав Н. Пруслін (постановка Г. Юри, 1952), Л. Соковніну належить музика до фільмів-вистав «Діти сонця» за М. Горьким (театральні режисери В. Неллі та М. Романов, кінорежисер О. Швачко, 1956), «Вогненний міст» за п'єсою Б. Ромашова (режисери Г. Крикун і М. Романов, 1958), «Мораль пані Дульської» (сценарна розробка й постановка Л. Варпаховського та О. Швачка, 1957), М. Дремлюзі — до комедії І. Карпенка-Карого «Суста» (режисер М. Афанасьєв, 1956) та до п'єси Я. Галана «Під золотим орлом» (1957). Такий підхід мав рацію переважно в тих випадках, коли потрібно було зафіксувати визначні досягнення театрального мистецтва, зберегти для нащадків оригінальні режисерські рішення драми, акторську гру видатних майстрів.

Своєрідними кіноваріантами сценічної драматургії стали фільми за п'єсами О. Корнійчука «В степах України» (режисер театру Г. Юра, кінорежисер Т. Левчук, композитор Ю. Мейтус, 1952), «Калиновий гай» (режисер Т. Левчук, композитор А. Свечников, 1953), «Правда» (постановники В. Добровольський, І. Шмарук, композитор К. Данькевич, 1957), «Назар Стодоля» за п'єсою Т. Шевченка (сценарна розробка і постановка В. Івченка, композитор П. Поляков, в епізоді «Вечорниці» — музика П. Ніщинського у виконанні Державної заслуженої академічної капели «Думка», 1954), «Шельменко-денщик» за п'єсою Г. Квітки-Основ'яненка (сценарна розробка і постановка В. Іванова, композитор І. Віленський, 1957). Лінію музичного фільму

продовжили екранізація балету К. Данькевича «Лілея» (режисер вистави В. Вронський, режисер фільму В. Лапокниш, 1958), «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка з музикою К. Стеценка (1958) та опера «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського (режисер В. Лапокниш, в ролях: І. Паторжинський, М. Литвиненко-Вольгемут, Є. Чавдар, М. Гришко та ін.).

Деякі композитори однаково продуктивно працювали в галузі як театральної, так і кіномузики. Так, О. Сандлер на той час був уже автором чотирьох опер, музики до десятків драматичних вистав, художніх і документальних фільмів, різних естрадних ревію і багатьох пісень. Їхні прем'єри іноді відбувались майже одночасно, виявляючи спільність підходів та, частково, музичного матеріалу. З музикою О. Сандлера побачили світ кінострічки за участю відомих майстрів естради Ю. Тимошенка і Ю. Березіна «Пригоди з піджаком Тарапуньки» (режисер В. Іванов, 1955) і «Штепсель женить Тарапуньку» (сценаристи та режисери самі актори, 1957).

Як і в попередні роки, музику до кінофільмів, що знімалися на кіностудіях України, писали також композитори з Москви і Ленінграда, інших республік. Це, зокрема, Б. Мокроусов («Весна на Зарічній вулиці», 1955; «Координати невідомі», 1957), Л. Шварц («Дорогою ціною», 1956; «Мати», 1956), В. Соловйов-Сєдой («Вогнище безсмертя», 1955), А. Хачатурян («Одного чудового дня», 1955) та інші. Продовжувалась також практика взаємної творчої співдружності видатних сценаристів, акторів, режисерів, операторів, художників України й інших республік колишнього СРСР. Таким чином, в історії українського кінематографа поєднувались долі митців різних національностей і різних художніх індивідуальностей. Така тенденція була в своїй основі прогресивною і відповідала глобальним процесам розвитку сучасного мистецтва. Але послідовна й вільна її реалізація могла здійснитись лише в умовах майбутньої незалежної Української держави при збереженні позитивного досвіду минулого.

МУЗИЧНЕ ЖИТТЯ



МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНЕ ЖИТТЯ

З перших днів війни на базі українських музично-театральних колективів почали виникати різні агіткультбригади по обслуговуванню Червоної Армії та населення. Однак незабаром постала необхідність евакуації державних установ та організацій, в тому числі музичних театрів. Серед них оперні Дніпропетровський та Одеський виїхали до Красноярська й об'єдналися в один, Київський вирушив до Уфи, Харківський — до Чити, Донецький (тоді Сталінський) — до Пржевальська, Київська музкомедія — в Алма-Ату, згодом у Ташкент, Харківська — в Бухару, а потім у Самарканд. Відірваність від основного місця роботи, «мандрівні» умови, матеріальна скрута, необхідність вести, крім сценічних вистав, значну шефську роботу — все це гальмувало й ускладнювало творчу діяльність. Водночас прагнення бути в строю, підтримувати віру в перемогу стало запорукою самовідданої праці. Однаково актуальними в репертуарі були зразки і сучасного, і класичного мистецтва.

У перші місяці кияни з успіхом показали уфимським глядачам і слухачам «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, де мотиви туги за Батьківщиною, прагнення повернутись додому сприймалися особливо гостро (провідні партії виконували улюблені слухачами М. Литвиненко-Вольгемут та І. Паторжинський). Значним успіхом користувалася в Уфі «Наталка Полтавка» М. Лисенка, а «Запорожець за Дунаєм» показали в Читі харків'яни.

Згодом театри перебралися до Іркутська, і їх об'єднали в один. Першими виставами знов стали «Наталка Полтавка» й «Запорожець за Дунаєм», а також фрагменти з «Катерини» М. Аркаса. Водночас були поновлені постановки «Івана Сусаніна» М. Глінки, «Євгенія Онегіна» П. Чайковського, «Травіати» Дж. Верді, «Севільського цирульника» Дж. Россіні та ін.

На класичні зразки орієнтувалися й балетні трупі. Прихід у театр нового здібного балетмейстера С. Сергєєва ознаменувався постановкою традиційних «Коппелії» Л. Деліба (диригент Я. Розенштейн, художник О. Варпех), «Шехерезади» на музику М. Римського-Корсакова (дир. Я. Розенштейн, художник О. Сальман), «Штраусіани» (дир. Б. Чистяков, худ. О. Сальман), а також «Бахчисарайського фонтана» Б. Асаф'єва. Вистави приваблювали технічною майстерністю виконавців, одухотвореною поетичністю. Та ж репертуарна лінія окреслювалась і в Красноярську, де відомий хореограф

В. Вронський здійснив постановку «Лебединого озера» П. Чайковського, «Есмеральди» Ч. Пуні, «Бахчисарайського фонтана» Б. Асаф'єва.

Проте особливу увагу привертають спектаклі за новими, неспробованими творами. Так, у Красноярську показали оперу «Кров народу» І. Держинського. Незважаючи на її явні недоліки — поверхове лібрето, схематичні образи-характери, ілюстративність музики, постановникам (дир. Л. Гіскін, реж. М. Стефанович, худ. І. Назаров) завдяки хвилюючій темі вдалося створити емоційно піднесений спектакль. Тоді ж відбулася прем'єра кантати «Клятва» Ю. Мейтуса на вірші М. Бажана, яку сердечно сприйняли красноярські слухачі. Тим часом танцювальна група в Іркутську підготувала балет В. Йориша «Бісова ніч» (за мотивами «Вечорів на хуторі поблизу Диканьки» М. Гоголя). Як і опера І. Держинського, «Бісова ніч» хвилює на фрагментарність, строкатість лібрето, дивертисментність музики, відсутність наскрізного розвитку образів. І все ж наснаженість народними елементами, акторська винахідливість, широке використання пантоміми, яскраві національні костюми (дир. В. Йориш, балетмейстер С. Сергєєв, худ. О. Хвостенко-Хвостов) сприяли успіхові цих вистав, що приваблювали слухачів своїм веселим комедійним характером.

Справжнім досягненням музичного театру років війни стала прем'єра (15 листопада 1943 р.) опери «Наймичка» (за Т. Шевченком) М. Вериківського. Сюжет, вдало перевтілений у лібрето К. Герасименка та М. Вериківського, щирість почуттів, щедра фольклорна основа захопили колектив театру. Постановникам (дир. В. Тольба, реж. В. Манзій, худ. О. Хвостенко-Хвостов) разом з головними виконавцями (М. Литвиненко-Вольгемут, О. Симеонова, В. Борищенко, І. Паторжинський) вдалося створити художньо повноцінну виставу. В ній виразність гри не стала самодостатньою, емоції не «били через край», етнографічно-побутові деталі декорацій та костюмів, зберігаючи національний колорит, не перетворювались у лубкові. Вистава привертала увагу злагодженої усіх компонентів, спрямованих на розкриття глибокої лірико-психологічної драми.

В роки евакуації театри музкомедії, по суті, відмовились від західноєвропейських оперет, звернувши увагу на твори з національною тематикою або присвячені подіям війни. Так, поряд з «Наталкою Полтавкою» Київський театр показав «Блакитний камінь» (на воєнну тему) О. Рябова (реж. О. Сумароков, дир. О. Рябов), «Москвичку» О. Сандлера (реж. Б. Балабан), «Раскинулось море широко» В. Вітліна, Л. Круца, М. Мінха (реж. Б. Балабан, дир. О. Рябов). До цієї оперети звернувся й Харківський театр у Самарканді (реж. І. Радомиський, дир. С. Солящанський). Попри певну прямолінійність та недосконалість названих творів, вони мали незмінний успіх у глядачів. Водночас Київський театр поставив нову оперету «Пошились у дурні» О. Рябова (за М. Кропивницьким) у Чимкенті (дир. О. Рябов, реж. О. Завина), а Харківський — «Ходжу Насреддина» Б. Арапова (реж. І. Радомиський, дир. С. Солящанський), де традиційні засоби й канони жанру поєднано з відтворенням особливостей народного гумору, специфіки національного характеру.

Музично-театральне життя на тимчасово окупованих землях України тривалий час було забороненою темою і цілковито заперечувалось радянською історіографією. Тому перші (від початку 90-х років) спроби його висвіт-

лення могли спиратись лише на поодинокі й часткові усні спогади¹ чи розрізнені згадки у пресі. Лише наприкінці 20 ст. почали з'являтися більш розгорнуті публікації² аж до монографії В. Гайдабури³, де на багатому архівному матеріалі досліджується загальнотеатральний процес в Україні за часів окупації. Отже, відкривається можливість накреслити, хоча б ескізно, картину власне музично-театрального життя. А було воно, як виявляється, доволі насиченим і різнобарвним попри всі несприятливі умови.

Справді, за часів окупації у дев'яти великих містах — Києві, Харкові, Львові, Одесі, Дніпропетровську, Вінниці, Кіровограді, Полтаві, Юзівці (Сталіно, тепер Донецьк) — існували театри, спроможні на професійному рівні показувати більш чи менш складні оперні й балетні вистави, крім оперет, драм з музикою, а також збірних концертів та естрадних програм, доступних театрам багатьох менших міст і містечок, силами численних акторських труп.

Звичайно, німецька окупаційна влада керувалась власними міркуваннями, дозволяючи, а то й стимулюючи, відкриття музичних театрів і діяльність окремих труп та колективів. На перше місце висувалося завдання обслуговувати частини німецької армії та різних урядовців, що спеціально підкреслювалось в оголошеннях вистав «для німців та їхніх союзників». За підрахунками дослідника, кількість відвідуваних оперних, балетних, опереткових вистав та ревію для німців становила 70 (для українців — 30), в той час як стосовно вистав драматичного театру співвідношення було прямо протилежним⁴.

При цьому оперно-оперетковий і балетний репертуар, в основному, складався з попередніх готових постановок західноєвропейської класики, а на Сході України — й російської. Крім того, в балетному й оперетковому жанрах частково використовувалась музика творів радянських композиторів, хоч ті перебували по той бік фронту, зрозуміло, при збереженні загальних меж ідеологічно нейтральної тематики.

Так, «портативний» балет «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва був такий же популярний, як і престижне «Лебедине озеро» П. Чайковського, набагато випереджаючи «Жізель» Л. Адана чи «Горбоконику» Ц. Пуні. Відомо свого часу оперета «Коломбіна» О. Рябова ставилась у 10 театрах, поступаючись лише австрійській класиці — «Циганському коханню» Ф. Легара й «Циганському барону» Й. Штрауса; з успіхом ішла «Холопка» росіянина М. Стрельникова. Щодо української музично-драматичної творчості 39 з 45 театрів віддавали перевагу «Наталці Полтавці», 35 — «Запорожцю за Дунаєм», 27 — «Сватанню на Гончарівці», 26 — «Ой не ходи, Грицю, та й на

вечорниці». Лише незначна частка новітніх аматорських п'єс антирадянської спрямованості потрапляла на сцену, та й то на Сході України, лише «завдяки твердим вказівкам місцевої української влади»⁵.

Отже, учасникам власне музично-театральних вистав не можна було пред'являти якихось претензій ідеологічного характеру. Більш того, чимало класичних зразків опери, оперети (якщо взяти до уваги національне походження їх авторів чи виведених в них героїв — циган, слов'ян), по суті, спростовували догми про переваги «вищої раси». Приховану небезпеку для нацистів містила в собі дореволюційна українська драматургія, пронизана ідеями гуманізму, вольнолюбства, національної самостійності, соціальної справедливості. Не випадково, у Київській опері німці зупинили роботу над «Енеїдою» і «Бондарівною», у Львові — над «Тарасом Бульбою». Втім, на початку окупанти діяли обережно, намагаючись виграти час.

Граючи на національних почуттях і політичних суперечностях, вони за всіх обставин здійснювали пряме чи опосередковане керування діяльністю театрів, призначаючи німецьких вояків-музикантів шефами, диригентами чи радниками театрів. З середини 1942 р. починались більш відчутна загальна германізація репертуару театрів, переведення їх на німецьку мову, висувались жорстокіші вимоги та обмеження щодо творчого складу.

На відміну від організаторів і учасників стихійних аматорських колективів, які могли керуватися просто любов'ю до рідного мистецтва, задовольняючи запити і потреби масової аудиторії, професіоналів (особливо на Сході), які дорожили своїм ім'ям, до «германізованого» театру приводила, як правило, крайня потреба. Це був хоча б тимчасовий шанс не вмерти голодною смертю, уберегтись від негайної відправки до концтабору чи німецької каторги, мати можливість вільніше пересуватися в межах певного району й часу тощо. Щодо ідейних позицій, то вони на Заході і Сході України, як правило, здебільшого були позначені вимушеною нейтральністю, крім крайніх виявів — свідомої демонстративної відданості новій владі чи, навпаки, прямої участі у підпільному русі опору.

За динамічного перебігу воєнних подій діяльність музичних театрів на окупованій території, звичайно, не могла бути стабільною. Тут багато важили як суб'єктивні фактори — варіювання політики фашистської адміністрації в різний час, неоднозначне ставлення населення до окупантів, — так і об'єктивні — віддалення від лінії фронту, рівень збереженості чи зруйнованості міст, кількість і якість наявних артистичних сил, їх широка міграція, коли один і той же митець опинявся то в одному театрі, то в іншому.

Попри спільні труднощі й жахи, пов'язані з нацистською окупацією, існували й певні регіональні відмінності умов театрального життя. Так, вони сприятливо склалися для Галичини з її центром у Львові (іменованому німцями «Лембергом»).

Оскільки ця територія через швидке просування нацистських військ на початку війни не зазнала особливих руйнувань і була прилучена під назвою «дистрикт Галичина» до т. зв. «генерального губернаторства — східної області Великої Німеччини», то вона сприймалась як глибокий німецький тил.

⁵ Гайдабура В. Театр, захований в архівах: дослідження. — С. 100, 128.

¹ Цінні деталі такого роду свого часу повідомили авторів даного підрозділу Г. Івашенко, Є. Лобуренко, Р. Лисенко, І. Драго, М. Дремлюга, В. Тимофеев (Київ), Г. - Тюменева (Харків), О. Паламарчук (Львів), С. Мірошниченко (Одеса).

² Одесская консерватория: забытые имена, новые факты. — Одесса, 1994; Паламарчук О. А музи не мовчали. Нариси. — Львів, 1996; Ревуцький В. По обрїю життя. Спогади. — К., 1998; Смирнов В. Реквием XX века. — Одесса, 2001.

³ Гайдабура В. Театр, захований в архівах: дослідження. — К., 1998.

⁴ Там само. С. 72.



В. Блавацький

У свою чергу, проголошений 30 червня 1941 р. проводом Організації українських націоналістів указ про створення дружньої до Німеччини «незалежної Української держави» викликав новий сплеск патріотичного ентузіазму, виражений, зокрема, в активізації національного культурно-мистецького життя⁶. Але, згідно з гітлерівською програмою «до України, як і до всіх слов'ян, підходить тільки принцип переможця і переможеного», і вона мала стати «звичайною колонією»⁷. Отже, новостворений український уряд було скоро розігнано й розпочато нещадне переслідування національно-визвольного руху. Водночас з пропагандистською метою продовжувалося афішування «вільного розвитку» української національної культури і мистецтва в їх традиційних формах.

Основні кадри художньо-творчої інтелігенції західноукраїнських областей лишилися на місці. Відтак уже наприкінці червня 1941 р. розпочали свою діяльність новостворені українські спілки — письменників, художників, театральних діячів, в тому числі й Спілка українських музик (голова — С. Людкевич, заступник — З. Лисько, секретар — В. Витвицький, голова контрольної комісії — В. Барвінський). У Львові відкрився Літературно-мистецький клуб, розпочало роботу Наукове товариство імені Шевченка, міське радіо вело регулярну пропаганду вітчизняної музики.

З перших днів окупації запрацювали українські театри у Львові, Коломиї, Луцьку, Станіславі (тепер Івано-Франківськ), Тернополі, Дрогобичі, Перемишлі та ін., симфонічний оркестр (диригент М. Колесса) у Станіславі, музично-співочі товариства у різних містах і селах.

Головним осередком національно-культурного піднесення став *Львівський оперний театр*, відкритий зусиллями акторів української драми та співаків опери. Один з ініціаторів цієї справи В. Блавацький (українець за батьком Трачем, німець за матір'ю Бішоф) домогся надання театру розкішного приміщення колишнього Львівського театру опери та балету. Невдовзі він замі-

нив А. Петренка на посаді директора театру, виявивши визначні здібності як мистецький керівник, режисер опери і драми, української оперети; виступав і як драматичний актор. Його колегами по режисурі були М. Зубарєв (підготував прем'єру опери «Фауст» Ш. Гуно), постановники українських музичних драм та оперет І. Іваницький, Й. Стадник, Б. Паздрій, П. Сорока (три останні виступали і як актори, водночас працювали у клубному театрі), режисери драми Й. Гірняк (учень Леся Курбаса) та О. Яковлів.

Оперними виставами для німців диригували Ф. Вайдліх та А. Копп, іншими (оперети, музичні драми) — музичний керівник Л. Туркевич, Я. Барнич, хормейстери Я. Вошак (до окупації — головний диригент опери) і Н. Горницький. Художнім оформленням опікувався М. Радиш, йому допомагали Я. Кендзьор та М. Іршів, літературну частину очолював Г. Лужницький.

При театрі працювали курси, на яких акторам викладали історію філософії і малярства, акторське мистецтво, культуру сценічного руху, художнє слово. Діяла балетна школа за профілями класики, характерного танцю, народного танцю. Загальний склад театру нараховував від 350 до 600 осіб.

Мистецтво солістів опери, оперети, балету відзначалось дуже високим рівнем. Адже у 1939—40 рр. труп Львівського театру збагатилась кращими силами з інших театрів Радянського Союзу, молодими вихованцями консерваторій та хореографічних училищ країни. У новоствореному театрі вони складали злагоджений ансамбль з талановитими місцевими виконавцями та артистами, що приїжджали на гастролі.

Серед солістів оперної трупи виділялись, зокрема, Є. Поспієва, Є. Беспалова (з Києва), І. Туркевич-Мартинець, Н. Шевченко, Л. Німцівна (сопрано), Л. Черних, І. Маланюк, С. Гавришук, І. Михалюк (меццо-сопрано); тенори — славетний М. Скала-Старицький (з середини 1942 р. соліст оперних театрів Відня та Кайзерслаутена), В. Тисяк, О. Грицак, О. Сметанюк; баритони та баси — Л. Рейнарович, І. Романовський, О. Мартиненко (співав також у Києві), М. Ольховий, І. Вересюк, Р. Кокотайло. У деяких гостинних виступах брали участь видатні українські співаки — солісти німецьких опер О. Руснак (ліричний тенор) З. Дольницький (баритон), а також гастролери — солістка Віденської опери Якобі (в партії Аїди), Я. Оконська, А. Єльчовська, Л. Мацюк та ін.

В оперетах та музичних драмах домінували свої, добре знані виконавці — С. Стадниківна, С. Стаднікова, О. Бенцалева, О. Карп'якова, Л. Соботівна, О. Кальченко, Є. Шашаровська, К. Войцехівська, Я. Геляс, Б. Паздрій, І. Рубчак, Н. Горницький та ін.

Натомість у балеті переважали нові імена з числа митців, свого часу запрошених до Львівського театру. Підготовку балетних номерів і вистав здійснювали М. Трегубов (вихованець Ленінградського хореографічного училища, в довоєнні роки соліст театрів Ленінграда, Києва, Львова), а також Є. Вігілев (до 1935 р. балетмейстер Київського театру музкомедії, з 1940 — Львівського театру) та В. Штенгель. Провідні партії виконували примібалерини В. Переяславець (учениця славетної А. Ваганової, колишня солістка в театрах Києва, Харкова, передвоєнного Львова), К. Ошкamps (близька виконавиця характерних партій), прем'єр — згаданий М. Трегубов та О. Ярославців, а також Н. Слободян (талановита вихованка Київського хо-

⁶ Початковий поштовх за інших, далеко не однозначних, обставин і умов пов'язаний з приєднанням у 1939 р. (з початком Другої світової війни) західноукраїнських земель до УРСР. Див.: Ковалюк В. Культурологічні та духовні аспекти «радянської» Західної України // Український історичний журнал. — 1993. — № 2/3. — С. 3—17.

⁷ Див.: Кулинич І. Гітлер і Україна: сторінки історії // Київський вісник. — 1993. — 13 верес. (№103).

реографічного училища). О. Геринович, З. Сугробкіна, О. Ковальчук, М. Захарчук, Р. Геринович-Ланська (була солісткою Київського театру), О. Гердан-Заклинська (лауреат Міжнародного балетного конкурсу в Брюсселі 1938 р., у Львівському театрі — з 1939 р.), Р. Прийма-Богачевська (солістка Львівського театру з 1940 р., згодом відома як хореограф), Д. Нижанківська-Снігурович (вихованка балетних студій у Львові та Празі, виконавиця характерних партій)⁸ та ін. Проте, як зауважували тодішні рецензенти, балетна труппа на той час була малочисельною, тому не було змоги збагатити репертуар повномасштабними класичними виставами типу «Лебедине озеро», «Ромео і Джульєтта» тощо. Загалом у театрі, де під одним дахом працювали оперна, опереткова, балетна і драматична труппи, найактивніше виявляла себе остання.

За свідченням дослідників, з перших днів у театрі запанувала атмосфера творчого піднесення. Вже 19 липня відбулася прем'єра «Запорожця за Дунаєм» у постановці Й. Стадника та диригента Л. Туркевича з І. Рубчаком, Є. Поспісвою, О. Бенцалевою та Й. Поляківим у головних ролях. Наступною виставою стала «Ой не ходи, Грицю» з тими ж постановниками, де виконавцями головних ролей виступили Л. Кривицька, Г. Совачева, С. Стаднікова, О. Бенцалева, Я. Геляс та ін. Обидві прем'єри мали величезний успіх. За ними з'являлись нові й нові вистави: «Маруся Богуславка» (реж. В. Блавацький, дир. Н. Горницький), «Наталка Полтавка» (реж. П. Сорока, дир. Л. Туркевич), «Батурин» і мольєрівський «Скупар» (реж. В. Блавацький), «Земля» В. Стефаніка, поновлені «Украдене щастя» І. Франка (пост. Й. Стадник) і «Циганський барон» (Й. Стадник, дир. Я. Барнич) та ін. Відбувся ряд концертів. Останніми виставами сезону були драма М. Старицького «Ніч під Івана Купала» (пост. О. Яковлів, дир. Я. Вошак, інструм. Б. Кудрика), «Вій» М. Кропивницького, опери «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні і «Кармен» Ж. Бізе.

Балетна труппа починала діяльність з виконання танцювальних епізодів у музичних драмах. Першою самостійною виставою став балетний вечір з двох одноактів — «Сільське кохання» (монтаж номерів з «Лілеї» К. Данькевича) та «Мрії старого композитора» на музику Й. Штрауса.

Згодом з'явилися самостійні балетні вистави — «Пер Гюнт» на музику Е. Гріга та «Дон Кіхот» Л. Мінкуса (хореографія Є. Вігілєва), а також балетний дивертисмент в опері «Сільська честь» П. Масканьї (пост. Є. Вігілєв і В. Штенгель) на збірну музику. Разом з «Вечорницями» П. Ніщинського йшли «Серпанок для П'єретти» Е. Донаньї і «Вальпургієва ніч» Ш. Гуно (пост. М. Трегубов).

У наступному сезоні 1942—43 рр. глядач побачив опери «Тоска» Дж. Пуччіні за участю гастролера З. Дольницького та Є. Поспісвої, В. Тисяка, І. Романовського (дир. Л. Туркевич), «Аїда» Дж. Верді (диригенти Фр. Вайдліх, Л. Туркевич), балет «Копелія» Л. Деліба (пост. В. Штенгель). 1942 р. виставлялись драми «Мина Мазайло» М. Куліша з музикою В. Безкоровайного (реж. Й. Гірняк) і «Камінний господар» Лесі Українки з музи-

кою Б. Кудрика, оперета «Паганіні» Ф. Легара, йшли «Травіата» Дж. Верді (ставилась німецькою та українською мовами, диригували відповідно А. Копп і Я. Вошак), «Низини» Е. д'Альбера, оперети «Пташник з Тіроля» К. Целлера і «Лилик» («Летюча миша») Й. Штрауса. Драматична труппа поставила — вперше українською мовою у блискучому перекладі М. Рудницького — «Гамлета» В. Шекспіра (реж. Й. Гірняк, у головній ролі відзначався В. Блавацький). До оперного репертуару входили також «Фауст» Ш. Гуно, «Продана наречена» Б. Сметани, для німців — «Викрадення з сералю» В. А. Моцарта, «Трубадур» Дж. Верді, «Літаючий голландець» Р. Вагнера. У 1943 — 44 р. до Західної України прибували евакуйовані театри. Зокрема, Київський театр показав оперу «Тангейзер» Р. Вагнера у постановці В. Брюкнера, було також виконано IX симфонію Л. Бетховена. У балетному «строкатому вечорі» львів'яни показали композиції на класичні теми, Гопак (в орк. Б. Лятошинського), Парафраз на українські теми К. Данькевича тощо.

Театральні труппи інших міст Західної України спирались передусім на полегшений традиційний репертуар, але часом ставили й складніші вистави, зокрема завдяки об'єднанню з евакуйованими зі Сходу митцями, частково російськими. Так, у театрі Дрогобича показували «Ноктюрн» і дитячу «Козу-Дерезу» М. Лисенка, «Катерину» М. Аркаса (1944 р. партію Матері виконувала К. Воронець-Монтвід), драму «Над Дніпром» О. Олеся (з музикою Б. Кудрика) та ін. Керували діяльністю театру директор і режисер Й. Стадник, хореограф Д. Ємець (Кравців), музичний керівник Б. П'юрко, художник І. Курочка-Армашевський. Після поповнення труппи співаками з Харкова було здійснене концертне виконання опери «Кармен» Ж. Бізе, поставлено оперети Ф. Легара, В. Колля.

У жовтні 1941 р. у Львові за прикладом довосенних польських театрів та українських типу «Цвіркун», «Вар'єте» відбулась перша розважальна вистава з ініціативи та за участю групи місцевих літераторів, художників, акторів, музикантів на чолі з керівником програм Львівського радіо З. Тарнавським. Вони (поет С. Гординський, художник В. Ласовський, композитор З. Лисько, співак М. Старицький та ін.), а також кілька оперних співаків, жіночий квартет, балетний ансамбль тощо увійшли до складу відкритого наприкінці 1942 р. нового театру малих форм — «Веселого театру». Програму його вистав становили гуморески, скетчі, пародії на опереткові куплети, танцювальні сценки, виступи джаз-оркестру, у виконанні якого звучали вальси, танго, фокстроти тощо. На цій основі будувались спеціальні тематичні композиції типу «Купуємо — продаємо», «Весна іде», «Бо війна війною» та ін., у підготовці і проведенні яких брали участь оперні режисери, балетмейстери, художники, інші митці, зокрема композитори Є. Козак, Я. Барнич, З. Лисько, Й. Курочко, А. Кос-Анатольський (останній з 1943 р. став постійним музичним керівником театру, художнім керівником лишався актор і режисер С. Дубровський). «Веселий театр», що за напрямом своєї діяльності орієнтувався на міську тематику і відповідну аудиторію, виступав, крім Львова, по інших містах і містечках Галичини, востаннє — 5 березня 1944 р.

Станіславський театр (музичні керівники А. Штадлер, І. Недільський), до ювілею М. Лисенка підготував його оперу «Різдвяна ніч» (реж. Я. Геляс),

⁸ Дані про артистів балету уточнені за вид.: Туркевич В. Хореографічне мистецтво України у персоналіях: Біографічний довідник. — К., 1999.

а 1943 р. відбулась прем'єра оперети «Шаріка» Я. Барнича (пост. О. Яковлів). Тернопільський театр (директор і диригент Б. Сарамбага) розпочав сезон 1942 р. «Катериною» М. Аркаса, у 1943 р. показав оперету «Циганський барон» з І. Рубчаком у головній ролі. Після злиття в кінці 1943 р. з Дніпропетровською оперною трупой (керівник — Пастернак) було поновлено вистави опер Верді, Бізе, Пуччіні, Россіні, з українських — «Запорожця за Дунаєм» та «Катерину». Останню показав і театр у Коломиї (гол. диригент Є. Цисик, гол. художник Д. Нарбут, гол. хормейстер Г. Плевако), крім оперет К. Целлера, К. Планкета, Ф. Легара. Там само працював гуцульський балет під проводом Яр. Чуперчука, з успіхом виступаючи вдома і по інших містах та селах.

Луцький театр виставляв «Сорочинський ярмарок» та інші популярні українські оперети. До репертуару театру в Рівному (муз. керівник С. Ігнатович) входили «Мина Мазайло» М. Куліша з музикою одеського композитора і диригента В. Штайгера, невідомі народні оперети типу «Катерина-мужичка» К. Ванченка-Писанецького тощо. У Хусті показали опереткову виставу «Місяць і зоря» М. Чирського з музикою М. Аркаса-сина.

Східну частину України німецькі окупанти відносили до т. зв. «Райхскомісаріату Україна» з адміністративним центром у Рівному під управлінням намісника Гітлера зловісного Еріха Коха. Ця найбільша за площею територія України зазнала відчутних кадрових втрат і великих руйнувань унаслідок запеклих боїв, нещадних бомбардувань і артобстрілів, пожеж у будівлях, вивезення чи знищення майна, розладу господарства. Цивільне населення, особливо в містах, потерпало від голоду й холоду, матеріальних нестатків, від розстрілів, облав і переслідувань з боку окупаційної влади. Попередні ілюзії у деякого щодо «визвольної» місії фашистів швидко розсіялись. Відповідно й музично-театральне життя на окупованій території мало далеко неоднозначні прояви і рівні інтенсивності, крім спільної для всіх — ближчої чи дальшої — трагічної перспективи. Загалом з професійних митців лишилися тільки поодинокі артисти, режисери, художники, музиканти.

Усе це чи не найперше стосується столиці України — Києва, відчайдушна оборона якого тривала 72 дні — до 19 вересня 1941 року. Як відомо, того ж дня на секретній нараді верхівки окупаційної влади було вирішено, що «зрештою від цього міста майже нічого не залишиться...»⁹, оскільки гітлерівцям «саме Київ завжди видавався більш праслов'янським і, отже, більш радикальним, ніж Москва»¹⁰.

Та поки що Київ, хоч і розтерзаний, існував, і його оперний театр, відкритий 7 листопада під назвою «Київська велика опера», мав використовуватись передусім для обслуговування фашистського вермахту і різних урядовців. Уся повнота жорсткої влади в театрі належала родичу Коха Вольфгангу Брюкнеру як художньому керівникові і головному диригентові. Другим диригентом був німець Ротчер, а також з місцевих кадрів — П. Яновський та О. Пресич (диригент оперет). До групи режисерів входили М. Шереметьєв (номінальний директор), М. Зубарев, О. Горська (готувала німецькі

опери), М. Єлін, С. Жданов (ставив оперети). До липня 1942 р. головний хормейстер М. Тараканов також диригував окремими операми, так само як хормейстер і композитор М. Радзівський. Інший хормейстер — М. Попов виступав і як співак (ліричний тенор). Балетмейстери М. Макарова, М. Васютинський, З. Ланге брали участь у виставах як солісти, диригував балетними виставами С. Горбенко. Художнє оформлення здійснював відомий митець І. Курочка-Армашевський.

До складу оркестру на чолі з концертмейстером К. Михайловим входили поряд із досвідченими (як скрипаль Я. Теслер, якому пощастило видати себе за поляка Є. Речика, або легендарний трубач М. Карашевський) молоді місцеві інструменталісти. Влітку 1942 року оркестр поповнили кращими музикантами з симфонічного оркестру Київського радіо, після чого останній швидко занепав. Оркестровою студією при театрі керував скрипаль-педагог Тоні Фасбіндер, доброзичливий до своїх підопічних.

Оперний репертуар Київського театру теж базувався на апробованих зразках західноєвропейської класики («Кармен», «Травіата», «Аїда», «Мадам Баттерфляй», «Тоска», «Фауст», німецькомовних, підготовлених В. Брюкнером, — «Лоенгрін» і «Тангейзер» — останній показано вже у Львові). До липня 1942 р. йшли й російські «Ніч перед Різдом», «Пікова дама», «Русалка». З українських ставились «Наталка Полтавка», «Запорожець за Дунаєм», «Катерина», до ювілею М. Лисенка підготували його «Ноктюрн» та кантату «Б'ють пороги».

Серед солістів опери (переважно довоєнного складу) виділялись Н. Артамонова, Є. Беспалова, Є. Геращенко, Л. Єрмакова, С. Венедиктова (Амнеріс, Кармен, Ортруда), Г. Іващенко (Брабант у «Лоенгріні»), Л. Дубовик (Фраскіта в «Кармен»), ролі в класичних оперетах), Р. Окіпна (чудова Кармен), С. Шведова; у чоловічій групі — тенори В. Горський (Лоенгрін), І. Шведов (Альфред у «Травіаті», Лоенгрін), Л. Ульяницький (Альфред, співав також в оперетах), Мидянцев (кандидат біологічних наук і професійний співак, потрапив до Києва з блокадного Ленінграда); баритони М. Горохов, О. Мартиненко (Тельрамунд у «Лоенгріні»), В. Пекарський, І. Пономарьов, М. Гончаров, баси О. Гродзинський, Є. Циньов (Мельник у «Русалці»), С. Шевцов, Г. Манько (Вибірний у «Наталці Полтавці»).

Раїса Окіпна, котра як член підпільної антифашистської групи виконувала партизанські доручення, була заарештована й закатована гітлерівцями. Така ж трагічна доля, вже після примусової евакуації театру, спіткала Миколу Горохова.

Звертався театр і до постановок класичних оперет — «Дзвони Корневіля», «Летюча миша», «Весела вдова» тощо. В них виступали В. Людмила, Н. Міщенко, А. Пресич, Ф. Савченко, М. Садовська, М. Гончаров, М. Димников, В. Домарадський (Зерро в «Циганському бароні»), М. Єлін, Г. Манько та ін.

Балетне мистецтво представляли «Коппелія» з О. Сольською (вихованка А. Ваганової у Ленінградському хореографічному училищі) в ролі Сванільди, «Дон Кіхот», «Горбоконик», сцена «Вальпургієва ніч» з опери «Фауст» та ін. В них брали участь молоді київські артисти А. Белов, М. Васютинський, Є. Єршова, М. Жейміс, Н. Слободян.

⁹ Кулинич І. Гітлер і Україна: сторінки історії // Київський вісник. — 1993. — 18 верес.

¹⁰ Там само.

З наближенням фронту театр відправили до Білостока. По дорозі частину виконавців розгубили, натомість трупа дещо поповнилась за рахунок акторів пересувної Московської оперети, які потрапили в полон у Бресті. В Білостоку виставляли оперу «Паяци», сцену «Вальпургієву ніч». Своє існування театр закінчив у Кенігсберзі, оточеному радянськими військами. Звідти його керівник, прихопивши майно театру й інструменти, втік до нейтральної Швеції разом з дружиною-шведкою, арфісткою театрального оркестру. Доля артистів склалась по-різному.

Паралельно з Оперним у Києві працював *Театр оперети* (російський). Його директором був актор-комік М. Димников, гол. диригент О. Пресич, гол. режисер Л. Новиков (у 1942 застрелений німцями), балетмейстер З. Ланге, хормейстер І. Албул, художники В. Бабенко, Ю. Миць. Серед провідних акторів, крім названих вище, були також Б. Гудим-Левкович, Л. Балабан, Н. Копержинська. Ставились оперети Легара, Лекока, Крауса, О. Рябова, «Ніч перед Різдом» (українською мовою), влаштовувались концерти.

На початку листопада 1941 р. були організовані Мюзик-хол з артистів філармонії, естради, цирку, «Веселий театр» — на базі Театру мініатюр радянського прифронтового театру, який опинився в окупованому місті на чолі з керівником — комедійним актором Г. Плакидою. У травні 1942 Мюзик-хол реорганізували у Вар'єте, а на базі акторського складу «Веселого театру» та двох драмтеатрів створили Театр оперети (керівник С. Жданов, якого згодом ненадовго замінив Л. Новиков). Уже в липні—серпні колектив в основному перейшов до Київської великої опери, а частина — до Кляйнкунсттеатру (Театр малих форм).

Очолив його головний диригент Ганс Теллен, порядна людина (він, зокрема, врятував від гестапо доньку співачки театру Є. Дембської, євреюку по батькові). Другим диригентом був композитор К. Кукловський, хормейстер — В. Гавриленко, балетмейстер М. Васютинський, художник М. Симашкевич. Серед інструменталістів були молоді О. Лисаковський і В. Стеценко, підлітки Є. Лобуренко і Ю. Полянський (згодом відомі педагоги консерваторії). Виступав ансамбль мішаного складу під керуванням домриста, колишнього лауреата конкурсу Г. Козакова за участю мандоліністок (по війні — відомих баяністок) Марії та Раїси Білецьких. У виставах естрадно-дивертисментного типу були зайняті Є. Дембська (сопрано) і С. Поспелов (ліричний тенор, виконавець романсів і неаполітанських пісень), невеликий хор з народними піснями, згаданий ансамбль Г. Козакова, піаніст А. Корольков. Їх змінювали балетна пара, акробати, клоуни, важкоатлети, читець тощо. Музика до цих вистав створювалась спеціально (зокрема, Г. Лапшинським), іноді використовувалась готова, без відома авторів (наприклад, уривки з «Лілеї» Г. Майбороди).

Евакуйовані німцями (з 1944) до Стрия, Київська оперета і Кляйнкунсттеатр були злиті в один театр. Він підготував виставу «Великий Кобзар» з М. Пішвановим у головній ролі (дир. І. Кільберг). До концертної програми театру входили пісенні пародії, соло на акордеоні (М. Горенко), виступи музичних ексцентриків, музичного ансамблю, солістів-співаків тощо. Евакуйований далі на Захід, театр дістався до місця зустрічі з американськими військами на Ельбі і згодом був повернутий на радянську територію під Львів

до евакопункту. Частина акторів перейшла до Львівського театру малих форм.

Відкривались різні інші короткострокові театри. Один з них — «Дніпро-театр» у Києві на Подолі 1943 р. поповнився артистами Театру опери та балету з Воронежа. Відтак об'єднаними силами було поставлено оперету «Циганський барон», балети «Сільське кохання» («Марна пересторога»), «Бахчисарайський фонтан». Заснований Г. Затворницьким та В. Ревуцьким театр-студія «Гроно» певний час функціонував як музично-драматичний ансамбль при Київській консерваторії, а з червня 1943 виступав у Німеччині перед остарбайтерами та радянськими військовополоненими.

На початку листопада 1941 р. відкрилась *Харківська національна опера*, надто недовговічна, оскільки з лютого 1943 р. місто неодноразово переходило з рук у руки. Її репертуар будувався на тих же відомих зразках («Кармен», «Пікова дама», «Черевички», «Травіата», «Мадам Баттерфляй», «Лебедине озеро», «Корсар», «Арлекінада» тощо), вона показала також «Вечорниці» з музикою П. Ніщинського, влаштовувала концерти.

Художнім керівником був В. Ходський, диригенти — Ф. Рябінін та І. Михайленко, балетмейстер — В. Константинов, хормейстер — Житник. Обов'язки диригента і хормейстера покладались на М. Сутулова, режисера-постановника — на В. Сагайдачного та М. Чемезова (сина педагога по вокалу М.Л. Чемезова). Серед співаків, за спогадами сучасників, виділялись К. Морозова (співала до першої евакуації міста німцями), Н. Ченцова, Ол. Шешадська (згодом виїхала за кордон, співала у США), В. Габринович (1943 р. арештована й розстріляна), тенори Мигелько, Г. Рожок. По травень 1942 р. у театрі виступав Борис Гмиря (через хворобу дружини він не зміг евакуюватись). Виконував партії Мефістофеля у «Фаусті» Ш. Гуно, Рокко у «Фіделіо» Л. Бетховена, Колена в «Богемі» Дж. Пуччіні, Султана в «Запорожці за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. За умов, коли політика окупантів спрямовувалась на винищення населення, нелегко доводилось і артистам. Співак мало не падав від знемоги, а за виступ у концерті одержував сто грамів хліба як «гонорар». Викликаний на гастролі, він не сховався повертатися до Харкова і залишився працювати в *Полтавському* театрі.

Тут у числі групи творчих працівників певний час перебував на посаді диригента композитор Г. Жуковський, а серед актрис — його дружина, майбутня лібретистка В. Багмет. Виставлялись опери «Богема», «Фауст», «Фіделіо» (в них виступав Б. Гмиря), «Пікова дама», «Мадам Баттерфляй» та інші, а також українські оперети, давались концерти. Навесні театр відправили до м. Оринін, а звідти до Кам'янця-Подільського, де Гмиря дочекався приходу радянських військ і вже через тиждень виступав у концертах для бійців, а через кілька днів співав в опері одну з улюблених своїх партій — Султана з «Запорожця за Дунаєм»¹¹. Перед тим німці двічі безуспішно намагались відправити колектив театру до Німеччини. За місяць до визволення валторніста С. Шпаковського, контрабасиста Л. Лукаша та артиста балету В. Усова, підозрюваних у зв'язках з партизанами, гестапівці схопили і закатували¹².

¹¹ Гайдабюра В. Театр, захований в архівах. — К., 1998. — С. 171.

¹² Там само. — С. 174.

У приміщенні Харківського драмтеатру ім. Т.Г.Шевченка (зав.муз. частиною В. Нахабін) з середини 1942 р. виставляли «Фраскіту» Ф. Легара, «Коломбину» О. Рябова тощо. Згодом театр перевезли до Кременчука, Славути, зрештою до Берліна у розпорядження концертної організації «Вінста».

Міський театр у Вінниці (де була гітлерівська ставка) очолював німецький шеф. Більшість вистав ішли з позначкою «тільки для німців», програмки видавались німецькою мовою, театр відвідували найвищі нацистські чини. Під художнім керівництвом В. Боброва ставили класичні західноєвропейські опери (з російських — «Русалку», «Майську ніч»), оперети, балети (пост. С. Мухартов) «Дон Кіхот», «Жізель», «Бахчисарайський фонтан», українські народні опери та музичні драми (реж. Ю.Авраменко). Диригували німець Бюттнер, Ю. Малюта, Є. Вигорський, Лобанов, художнє оформлення належало Л. Черленівському. Влаштувалися також концерти, вечір колядок і щедринок. У місцевій акторській трупі виділялись Г. Ковальська (чудова в ролі Кармен), а також зовні ефектна І.Ланська (колоратурне сопрано) та її чоловік Фокін (бас), які випадково, приїхавши в гості до рідних, опинились в окупації. Регулярно запрошувались співаки з Києва, як О. Яновська, виконавиця ролей юних красунь і підлітків. Планована театром постановка опер Вагнера не відбулась: у березні 1944 р. німцям довелося відступати, і вони спалили всі кращі будівлі в центрі, в тому числі й театр¹³.

У Дніпропетровському українському музично-драматичному театрі ставилась українська класика, влаштовувались концерти, зокрема у березні 1942 р., присвячений Т. Шевченкові. За участю артистів російської трупи ставили «Травіату», «Євгенія Онегіна», «Лебедине озеро», «Вальпургієву ніч».

У Кіровоградському міському театрі давали деякі опери («Кармен», «Мадам Баттерфляй», «Євгеній Онегін»), драми, оперети, лялькові вистави, концерти.

Український музично-драматичний театр у Юзівці (тепер Донецьк) з середини 1942 р. був перетворений на міський театр опери та балету, а з липня 1943 — на фронтову оперу. Репертуар театру (режисери — німець Т. Градбергер, Р.Чалишенко, диригенти — Г. Саницький, П.Боцюн, худ. К.Тодоров, хормейстер Е.Панаєва), зокрема, складали «Євгеній Онегін», «Мадам Баттерфляй», «Кармен», балети в постановках В. Зуєва «Бахчисарайський фонтан», «Копелія», оперети «Циганський барон», «Летюча миша». Серед солісток балету виділялись імена молодих О. Горчакової та В. Саприкіної.

Одесу після відходу радянських військ фашисти передали під формальну юрисдикцію румунської адміністрації як центр «Трансїстрії». Маріонетковий уряд намагався по-своєму імітувати початок «квітучого життя», влаштовуючи різні урочистості, дещо ширше залучаючи місцеві артистичні кадри. Політичний курс мав відверто антиукраїнський характер. Директором і художнім керівником оперного театру був призначений відомий співак, професор В. Селявін, головним диригентом і постановником — знаний кларнетист, композитор, педагог консерваторії М.Чернятинський, хормейстером — досвідчений К. Пігров, балетмейстерами — А. Терехов, П. Карсавін. Ок-

ремі оперні вистави вели румунські диригенти, балетні — тоді ще студент В. Кортацці. До провідних співаків належали Н.Топчій (тенор) і М.Савченко (баритон), а також М. Дидученко (тенор), В. Губерт, Є. Єгунова, О. Попова (сопрано), відзначався прем'єр балету В. Лесневський. Серед 20 типових зразків класичної опери, балету, оперети — французьких, італійських — значилися російські «Євгеній Онегін», «Царева наречена», «Кармен», «Борис Годунов», «Лебедине озеро», «Спляча красуня», але не було жодного твору німецького автора. В один вечір влаштовувались невеликі балетні вистави, як-от «Куранти», «Бахчисарайський фонтан», «Половецький стан» і «Половецькі танці» (сцени з опери «Князь Ігор»). Музично-драматичні вистави та концерти давали також «Театр обозрений», «Современный театр», «Гротеск», російський театр В. Вронського. У драмтеатрі показували «Наталку Полтавку», «Сорочинський ярмарок», «Марусю Богуславку».

В Ужгороді, який німці «дарували» своїм угорським союзникам, працював Угро-руський народний театр (з 1943 р. — Руський народний театр), в якому було поставлено єдину українську виставу — «Коваль Вакула». В той самий час у Кисловодську наприкінці 1942 р. до репертуару українського театру «Кобзар» входили «Запорожець за Дунаєм», «Майська ніч» та ін.

У Запорізькому міському драматичному театрі, керованому цілою групою німецьких шефів, працювала трупа М. Макаренка (свого часу він для Декади українського мистецтва в Москві поставив «Українське весілля» за участю капели «Думка», ансамблю П. Вірського, артистів А. Бучми і М. Яковченка). М. Макаренко підготував постановки оперети «Коломбіна» О. Рябова, п'єси з музикою «Сон літньої ночі» В. Шекспіра та ін. З лютого 1943 р. до Запоріжжя було перевезено з П'ятигорська лєнінградські колективи ім. Ленради та оперети разом з колишнім керівником Лєнінградського театру опери та балету С. Радловим. У листопаді того ж року всі трупи евакуювали до Берліна.

Миколаївський міський музично-драматичний театр, крім української класики, спромігся поставити балет «Бахчисарайський фонтан», кілька оперет Й. Штрауса, Ф. Легара, а також «Холопку» М. Стрельникова.

У театрах Кременчука, Кривого Рога, Маріуполя, Новгород-Сіверського (де музичною частиною завідував М. Хомичевський — Борис Тен), Проскурова (тепер Хмельницький), Ромнів, Сум, Черкас, Чернігова та ін. ставили в основному зразки класичної української драматургії, в Умані, Херсоні — ще й західноєвропейські та російські оперети. Практично всі театри давали також збірні концерти, іноді балетні вистави.

За напружених мінливих умов воєнного часу музично-театральне життя, природно, не могло бути стабільним: театри, театрики, невеликі трупи то з'являлися, то зникали, то об'єднувалися, то роз'єднувалися, і тим частіше переміщувались окремі артисти. По-різному склалася доля багатьох з них після приходу радянської армії. Дехто з артистів вимушено чи добровільно опинився за кордоном, у Європі чи за океаном. Ті, хто залишився на місці, якщо не потрапили під репресії (іноді, як С. Радлов, просто через ворожі наклепи), то продовжували службу в армії чи за фахом. Їх імена були легалізовані, а то й шановані якщо не зразу, то принаймні з 50-х рр. Серед них, зокрема, композитори Г. Жуковський, Г. Майборода, В. Нахабін, А. Кос-Анатольський, балетмейстер М. Трегубов, хормейстери К. Пігров, М. Тараканов, диригенти Я. Вошак,

¹³ Секретарев А. Герман Геринг в Винницьком театре // Art line. — 1998. — №5/6. — С. 21—23.



В. Пірадов

М. Колесса, І. Кільберг та ін., співаки Б. Гмиря, Є. Циньов, артисти балету тощо.

З осені 1943 р. театри республіки поступово поверталися з евакуації додому. «Наймичкою» М. Вериківського розпочала стаціонарний сезон Київська опера в жовтні 1944 р. В наступному році її поставили ще в двох театрах — Харківському (диригент В. Пірадов, режисер В. Будневич, художник І. Назаров) та Львівському (диригент М. Брагінський, режисер В. Манзій, художник П. Єршов). Обидва спектаклі засвідчили дбайливе ставлення до партитури, прагнення втілити твір у кращих традиціях національного музичного театру.

Порушення нормального ритму в роки війни призвело до того, що практично всі театри республіки почали свою роботу з відновлення довоєнних вистав, як правило, класичних. У Києві поновили «Отелло» (дир. В. Пірадов, реж. М. Смолич) і

«Травіату» Дж. Верді (дир. С. Столерман, реж. М. Смолич), «Євгенія Онегіна» (дир. В. Тольба, реж. М. Смолич); в Одесі — «Івана Сусаніна» (дир. М. Покровський, реж. Я. Гречнев), «Наталку Полтавку» (дир. М. Покровський, реж. М. Боголюбов). «Аїду», «Пікову даму» та «Івана Сусаніна» (дир. П. Гайдамака, реж. В. Будневич), «Цареву наречену» (дир. І. Штейман, реж. М. Стефанович), «Кармен» (дир. В. Пірадов, реж. В. Будневич) та ін. поклали в основу репертуару Харківської опери. Та ж картина спостерігалась у Львові («Травіата», «Ріголетто», «Фауст» та ін.) і Сталіно—Донецьку («Князь Ігор», «Євгеній Онегін», «Царева наречена», «Фауст» і тощо).

«Класична» орієнтація спостерігалась і в театрах музкомедії та оперети України — Київському, Львівському, Одеському, Харківському. Навіть Сталінський оперний театр вдався до постановок «Періколи», «Кето і Коте» тощо.

Основа балетного репертуару складала також класичні зразки — «Лебедине озеро», «Спляча красуня», «Есмеральда» та ін. Позитивним виявилось відновлення українського репертуару: Г. Березова успішно поновила «Лілею» К. Данькевича в Київському театрі (в нових декораціях А. Петрицького). До «Лілеї» звернувся і В. Вронський в Одеському театрі (дир. Ю. Русинів, худ. П. Злочевський), вдало поєднавши традиційну класичну хореографію з характерними прийомами українського народного танцю. У цілому балетним трупам України повоєнного часу пощастило, бо в них тимчасово працювали не лише обдаровані українські балетмейстери, а й визначні російські хореографи — Ф. Лопухов, К. Голейзовський. Поруч з досвідчени-

ми артистами А. Васильєвою, А. Яригіною, З. Лур'є, О. Сталінським, О. Соболев, Б. Степаненком та ін. в загальну справу включилися обдаровані молоді танцівники — Н. Слободян, О. Потапова, Л. Герасимчук, Г. Кириліна, Є. Єршова, Р. Клявін, М. Апуктін, А. Белов та ін.

Визначною подією в музично-театральному житті України стала прем'єра балету М. Скорульського «Лісова пісня» (березень 1946 р.) за драмою-феєрією Лесі Українки на сцені Київського театру. Спектакль відзначався романтичною піднесеністю, органічним поєднанням класичної хореографії з народно-танцювальними елементами, виразним мімансом, барвистим сценографічним вирішенням (балетмейстер С. Сергєєв, дир. Б. Чистяков, худ. О. Хвостенко-Хвостов).

Попри окремі звернення українських музичних театрів до сучасних творів основною репертуарною тенденцією залишалась українська, російська та зарубіжна класика. Подібна обстановка склалась і в драматичних театрах країни. Але прийняті в 1946 р. постанови ЦК ВКП/б/ «Про репертуар театрів і заходи до його поліпшення» вимагали серед іншого «осучаснення» репертуару, звернення до «актуальних проблем радянської дійсності». У зв'язку з цим театри України в наступні роки здійснили ряд постановок нових творів.

Після поновлення «Тараса Бульби» М. Лисенка (дир. С. Столерман та К. Симеонов, реж. М. Смолич, худ. О. Хвостенко-Хвостов, 1946 р.) Київський театр звернувся до опери Г. Жуковського «Честь», присвяченої подіям Великої Вітчизняної війни — (прем'єра 9. V 1947 р.) Спектакль справив подвійне враження на слухачів. Болюча воєнна тема, щира мистецька зацікавленість виконавців (дир. В. Тольба, реж. М. Смолич, худ. О. Хвостенко-Хвостов, співаки М. Литвиненко-Вольгемут, Ю. Кипоренко-Доманський, Л. Руденко, В. Гужова та ін.) приваблювали емоційністю і правдивістю. Водночас схематичне лібрето, плакатне вирішення конфлікту й головних характерів, а звідси — певна фрагментарність драматургії гальмували темпо-ритм сценічної дії, ускладнювали хід розвитку сюжету.

До чергового ювілею Жовтня (1947 р.) у Львові, Сталіно, Одесі було здійснено постановку опери «Велика дружба» В. Мураделі, яка наступного року була піддана небезпідставній, але надто тенденційній критиці в постанові ЦК ВКП/б/ з далекосяжними наслідками для всієї радянської музики. Згодом репертуар дещо розширився й урізноманітнівся. У жанрі психологічної драми було вирішено «Любов Ярову» В. Енке у Львові (дир. Л. Брагінський, реж. М. Стефанович, худ. П. Єршов). Героїко-драматичні події «Севастопольців» М. Ковалю привернули увагу Одеського (дир. М. Покровський, реж. та хореограф В. Вронський, худ. П. Злочевський) та Харківського (дир. В. Пірадов, реж. Ю. Фрід, худ. І. Назаров) театрів. Проте навіть злободенність теми не завжди була запорукою успіху. Зокрема, за всіх спроб творчої групи Харківської опери (дир. І. Штейн, реж. В. Будневич, худ. І. Назаров) «одухотворити» плакатну оперу Д. Клебанова й О. Сандлера «Єдиним життям» вистава вийшла надто схематичною, а зображуваний ентузіазм відбудовників Дніпрельстану сприймався як газетна передовиця.

Водночас із прем'єрою цього твору в Києві показали «Молоду гвардію» Ю. Мейтуса (7.XI.1947 р.). На відміну від інших вистав на схожу тему, ця опера привабила щирістю почуттів, щедрим мелодизмом, прагненням авто-



М. Стефанович

ра відійти від трафаретів. У її постановці взяли участь талановиті диригент В. Тольба, режисер М. Стефанович, художник О. Хвостенко-Хвостов, кращі виконавські сили — І. Паторжинський, З. Гайдай, Л. Руденко, К. Лаптев, М. Платонов та ін.

Одним із досягнень вистави було створення багатогранного й монологічного образу молодогвардійців. Водночас постановка виявилась не позбавленою певних прорахунків, як реальних, так і надуманих («не показано керівну роль партії» тощо). Тому вже в січні 1948 р. театр представив новий, «ідейно витриманий» варіант спектаклю. Кращою українською оперою про Велику Вітчизняну війну стала «Милана» Г. Майбороди, яку композитор завершив у 1957 р. Тоді ж її поставив Київський театр ім. Т. Г. Шевченка. Композитор і лібретистка (А. Турчинська) присвятили твір боротьбі закар-

патців проти хортівських окупантів. Опера виявилась найрепертуарнішою з усіх тогочасних творів радянських авторів.

Опановувати сучасний репертуар почали й балетні трупи. Після «Лісової пісні» В. Вронський поставив в Одесі балет «Олеся» Ю. Русинова, де події недавньої війни подавалися на українському ґрунті. Проте спектакль виявився досить еклектичним, вузлові моменти драматургії розв'язувалися переважно мовою пантоміми, образи окупантів нагадували карикатурних персонажів. Нерідко вдавався до пантоміми й В. Литвиненко у харківській виставі «Данко» В. Нахабіна (1948 р.), хоч його ж постановка «Червоного маку» Р. Глієра вийшла більш вдалою. До балетів, створених у недавньому минулому, звернулися й інші театри республіки. Так, певним досягненням стала «Лілея» у Львові (балетмейстер В. Вронський). Вдалішим був і львівський, значно перероблений автором варіант «Світлани» Д. Клебанова (постановник О. Цейтлін). Природно, що харків'яни також звернулися до нової редакції цього твору, проте акцентування ними дієво-сюжетної канви зумовило перенасичення спектаклю пантомімою (постановник-балетмейстер О. Томський).

Більш досконалими були київські хореографічні вистави. Емоційно-переконливою, забарвленою яскравим вірменським колоритом стала версія «Гаяне» А. Хачатуряна (балетмейстер С. Сергєєв). В іншому плані цей же майстер вирішив «Попелюшку» С. Прокоф'єва, створивши витончений, граціозний лірико-комедійний спектакль. Вдалим було й звернення киян до дитячого балету «Лікар Айболить» І. Морозова, де в дохідливій формі (хореографія С. Сергєєва) маленькі глядачі прилучалися до балетного мистецтва.

Опанувати сучасну, зокрема воєнну, тематику пробували й театри музкомедії. Однак більшість творів такого змісту хибувала на примітивізм, ходульність. Так, музкомедія «Одинадцять невідомих» М. Богословського, поставлена в усіх театрах республіки¹⁴, в жодному зі сценічних варіантів не відповідала належним художнім критеріям, так само як не прижилися на українській сцені «Морський вузол» Є. Жарковського, «Кращий день її життя» А. Лепіна та ін. Невдалими видались спроби українських авторів перевести на специфічну мову оперети воєнну тему. Поновлена вистава «Золоті ключі» К. Данькевича (1947 р., вперше поставлена у Тбілісі, 1943 р.), незважаючи на зусилля колективу Київського театру (реж. В. Вільнер) передати героїчний пафос подій, перетворилась на легковажний фарс. Більш успішно було поставлено Київським (реж. В. Вільнер) та Харківським (реж. М. Авах) театрами оперету «З-за гори кам'яної» Б. Крижанівського, присвячену темі возз'єднання українських земель.

Спробу створити сатиричні фарси здійснив Київський театр музкомедії, поставивши оперети О. Сандлера «Серця та долари», «Фабрика чудес», «Свято святого Йоргена» (реж. В. Вільнер). Ліричним характером позначені твори В. Рождественського «Пісня про вірне кохання» (Київ, реж. І. Земгано) та «Сонячним шляхом» (Харків, реж. Б. Балабан). І все ж найбільш вдалими виявились вистави, які вирізнялись щедрістю національного колориту, — «Весілля в Малинівці», «Майська ніч», «Пошились у дурні» О. Рябова у Львові (в постановці О. Завини та Д. Козачковського), «Трембіта» Ю. Мільотіна (реж. В. Вільнер) — у Києві. Успіх у названих містах випав також на долю «Вільного вітру» І. Дунаєвського.

Розширюючи репертуар за рахунок творів радянських авторів, музичні театри України постійно звертались до російської та зарубіжної класики, включаючи до нього й твори, менш відомі масовій аудиторії. Так, Б. Балабан поставив іскристу оперету «Жірофле-Жірофля» Ш. Лекока, М. Авах поряд із традиційною «Летючою мишею» Й. Штрауса здійснив виставу «Розбійників» Ж. Оффенбаха (Харків).

Київська балетна трупа показала «Марну пересторогу» П. Гертеля у постановці Ф. Лопухова, «Есмеральду» Ц. Пуні і «Раймонду» О. Глазунова у постановці С. Сергєєва. У Харкові поряд з «Лебединим озером», «Есмеральною», «Раймондою» з'явилися «Коппелія» Л. Деліба (в постановці В. Литвиненка) та «Дон Кіхот» Л. Мінкуса (реж. О. Нікітін). О. Гірман у Сталіно поставив «Корсара» А. Адана, «Лебедине озеро» та ін.

Цікавими були інтерпретації класичних опер. Увагу глядача привертали позначена яскравими образами-характерами, пристрасністю і відкритістю емоцій харківська версія «Балу-маскараду» Дж. Верді (реж. М. Стефанович, дир. І. Штейман, худ. Б. Коваленко), а також легка іскрометна постановка «Фра-Диявола» Д. Обера (дир. І. Штейман, реж. С. Однопозов, худ. П. Шигимага). Кияни, поряд з репертуарними операми «Фауст», «Демон», «Русалка» та ін., показали «Казку про царя Салтапа» М. Римського-Корсакова (дир. В. Тольба, реж. М. Стефанович, худ. О. Хвостенко-Хвостов), «Дубровсько-

¹⁴ Постановкою саме цієї оперети розпочав свою діяльність новостворений Театр музкомедії у Львові (березень 1947 р.).

го» Е. Направника (дир. К. Симеонов, реж. В. Манзій, худ. Л. Космина). Прекрасною, з колоритними характерами, органічним поєднанням ліричної та комічної ліній виявилась постановка «Наталки Полтавки» М. Лисенка (дир. Б. Чистяков, реж. В. Манзій, худ. С. Отрошенко).

Тотальна політизація мистецтва загалом і музично-театрального життя, зокрема, намагання директивних органів беззастережно керувати його розвитком, спрямовуючи в єдине уніфіковане річище, — все це ще з довоєнних часів стало традиційним явищем, як і демонстративне відмежування від досягнень світового художнього досвіду. Специфічність же ситуації, що склалась у 50-х рр. пов'язана з однобічною орієнтацією на сучасність, по суті, трактовану з позицій «теорії безконфліктності».

Головна вимога до кожного театру, кожного театрального діяча — драматурга, композитора, режисера, актора, художника — формулювалася як «посилення зв'язків з життям». Під цим малося на увазі завдання правдиво відображати «багатство та багатогранність соціалістичної дійсності, велику перетворювальну діяльність радянського народу, благородство його прагнень та цілей, високі моральні якості»¹⁵. «Найвище суспільне призначення літератури та мистецтва», за офіційною установкою, полягало в тому, щоб «підіймати народ на боротьбу за нові успіхи в побудові комунізму».

Відповідно до таких настанов П. Козицький у статті «До нових досягнень українського музичного мистецтва» з гордістю відзначав, що «до 40-річчя Великого Жовтня театри республіки поставили 8 нових опер, балетів та музичних комедій українських авторів, і всі ці твори присвячені сучасній темі, радянським людям»¹⁶.

Таким чином, основним критерієм відбору спектаклів вважалась тема, якій вони були присвячені. Про якість їх не йшлося або йшлося досить рідко. Це відкривало шляхи для потоку кон'юнктурних творів-одноденок.

Характерним способом «життєвиявлення» музичних театрів стало «звітуння». Звітували на тижнях, декадах і конкурсах, звітували до урочистих дат, різних «доленосних» політичних подій, яким присвячувались нові твори і постановки, а обговорення запланованих «досягнень» супроводжувалося у пресі галасливими ідеологічними закличками. Як наслідок в умовах постійної «показушної» тріскотні ставало дедалі важче відрізнити талановите від недолугих спроб.

У Декаді українського мистецтва в Москві (червень 1951 р.) взяли участь п'ять театрів республіки, які дали понад 60 вистав. Серед них — Київський театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка. Постановка опери «Богдан Хмельницький» К. Данькевича готувалася спеціально до Декади, їй надавалося досить великого значення. Опера прозвучала зі сцени Великого театру СРСР під керівництвом диригента В. Пірадова в режисурі М. Стефановича, художньому оформленні О. Хвостенка-Хвостова. До складу виконавців увійшли відомі майстри вокалу — Б. Гмиря, М. Гришко, М. Литвиненко-Вольгемут, Л. Лобанова, Л. Руденко, І. Паторжинський і молоді обдаровані співаки. Постановку високо оцінила преса. Так, газета «Советское искусство» (3 липня

1951 р.) писала: «Ніколи на українській сцені не було такої кількості чудових талантів, такої плеяди майстрів, такого сузір'я талановитої молоді».

До Декади також підготували оперу «Царева наречена» М. Римського-Корсакова, нову редакцію «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, балет «Маруся Богуславка» А. Свечникова.

До партійних з'їздів 1956 р. Львівський театр готував оперу «Таня» Г. Крейтнера, Харківський — «Сім'ю Тараса» Д. Кабалевського, Одеський — «Панцерник «Потьомкін» О. Чиска, Сталінський (Донецький) — «Тихий Дон» І. Держинського. Але всі вони особливо резонансу не мали.

У січні 1957 р. учасники республіканської наради працівників театру УРСР проаналізували сучасний художній стан українських музичних театрів та невідкладні завдання театрального мистецтва. Головним предметом обговорення стала тематика музичних спектаклів. При цьому гостро критикувався репертуар оперних театрів республіки, де, як виявилось, з 75 поставлених опер лише одиниці присвячувались сучасній тематиці. На нараді зазначалося, що дуже рідко йдуть опери «Тихий Дон» І. Держинського, «В бурю» Т. Хренникова, балет «Червоний мак» Р. Глєра та інші, визнані як сталони мистецтва соцреалізму, а також обминаються опери композиторів братніх республік. Стосовно музичної комедії вказувалося, що театри республіки мало ставлять спектаклів на сучасну тему, у зв'язку з чим було вирішено оголосити республіканський конкурс на кращу оперету на сучасну тему.

Виятково насиченою виявилась програма заходів до 40-річчя Жовтневої революції. У плані підготовки до Всесоюзного фестивалю драматичних та музичних театрів було організовано республіканський огляд, у якому взяли участь 57 театрів України. Серед 130 вистав Київський оперний театр показав «Милану» Г. Майбороди, Львівський — «Назустріч сонцю» А. Кос-Анатольського, Харківський — «Буковинців» М. Кармінського та «Маскарад» О. Артамонова, Сталінський — балет «Чорно золото» В. Гомоляки, Одеський музкомедії — «Даруйте коханим тюльпани» О. Сандлера. Переможці огляду — Київський театр опери та балету і Одеський музичної комедії — здобули право репрезентувати мистецтво республіки в Москві на Всесоюзному фестивалі. Схвальні відгуки дістав там, зокрема, спектакль «Милана» Г. Майбороди (режисер-постановник В. Склярєнко). Головні партії виконували Л. Лобанова — Милана, Б. Гмиря — Рушак, Є. Чавдар та Б. Руденко



В. Склярєнко

¹⁵ Музыкальная жизнь. — 1958. — № 2. — С. 2.

¹⁶ Музыкальная жизнь. — 1958. — № 10. — С. 2.

— Йолан, В. Козерацький — Василь, М. Гришко — Шибак, П. Білинник та М. Фокін — Козолап, С. Козак та Д. Гнатюк — Мартин. Диригував спектаклем прекрасний музикант В. Тольба, художнє оформлення виконав талановитий художник Ф. Нірод.

У січні 1957 р. в Києві відкрилась Декада радянської опери та балету. У постановці Київського театру було показано опери «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, «Молода гвардія» Ю. Мейтуса, балети «Маруся Богуславка» А. Свєтчикова, «Ростислава» Г. Жуковського. Львівський театр представив балет на музику П. Чайковського «Франческа да Ріміні». В сольній партії виступила балерина Н. Слободян, що продемонструвала високий рівень виконавської майстерності.

Спеціальну програму під назвою «Етапи великого шляху» підготувала Українська державна естрада (музика П. Майбороди, С. Жданова, В. Гомоляки, Є. Зубцова, постановка Л. Варпахівського). Молодіжно-комсомольська бригада виступила з програмою «З ким цього не буває» (на музику Б. Алексєєнка), в якій розкривались теми дружби, кохання, праці, боротьби за мир. Критиці мішанства присвячувався сатиричний огляд «Здрастуйте, а ваша тьотя» (на музику О. Сандлера).

У 1958 р. Міністерство культури УРСР зобов'язало всі театри підготувати до позачергового XXI з'їзду КПРС нові вистави на сучасну тему, відповідно розробити перспективні плани роботи в цьому напрямі. Перед музичними установами висувалось завдання переглянути програми з метою «більш повного висвітлення керівної ролі Комуністичної партії в житті нашого суспільства».

Республіканська нарада диригентів, головних режисерів і творчого активу (вересень 1958 р.) підвела підсумки діяльності театрів за два роки. І цього разу в центрі уваги були постановки опер на сучасну тему або, в крайньому разі, творів сучасних композиторів. Вказувалося, зокрема, що опера В. Кирейка «Лісова пісня» виконувалась лише у Львові, «Милана» Г. Майбороди — у Києві, опери Г. Жуковського «Від широго серця» (нова редакція) та «Сторінки життя» не побачили сцени взагалі. З оперет у Київському театрі поставили «Володимирську гірку» В. Лукашова, у Вінницькому — «Якщо любиш» П. Майбороди, в Одеському — «Хай хвили бушують» О. Сандлера.

Робота над новими творами на сучасну тематику — навіть за всіх невдач — сприяла збагаченню певного досвіду, однак справжня майстерність приходила при зверненні колективів до найвищих зразків оперної і балетної класики. Потенції українських митців щодо цього були досить високими. У серпні 1958 р. було оголошено Всесоюзний конкурс на краще лібрето опер, балетів, музкомедій. На січень 1959 р. музичні театри запланували провести Тиждень вистав радянських композиторів.

Провідне місце серед оперних театрів республіки по праву належало *Київському державному академічному театру опери та балету ім. Т.Г.Шевченка*. Саме тут концентрувалися найкращі мистецькі сили республіки. У 50-ті роки в театрі плідно працювали визначні оперні режисери В. Скларенко, Д. Смолич, М. Стефанович, В. Манзій, досвідчені диригенти В. Пірадов, О. Климов, В. Тольба, Б. Чистяков, талановиті хормейстери, молоді вихованці Київської консерваторії В. Колесник і Л. Венедиктов, прекрасні художники А. Волненко, Ф. Нірод, А. Петрицький, О. Хвостенко-Хвостов.

Мистецтво оперного співу гідно представляли такі відомі майстри, як М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинський, Б. Гмиря, З. Гайдай, М. Гришко, Л. Руденко, Л. Лобанова, П. Білинник, М. Роменський, М. Ворвулев, Е. Томм, М. Частій, В. Гужова, Н. Гончаренко, Г. Шоліна, талановита молодь — Д. Гнатюк, Б. Руденко, Є. Мірошніченко, З. Христин, Є. Чавдар, З. Старченко, В. Любимова, К. Радченко, М. Шевченко та багато інших. Самобутні балетні постановки здійснювали хореографи Г. Березова, В. Вронський, С. Сергєєв. Серед солістів балету відзначались А. Васильєва, Л. Герасимчук, Є. Єршова, З. Лур'є, Р. Мінчин, О. Сегаль, Н. Скорульська, Б. Степаненко, їх молодші колеги М. Апухтін, Ф. Баклан, А. Белов, Р. Клявін і зовсім ще юні А. Гавриленко, В. Калиновська, В. Парсєгов, О. Потапова.



О. Климов

Афіша театру була досить різноманітною. Майже щосезону з'являлись прем'єри спектаклю або й двох. Належне місце посідали, крім творів на сучасну тематику, класичні спектаклі, зокрема докладались багато зусиль до відновлення сценічного життя опер М.В. Лисенка. Так, наприкінці сезону 1949/50 р. було поставлено його оперу «Утоплена» в редакції М.Вериківського та М.Рильського (реж. В. Манзій, дир. Б. Чистяков, худ. О. Хвостенко-Хвостов). Головні партії виконували провідні солісти: З. Гайдай і Г. Шоліна (Галя), П. Білинник і В. Борищенко (Левко), М. Частій (Голова), Є. Чавдар, М. Бем (Панночка).

Силами молодих артистів у 1951 р. виставлялись дитячі опери «Пан Коцький» та «Зима і Весна». 1953 р. світло рампи побачила «Наталка Полтавка» в максимально наближеному до клавіру Лисенка вигляді.

29 березня 1955 р. відбулася значна подія в театральному житті республіки — постановка опери М. Лисенка «Тарас Бульба» (першу редакцію здійснили ще в 30-х роках Л. Ревуцький, Б. Лятошинський та М. Рильський). Нова постановка мала на меті наближення цієї редакції твору до оригіналу. Головний диригент спектаклю О. Климов і режисер В. Скларенко дуже вдало розв'язали фінальну сцену, чудові декорації виконав А. Петрицький. Як завжди, відзначились і співаки, в даному разі О. Кривченя, Л. Руденко, А. Іванов, Д. Гнатюк, Г. Шоліна. Відтоді встановилась традиція починати нові сезони в Київському театрі «Тарасом Бульбою».

У подальші роки театр звертався і до інших творів Лисенка. Сезон 1958 р. відкрила прем'єра опери «Різдвяна ніч» (інструментовка В. Нахабіна, реж. В. Скларенко, дир. П. Дроздов, худ. Г. Нестеровська та Л. Писаренко, ба-

летмейстер І.Карпович). У виставі виступили Л. Руденко (Солоха), К. Радченко (Оксана), В. Борищенко (Вакула), В. Матвєєв (Пацюк). У травні 1959 з великий успіхом пройшла «Енеїда» (постановник В. Скляренко, дир. О. Климов). Роль Енея виконав Д. Гнатюк, Венери — Є. Мірошніченко, Дідони — Л. Лобанова.

З класичної спадщини до репертуару театру увійшла опера О. Верстовського «Аскольдова могила» в новій редакції (літературній — П. Бирюкова, музичній — Б. Доброхотова). Оперу поставили диригент П. Григоров, режисер В. Скляренко, художник В. Людмилін, балетмейстер В. Вронський. Великим успіхом усього колективу театру стала постановка в сезоні 1951/52 рр. опери П. Чайковського «Пікова дама» (дир. О. Климов, реж. Д. Смолич, худ. В. Борисовець). Головні партії виконували Л. Лобанова, Л. Руденко, Н. Гончаренко, Є. Чавдар, В. Козерацький, С. Козак.

Пізніше театр включив до репертуару «Бориса Годунова» М. Мусоргського, «Русалку» О. Даргомижського, «Євгенія Онегіна» П. Чайковського, «Князя Ігоря» О. Бородіна. Центральною подією музично-театрального життя 1956 р. стала постановка «Руслана і Людмили» М. Глінки.

Світло рампи Київського театру побачили також оперні твори радянських авторів — «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, «Сторінки життя» Г. Жуковського, «Приборкання непокірної» В. Шебаліна (постановка І. Молостової, диригент В. Тольба), «Арсенал» Г. Майбороди, «Назар Стодоля» К. Данькевича, балети — «Лісова пісня» М. Скорульського, «Юність» М. Чулак, «Під небом Італії» В. Юровського, «Ростислава» Г. Жуковського та інші. 1957 р. було здійснено постановку опери «Війна і мир» С. Прокоф'єва. У 1958 р. показали балет сучасного німецького композитора В. Брунса «Нова Одісея».

Певне місце в репертуарі Київського театру цих років посідала зарубіжна класика — «Продана наречена» Б. Сметани, «Галька» С. Монюшка, «Лакме» Л. Деліба, «Аїда», «Ріголетто» та «Бал-маскарад» Дж. Верді, «Тоска» Дж. Пуччіні, «Сільська честь» П. Масканьї, «Паяци» Р. Леонкавалло, «Лоенгрін» Р. Вагнера. 1955 р. встановили орган, що значно розширило виконавські можливості театру. Колектив вів активну культурно-просвітницьку діяльність. Зокрема, з 1954 р. він здійснював шефство над колгоспами Березанського р-ну Київської області. Знайшло відгук його звернення до працівників оперних театрів України про допомогу філармоніям у концертному обслуговуванні працівників Донбасу.

Плідною була діяльність *Харківського академічного театру опери та балету ім. М.В. Лисенка*. Тут працювали режисери В. Скляренко (1953—55), М. Авах, Ю. Лєков, художники Д. Овчаренко, Л. Братченко, диригенти Л. Худолій, А. Калабухін, І. Штейман. До трупи солістів-співаків входили О. Виноградова, К. Морозова, А. Виспрева, Л. Мінцер, Л. Аболін, О. Слєпкова, С. Івіна, В. Ботунов, В. Хворост, І. Бронзов, Б. Малков та інші. Склад трупи постійно поновлювався молодими талановитими співаками з числа випускників консерваторій, серед них — В. Арканова, М. Манойло, Є. Червонюк.

У репертуарі театру були опери «Іван Сусанін» М. Глінки (реж. М. Авах, дир. Л. Худолій, худ. Д. Овчаренко), «Опричник» П. Чайковського (реж. Ю. Іванов, дир. І. Штейман, худ. Д. Овчаренко), дитячі опери «Коза-Дереза» та «Пан Коцький» М. Лисенка (пост. Ю. Іванов, дир. А. Калабухін, худ.

Л. Братченко), балети «Лебедине озеро» П. Чайковського (балетмейстер І. Ковтунов, дир. А. Калабухін, худ. Л. Братченко) та «Голубий Дунай» на музику Й. Штрауса (лібрето Н. Волкова, дир. А. Калабухін, балетмейстер І. Ковтунов, худ. Л. Братченко).

У 1953 р. колектив театру поставив опери «Сім'я Тараса» Д. Кабалевського (реж. М. Авах, дир. П. Баленко) і «Маскарад» О. Артамонова.

Були показані й нові твори харківських композиторів — балет «Таврія» В. Нахабіна за романом О. Гончара, «Як гартувалася сталь» Н. Юхновської, «Буковинці» М. Кармінського. Серед зарубіжних опер виділялись «Галька» С. Монюшка, (постановка В. Скляренка, дир. І. Штейман, худ. І. Назаров), «Любов русалки» А. Дворжака (вперше поставлена в СРСР).

Національну класичну спадщину представляли опери М. Лисенка «Тарас Бульба» і «Наталка Полтавка», «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. Постійно ставилися твори російських класиків: «Опричник», «Іван Сусанін», «Князь Ігор», «Казка про царя Салтана» та ін.

Львівський державний театр опери та балету ім. І.Я. Франка вперше звернувся до таких зразків західноєвропейської та російської класики, як опери «Бал-маскарад» Дж. Верді (реж. Я. Гречнев, дир. Л. Мандрикін, худ. О. Сальман), «Продана наречена» Б. Сметани (реж. В. Харченко, дир. Я. Вошак, худ. О. Сальман), балет «Лебедине озеро» П. Чайковського (балетмейстер М. Трегубов, дир. Я. Вошак, худ. Ф. Нірод), балет сучасного польського композитора Л. Ружицького «Пан Твардовський», який вперше був поставлений на радянській сцені. Наприкінці 50-х років зі сцени Львівського театру прозвучали опери «Украдене щастя» Ю. Мейтуса, «Овід» А. Спадавеккіа, «Мазепа» П. Чайковського, було показано балет В. Кирейка «Тіні забутих предків». Високу оцінку в пресі дістала також постановка в 1958 р. опери В. Кирейка «Лісова пісня» (реж. Б. Тягно, дир. Я. Вошак, балетмейстер М. Трегубов, худ. Ф. Нірод). Того самого року на львівській сцені вперше було поставлено балет «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва (балетмейстер М. Трегубов, худ. П. Злочевський, дир. С. Арбіт). З успіхом йшла опера «Вертер» Ж. Массне (реж. Ю. Уженцев, дир. І. Абраміс, худ. М. Чепик). Серед солістів відзначались П. Кармалюк, О. Врабель, В. Грицюк, молоді артисти балету В. Ільїнська, О. Поспелов, Н. Слободян, О. Сталінський.

Активно працював у 50-ті роки *Одеський театр опери та балету*. На його сцені йшла монументальна опера «Князь Ігор» О. Бородіна (реж. Д. Смолич, дир. М. Покровський). Публіка із задоволенням сприймала іскрометний балет на музику Й. Штрауса «Великий вальс» (автор лібрето і балетмейстер М. Трегубов, дир. Ю. Русинов, худ. П. Злочевський). До репертуару театру входили «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Садко» М. Римського-Корсакова, «Сицилійська вечерея» Дж. Верді, «Катерина» М. Аркаса, з творів радянських композиторів — опери «Панцерник «Потьомкін» О. Чішка, «Зоря» К. Молчанова. У 1955 р. відбулась прем'єра балету «По синьому морю» одеського композитора Ю. Русинова. На сцені театру з великим успіхом дебютували молоді співачки Г. Олійниченко, Г. Поливанова, Б. Руденко, Р. Сергієнко, солістка балету І. Михайличенко.

Сталінський (Донецький) оперний театр було створено 1950 року на базі Ворошиловградського та Вінницького оперних театрів. На його сцені почи-



В. Тольба

ані, дир. Горський, худ. Е. Ляхович).

Республіканські оперні театри часто гастролували по Україні і в республіках СРСР. Наприклад, у Станіславській (нині Івано-Франківській), Тернопільській та Дрогобицькій областях Львівський театр показав «Іоланту», «Лебедине озеро» П. Чайковського, «Севільський цирульник» Дж. Россіні, «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва та ряд концертних програм. Улітку 1958 р. Харківський театр виїздив до Архангельська та Мурманська, Сталінський гастролував у Криму, а 1959 р. у Дніпропетровську показав оперу «В бурю» Т. Хренникова.

У 1954 і 1959 рр. у Києві виступав Львівський театр. 1959 р. він показав опери «Трубадур» Дж. Верді, «Долина» Е. д'Альбера, «Іоланта» П. Чайковського, «Лісова пісня» В. Кирейка, балети «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського, «Пер Гюнт» на музику Е. Гріга, «Франческа да Риміні» на музику П. Чайковського, «Баядера» Л. Мінкуса.

У спектаклях українських оперних театрів брали участь деякі іноземні співаки, хоч їх гастролі були тоді ще поодиноким явищем. Так, 1955 р. Київ відвідали солісти Варшавської та Силезької опер Б. Папроцький, М. Фолтин, А. Хіольський, Е. Косовський. Вони виступили в ряді концертних програм, а також в опері С. Монюшка «Галька». На харківській сцені в 1958 р. відбулись виступи болгарських співаків — солістки Софійської опери Н. Афеян (Амнеріс в «Аїді»), Л. Бодурова (Герман у «Піковій дамі», Хозе в «Кармен»). 1959 р. у Києві, Львові, Одесі в операх «Кармен» та «Аїда» виступала чеська співачка Ніна Газухова.

нали свій творчий шлях талановитий Ю. Гуляєв, молоді співаки М. Веденєва, В. Землянський, Г. Калікін та інші, у складі балетної групи виділялись О. Горчакова, Г. Кириліна, О. Ковальов, О. Поспелов (з 1955 р.). Тут у 50-ті роки було підготовлено багато прем'єрних вистав, зокрема опери «Молода гвардія» Ю. Мейтуса, «В бурю» Т. Хренникова, балет «Чорне золото» В. Голяки. Відбулась єдина постановка опери «Вулкан» Є. Юцевича (реж. П. Здиховський, дир. Г. Рісман, худ. Е. Ляхович), критичні зауваження на її адресу стосувалися музичної драматургії, а також сценічного вирішення ряду епізодів.

З класичних зразків виставлялись опера П. Чайковського «Мазепа» (реж. П. Здиховський, дир. Г. Рісман, худ. В. Московченко), балет «Раймонда» О. Глазунова (постановка молодого балетмейстера Н. Авалі-

Талановиті молоді співаки України завойовували широке визнання завдяки їх участі в республіканських, всесоюзних та міжнародних конкурсах, які дедалі частіше проводились у Радянському Союзі і за кордоном. Зокрема, вперше таким чином відзначилися майбутні солісти оперних театрів М. Манойло, О. Врабель, Є. Іванов, Б. Руденко. Остання була вже солісткою Київського театру, 1957 р. стала лауреатом Міжнародного конкурсу в Тулузі. Через рік на цьому ж конкурсі успішно виступила ціла плеяда молодих українських вокалістів: Є. Мірошніченко, В. Тимохін (другі великі премії), А. Кікоть (третя премія), на конкурсі в Женеві — З. Христич. У 50-х р., коли гостро відчувалась потреба в молодих кадрах співаків, відкрились оперні студії при Київській та Одеській консерваторіях.

У 1946 р. на сцені Оперної студії в Києві було поновлено довоєнні постановки «Віндзорських кумоньок» О. Ніколаї та «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта. Своїми досягненнями тих років студія завдячує педагогам сольного співу І. Паторжинському, О. Гродзинському, О. Зубарєву, М. Донець-Тессейр, Д. Євтушенкові, М. Єгоричевій. Кафедра оперної підготовки мала на той час у своєму складі таких диригентів, як В. Пірадов, В. Тольба, В. Дубровський, В. Кортацці, режисерів Ю. Лішанського (учня Леся Курбаса), О. Завину, О. Колодуба (в минулому відомого співака).

Музичний керівник студії В. Тольба диригував майже всіма прем'єрами упродовж багатьох років. Ним поставлені «Євгеній Онегін», «Майська ніч», «Русалка», «Молода гвардія», «Запорожець за Дунаєм» в авторській редакції, «Чарівна флейта», «Наталка Полтавка» та ін.

У 1957 р. консерваторія одержала нове приміщення на площі Калініна (тепер Майдан Незалежності), де для Оперної студії спеціально побудували театр із залом на 800 місць. На відкритті прозвучала опера В. Кирейка «Лісова пісня».

З консерваторської сцени почали свій шлях у велике мистецтво оперні співаки М. Звездіна, І. Масленникова, Д. Гнатюк, Є. Мірошніченко, Є. Червонюк, Д. Петриненко та інші.

Провідним театром оперети в той час на Україні справедливо вважали Одеський театр музичної комедії. З 1954 р. тут почалась блискуча сценічна кар'єра талановитого комедійного актора Михайла Водяного (згодом художнього керівника і директора театру), розквітло обдаровання Євгенії Дембської. На сцені Одеського театру було поставлено оперети «Москва — Черьомушки» Д. Шостаковича (реж. І. Гріншпун, дир. Є. Вінницький, балетмейстер М. Трегубов), «Хай хвилі бушують» та «Даруйте коханим тюльпани» О. Сандлера. В кінці 50-х р. театр налагодив творчі зв'язки з Бухарестською оперетою, поставив спектаклі Г. Дендріно.

Отже, в 50-ті роки, незважаючи на штучну відірваність від світового музично-театрального контексту і відчутні намагання керівних органів втиснути музично-театральний процес у формально-бюрократичні рамки відповідно до «звітно-планового» трафарету, намічаються й прогресивні тенденції. В цей час народжуються нові яскраві вистави, плідно працюють талановиті композитори, режисери, диригенти та актори, успішно опановуючи класичні і сучасні твори. Ці роки можна вважати кроком уперед у розвитку музично-театрального життя республіки.

КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ

З початком війни в Управлінні у справах мистецтва при Раднаркомі УРСР було створено штаб для художнього обслуговування військових частин. Лише протягом перших трьох тижнів артисти Києва дали понад 300 концертів, Полтави — 280, Харкова — понад 200. Незважаючи на тяжкі умови, культурне життя республіки, зокрема в Києві, не припинялось до останньої хвилини (до 19 вересня 1941 р.), коли після 72-денної оборони війська 38-ї армії залишили місто. Наприклад, 17 серпня відкрили Театр мініатюр, де виконувалися народні пісні, романси українських та російських композиторів; з вересня розпочав роботу Український музично-драматичний театр, на відкритті якого прозвучали хор М. Лисенка «Туман хвилями лягає», твори А. Штогаренка та В. Овчаренка, III акт «Запорожця за Дунаєм». У Харкові, коли місто вже щодня бомбардували гітлерівці, Б. Гмиря упродовж вересня виступав у концертах по радіо, госпіталах, для військових частин, а 5 жовтня, востаннє, — в Театрі ім. Т. Шевченка. З числа артистів Харківської опери було організовано фронтову бригаду, до якої увійшли співачки Л. Колодуб і М. Дніпровська, а також балетна пара; 1941 р. вони виступали у Прилуках, а 1942 р. з іншою бригадою — поблизу Харкова на передовій, де серед їхніх слухачів були генерали (згодом маршали) О. Василевський та Р. Малиновський.

Активну діяльність відразу розгорнули *ансамблі пісні й танцю військових округів*, перетворені на армійські та фронтові. Вже 23 червня дав перший концерт Ансамбль Київського особливого військового округу. В роки війни він пройшов шлях від Києва до Сталінграда, а потім і до Берліна, виступав на шести фронтах, даючи щороку понад 500 концертів (у червні 1944 р. відбувся 1500-й концерт ансамблю на передовій). Художнє керівництво колективом здійснювали І. Шейнін та П. Вірський, диригенти й композитори М. Фрадкін, М. Чайкін (він же акордеоніст), постійними учасниками були співаки О. Дарчук, С. Коган, М. Фокін, П. Шмигельський, баяніст М. Різоль, естрадні артисти Ю. Тимошенко і Ю. Березін (згодом відомі як Тарапунька і Штепсель) та ін. До концертної програми входили театралізовані музично-танцювальні композиції (вокально-хореографічні сценки, інтермедії, ігровий дует конферансьє «Галкін та Мочалкін» — Ю. Тимошенко і Ю. Березін).

Аналогічного типу ансамбль, що виріс на базі артистичного колективу Одеського військового округу, складався з невеликого хору, солістів-вокалістів, танцювальної групи, баяніста-аккомпаніатора й соліста (в його репертуарі були твори Баха, Шопена, Скребіна). Над оновленням програм працював молодий композитор В. Лисиця, під керівництвом Л. Гукайла та Шехтера ансамбль лише за перших півтора року підготував п'ять різноманітних програм. Під час війни ансамбль побував у семи радянських республіках та п'яти зарубіжних державах.

У складі Ансамблю Харківського військового округу (в роки війни — Ансамбль Південно-Західного фронту) з 1939 по 1945 рр. працював баяніст, майбутній композитор К. Мясков.

Керівниками фронтових ансамблів нерідко ставали кваліфіковані музиканти, що перебували у складі діючої армії. Один з них — композитор, піаніст, диригент Г. Жуковський пройшов тяжкий і складний шлях воєнних випробувань: після важких боїв літа 1941 р. потрапив у полон, у табір смерті в Хоролі, у табори в Семенівці, Кременчуці; дивом урятований від загибелі, працював диригентом театру на окупованій території, потім як радянський босць воював у 70-й гвардійській дивізії. Згодом його призначили художнім керівником ансамблю пісні й танцю 38 армії; 10 травня 1945 р. він організував у Празькому театрі «Народне дівadlo» великий святковий концерт на честь Перемоги, де виконувались пісні й танці народів СРСР, Польщі, Чехословаччини.

Широкою популярністю користувався Державний український ансамбль пісні й танцю (художній керівник і балетмейстер Л. Чернишова, диригент З. Остапенко, хормейстер І. Чижський). Створений восени 1941 р., він за перші три роки дав понад 2 000 концертів. Кількість його учасників виросла від 28 до 150 чол. Ансамбль пройшов 80 тисяч кілометрів фронтових доріг, постійно виступав перед фронтовиками, обслужив понад два мільйони слухачів. Рухаючись услід за передовою, він давав концерти у щойно звільнених містах і селах українських областей — від Харківської до Чернівецької, а також у Польщі, Чехословаччині, Румунії. До репертуару ансамблю входили українські й російські народні пісні, твори М. Лисенка, М. Леонтовича, радянських композиторів (загалом 280 зразків вокальної музики та 25 танцювальних номерів). Спеціально для колективу писали пісні М. Вериківський, К. Данькевич, Ю. Мейтус, А. Штогаренко на вірші П. Тичини, М. Рильського, А. Малишка та ін. Керівники ансамблю прагнули до створення завершених літературно-музичних композицій та вокально-хореографічних картин, таких як «Визволення України», «Переможцям — слава», «Колгоспна гулянка», «Ой ходила дівчина бережком» тощо.

Значну роль у діючій армії відігравали традиційні духові оркестри, що виступали не лише в перерві між боями, а й нерідко прямо піднімали солдатів на битву. Так, під час штурму Тернополя оркестр Червонопрапорної Житомирської стрілецької дивізії грав три дні, підбадьорюючи бійців, — звучали Державний гімн, військові марші, популярні радянські пісні, фрагменти з «Запорожця за Дунаєм» і навіть увертюра до «Кармен».

Огляди армійської художньої самодіяльності виливались у справжні містецькі події, згуртовували бійців. Один з них провели в тяжкі дні оборони Севастополя. Велика фронтова олімпіада відбулася влітку 1944 р. на Першому Українському фронті. В ній взяли участь 17 колективів, невеликі ансамблі, солісти-виконавці. Подеколи такі заходи набували значення конкурсів, зокрема, переможцем фронтового огляду влітку 1943 р. став червоноармійський ансамбль пісні й танцю під керівництвом гвардії сержанта Носкова, що виконував українські та російські народні пісні й танці. В результаті огляду самодіяльності Третього Українського фронту з'явився збірник пісень «За Родину», виданий 1945 р. у Відні (упорядники — композитор А. Штогаренко та музикознавець В. Довженко).

Окремою, ще мало дослідженою ділянкою є *концертне життя на тимчасово окупованій території*, досить насичене на землях Західної України.

Організаційними його центрами були розташовані у Львові Літературно-мистецький клуб, Крайовий Інститут народної творчості, Оперний театр (в їх залах проходили й основні загальнокультурні заходи). Спілка українських музик (колишня назва — СУПРОМ) відала підготовкою тематичних вечорів, симфонічних концертів і музичних радіопередач, рецензуванням тощо. Усі ці дії узгоджувалися — за єдності національно-патріотичних поривань — з традиційно розвиненим музично-аматорським рухом, спонтанним за своєю природою ¹⁷.

Чільне місце в концертних програмах посідала вітчизняна музика, частково включалися зразки західноєвропейської музики, переважно німецької. Так, уже з другої половини 1941 р. відбулися: концерт солістів Львівської опери Є. Поспієвої, Л. Черних, Л. Кальченко, І. Романовського, М. Старицького; вечір німецької музики, де взяли участь співачка О. Бандрівська, піаністи М. Роговська і Р. Савицький, струнний квартет у складі М. Лепкого, І. Коваліва, М. Лобановського, М. Лимаря; вечір стрілецької пісні; вечір легкої музики тощо. В рамках «Дня української культури» до чергових роковин «Просвіти» провели концерт за участю чоловічого хору під орудою В. Осташевського, капели бандуристів під керівництвом Ю. Сінгалеви́ча, артистів балету. Урочистим концертом відзначили 100-річчя від дня народження А. Вахнянина. Із сольними концертами виступав соліст європейських театрів З. Дольницький (баритон). Пісні українських композиторів звучали на концерті О. Лозицької та Д. Йохи. Вони ж та І. Романовський (бас), З. Шимонівич (фортепіано), О. Щурат (танці) виступали у Станіславі (тепер — Івано-Франківськ). Там само пройшов концерт з творів німецьких композиторів-класиків на допомогу жертвам повені, в якому взяли участь скрипалька О. Сімовичева, піаніст Т. Левицький, віолончеліст І. Вольфсталь, хор і оркестр театру ім. І. Франка під керуванням І. Недільського.

Наступного 1942 року новоорганізований симфонічний оркестр у Станіславі під орудою М. Колесси виконав твори Моцарта. В лютому у Львові відбувся великий концерт з творів українських і німецьких композиторів за участю солістів і симфонічного оркестру Оперного театру (дир. Л. Туркевич), виручені гроші з якого призначалися на допомогу полоненим. Серією концертів відзначили роковини Шевченка, Лесі Українки у Львові, Тернополі, Станіславі та ін. У Снятині в академії в концерті на честь І. Франка виступали хор декламаторів, оркестр мандоліністів. Широко практикувались обмінні гастролі, наприклад, чоловіча хорова капела «Думка» зі Станіслава (дир. М. Колесса) виступала у Львові, а солісти Львівської опери — у Станіславі. Кілька концертів у цих та інших містах дав соліст Мюнхенської опери О. Руснак (ліричний тенор). В залі Літературно-мистецького клубу дебютували молоді таланти Л. Деркач (скрипка), І. Вересюк (баритон), В. Баранський (бас), С. Сапрун і М. Колтунюк (фортепіано). Один з вечорів присвятили ознайомленню з обробками лемківських народних пісень.

З нагоди пишного офіційного відзначення річниці прилучення Галичини до «генерального губернаторства, східної області Великої Німеччини» у Львові звучала музика Бетховена. Зокрема, його Дев'яту симфонію виконав оркестр опери (диригент Ф. Вайдліх) за участю хору Інституту народної творчості й солістів опери — Є. Поспієвої, Л. Черних, З. Дольницького, В. Тисяка.

До цієї події приурочили проведення Першого крайового конкурсу хорів. Після офіційних церемоній хористи в барвистому національному вбранні пройшли з маніфестаціями по вулицях міста. Конкурс тривав з 31 липня по 1 серпня 1942 р. В ньому взяло участь 35 найкращих аматорських колективів, що вибороли це право після попереднього відбору. 2 серпня у виконанні переможців відбувся фестиваль пісні. Конкурс, присвячений сторіччю від дня народження М.В.Лисенка, став найяскравішим виявом пошани до класика національної української музики, але не єдиним: відбулось урочисте засідання мистецької громадськості, львівське радіо передавало його твори. Концерти проходили майже повсюдно — у Львові, Станіславі, Тернополі, Радехові та інших містах. Зокрема, в Чорткові виступала співачка О. Бандрівська, у Ходорові — піаністка Г. Левицька, а їхні вихованці — студенти музичної школи — вдома у Львові. В Яворові концертували піаністка М. Лисенко й співаки О. Лозицька та Д. Йоха (Березенець), у Рівному — київська капела бандуристів ім. Т. Шевченка, в Коломиї — співачка Р. Клапоуццак, скрипаль В. Цісик, вокальний терцет О. Курочка, у Золочеві — ансамбль бандуристів та ін. По містах Галичини провели турне група солістів Львівської опери під керуванням диригента Я. Барнича, капела бандуристів С. Ганушевського та ін.

У залі Літературно-мистецького клубу відбувся авторський вечір письменника В. Кархута за участю оперних співаків І. Туркевич-Мартинець та І. Романовського (аккомпанувала М. Роговська), пройшов великий вечір стрілецької пісні, в якому взяли участь чоловічий хор опери під керуванням Л. Туркевича, солістка Львівського радіо М. Сабат-Свірська, піаніст Р. Савицький. Названі солісти та тріо у складі Р. Кришталівського (скрипка), П. Пшенички (віолончель), Є. Курилович-Чапельської (фортепіано) виступили в концерті пам'яті Н. Нижанківського. У клубі влаштовувалися вечори творчості композиторів С. Туркевич-Лукиjanович, В. Витвицького, Р. Сімовича; вечори української народної пісні, солоспівів, пісень та оперних арій; благодійні концерти оперних солістів і молодих виконавців на допомогу українським студентам; дитячі ранки тощо.

На відзнаку роковин смерті Д. Бортнянського Львівське радіо передало концерт з його творів у виконанні хору під керівництвом Є. Козака та піаніста Р. Сімовича. З сольними концертами виступали солістка Белградської національної опери Є. Винниченко-Мозгова, співак М. Дуда, у Стрию — піаністка Г. Левицька, співаки О. Лозицька і Д.Йоха. Благодійні концерти на допомогу студентам влаштував хор Теробовельського «Бояна» з участю Л. Черних та М. Роговської. Камерні концерти проходили в Сокалі, Перемишлі, Бродях та інших містах.

З участю хористів відзначалися річниці О.Маковея в Заліщиках (хор Я. Смеречанського), митрополита А. Шептицького в Підгайцях (хор Крушельницького). З-поміж низки концертів до 30-х роковин від дня смерті

¹⁷ Докладні відомості про найбільш показові явища в тогочасному музичному житті подавала, зокрема, газета «Наші дні», що виходила у Львові 1941—1944 рр.

М. Лисенка можна виділити виступи О. Бандрівської, М. Лисенко та їхніх учнів. Музика німецьких класиків звучала на сольному вечорі згаданого вище фортепіанного тріо, а також на симфонічному концерті в залі кінотеатру «Вікторія».

Наприкінці 1942 — на початку 1943 рр. львів'яни слухали сольні концерти скрипалів Ю. Криха (партію фортепіано виконувала І. Любчак-Крихова) і Л. Деркач, піаністки Г. Левицької, віолончелістки Хр. Колесси, співаків З. Дольницького і Є. Винниченко-Мозгової, О. Руснака і Д. Йохи (кілька виступів), солістів німецької опери з Оломоуца Н. та Г. Дяченків. На Андріївському вечорі в Літературно-мистецькому клубі виступили жіночий квартет «Богема», оперні співаки І. Туркевич-Мартиниць, В. Чайківський, Л. Рейнарович, ксилофоніст Б. Шийко. Цікавим був вечір колядок і щедрівок у виконанні В. Барвінського, хору та солістів Львівської опери. Хор «Сурма» співав колядки й щедрівки у церквах. Концерт колядок відбувся й у міському театрі Луцька. У концерті до роковин Д. Січинського в залі Інституту народної творчості (Львів) виступили З. Дольницький, М. Сабат-Свірська, хори «Львівський Боян» (диригент С. Сапрун), «Сурма» (О. Плешкевич), «Бандурист» (М. Колесса) та об'єднані хори під орудою Є. Козака. Тривале турне по Галичині здійснили буковинський скрипаль-самоук Я. Омельський, львівська капела бандуристів, група солістів Львівського театру опери та балету.

11 квітня 1943 р. в оперному театрі на честь роковин Т.Г. Шевченка було виконано «Кавказ» С. Людкевича; цей твір було повторено тричі. Серією концертів у різних містах відзначили 30-річчя від дня смерті Лесі Українки. В концерті пам'яті М. Пачовського виступили М. Лужницька, Й. Стадник, В. Шашарівський, жіночий хор Є. Козака, хор «Сурма». Влаштувалися вечори пам'яті У. Кравченка, М. Хвильового, Г. Чупринки, М. Драй-Хмари.

В авторському вечорі німецького композитора А. Віке взяли участь Л. Деркач, вокалісти І. Маланюк і В. Тисяк, квартет «Богема», оперний хор під управою Я. Вощика. Відбулись сольні концерти оперних співачок Л. Черних, гості з Берліна І. Синенької-Іваницької, вечір пісень до річниці М. Лисенка, О. Таранової та О. Мартиненка з Київської опери в залі кінотеатру «Одеон». Активно велась пропаганда музики українських композиторів. Так, Г. Левицька ознайомила з їхньою фортепіанною творчістю; струнний квартет у складі В. Цісика, Р. Согора, Б. Задорожного і О. Березовського виконав композиції у цьому жанрі В. Костенка, В. Витвицького, В. Барвінського; фортепіанне тріо — твори В. Барвінського, В. Косенка, Н. Нижанківського. З великими програмами виступали хорові колективи «Бандурист», «Думка» та ін., вокальні та інструментальні твори показали М. Роговська, М. Сабат-Свірська, Л. Деркач, Є. Курилович-Чапельська (концерт вів д-р Й. Хомінський). Низка концертів солістів Львівської опери пройшла по містах Галичини. У Стрию виступили симфонічний оркестр опери (дир. Я. Вошак), солісти Л. Деркач і Р. Савицький, дав концерт студентський хор «Ватра» зі Львова.

8 листопада 1943 р. в оперному театрі відбувся концерт, присвячений пам'яті М. Лисенка. Зі вступним словом виступив В. Барвінський, у концерті взяли участь Аріадна і Мар'яна Лисенки, О. Бандрівська, О. Мартиненко,

Л. Деркач, юний віолончеліст Івась Барвінський та Київська капела бандуристів (дир. М. Приходько).

Урочисту академію було зібрано з нагоди 40-річчя діяльності О. Олеся, серед виконавців виділялись, зокрема, Я. Геляс, М. Сабат-Свірська. На цю подію відгукнулося музичною передачею і Львівське радіо.

В Коломиї і Любачеві з концертами до 100-річчя М. Шашкевича виступили Л. Рейнарович і Н. Шевченко.

Наприкінці 1943 р. відбулися також: камерно-хоровий концерт з творів К. Стеценка і М. Леонтовича, вечір української пісні у виконанні хору під керуванням Н. Городовенка, камерний концерт у залі кінотеатру «Одеон», вечір театрального мистецтва з участю З. Дольницького. Після трьох концертів у Львові київська капела бандуристів вирушила у тривале турне по Галичині. Мандрували по краю й хор Н. Городовенка, джаз-оркестр, студентський хор «Бандурист» та ін.

На початку 1944 р. відбувся вечір української музично-педагогічної літератури, навесні — сольний концерт О. Руснака, два симфонічні концерти з творів Генделя, Бетховена, Дворжака, Брамса, Гайдна, Моцарта та ін.

З наближенням лінії фронту музичне життя, природно, почало згортатися. Частина виконавців евакуювалася на Захід і згодом розсіялась по різних країнах світу; ті, хто лишився вдома, продовжили концертну діяльність на рідній землі, дехто зазнав репресій. Усе це, нехай у менших масштабах, стоїть й виконавців з Центральної та Східної України.

Війна, така запекла, масштабна, тривала, спричинювала численні непередбачувані зміни і втрати в усіх сферах життя, включаючи музичне. І, якщо величезні території переходили з рук у руки, якщо цілі армії потрапляли в оточення, то не дивно, що й долі окремих художніх колективів, їх керівників і рядових учасників склалися по-різному, коли деякі з них, свідомо або й незалежно від власної волі й бажання, опинилися по той бік фронту, зрештою, й поза межами Батьківщини.

Так, Ансамбль пісні й танцю у Києві, керований колишнім диригентом прославленої «Думки» Н. Городовенком, з початком війни вирушив на гастролі до Харкова, звідти на Донбас, потім на Північний Кавказ до П'ятигорська, аж поки це місто не зайняли німці. У серпні 1941 р. Городовенко зміг дістатися до зруйнованого Києва. Хоч культурна робота там завмерла, зусиллями ентузіастів, колишніх членів «Думки», утворилася нова «Українська національна хорова капела», очолена П. Гончаровим. Він, тоді вже напівсліпий, був одночасно регентом хору Андріївського собору. Н. Городовенкові вдалося влаштуватися другим диригентом капели, а в подальшому довести свою мистецьку перевагу. Капела давала відкриті концерти в Києві, співала по радіо. Востаннє вона виступила у Києві в серпні 1943 р. перед евакуацією, виконавши 12 духовних концертів Д. Бортнянського. У Львові Городовенко організував новий «Український хор ім. М. Леонтовича», що швидко завоював визнання слухача. Згодом у Німеччині, після її капітуляції, диригент створив хор «Україна» з числа перемішених українських співаків, а з 1949 р. вже в Монреалі (Канада) впродовж 14 років керував хором під тою самою назвою¹⁸.

¹⁸ Завітневич Г. Нестор Городовенко // Музика. — 1993. — № 5.

Державний симфонічний оркестр УРСР (головний диригент Н. Рахлін) війна наздогнала в Сочі. Після термінового повернення до Києва більшість оркестрантів призовного віку взяли до армії. З них одні загинули на фронті, інші опинились у полоні або, потрапивши в оточення, не змогли повернутись до рідних місць, решта продовжувала воювати. Деяким музикантам різного віку й фаху вдалося врятуватись від голоду або відправки на каторгу завдяки праці в оркестрі оперного театру, Театрі малих форм, симфонічному оркестрі радіо (останній, що ним керував О. Микитюк, проіснував лише до літа 1942 р.), оркестрі ресторану для німців, розташованому у приміщенні нинішньої філармонії аж до великого оркестру української поліції.

Державну заслужену капелу бандуристів УРСР (керівник Д. Піка) у перші дні війни викликали з Кривого Рогу, де вона гастролювала, і вже 8 липня розформували. Під час окупації ті, хто залишились у Києві або повернулись до нього з різних місць, реорганізували свій колектив, виборовши жадану назву «Капела бандуристів ім. Т. Г. Шевченка» (перший керівник — Г. Назаренко, далі його замінив досвідченіший Г. Китастих). Однак виступати вони могли лише в межах міста, у поодиноких випадках виїздили в села Київщини й Волині. У серпні 1942 р. капелу вивезли до Німеччини й кинули до концтабору, звідки передали в розпорядження комерційної фірми для виступів перед полоненими українцями у таборах «ОСТ». Опинившись 1945 р. в американській окупаційній зоні, учасники капели згодом перебрались до Детройта (США). (Її новий успішний творчий шлях продовжувався під керівництвом Г. Китастого, В. Божика, П. Потапенка, І. Задорожного, а з 1984 р. — В. Колесника.)

Уявлення про атмосферу тих років може доповнити такий приклад. 1943 р. група бандуристів київської капели на чолі з М. Приходьком добилася дозволу на гастролі по Волині й Львівщині, щоб урятуватись від голоду. Трійка студентів, в їх числі піаністка А. Лисенко (автор цього спогаду), незабаром відділилася від капелічан і обрала власний маршрут. Її радо приймали в містах Дубні, Кременці та ін., пригощали, просили залишитись у них. Після від'їзду звідти артистки дізналися, що їхніх вдячних слухачів з місцевої інтелігенції гестапівці за чийсь доносом схопили й розстріляли.

В Житомирі, Харкові, потім знов у Житомирі виступав вокально-хореографічний ансамбль, прикріплений до 6-ї німецької армії, що, як відомо, закінчила своє існування у Сталінградській битві. Керувала ансамблем колишня солістка балету Київської опери Т. Веракса (після арешту була засуджена на 10-річне ув'язнення на Півночі).

Епізодично в Києві відбувались концертні виступи окремих виконавців. Так, В. Грудин виконував власні новостворені композиції, А. Корольков — рапсодії Ліста і т. ін.

У концертах, присвячених 100-річчю від дня народження М.В. Лисенка, його п'єси грав піаніст Б. Щупак, виступали інші виконавці. Низку хорових творів ювіляра підготувала Українська національна капела.

У Харкові при оперному театрі існували 5—6 невеликих естрадних ансамблів, що давали концерти для міста, виступали в казармах. В. Комаренко значився диригентом оркестру народних інструментів при фактично неіснуючій філармонії. На базі колишньої філармонії та естради було утворе-

по концертно-естрадне бюро. Його заходами організовано кілька виконавських колективів: ансамбль бандуристів, вокальний квартет, фортепіанне тріо тощо. Продовжували працювати Національна капела (диригент В. Ступницький), оркестр народних інструментів, дитячий хор. В окупації залишились піаніст професор В. Петров, його учень М. Полєвський, віолончелістка Л. Тимошенко, скрипаль Б. Чумаченко.

Борис Гмиря брав участь у концертах у Харкові, Полтаві та інших містах, виконуючи «тільки одну арію або пісню»¹⁹.

В Одесі широкий резонанс мали виступи відомого естрадного співака Петра Лещенка. У приміщенні тодішньої консерваторії давали концерти іноземні гастролери: диригент Міланського театру «Ла Скала» Ф.-М. Праделі, скрипаль-віртуоз К. Чілларіо, віолончеліст А. Янігро, співак Т. Скіпа. Відбувалися симфонічні концерти, присвячені Чайковському, панахида по смерті С. Рахманінова (1943) та благодійний концерт до роковин С. Єсеніна. З концертами духовної музики виступав хор Кафедрального собору під орудою видатного хормейстера К. Пігрова. Зокрема, в його виконанні у листопаді 1942 р. прозвучала Літургія П. Чайковського. Румунський диригент М. Жора включав до оркестрових програм рідко виконувані твори на зразок «Римських фонтанів» О. Респірі. Високим професійним рівнем захоплював фронтний джаз-оркестр з числа колишніх радянських військовополонених, а власний консерваторський джаз-оркестр дозволяв собі як виклик окупаційній владі грати англійську й американську музику²⁰.

Німці заснували спеціальну службу «Вінета», що займалась організацією концертів для «остарбайтерів». Помічницею німецького керівника з 1943 р. була згадана Т. Веракса. Через «Віпету» пройшов шлях Капели бандуристів ім. Т. Шевченка, різних невеличких музичних ансамблів. Один з них, під назвою «Блакитний какаду», після закінчення війни було передано у розпорядження радянської адміністрації, і 3 травня він повністю ввійшов до складу Північно-Двінського драмтеатру, проте згодом усе ж таки зазнав репресій²¹.

На окупованих територіях України знов ожила професія кобзаря. Життєдайне народне слово й думку розносили Є. Мовчан (Сумщина), П. Тищенко та П. Лугін (Київщина), П. Гузь (Полтавщина) та ін. Деякі кобзарі з наступом Червоної Армії влились у діючі війська: С. Власко з Чернігівщини став солістом червоноармійського ансамблю і закінчив війну біля Бранденбурзьких воріт, а О. Чуприна як воїн і учасник самодіяльності дійшов до Праги. Смертю хоробрих полягли активні учасники партизанського підпілля кобзарі І. Лазоренко та О. Коваль.

Розвиненою була художня самодіяльність у партизанських загонах, де регулярно проводились її огляди, а в роки війни народилось чимало аматорів — поетів і композиторів. Поряд з творами власних авторів партизанські митці вивчали нові радянські пісні. Основним видом зв'язку з тилом було

¹⁹ Гайдабур В. Театр, захований в архівах. — К., 1998. — С. 172.

²⁰ Грудин В. Життя консерваторії в годині війни // Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы. — Одесса, 1994. — С. 238.

²¹ Гайдабур В., с. 131 — 132.

радіо: з нього дізнавалися не лише про останні події, а й слухали улюблених виконавців, жадібно чекали і підхоплювали нові пісні. У воєнні роки важливого значення набуло радіо як джерело інформації. Радіомовлення українською мовою розпочали з Москви 29 листопада 1941 р. (станція «Радянська Україна»). Композитори П. Гайдамака та П. Поляков керували редакцією музичного мовлення. В її розпорядженні були постійнодіючі хор (керівник В. Минько) та ансамбль бандуристів (керівник О. Корецький). Згодом розгорнула роботу Радіостанція імені Т.Г. Шевченка в Саратові, де особливо активно проявив себе Б. Лятошинський. По Всесоюзному радіо виступала Українська хорова капела (хормейстер С. Сахаров), а також співаки М. Литвиненко-Вольгемут, З. Гайдай, І. Паторжинський, Ю. Кипоренко-Доманський, Л. Руденко та ін.

Евакуйовані в різні міста країни, українські артисти працювали в театральних чи концертних установах, виступали з так званими «шефськими» концертами на підприємствах, в установах, у госпіталях, колгоспах, а також регулярно виїжджали в діючі армійські частини, вважаючи це першочерговим обов'язком для себе. Наприклад, визначна співачка З. Гайдай три з половиною місяці тяжкої холодної зими 1941—42 рр. провела на фронті разом з театальною бригадою, котрою керувала. Актриса, як повідомлялось у пресі, «співала при трьох градусах морозу, їздила у поїздах під бомбами німецьких бомбардувальників. Нерідко у весняну ожеледицю її автомобіль пересувався на буксирі трактора. Вона співала за 20 кілометрів від передової під ревіння важкої артилерії, у напівзруйнованому фашистами клубі. У морозні дні вона носила ватяні штани і ватяну куртку, але перед виступами завжди перевдягалася в ефектну естрадну сукню, аби бійці мали ілюзію атмосфери звичайного концерту. Вона співала свою улюблену арію Одарки з опери Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм», сповнені глибокого ліризму арії Манон та Чіо-Чіо сан. Після концерту бійці гаряче дякували З. Гайдай».

Разом з нею на Південно-Західний фронт виїздили танцівники А. Васильєва та О. Соболев, а також Б. Притикіна (скрипка), Б. Чистяков (ф-но). Весною 1942 р. бригада, куди входили співаки М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинський, А. Іванов, Н. Захарченко, С. Іващенко, В. Борищенко, Д. Смолич, а також Л. Вайнтрауб (ф-но), Н. Скоробогатко та В. Барабаш (концертмейстери), М. Пашин (бригадир), виїжджала з великою концертною програмою на три місяці на Південний фронт. Слідом за цією групою на фронт відбула багатопрофільна різножанрова бригада, очолювана артистом Ю. Шумським. Восени 1943 р. на Південно-Західний фронт вирушила «збірна» бригада за участю І. Козловського, М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинського, О. Лепешинської, К. Лаптева, Л. Руденко, І. Масленникової. Неодноразово виїжджали на передову З. Старченко, М. Гришко, М. Роменський. У таких частих і тривалих поїздах брали участь відомі майстри сцени й творча молодь, представники різноманітних сценічних жанрів, дбайливо добирався репертуар. Як писала з цього приводу З. Гайдай: «Наша група складається з цілком серйозних номерів. В ній немає жодного «легкого», розважального номера. Ми намагаємось дати в своїх концертах радянську патріотичну музику,

пісню ліричну, пісню народну, класичну арію, танець. Все це сприймалось чудово...»²².

Крім основної роботи в театрах і концертних закладах, артисти брали участь у громадсько-політичних заходах. Так, І. Паторжинський у листопаді 1941 р. та в січні 1942 р. виступав на мітингах представників українського народу, а разом з М. Литвиненко-Вольгемут та З. Гайдай — на Всеслов'янському мітингу в Саратові (30 липня 1942 р.). Провідні діячі українського мистецтва М. Литвиненко-Вольгемут, З. Гайдай, І. Паторжинський, М. Гришко, М. Платонов, Л. Руденко, І. Масленникова, О. Станіславова, А. Іванов та ін. виступали на урочистих зібраннях пам'яті Т. Шевченка, Лесі Українки, Панаса Мирного, М. Лисенка в Москві, Саратові, Уфі та інших містах. Крім того, Паторжинський побував в Улан-Уде, Владивостоку, Хабаровську, Читі, Красноярську та інших містах, Руденко — в Тулі, Калугі, Куйбишеві (тепер — Самара), Державний симфонічний оркестр УРСР разом з українцями слухали грузини, осетини, вірмени, азербайджанці, казахи, узбеки, таджики, росіяни, білоруси²³.

Концерти українських артистів на фронті й у тилу сприймалися як свято в умовах воєнного часу, як відлуння світлих мирних днів.

Однак захоплення мистецтвом майстрів сцени не виключало критичного ставлення до програм деяких артистів. Наприклад, після концертів Ансамблю української пісні і танцю²⁴ з'явилися публікації в Уфі та Челябінську з відверто негативними оцінками деяких виступів. Зокрема, вказувалося на відсутність у репертуарі зразків української класики, актуальних радянських творів, на введення номерів, розрахованих на невибагливий смак²⁵.

Загалом питанням репертуару, поповненню його новими творами, написаними в дні війни, присвяченими радянським воїнам, солдатській дружбі, приділялась особлива увага. Так, оперна артистка Л. Руденко поряд із зразками вітчизняної та зарубіжної класики виконувала пісні радянських композиторів В. Соловйова-Сєдого, Т. Хренникова, М. Богословського, С. Каца, А. Новикова, Ю. Шапоріна та ін.; до програми М. Литвиненко-Вольгемут (в Уфі відзначила 30-річчя сценічної діяльності) поряд з романсами класиків входили зразки творчості багатьох сучасних українських, а також російських, грузинських та інших авторів.

З 1943 р., коли почалося визволення українських земель, одразу розгорнулася робота по відновленню всіх ділянок економіки республіки, а також культури. Налагоджувалось концертне життя у Харкові, потім — у Києві та інших містах. Вже на липень 1943 р. у багатьох містах і селах України було відкрито клуби й створено агітбригади, працювали гуртки художньої самодіяльності.

²² Література і мистецтво. — 1942. — 15 лип.

²³ Радянська Україна. — 1944. — 11 черв.

²⁴ Художній керівник Л. Вайнер, режисер О. Скрипниченко, балетмейстер О. Бердовський.

²⁵ Виступи М. Рильського та Я. Гана в газетах «Література і мистецтво» та «Комуніст».

Значною подією в культурному житті стало заснування у вересні 1943 р. Державного українського народного хору (його організатор і керівник — Григорій Верьовка) в кількості 134 виконавців, з них — 84 співаки, 34 артисти оркестру народних інструментів, 16 танцюристів. Нелегко було сформувати у воєнний час високопрофесійний оригінальний колектив: знайти співаків з належними голосами й вокальними навиками, виконавців на народних інструментах, більшість яких треба було навчити музичної грамоти. Але труднощі різного роду долались, і 6 листопада 1944 р. хор дав перший незабутній святковий концерт для відбудовників Києва. Прозвучали «Дума про визволення», «Пісня про Хрещатик», «Понад садом та пшениченька яром», «А в полі береза, а в полі кудрява», «Зелений дубочок на яр похилився», «Ой у полі могила з вітром говорила», «Виїхав Гонта» та ін.

Громадськість радо вітала появу нового художнього колективу. Схвально оцінювалися дбайливе, вдумливе ставлення диригента й хористів до кожної виконуваної речі, оригінальність програми, прагнення зберегти й донести до слухача своєрідну красу, задушевність, щирість, глибину почуттів справді народних українських пісень²⁶. До речі, хор поєднував виконавську діяльність із збирацькою. Однією з цікавих форм роботи були щонедільні зустрічі артистів з селянами, які працювали на відбудові Києва.

З 1944 р. активізувалося концертно-гастрольне життя: почала регулярно функціонувати Українська філармонія, відновили роботу різні концертно-театральні заклади, в тому числі й обласні. В республіці виступали з концертами провідні майстри мистецтв і художні колективи СРСР. В свою чергу велика група українських артистів (М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинський, М. Гришко, Ю. Кипоренко-Доманський, М. Частій, В. Гузова) побувала на Донбасі.

Знов зазвучала музика на літній естраді у Першотравневому парку (тепер — Міському саду) в Києві. Лише за літній сезон 1944 р. Державний симфонічний оркестр УРСР дав понад 50 концертів, де виконувалися твори російських і зарубіжних класиків, а також композиції сучасних українських авторів, зокрема, Друга симфонія Л. Ревуцького, «Героїчна увертюра» В. Косенка, «Козак Голота» П. Козицького, «Степова поема» М. Скорульського, «Отелло» К. Данькевича, твори Б.Лятошинського, Г. Таранова, М. Вериківського, А. Штогаренка. За диригентським пультом стояли Н. Рахлін, Л. Брагінський, Є. Шабалтіна, М. Канерштейн, М. Гончаров та ін.

Продовжувались виїзди українських артистів на фронт. Воїнів Третього Українського відвідала бригада філармонії у складі 16 виконавців, у тому числі Г. Пеккер (віолончель), О. Савицька, Н. Шультман та ін. 208 концертів за чотири місяці відбулося на цьому фронті у виконанні «змішаної» бригади солістів Київського оперного театру, оперети, філармонії. Маріупольські артисти виступали на Другому Українському фронті, 160 концертів дали запорожці на Четвертому Українському. Тільки за перші місяці 1945 р. артисти Київського театру опери та балету побували на фронті з концертами

250 разів, а група під керівництвом К. Дмитренка дала за роки війни 2 300 концертів, включаючи виступи під час боїв на Волзі та Курській дузі. Концертна бригада з числа одеських артистів під керуванням С.Льїна дала понад 150 концертів на передовій. Концерти в госпіталях та військових частинах проводились у «Дні культурного обслуговування пораненого бійця», одним з ініціаторів яких була М. Литвиненко-Вольгемут. Від січня 1944 р. артисти Київського театру опери та балету часто виступали в госпіталях, до цієї акції долучались також колективи Державного симфонічного оркестру УРСР, «Думки», Українського народного хору тощо. Оркестр народних інструментів Харківської філармонії, керований В. Комаренком, виступав у госпіталях, армійських частинах, 1944 р. здійснив гастрольну подорож на Урал та в Сибір.

Активну діяльність розгорнули українські мистецькі організації в перші повоєнні роки (1945—49). 1947 р. на Україні проведено їх огляд, зокрема, щодо роботи Волинського народного хору, Гуцульського ансамблю пісні й танцю, симфонічного оркестру Ворошиловградської (нині Луганської) філармонії, бригад малих форм Рівненської філармонії та ін., оцінено досягнення в концертній діяльності і виявлено певні недоліки.

Деякі вади в роботі окремих філармоній зумовлювалися труднощами об'єктивного характеру. Наприклад, позначалась відсутність приміщень у Дніпропетровській, Сталінській (нині Донецькій) філармоніях. Спорудження концертного залу методом народної будови було завершено тільки в кінці 1948 р., а у Проскурівській (нині — Хмельницькій) філармонії зал на 600 місць з 8 репетиційними приміщеннями відкрито лише в 1949 р. Та попри всі труднощі концертне життя республіки виявилось досить багатоплановим, насиченим цікавими мистецькими подіями.

Вияткову за важливістю та розмаїтістю роботу проводило Українське радіо, широко популяризуючи, крім класичної музичної спадщини, новостворені композиції професійних і самодіяльних митців, здобутки художніх колективів та окремих майстрів мистецтва України.

На січень 1948 р. в Україні працювали 5 оперних театрів та 26 філармоній. Функціонувало близько 70 різножанрових музичних колективів, у їх числі 9 симфонічних оркестрів. Провідним справедливо вважався Державний симфонічний оркестр УРСР під керівництвом (в 1946—62 рр.) Н. Рахліна — з 1948 р. народного артиста СРСР. Посади диригентів у цьому колективі обіймали М. Канерштейн та Є. Шабалтіна. Концертними програмами диригували: М. Колесса, Л. Брагінський, І. Гусман, М. Вериківський, Г. Жуковський, К. Симеонов, О. Климов, М. Гончаров та багато ін., а також митці, які приїжджали з гастрольями, — Є. Мравінський, М. Голованов, Г. Абендрот, К. Зандерлінг, Ш. Азмайпарашвілі, К. Іванов. До репертуару входили всі симфонії П. Чайковського (особливо глибоко трактовані Рахліним), його ж «Манфред», «Франческа да Ріміні», «Ромео і Джульєтта», «Італійське капричіо», концерти для фортепіано і для скрипки, «Варіації на тему рококо» для віолончелі з оркестром; симфонії Л. Бетховена, твори М. Глінки, М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова, О. Глазунова, С. Рахманінова, Й. Гайдна, Л. Моцарта, Й. Брамса, Г. Малера, Р. Штрауса, Ф. Ліста, Г. Берліоза. Виконувались і композиції українських композиторів — М. Лисенка,

²⁶ Радянська Україна. — 1944. — 24 листоп.

М. Калачевського, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, Г. Майбороди, К. Данькевича, Д. Клебанова, Ю. Мейтуса, А. Штогаренка, В. Борисова, а також твори М. Мясковського, Р. Глієра, С. Баласаняна, В. Долідзе, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, С. Прокоф'єва, Ю. Шапоріна тощо. У виконанні оркестру звучали твори, включені до програм концертів пленумів і з'їздів Спільки композиторів. Разом з оркестром виступали Е. Гілельс, С. Ріхтер, Д. Ойстрах, В. Дулова, М. Грінберг, Д. Пантофель-Нечецька, М. Гришко, З. Гайдай, М. Роменський, О. Пархоменко та багато ін.

Оркестр гастролював по країні, давав «шефські» концерти, брав участь у концертах-лекціях. Влітку 1944 р. він продовжив традицію літніх симфонічних виступів у Першотравневому парку. Чотири концерти на тиждень розподіляти за принципом: по вівторках — тематичні, по четвергах — дитячі, по суботах — класичні, по неділях — популярної музики. Багатоманітність діяльності, робота над удосконаленням виконавського стилю і майстерності, а також безперервне оновлення репертуару сприймалися як приклад для інших симфонічних колективів України.

Різномановитою і плідною була діяльність симфонічного оркестру Українського радіо (диригенти К. Домінчен, П. Поляков, К. Симеонов), у виконанні якого в запису, по трансляції чи у безпосередніх концертних виступах прозвучало багато творів класиків і сучасних композиторів.

Постійну і значну роботу проводив оркестр Одеської філармонії (диригенти О. Климов, А. Стасевич та ін.), пропагуючи нові твори, зокрема, українських авторів — Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, К. Данькевича, В. Косенка, П. Козицького, А. Штогаренка та ін., беручи участь у виступах на підприємствах та в сільських клубах, в організації літнього симфонічного циклу і т. п.

У репертуарі оркестру Харківської філармонії були «Поема про Батьківщину» та «Дагестанська сюїта» В. Борисова, «Привітальна увертюра» та I симфонія Д. Клебанова, «Танцювальна сюїта» та II симфонія В. Нахабіна, а також I, VI, VII і IX симфонії Д. Шостаковича, XVI і XVIII симфонії М. Мясковського, казка «Петрик і Вовк», Класична та V симфонії С. Прокоф'єва, Друга — Д. Кабалевського, Друга — Г. Попова, сюїта з «Гаяне» та II симфонія А. Хачатуряна тощо. На чолі оркестру виступали В. Пірадов, Д. Злобинський, І. Гусман, інші диригенти.

Львівський симфонічний оркестр (диригенти М. Колесса, І. Паїн, Л. Брагінський) виконував твори С. Людкевича (поєми «Дніпро», «Пісня юнаків»), Р. Сімовича («Гуцульська симфонія»), А. Солтиса (поєми «Слов'яни») та ін., знайомив з музикою Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, А. Штогаренка, М. Вериківського, В. Косенка, Д. Шостаковича, М. Мясковського, А. Хачатуряна, Д. Кабалевського, С. Прокоф'єва та ін. Велике місце в репертуарі посідали твори класичної спадщини. Таку саму роботу здійснювали оркестри Дніпропетровської, Чернівецької, Закарпатської та інших філармоній. У січні 1949 р. вперше в історії Сум утворено симфонічний оркестр (диригент А. Гак), що виконував твори російських та українських авторів.

Час від часу в різних містах республіки проводилися тематичні фестивалі симфонічної музики, здебільшого пов'язані з російською та радянською му-

зикою. Наприклад, цикл «Радянська музика» відбувся 1946 р. у Дніпропетровську, такий самий фестиваль — в Одесі 1947 р.; абонементи «Досягнення радянської музики» та «Видатні російські композитори» — у Львові (1947 р.); декади класичної музики у Ворошиловграді та Запоріжжі в 1948 р.; декада, присвячена XVI з'їздові КП(б)У, в Києві.

Хорове мистецтво в республіці репрезентувала, насамперед, капела «Думка», перший повоєнний концерт якої відбувся 16 грудня 1945 р. Капела виконувала хорові обробки М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця. В її творчому активі були: «Кавказ» і «Заповіт» С. Людкевича, «Україно моя» А. Штогаренка, «Слався, Вітчизно моя» Г. Жуковського, IX симфонія Л. Бетховена, «На полі Куликовому» Ю. Шапоріна, тематичні програми «Пісні радянських композиторів», «Пісні слов'янських народів», твори К. Стеценка, М. Лисенка, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, П. Козицького, М. Колесси, А. Кос-Анатольського, С. Рахманінова, С. Танєєва, Ш. Гуно, Б. Сметани та ін. Хор Українського радіо (хормейстер Ю. Таранченко), маючи великий репертуар, оперативно знайомив аудиторію з новотворами українських композиторів.

Велику роботу розгорнули Буковинський ансамбль пісні й танцю, Гуцульський ансамбль, Закарпатський народний хор.

Від серпня 1944 р. під керівництвом О. Сороки відновила діяльність капела «Трембіта», що представила нові твори українських композиторів, у тому числі «Пісню про Батьківщину» В. Барвінського. У наступні роки капелу очолювали М. Колесса (1946—48), П. Муравський (1948—64). Заявляли про себе хорові колективи Харкова, Дніпропетровська, Чернігова та інших міст.

Важливу роль у пропаганді музичного мистецтва відігравали струнні квартети ім. Вільйома, ім. Леонтовича, інші філармонічні камерні ансамблі Кисва й областей.

Активну роботу вели солісти-вокалісти З. Гайдай, Б. Гмиря, Ю. Кипоренко-Доманський, М. Частій, О. Станіславова та ін. Так, З. Гайдай виступала з тематичними концертами, що охоплювали солоспіви російських авторів, романси зарубіжних композиторів-романтиків, творчість українських митців. У концертах Бориса Гмирі поряд з композиціями В. Косенка звучали твори Й. Гайдна, В. Моцарта, Ф. Шуберта, Л. Деліба, Р. Вагнера, Ж. Массне, П. Чайковського, С. Рахманінова, А. Рубінштейна та ін. Високу оцінку майстерності виконавця дав авторитетний співак М. Микиша²⁷.

У січні 1946 р. музична громадськість України широко відзначила 50-річчя з дня народження видатної співачки Марії Іванівни Литвиненко-Вольгемут. У Київському театрі опери та балету пройшов її ювілейний вечір, М. Вериківський та М. Рильський написали до цієї події прославу пісню-кантату для хору, а ювілярка виступила в своїх улюблених партіях Насті («Тарас Бульба» М. Лисенка), Ганни («Наймичка» М. Вериківського), Одарки («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського).

У перші повоєнні роки відбувся ряд конкурсів молодих виконавців. На Всесоюзному 1945 р. завоювали звання лауреатів співачки В. Борисенко та О. Суховіцина, дипломи одержали піаніст Р. Гіндін, скрипалька О. Каверз-

²⁷ Радянське мистецтво. — 1946. — 4 черв.

нства, співаки П. Білинник, Є. Смоленська. Переможцями республіканського конкурсу 1945 р. стали: скрипалі О. Пархоменко, А. Штерн, піаністи В. Тасін, А. Лисенко, Р. Гіндін. У 1946 р. в Ленінграді пройшов огляд молодих диригентів. Журі на чолі з Д. Шостаковичем присудило першу премію К. Симеонову, одним з лауреатів став також І. Гусман (з Чернівців), у 1947 р. призначений головним диригентом Харківської філармонії; звання дипломанта одержала Є. Шабалтіна.

На черговому звітному концерті учнів класу І. Паторжинського (листопад 1947 р.) комісія відзначила Д. Гнатюка, на концерті випускників музичних вузів республіки в червні 1948 р. — співачок Є. Чавдар та Г. Шоліну, постійно виступали з сольними концертами названі молоді виконавці, лауреати й дипломанти. В лютому 1947 р. В. Борисенко та Л. Масленникова дебютували в партіях Ганни та Панночки (у «Майській ночі» М. Римського-Корсакова) на сцені Великого театру, у листопаді 1948 р. у партії Джільди («Ріголетто» Дж. Верді) в Київському театрі — Є. Чавдар.

Велике значення для популяризації сучасної української композиторської творчості мали авторські вечори провідних митців. Зокрема, 1945 р. у Києві відбулись концерти з творів Б. Лятошинського, П. Козицького, М. Вериківського, С. Людкевича, М. Колесси, В. Барвінського, вечір пам'яті В. Косенка. Р. Глієр на одному з вечорів виступив як диригент (виконувалась II симфонія, поема «Заповіт», балетна сюїта з опери «Шах-Сенем», романси проспівала З. Гайдай). Прозвучали також твори молодих авторів — А. Коломійця, М. Дремлюги, Г. Майбороди, Ю. Рожавської. 1946 р. «географія» таких вечорів розширилась: у Києві відбулись творчі звіти В. Нахабіна, Д. Клебанова, В. Борисова; в Одесі пройшли концерти П. Козицького, у Львові — С. Людкевича, у Чернівцях — Б. Крижанівського.

1947 р. в Києві виконувалися композиції Б. Лятошинського (II симфонія, романси), М. Скорумського (Анданте з I симфонії, увертюра до опери «Свічине весілля», Концерт для фортепіано з оркестром), а також Ю. Шапоріна («На полі Куликовому»), Р. Глієра (III симфонія «Ілля Муромець», увертюра «Перемога», Концерт для голосу з оркестром), Х. Еллера, В. Каппа, Е. Тубіна; в Одесі — твори М. Ковалю, Б. Лятошинського (увертюра до опери «Щорс», танці з «Золотого обруча», II симфонія); у Львові — Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, А. Штогаренка.

Після сумнозвісної постанови ЦК ВКП(б) 1948 р. кількість авторських вечорів скоротилася. Її негативний вплив позначився й на репертуарі більшості колективів та окремих виконавців: значно зменшилась кількість творів сучасних авторів, основу програм складали «апробовані» твори переважно російської та зарубіжної, менш — української класики.

У перші повоєнні роки досить насиченим і цікавим було *гастрольне життя в Україні*: на концертних естрадах виступали кращі виконавці країни, поживавився обмін колективами та солістами між містами республіки, активізувались виїзди артистів за межі України. У 1944—45 рр. на гастролях у Києві побували Г. Уланова, С. Лемешев, Н. Шпіллер, Е. Гігельс, Р. Тамаркіна, Я. Флієр, Д. Пантофель-Нечецька, Д. Шафран, Г. Коган, А. Іванов, Червонопрапорний ансамбль пісні і танцю СРСР під керівництвом О. Александрова. В Одесі виступали З. Гайдай, Ю. Кипоренко-Доманський, М. Бем,

К. Лаптев, М. Платонов, Я. Флієр, Е. Гігельс, Т. Ханум, Державний оркестр народних інструментів; у Харкові — Д. Ойстрах, Н. Шпіллер, В. Давидова. На гастролі до Проскурова (тепер — Хмельницький) та Житомира виїздив Державний симфонічний оркестр УРСР. Група солістів балету Великого театру відвідала Харків, Дніпропетровськ, Одесу, Сталіно, до її складу входили М. Семенова, О. Лепешинська, В. Голубін та ін. Державний російський народний хор імені М. П'ятницького дав концерти в Харкові, Одесі, Києві. У 1945 р. і в наступні роки у Києві виступав О. Вертинський. 1946 р. відбулись гастролі М. Рейзена, О. Гаука (під його керівництвом Державний симфонічний оркестр УРСР уперше виконав у Києві V симфонію С. Прокоф'єва), Р. Бейбутова, Е. Гігельса, Е. Пакуль, Я. Флієра, Г. Уланової, Л. Утьосова, С. Лемешева, Д. Бадридзе, Державного ансамблю танців народів СРСР під керівництвом І. Мойсєєва; Воронезький народний хор виступив у Житомирській, Проскурівській, Вінницькій, Чернігівській, західноукраїнських областях; ансамбль солістів Ленінградського оперного театру — у Дніпропетровську, Кривому Розі, Києві, Житомирі, Вінниці, Станіславі, Львові, Ужгороді; Харківська хорова капела — в західноукраїнських областях. Вперше у Києві виступив Гуцульський ансамбль пісні і танцю (керівник Д. Котко).

Напружену гастрольну роботу вели провідні колективи України та окремі виконавці в межах республіки — Симфонічний оркестр УРСР, «Думка», Український народний хор, Капела бандуристів УРСР, Волинський і Закарпатський народні хори, Гуцульський ансамбль пісні й танцю, «Трембіта», співаки З. Гайдай, Б. Гмиря, Ю. Кипоренко-Доманський, М. Бем, О. Станіславова, віолончеліст Г. Пеккер, диригенти О. Климов, Є. Шабалтіна, І. Гусман та ін. Велику концертну програму в Одесі показала «Думка» (твори М. Лисенка, П. Козицького, IX симфонія Л. Бетховена, «Україно моя» А. Штогаренка). Широкою була географія виступів українських артистів. Так, у Москві побували З. Гайдай, Б. Гмиря, Н. Рахлін, І. Гусман, «Трембіта», Гуцульський ансамбль пісні й танцю, Український і Закарпатський народні хори, Капела бандуристів тощо. Щороку великі концерти в Москві та Ленінграді давав Симфонічний оркестр УРСР (програми складали в основному твори українських композиторів). Державний ансамбль пісні й танцю УРСР (керівник Л. Чернишова) відвідав Далекий Схід, Ленінград (тепер — Санкт-Петербург), Калінінград, Ригу, Таллін, Вільнюс, Даугавпілс і т.д.

У 1947 р. відбувся Тиждень української музики в Естонії.

В далеке зарубіжжя українські митці виїжджали лише епізодично, причому кожне таке відрядження мало певний ідеологічний зміст. Так, у 1944 р. З. Гайдай і М. Платонов відвідали з концертами Ірак та Іран. У травні 1945 р. І. Паторжинський, М. Литвиненко-Вольгемут, К. Лаптев, Л. Масленникова, Н. Гончаренко виїжджали в Югославію, виступали в Белграді, Загребі, Шибенику, Спліті, де дали 40 концертів, брали участь у багатьох зустрічах та мітингах дружби.

Група представників української інтелігенції (у складі Л. Паламарчука, С. Стефаніка, А. Малишка, І. Паторжинського, З. Гайдай) відвідала Едмонтон, фестивалі самодіяльного українського мистецтва. В Канаді вона перебувала шість тижнів у ряді найбільших міст країни, також побувала в Чи-

каго, Вашингтоні та інших містах США. В Нью-Йорку І. Паторжинський та З. Гайдай взяли участь у кількох концертах, у тому числі разом з Полем Робсоном. Американська публіка щиро вітала їх. 21 вересня у Таун-Холлі на честь українських співаків влаштували урочистий прийом, де гостей вітали С. Кусевицький, Л. Стоковський, А. Тосканіні. На зустрічі були також присутні І. Стерн та інші відомі виконавці; оркестр Нью-Йоркської філармонії під керівництвом Л. Бернштейна виконав VII симфонію Д. Шостаковича. В 1949 р. І. Паторжинський у числі радянських артистів, серед яких були В. Барсова, Д. Ойстрах, Ю. Брюшков, здійснив велику подорож по Фінляндії.

Значну увагу українські митці приділяли «шефській» та освітній роботі. Зокрема, у вересні 1949 р. Симфонічний оркестр УРСР та Ансамбль пісні й танцю УРСР здійснили подорож по Донбасу, виступаючи не лише в концертних залах міст, а й у клубах. Особливо посилювалася шефська робота філармонії під час передвиборних кампаній.

В селах з початку 1948 р. часто виступали не лише спеціальні бригади обласних філармоній (Волинська, Вінницька, Полтавська, Рівненська та ін.), а й великі колективи, найвідоміші артисти. Сотні концертів дали Буковинський та Гуцульський ансамблі пісні й танцю, Рівненська хорова капела, бригади Харківської філармонії. У ряді областей України виступали «Думка» й Капела бандуристів УРСР. По містечках і селах своїх областей їздили Львівський, Харківський, Одеський, Ворошиловградський, Миколаївський та ін. оркестри.

Оперативно відновлювали роботу університети музичної культури та спеціалізовані цикли, в тому числі з виїздами в райони та села областей. Уже в 1944 р. в Києві було прочитано 17 лекцій, присвячених вітчизняним композиторам-класикам (їх підготували П. Козицький, Л. Хінчин, А. Гозенпуд). Згодом розгорнули роботу музичні лекторії по всіх містах України, в тому числі спеціально для школярів, учнів фабрично-заводських училищ, студентів технікумів і вузів з участю провідних мистецьких сил республіки і СРСР. М.Гордійчук, О. Шреєр-Ткаченко та В.Довженко вели такий лекторій на Радіо.

1946 р. у Києві, після обласних відбіркових олімпіад, відбулась перша республіканська олімпіада шкільної самодіяльності, перед тим пройшов конкурс на кращі твори у різних видах мистецтва. Переможцям-школярам від імені Міністерства освіти УРСР (міністром був П. Тичина) встановлювались стипендії, надавалась регулярна творча допомога з боку професійних митців. Цьому сприяв як посередник Методичний кабінет при Міністерстві освіти (де, зокрема, юними музикантами опікувалася З. Лівчак-Смекаліна).

Значна організаційна робота з розвитку масової художньої самодіяльності велася профспілками. Неоціненну творчу допомогу учасникам надавав Центральний будинок народної творчості (Ю.Белякова, Л.Носов), що проводив семінари й консультації для самодіяльних композиторів і художніх колективів.

Щороку в Україні проводились олімпіади художньої самодіяльності дорослих, яким передували відбіркові конкурси у містах і селах. Наприклад, у підготовці до олімпіади 1947 р. взяло участь 400 тисяч учасників, а в самому показі — 35 хорів, 16 хореографічних ансамблів, 10 музичних, 6 ансамблів

пісні і танцю, 220 солістів. Кращими визнали хорову капелу заводу «Більшовик», хор Південно-Західної залізниці, хор Палацу культури канатного заводу в Харкові, оркестр народних інструментів з Миколаєва, танцювальний ансамбль Дніпродзержинського заводу імені газети «Правда», хор села Великі Проходи на Харківщині, колгоспу «Червоний Жовтень» з Кіровоградщини, чоловічу капелу Львівського сільськогосподарського інституту. Деякі виступили на всесоюзних оглядах у Москві.

На базі широкої мережі колективів художньої самодіяльності організовувалися свята пісні. Перше з них відбулось у травні 1949 р. у с. Городищі Київської області, де виступив хор з 500 учасників (керівник В. Минько). Подібні свята пройшли також у Димері (Київська область), с. Кам'янці, Коломиї, Одесі та інших містах. Однак украй негативним явищем була їхня надмірна заорганізованість та ідеологічна заангажованість. З волі директивних органів у репертуарі солістів і хорів переважали зразки словесно-музичних жанрів, де неодмінно прославлялося «щасливе» радянське сьогодні, «мудрість» партії та «геніального вождя». Хорові колективи передусім прагнули виступати з інструментальним супроводом, через що втрачалася культура академічного акапельного співу.

Отже, перші роки після звільнення України й завершення війни відзначаються напруженою працею на відновлення всіх галузей національного мистецтва — музично-театральної справи, діяльності професійних симфонічних і хорових колективів, ансамблів пісні й танцю, співаків та інструменталістів-солістів. Проводилась активна «шефська», музично-популяризаторська робота, повсюдно розгорталася також художня самодіяльність. Поступово відновлювався, поповнювався і збагачувався різножанровий репертуар, — за рахунок як творів світової класики, так і кращих зразків тогочасної радянської і української музичної літератури. Налагоджувалася практика обміну митцями з іншими республік СРСР, частково й зарубіжними майстрами.

* * *

Концертне життя в Україні стабілізувалось і певним чином розширило свої межі в наступні 50-ті роки. Насамперед активізувалась діяльність Республіканської та обласних філармоній. Вже 1952 р. у 26 таких організаціях працювало 9 симфонічних оркестрів, 7 хорових капел, 5 народних хорів, 6 капел бандуристів, 2 жіночі хорові ансамблі, 9 камерно-інструментальних ансамблів, багато солістів-вокалістів та інструменталістів. Їх силами лише за 9 місяців цього року було проведено близько 18 тисяч концертів, слухачами яких стало понад 5 млн. чоловік. Чимало виконавських сил перебувало також у віданні Української республіканської естради.

Одним з найактивніших популяризаторів фольклорно-традиційної і сучасної (аматорської та професійної) пісенної творчості, як і раніше, був Державний український народний хор (разом з танцювальною і оркестровою групами) під керівництвом його організатора Г. Верьовки. Хор прагнув насамперед популяризувати різножанрові зразки вітчизняного народного музичного мистецтва — від спроб відродження стародавніх кобзарських дум до нехитрих новітніх частівок. Оскільки колектив багато гастролював, його репертуар постійно поповнювався також піснями й танцями народів СРСР і

зарубіжних країн. Він був свого роду «візитною карткою» національного мистецтва України за межами країни.

Подібне значення мав і Державний ансамбль народного танцю УРСР, що після приходу до його керівництва (1955 р.) П. Вірського здобув всесвітнє визнання (диригент і автор музики до ряду номерів І. Івашенко).

Активну діяльність продовжувала в цей час Державна заслужена академічна капела «Думка» (художній керівник О. Сорока). До її репертуару постійно включалися твори українських композиторів. Колектив став першим виконавцем хорів Б. Лятошинського, Г. Жуковського, Г. Майбороди, Я. Цегляра та ін. Високопрофесійно виконувались також твори С. Танєєва, С. Мюшска, Б. Сметани, українські, російські, чеські, болгарські народні пісні.

Великим розмахом була позначена концертна діяльність Державної капели бандуристів УРСР (художній керівник О. Мінківський). Цьому національно самобутньому колективу була властива своя манера виконання, що йшла від народного мистецтва та удосконалювалась здобутками професіоналізму.

Гідний рівень виконавської майстерності демонструвала Державна хорова капела УРСР «Трембіта» (художній керівник П. Муравський). Преса не раз підкреслювала гарний добір голосів, бездоганну виконавську дисципліну, завдяки чому звучання хору інколи наближалось до оркестрового. У програмах концертів були твори М. Леонтовича, С. Танєєва, С. Людкевича, Б. Лятошинського, Є. Козака, пісні А. Кос-Анатольського, обробки народних пісень.

Оригінальне обличчя мав Закарпатський народний хор (художній керівник П. Милославський).

Цілий ряд творів сучасних українських композиторів входив до репертуару хорової капели студентів Одеської консерваторії, якою керував талановитий хормейстер, професор К. Пігров.

Плідну діяльність у цей період розгорнув Державний симфонічний оркестр УРСР. Крім виступів у концертному залі Республіканської філармонії, колектив давав влітку регулярні концерти на відкритих естрадах. Вони, як правило, приваблювали велику кількість слухачів. Наприклад, заключний концерт літнього сезону в серпні 1950 р. у Першотравневому парку Києва зібрав слухачку аудиторію понад 5 тисяч осіб. У програмі концерту з творів М. Лисенка, П. Чайковського, Ш. Гуно, Дж. Верді особливе захоплення викликало виконання симфонічної поеми Чайковського «Франческа да Ріміні», а також арій з опер (солістка Є. Чавдар, диригент О. Климов). Державному симфонічному оркестру УРСР належала також ініціатива виїздів з концертами на село, він систематично проводив «шефську» роботу в частинах радянської армії.

Постійному художньому зростанню оркестру сприяла особистість його незмінного керівника і головного диригента Н. Рахліна. Розквіт творчого обдарування музиканта пов'язаний саме з періодом 50-х років. За словами Д. Шостаковича, «цей визначний виконавець кожного разу вражає [...] своїм темпераментним, вдумливим і талановитим виконанням як класики, так і творів радянських композиторів»²⁸.

²⁸ Радянська культура. — 1956. — 15 берез.

Не вина диригента й оркестру, що вперше виконана ними в 1951 р. III симфонія Б. Лятошинського стала приводом для брутальної розправи з композитором, хоч була «реабілітована» після її виконання (в новій редакції) в Ленінграді 1955 р. під керуванням Є. Мравінського. Адже вже перше, київське, виконання твору, за словами автора, мало «блискучий прийом публіки на концерті»²⁹. І диригент, і оркестр у цілому завжди ставилися до композитора з великою повагою і розумінням.

Високий рівень виконавської майстерності оркестру підтримував і лауреат I премії на Всесоюзному огляді молодих диригентів (згодом народний артист СРСР) талановитий К. Симеонов.

Оркестр став школою виховання диригентів молодшої генерації (серед них — Є. Шабалтіна, Є. Дущенко).

У програмах симфонічних концертів цього колективу здебільшого звучали твори української, західноєвропейської, російської класики та радянських композиторів, більш-менш відомі широкій аудиторії. Разом з тим під керуванням Н. Рахліна в Києві були вперше виконані симфонічна поема «Тіль Уленшпігель» Р. Штрауса й монументальна Траурно-тріумфальна симфонія Г. Берліоза (1955).

Поряд із сучасною творчістю популяризувалася національна класика. 1954 р. вперше у Києві було виконано симфонію В. Сокальського (диригент Д. Злобинський), 1955 р. на концерті у Першотравневому парку під керуванням Н. Рахліна прозвучала, крім симфонічної поеми «Возз'єднання» Б. Лятошинського й «Закарпатських ескізів» В. Гомоляки, перша частина Симфонії М. Калачевського. До програми з творів польських композиторів (1955 р.) увійшли симфонічна картина З. Носковського «Степ», «Дивертисмент» Ф. Яневича, Полонез Ф. Шопена, Концерт № 2 для скрипки з оркестром Г. Венявського (солістка — лауреат Конкурсу ім. Г. Венявського 1952 р. у Познані О. Пархоменко).

Значний внесок у популяризацію творів національної та світової класики, музики сучасних композиторів зробили Симфонічний оркестр Українського радіо (під керуванням П. Полякова, К. Домінчена, К. Симеонова), Оркестр народних інструментів Українського радіо (керівники М. Хіврич, А. Бобир), Хор Українського радіо (кер. Ю. Таранченко). Постійно розширював свій репертуар відомий з довоєнного часу Квартет баяністів Республіканської філармонії у складі М. Різоля (художній керівник), М. і Р. Білецьких, М. Журомського.

50-ті роки — *період розквіту виконавського мистецтва цілої плеяди українських співаків*. Передусім треба назвати ім'я Зої Гайдай. У відгуку на один з її виступів у Колонному залі Республіканської філармонії (січень 1953 р.), зазначалося, що висока мистецька культура, тонкий інтелект, емоційність — найхарактерніші риси творчого обличчя цієї співачки.

З великим успіхом проходили також виступи видатного українського співака Бориса Гмирі. Його програма завжди була глибоко продуманою. Особливо відзначалось уміння співака передавати стиль твору, розкривати зміст його музичних образів. Новими яскравими барвами заграла у його

²⁹ Музичний світ Бориса Лятошинського. — К., 1995. — С. 92.

виконанні «Перські пісні» А. Рубінштейна, романси П. Чайковського, С. Рахманінова, О. Даргомижського, М. Римського-Корсакова, М. Глінки, О. Бородіна, М. Мусоргського, Ц. Кюї. Б. Гмиря постійно поповнював свій репертуар творами радянських композиторів. Так, на одному з концертів 1951 р. він виконав «Монолог про Таню» К. Данькевича, соло з ораторії С. Жданова «Сталінградська легенда».

У філармоніях і по радіо часто виступали й інші майстри оперного та камерного співу, представники старшого й середнього поколінь. Серед них виділялися Петро Білинник, Микола Ворвулев, Михайло Гришко, Павло Кармалюк, Костянтин Лаптев, Лілія Лобанова, Михайло Роменський, Лариса Руденко, Ольга Станіславова, Елеонора Томм. До їх репертуару входили народні пісні, оперні арії, класичні побутові романси.

Дедалі впевненіше завойовували серця слухачів молоді талановиті співаки Дмитро Гнатюк, Антон Григор'єв, Юрій Гуляєв, Микола Кондратюк, Євгенія Мірошніченко, Галина Олійниченко, Діана Петриненко, Бела Руденко, Галина Сухорукова, Володимир Тимохін, Костянтин Огневой, Зоя Христинич, Одарка Фоменко, Єлизавета Чавдар, Андрій Кікоть, Євген Червонюк. Успішно дебютували також Тамара Аветисян, Валентина Арканова, Владислав Грицюк, Олександра Жила, Юрій Кравченко, Ніна Міссіна, Галина Поливанова, Таїсія Пономаренко, Борис Пузін, Клавдія Радченко, Владеліна Ялкуп.

Щойно запрошена до Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка вихованка Одеської консерваторії Галина Олійниченко в травні 1950 р. дала концерт на сцені Республіканської філармонії. Слухачі констатували майстерне володіння звуком, легкість та органічність виконання. Згодом Г. Олійниченко, Б. Руденко, А. Григор'єв, Ю. Гуляєв та ряд інших співаків стали широко відомі як солісти Великого театру в Москві.

Перший сольний концерт В.Ялкуп (колоратурне сопрано) відбувся в 1953 р. До його програми входили твори української, російської та західноєвропейської класики (арії з опер Глінки, Римського-Корсакова, Верді, Моцарта, романси Лисенка, Чайковського).

Широкою популярністю користувалися новостворені вокальні дуети в складі Михайла Фокіна й Сергія Козака, Петра Ретвицького й Олександра Таранця.

Стають відомими й імена *талановитих інструменталістів* — переможців молодіжних конкурсів і фестивалів республіканського, всесоюзного, міжнародного рангу. Серед них — скрипалі Ольга Пархоменко, Олена Бучинська, Валерій Климов, Олексій Горохов, піаніст Віталій Сечкін, балаласчник Євген Блинов, трубач Микола Бердєєв, флейтист Володимир Антонов, гобоїст Олександр Безуглий, кларнетист Степан Ригін, валторніст Микола Юрченко, ксилофоністка Наталя Мултанова та багато інших. Так, на початку 50-х років відбулися перші концерти В.Климова. Тоді ще студент консерваторії, 22-річний виконавець, він уже став лауреатом Міжнародного конкурсу на III Всесвітньому фестивалі демократичної молоді у Берліні. Звітний концерт його на сцені Республіканської філармонії (січень 1953 р.), де він виконав твори Й.-С. Баха, Гуно, Венявського, викликав великий інтерес громадськості.

В середині 50-х років було організовано творчі звіти молоді, лауреатів міжнародних конкурсів, молодих солістів театру опери та балету, філармонії, радіо. Зокрема, в лютому 1956 р. відбувся огляд молодих талантів — лауреатів міжнародних конкурсів та учасників всесвітніх фестивалів молоді. У ньому взяли участь Є. Блинов, Н. Міссіна, О. Пархоменко, Д. Гнатюк. Цікавим виявився концерт у січні 1956 р., де виступала молодь театру опери та балету — Г. Олійниченко, Н. Міссіна, В.Пазич, скрипалька З.Ярошук та ін. Лауреат Міжнародного конкурсу в Берліні (I премія) В.Сечкін (жовтень 1957 р.) продемонстрував технічну довершеність та емоційну глибину у виконанні концертів В. Нахабіна та Гріга, Чайковського (I концерт).

1957 р. в Москві проходили художні конкурси Всесоюзного фестивалю радянської молоді і VI Всесвітнього фестивалю молоді й студентів. Від України в конкурсах взяла участь 71 особа — співаки, музиканти-інструменталісти, читці, акробати, танцюристи. Вони здобули 57 медалей: з них 30 золотих, 13 срібних та 14 бронзових. Почесні нагороди отримали солісти Київського оперного театру Є. Мірошніченко, Б. Руденко, К. Огневой, В. Тимохін, студенти Київської консерваторії — Андрій Кікоть, Харківської — Микола Манойло, Львівської — вокальне тріо у складі сестер Марії, Даниїли та Ніни Байко, Владислав Грицюк, студент Київської консерваторії, бандурист-співак Сергій Баштан, викладачі Одеської консерваторії — Каліо Мюльберг (кларнет), Львівської — Олег Криштальський (фортепіано), Харківської — Олександр Снегирьов (фортепіано), соліст Республіканської філармонії Володимир Бесфамільнов (баян), соліст Львівської філармонії скрипаль Семен Снітковський та ін.

В липні того самого року в Москві відбувся концерт мистецької молоді України. В ньому взяли участь Б. Руденко, Д. Гнатюк, А. Кікоть, В. Тимохін. Тріо баяністів Республіканської філармонії у складі Валерія Панькова, Марії Коцюби, В'ячеслава Воєводіна, Черкаський народний хор та інші виконавці.

1951 р. створено Струнний квартет Республіканської філармонії у складі Олександра Кравчука (I скрипка), Анатолія Сикалова (II скрипка), Романа Гураля (альт), Леоніда Краснощока (віолончель). Уже перші їх виступи (1952 р.), де виконувалися Другий квартет А. Філіпенка, Ре мажорний квартет Моцарта, Пасакалія Генделя та інші твори, продемонстрували зрілість молодих артистів, тонкий музичний смак. Відгуки, що з'являлись у пресі, свідчили про постійно зростаючу майстерність колективу. (У 1953 р. Сикалова замінив Борис Скворцов, в 1954 р. Гураля — Сурен Кочарян.) В його програмах звучали квартети Лисенка, Бородіна, Чайковського, Рахманінова, Кабалевського. В березні 1958 р. музиканти підготували й виконали складну програму квартетів Шуберта (ре мінор) та Шумана (ля мажор). До 1958 р. гастролі колективу відбулися майже в усіх областях республіки, виступав він і за межами України.

Наприкінці 50-х рр. яскраво встигло заявити про себе вперше створене українське Тріо баяністів у складі студентів Київської консерваторії Анатолія Хижняка, Миколи Худякова, Івана Шепельського. Однак воно продовжило свою діяльність за межами України (у штаті Хабаровської філармонії) і згодом здобуло широке визнання як Уральське тріо баяністів (з 1986 р. — народних артистів Росії).

Новим явищем у музичному житті столиці України стали органні концерти (в 1954 р. в Державному Київському театрі опери та балету ім. Т. Г. Шевченка встановили орган). У перших концертах (січень—лютий 1955 р.) взяли участь викладачка Львівської консерваторії органістка Віра Бакєєва, співаки — З. Гайдай, Б. Гмиря, Л. Руденко, Є. Чавдар, Державний симфонічний оркестр УРСР. Диригував О. Климов. Виконувалися твори Баха, Ліста, Гуно, Рахманінова, Шостаковича.

Знаменними подіями музичного життя України ставали *монографічні концерти* з нагоди відзначення ювілейних дат композиторів-класиків — здебільшого російської і зарубіжної музики, дуже рідко української. Зокрема, в дні 100-річчя від дня народження П. Чайковського у травні 1950 р. відбувся концерт-вечір у Київській державній консерваторії, де взяли участь студентський симфонічний оркестр, солісти — студенти вокального, оркестрового та інших факультетів.

У березні 1953 р. Республіканська філармонія організувала ряд концертів до 80-річчя від дня народження С. Рахманінова. В них взяли участь Державний симфонічний оркестр УРСР (диригент О. Климов), гастролер з Москви лауреат всесоюзного й міжнародного конкурсів В. Мержанов (ф-но). Були виконані Друга симфонія, III концерт для фортепіано з оркестром, п'єси «Полішинель», «Музичний момент» та інші твори.

Подією в культурному житті України став вечір пам'яті видатного кобзаря Остапа Вересая, присвячений 150-річчю від дня його народження. Вечір відбувся у червні 1953 р. у Першотравневого парку Києва й зібрав багатотисячну аудиторію слухачів. Вступне слово проголосив М. Рильський. Вшанувати пам'ять ювіляра прийшли письменники, композитори, кобзарі, учасники художньої самодіяльності, студенти та викладачі Київської консерваторії.

50-річчю з дня смерті А. Арєнського присвятили лекцію-концерт у Колонному залі Республіканської філармонії (березень 1956 р.). Струнне тріо Республіканської філармонії (Д. Юделевич, Н. Будовський, М. Кравцов), солісти О. Савицька, Г. Сухорукова, М. Богущкий, фортепіанний дует — О. Орлова та І. Рябов виконали в концерті фрагменти з опер «Рафаель», «Наль і Дамаянти», камерні твори.

До 100-річчя від дня смерті М. Глінки в 1957 році було приурочено концерт Державного симфонічного оркестру УРСР під керівництвом Н. Рахліна, де виконувалися уривки з опер; проведено концерт камерних творів, а також ряд лекцій-концертів.

У травні 1950 р. на відкритій естраді Першотравневого парку Києва Республіканська філармонія організувала вечір пам'яті Й.-С. Баха (диригент — К. Симеонов). Оркестр виконав Органну прелюдію і фугу в симфонічній транскрипції О. Гедіке. Прозвучали Концерт для двох скрипок і струнного оркестру, Пасакалія *до* мінор та інші твори.

У грудні того самого року на концерті, присвяченому 150-річчю від дня народження Л. Бетховена, оркестр під керівництвом К. Симеонова виконав П'яту симфонію, увертюру «Егмонт», один з фортепіанних концертів (соліст С. Нейгауз).

До 200-річчя від дня народження В.А. Моцарта на початку 1956 р. в Колонному залі Республіканської філармонії оркестр під керівництвом Н. Рахлі-

на та капела «Думка» виконали «Реквієм». Ряд концертів з творів ювіляра провела і Львівська державна консерваторія ім. М.В. Лисенка.

Держоркестр УРСР та інші колективи були своєрідною творчою лабораторією для багатьох композиторів старшого й молодшого поколінь композиторів, активно пропагували кращі з апробованих і новостворених зразків.

Широкий резонанс мала, зокрема, серія таких концертів, проведена 1950 р. під час роботи III пленуму Спілки композиторів СРСР у Москві, де прозвучали вокально-симфонічна поема Г. Жуковського «Слався, Вітчизно моя», симфонічна поема А. Свєчникова «Щорс», прославна кантата А. Штогаренка, «Гуцульська рапсодія» Г. Майбороди, «Українське капричіо» В. Нахабіна, твори Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, П. Козицького, М. Колесси, Г. Верьовки, К. Домінчена. Імена Жуковського та Свєчникова на той час для більшості слухачів були новими, і тим знаменнішим було виконання творів цих композиторів Державним симфонічним оркестром УРСР під керівництвом К. Симеонова. У концерті взяли участь співаки-солісти М. Роменський, Б. Гмиря, К. Лаптев.

1954 р. у Колонному залі Республіканської філармонії відбувся вечір Б. Лятошинського. Тоді вперше в Києві прозвучав «Слов'янський концерт» (солістка — Тетяна Ніколаєва). Оркестр під керівництвом автора виконав поему «Возз'єднання», увертюру до опери «Щорс», сюїту з музики до кінофільму «Тарас Шевченко».

У 50-ті роки досить часто проводились авторські концерти К. Данькевича, де звучали його I та II симфонії (диригував автор), фрагменти з опери «Богдан Хмельницький» та балету «Лілея», романси тощо. В одному з таких концертів (1954 р.) брав участь хор Київського управління трудових резервів (художній керівник — М. Лубенський), соло співала вихованка цього колективу Є. Мірошниченко, майбутня народна артистка СРСР.

Упродовж 1953—56 рр. відбулися творчі звіти Г. Жуковського, М. Жербіна, К. Домінчена, А. Свєчникова, П. Майбороди, С. Жданова, Я. Цегляра, М. Сильванського та ін.

У березні 1956 р. у Києві пройшов авторський вечір С. Людкевича. Основне місце в програмі посіли твори на слова Т.Г. Шевченка. Капела «Думка» виконала кантату «Заповіт», кантату-симфонію «Кавказ». Прозвучали



М. Роменський

також симфонічні твори — поема «Дніпро» та «Меланхолійний вальс» за однойменною новелою О. Кобилянської.

Широка аудиторія регулярно знайомилася також з творчістю молодих композиторів-студентів і випускників консерваторій республіки — В. Кирейка, І. Шамо, Ю. Щуровського, В. Кирпаня, Л. Колодуба, Я. Лапинського, А. Мухи, К. Мяскова, В. Подгорного та ін. Їхню музику виконували провідні художні колективи (Держоркестр, симфонічний оркестр Радіокомітету та ін.), майстри-солісти.

У березні 1950 р. у Харкові було організовано декаду показу творчості композиторів міста — Б. Яровинського, Д. Клебанова, В. Нахабіна, М. Тіца, П. Гайдамаки.

У 1951 р. у Москві пройшли звітні концерти з творів львівських композиторів, де прозвучали симфонія М. Колесси, сюїта А. Солтиса, скерцо С. Людкевича, вокально-симфонічна поема «В Карпатах» Р. Сімовича.

В лютому того ж року слухачі познайомилися з новими симфонічними творами — це поема «Возз'єднання» Б. Лятошинського, Концерт для фортепіано з оркестром В. Нахабіна (піаніст Борис Скловський), сюїта «Пам'яті Лесі Українки» А. Штогаренка.

Широко практикувалися зустрічі композиторів України з мешканцями міста й села, зокрема Л. Ревуцького, А. Штогаренка, Г. Жуковського, П. Майбороди, І. Віленського — з селянами Переяслав-Хмельницького району Київської області 1950 р.; П. Майбороди та поета С. Олійника — з жителями Березанського р-ну Київської області 1954 р., і т.п.

Відбувалися також вечори-зустрічі відомих українських композиторів з молоддю. Так, у 1952 р. до студентів Львівського державного університету завітав А. Кос-Анатольський. Молодь дізналася про його творчий шлях, потім відбувся концерт капели «Трембіта». Під керівництвом автора колектив виконав ряд його творів. У липні 1952 р. у Першотравневому парку Києва відбулася зустріч А. Штогаренка з молоддю. Композитор розповів про декаду УРСР в Румунії. У концерті прозвучали його «Марш-увертюра на тему Лисенка», «Концертний вальс», сюїта «Пам'яті Лесі Українки». Тоді ж пройшов цикл концертів під загальною офіційно-патетичною назвою «Композитори України — великим будовам комунізму».

Рисами компанійщини позначалась і в принципі корисна робота з популяризації музичного мистецтва у військових частинах. Наприклад, з лютого 1950 р. Республіканська філармонія разом з державними і профспілковими організаціями розпочала так званий «місячник культурного обслуговування воїнів Радянської Армії».

З великим розмахом пройшов ювілейний Тиждень української радянської музики (1957), присвячений сороковинам Жовтня та встановленню радянської влади в Україні. До програми увійшли в основному нові твори, написані до цих дат, а також кращі зразки творчості минулого.

Концерти проходили на сцені філармонії, в клубах, на виробництвах. В зустрічах із слухачами взяли участь митці Києва, Харкова, Львова, Одеси. Ораторію «Жовтень» К. Данькевича, симфонічну поему В. Рибальченка «Партизани», Четверту симфонію Г. Таранова та інші твори виконували Державний симфонічний оркестр УРСР, Державна хорова капела «Думка»,

солісти — М. Роменський, Л. Руденко. В камерних концертах прозвучала вокальна лірика Ф. Надененка, Ю. Мейтуса («Кувала зозуля», «Сосна» на вірші В. Ткаченка, «Червона ромашка» на вірш М. Джаліля). До програми концертів було включено камерно-інструментальні твори А. Лазаренка, І. Шамо.

Окремо, в рамках Тижня, відбувся концерт із творів композиторів Львова. Прозвучали симфонічна поема С. Людкевича «Наше море», вокально-симфонічна «В Карпатах» Р. Сімовича, «Гуцульська пісня про партію» А. Кос-Анатольського. Державна заслужена капела «Трембіта» виконала хори А. Кос-Анатольського, Є. Козака, М. Колесси.

Виятковою насиченістю програм відзначався також ювілейний фестиваль радянської музики, організований у червні—липні 1957 р. в Одесі. На відкритих сценах міських парків культури та відпочинку відбулось 55 концертів, де було широко представлено творчість композиторів республік СРСР, показано твори місцевих авторів — М. Гржибовського, Ю. Владимиrowa, Л. Саксонського та ін. Одеська філармонія підготувала також цикл концертів французької, італійської, болгарської, чеської, румунської, угорської музики.

Постійно організовувалися концерти такого роду у Львівській філармонії. В одному з них (у березні 1951 р.), схвально оціненому пресою, прозвучали Перша симфонія М. Колесси, симфонія-кантата «Кавказ» С. Людкевича. В концерті взяли участь Державний симфонічний оркестр УРСР, хорова капела «Трембіта», за диригентським пультом стояв М. Колесса.

Ворошиловградська філармонія знайомила слухачів із зразками вітчизняної та зарубіжної музичної спадщини, з сучасними творами, талановитими виконавцями. Так, на відкриття концертного сезону 1952 р. були запрошені соліст Великого театру СРСР П. Селіванов, солістка Київського оперного театру О. Станіславова, піаністка Ю. Будницька. Оркестр обласної філармонії (дир. І. Островський) виконав IV симфонію Чайковського та «новинку» — симфонічну поему «За мир» А. Гаджієва.

Багатогранною була діяльність Харківської обласної філармонії, що прагнула знайомити аудиторію з кращими виконавцями Радянського Союзу. Так, у концертному сезоні 1955 р. перед харків'янами виступали Е. Гілельс, Л. Коган, М. Ростропович. Вперше тоді прозвучала III симфонія Рахманінова у виконанні обласного симфонічного оркестру (дир. І. Гусман). Виконувались також IV і V симфонії та «Манфред» Чайковського, V симфонія Глазунова, «Шехерезада» та «Іспанське капричіо» Римського-Корсакова, IX симфонія Бетховена (за участю хору Державної філармонії Литовської РСР), інструментальні концерти Чайковського, Сен-Санса, Брамса. Незабутнє враження справили концерти для фортепіано Моцарта і Біріа, виконані під час гастролей в Харкові відомою польською піаністкою Г. Черни-Стефанською. У липні 1952 р. відбувся цікавий виступ у Харківському міському саду ім. Т. Г. Шевченка Ленінградської академічної хорової капели (прозвучали кантата «Москва» Чайковського та «Реквієм» Верді).

До програм концертів Миколаївської обласної філармонії, поряд з класичними композиціями Чайковського, Бетховена, Дворжака, Ліста, входили твори сучасних авторів В. Гомоляки, А. Кос-Анатольського, Д. Кабалевського. У 1956 р. тут виступив молодий обдарований диригент, учень

М. Колесси — Ю. Луців. Оркестр філармонії провадив музично-виховну роботу серед студентів та викладачів Кораблебудівного інституту ім. С. Макарова. В лекціях-концертах звучали відомі зразки радянської і класичної музики.

В кінці 1957 р. створено симфонічний оркестр у Запорізькій обласній філармонії. Вже наступного року його репертуар нараховував низку творів Глінки, Чайковського, Лисенка, Бетховена, Брамса, Сен-Санса.

В червні 1955 р. було відкрито філармонію в Черкасах. Новий колектив негайно включився в концертну діяльність і вже до кінця року дав понад 250 концертів.

Велике значення надавалося «шефській» роботі на селі. Так, у звіті Полтавської філармонії відзначається, що за 1955 р. проведено понад 800 концертів в усіх районах області, створено музичні лекторії.

Житомирська обласна філармонія лише за січень 1955 р. організувала близько 50 концертів, зокрема, ансамбль бандуристів дав 18 концертів для хліборобів. У 1954 р. бригади Сумської філармонії виступали в районах області під час весняної сівби.

Основне місце відводилося творам українських композиторів, присвяченим 300-річчю воз'єднання України з Росією. Відповідно обирались теми лекцій-концертів у цій, а також Закарпатській, Херсонській та інших філармоніях.

Силами Республіканської та Київської обласної філармоній у червні 1950 р. проведено концерт для передовиків сільського господарства області. Він відбувся у Першотравневому парку Києва. З'їхалася понад тисяча мешканців села. У концерті взяли участь Державний симфонічний оркестр УРСР під керівництвом К. Симеонова, Квартет баяністів М. Різоля, Державна капела бандуристів УРСР, солісти філармонії.

1953 р. Київська обласна філармонія дала в районах області 360 концертів, 200 тематичних лекцій-концертів. Як правило, вони включали популярні, найбільш доступні для сприйняття твори класичної спадщини та сучасних композиторів. Так, у квітні 1955 р. в сільськогосподарській артілі с. Казаровичі Димерського району Державний оркестр УРСР виконав увертюру до опери М. Лисенка «Тарас Бульба», «Закарпатські ескізи» В. Гомоляки, фінал IV симфонії Чайковського, фрагменти з музики до драми «Маскарад» А. Хачатуряна.

Лекції-концерти іноді проводилися просто неба, на полі під час обідньої перерви. Преса відзначала особливо вагомі заслуги в цій роботі Закарпатської, Миколаївської, Одеської обласних філармоній.

Чимало виступів за участю провідних митців України проходило також у клубах чи прямо в цехах великих підприємств, в учбових закладах, на будівництвах. Так, у березні 1958 р. Сталінська філармонія дала кілька «шефських» концертів з творів І. Дунаєвського в Клубі заводу ім. 15-річчя Комсомолу і в Індустріальному інституті. Диригував сам автор.

Художні колективи й видатні виконавці України регулярно здійснювали гастрольні подорожі по республіці й поза її межами.

Типовим було проведення великомасштабних і досить помпезних тижнів, декад, фестивалів, оглядів, урядових концертів тощо, на що не шкодувалося ні коштів, ні зусиль виконавців.

Після тривалої перерви, в червні 1951 р. пройшла Декада українського мистецтва й літератури в Москві. В ній взяли участь наші провідні музичні колективи: Київський театр опери та балету, капела «Думка», Український народний хор, Симфонічний оркестр, Капела бандуристів, Закарпатський народний хор, Шахтарський ансамбль пісні й танцю, хорова капела «Трембіта», найкращі самодіяльні колективи, солісти-виконавці.

1952 р. у Великому залі Московської консерваторії в циклі концертів, присвячених музиці союзних республік, відбувся показ творів українських авторів. У ньому з успіхом прозвучали II симфонія Л. Ревуцького, частини з нового твору А. Штогаренка — сюїти «Пам'яті Лесі Українки», увертюра до опери М. Лисенка «Тарас Бульба» та фрагменти опери Ю. Мейтуса «Молода гвардія». Ці твори виконав Державний симфонічний оркестр УРСР під диригуванням М. Колесси.

В 1957 р. було проведено Тиждень української музики в Молдавській РСР. До складу делегації України, очоленої К. Данькевичем, увійшли композитори П. Майборода, Я. Цегляр, І. Шамо, провідні музикознавці й кращі артистичні сили Києва, Львова, Одеси. В Тиждні взяли участь Державний симфонічний оркестр УРСР (диригент К. Симеонов), Державна заслужена капела бандуристів УРСР. Тут, зокрема, вперше прозвучала «Молдавська поема-рапсодія» І. Шамо.

Багато гастрольних поїздок протягом 1950—58 рр. здійснив Державний симфонічний оркестр УРСР. Основу його програми складали твори українських класиків і радянських композиторів. Так, під час гастролей у Москві в січні 1952 р. у Великому залі консерваторії, Будинку вчених, у клубах оркестр виконав твори М. Лисенка, Л. Ревуцького, В. Гомоляки, А. Штогаренка (диригенти Н. Рахлін, К. Симеонов, О. Климов, Є. Шабалтіна). Прозвучали твори Чайковського, а в концерті до 125-річчя від дня смерті Бетховена — його I і IX симфонії. Інтерпретація Рахліним таких різних творів, як Симфонія невідомого автора (за тодішнім уявленням — М. Овсяникова-Куликовського), IV симфонія Чайковського, IX симфонія Бетховена, знов підтвердили і яскраву індивідуальність диригентських задумів, і тверду волю на шляху до їх втілення.

В січні 1955 р. оркестр дав концерти у Львові та прибалтійських республіках. Тут прозвучали твори Ю. Мейтуса, Л. Ревуцького, Р. Лієра, А. Хачатуряна, а також класика латвійської музики Е. Дарзіньша сучасного композитора Я. Іванова. Диригували Н. Рахлін, К. Симеонов, Є. Шабалтіна. У виступах брали участь також солістка Української республіканської філармонії В. Ялмут та піаністка Ю. Будницька. Того самого року оркестр виступав під керівництвом Н. Рахліна у містах Сталіно та Ворошиловграді.

Насиченою була гастрольно-концертна діяльність симфонічного оркестру Львівської філармонії. У 1950 р. він відвідав Ужгород, Мукачеву, побував у різних районах Закарпатської області, на Буковині, у Вінницькій області (диригенти І. Паїн та М. Колесса). В концертах виконувалися твори митців Львова, зразки вітчизняної та західноєвропейської класики. В листопаді 1953 р. оркестр гастролював у Литві. Під керівництвом І. Паїна, М. Колесси та Д. Пелехатого прозвучали твори Лисенка, Кос-Анатольського, Чайковського, Шуберта, Мендельсона, Дворжака, Хачатуряна. В 1956 р.

колектив гастролював у Вінниці, де виконав кілька творів класиків і радянських композиторів (І. Паїн, Ю. Луців та Д. Пелехатий).

Відбулися гастролі Державної капели «Думка» (художній керівник — О. Сорока). В 1950 р. вона виступала у Львові, де прозвучали твори Лисенка, Леонтовича, Лятошинського, Г. Майбороди, Штогаренка, Гайдна, Глінки, Танєєва, а також обробки народних пісень Верьовки, Козицького, Мейтуса, вокально-симфонічна поема Ревуцького «Хустина» (в супроводі львівського оркестру).

«Думка» виступала в Москві у Великому залі консерваторії, у клубах і палацах культури заводів «Електросила» та «Червоний пролетар». Під час гастролей колектив узяв участь у концерті, присвяченому пам'яті Л.Собінова. Цікавими були концерти «Думки» в 1953 р. у Мінську.

У 1955 р. «Думка» гастролювала в Кривому Розі. Основу програм становили хори Лятошинського, Нішинського, обробки народних пісень.

У 1957 р. концерти «Думки» відбулись у західних областях України. Для мешканців Луцька, Нововолинська, Львова, Дрогобича, Стрия, Станіслава, Коломиї, Чернівців звучали твори К.Данькевича, Б.Лятошинського, А. Кос-Анатольського, А.Коломійця.

Із зацікавленням сприймалися виступи Капели бандуристів УРСР (художній керівник — О. Мінківський). Навесні 1952 р. здійснено гастрольну подорож колективу по Закарпаттю, Одеській, Херсонській областях, Молдові, відбулася тепла зустріч з будівниками Каховської ГЕС. У репертуарі капели були українські та російські пісні, твори Є. Козака, В. Мураделі, С. Тулікова. Цікавою стала поїздка в 1955 р. по Сибіру та Алтаю, де виконувались українські, російські, білоруські народні пісні, твори сучасних авторів. У 1956 р. капела гастролювала у Хмельницькій, Тернопільській, Станіславській, Дрогобицькій областях, а також взяла участь у святкуванні 700-річчя Львова. В 1957 р. колектив виступив з концертами в містах і робітничих селищах Волині, давав консультації гурткам художньої самодіяльності.

Популяризації української народної пісенності за межами республіки значно сприяли подорожі ансамблів пісні й танцю УРСР та інших хорових колективів. Наприклад, Закарпатський народний хор у 1950 р. гастролював по містах Північного Кавказу. У м. Грозному він дав концерт у цеху заводу «Красный молот». Особливе захоплення викликали закарпатські народні пісні.

Ансамбль пісні і танцю УРСР (художній керівник Л. Чернишова) здійснив у 1950 р. гастрольну подорож по Кавказу й Закавказзю. Українські митці побували у Тбілісі, Єревані, Ленінакані, Баку, Махачкалі, Грозному, Сочі, Красnodарі, Ростові-на-Дону та інших містах.

Прикарпатський ансамбль пісні й танцю Дрогобицької обласної філармонії давав концерти в Читі й районах Читинської області, в Хабаровську, Комсомольську-на-Амурі, Владивостоці та інших містах Сибіру та Далекого Сходу.

Навесні 1950 р. на Далекий Схід виїхав Ансамбль пісні й танцю Сталінської філармонії. Він виступив у Читі, Хабаровську, Петропавловську-на-Камчатці, у Приморському краї, на Сахаліні. Репертуар складався з пісень радянських композиторів, а також включав ряд класичних творів. Окремий блок становили пісні Донбасу. В 1953 р. ансамбль відзначив 15-річчя від дня

свого заснування. Того самого року пройшли його виступи перед мешканцями Баку й Грозного.

У 1952 р. Український народний хор під керуванням Г. Верьовки виступав на відкритті Волго-Донського каналу й Цимлянського водосховища. В 1954 р. цей ушлявлений колектив дав 150 концертів — у Москві, Горькому (тепер — Нижній Новгород), Кірові, Свердловську (тепер — Єкатеринбург), Челябінську, у п'яти областях УРСР. На них побувало тоді близько 200 тисяч слухачів. У 1956 р. хор тепло приймало населення Краматорська, Костянтинівки, Слов'янська, Харкова, Сум, Красного Лиману, Ізюма, Полтави, Конотопа, Миргорода та інших міст республіки.

Влітку 1953 р. на Донбасі (в містах і селищах) виступав Волинський народний хор (художній керівник — О. Самохваленко). Того самого року він завітав до Дніпропетровська, Запорізької, Херсонської областей, будівельників Каховської ГЕС. У 1954 р. дав кілька концертів на Уралі — в Челябінську, Златоусті, Магнітогорську, Ленінграді, Пскові, Новгороді.

Гуцульський ансамбль пісні й танцю Станіславської обласної філармонії (художній керівник — В. Пашенко) в 1956 р. зібрав у Москві значну аудиторію любителів українського пісенного мистецтва. Ансамбль продемонстрував високу техніку багатоголосого співу, яскраву емоційність, національну своєрідність. У 1957 р. він узяв участь у святковому ювілейному концерті в Києві, а також гастролював по багатьох містах України — від Запоріжжя до Севастополя.

Навесні 1957 р. у дні підготовки до Всесвітнього фестивалю молоді та студентів народився новий хоровий колектив — Черкаський народний хор. На фестивалі він одержав диплом II ступеня (до кінця року дав понад 100 концертів). В основу репертуару ліг пісенний фольклор Черкаської області. Введення елементів театралізації у виконавську практику допомагало глибшому розкриттю змісту пісні.

Широко практикувалося створення концертних бригад для гастрольних подорожей. Так, у 1954 р. вони виїжджали в сільськогосподарські райони Закарпаття та Станіславської області. В липні 1957 р. виступали перед населенням цілих земель Південного Казахстану.

Успішно проходили гастролі українських митців за кордоном. У червні 1952 р. відбулася Декада Української РСР у Румунії. Із захопленням зустріли слухачі Бухареста і Констанци виступи Українського народного хору під керуванням Г. Верьовки. Понад десять тисяч селян з'їхалися на свято в провінції Родна. У 1953 р. цей колектив виступав у Полтаві. В його репертуарі значилось понад 50 творів сучасних композиторів, старовинні та сучасні народні пісні. В червні—липні 1954 р. хор дав 36 концертів у Фінляндії.

1955 рік, коли міжнародний клімат поліпшився, був щедро насичений гастрольми радянських митців, у тому числі українських, за кордоном. Є. Чавдар з успіхом виступила в Афінах, Римі, Бєлграді, Кабулі, Делі; Л. Лобанова співала на сценах Гааги та Амстердама. Пройшли концерти М. Гришка в Будапешті, О. Пархоменко — в країнах Північної Африки. Державний симфонічний оркестр УРСР під керуванням Н. Рахліна виступав у Варшаві.

Важливим напрямом внутрішнього концертного життя вважалося ознайомлення слухачів з музичною культурою інших радянських республік і з їх

найкращими виконавцями. В січні 1950 р. в Києві прозвучав концерт казахської і туркменської музики. Значну увагу привернула програмна симфонія Є. Брусиловського «Сари-арна» («Степ»), що відображала «життя казахського народу в дожовтневий час». Серед найкращих досягнень симфонічної музики було представлено «Туркменську сюїту» В. Мухагова, де відтворено мальовничі картини східного пейзажу. Оркестром диригував Г. Дугашев (згодом диригент Київського оперного театру). М. Гришко виконав арії з опери «Абай» казахських композиторів А. Жубанова та Л. Хаміди.

На початку січня 1950 р. учасники Декади молдавської музики й танцю, що відбулась у грудні 1949 р. у Москві, гастролювали в ряді міст України — Києві, Харкові, Львові та ін., знайомлячи аудиторію з яскравою палітрою свого музичного мистецтва. У концертах взяли участь симфонічний оркестр Молдавської філармонії, хорова капела «Дойна», ансамбль танцю, оркестр народних інструментів. Колективи продемонстрували належний рівень виконавської майстерності. Успіхом користувалися також виступи співачок Т. Чебан та Л. Левицької (особливо приваблювали в їх виконанні народні пісні). Своярідно прозвучав оркестр народних інструментів.

У 1952 р. Державний симфонічний оркестр УРСР під керуванням диригента Ніязі познайомив слухачів з музичною культурою Азербайджану (симфонічний мугам «Раст» Ніязі, поема «Лейлі і Меджнун» та сюїта з музики до балету «Сім красунь» К. Караєва).

У концерті з творів узбецьких композиторів виконувалися «Героїчна симфонія» і Друга симфонія М. Ашрафі та IV концерт для фортепіано з оркестром Г. Мушеля (піаніст І. Аптекарев).

У травні 1954 р., коли відзначалося 300-річчя возз'єднання України з Росією, в Україні пройшла декада російського мистецтва. В Києві виступали провідні виконавці РРФСР: артисти Великого театру — земляки І. Козловський, М. Рейзен, Л. Масленникова, Н. Шпіллер, а також Хор ім. М. Пятницького, Червонопрапорний ансамбль пісні й танцю Радянської Армії. В Київському оперному театрі поставили «Декабристів» Ю. Шапоріна за участю російських співаків О. Іванова та О. Пирогова.

В липні 1955 р. Симфонічний оркестр УРСР під керуванням Д. Гокієлі дав концерт грузинської музики. Було виконано фрагменти з опер З. Паліашвілі «Даїсі», «Сказання про Шота Руставелі» Д. Аракішвілі, з балету «Рубінові зірки» А. Баланчивадзе, з хореографічної поеми «Витязь у тигровій шкурі» В. Гокієлі, а також частини з I симфонічної сюїти Г. Кіладзе і фрагменти з балету «Весілля сонця» М. Давіташвілі.

Тому самого року відбувся концерт естонської музики. В Києві гастролювали диригент Р. Матсов та скрипаль В. Алумяе. В концерті прозвучали Друга симфонія («Естонська») Е. Каппа, симфонічна картина Х. Еллера «Зоря», Полонез А. Каппа, Концерт для скрипки з оркестром Б. Кирвера.

50-ті роки в концертному житті України ознаменувалися рядом мистецьких подій — гастролями найвидатніших творчих колективів та окремих виконавців з усього Радянського Союзу. Неодноразово (у 1950, 1951, 1953, 1954 рр.) на українських концертних естрадах виступала ушанована Ленінградська державна академічна хорова капела (заснована 1713 р.). Її очолював чудовий музикант з великою ерудицією та досвідом — Г. Дмитревський.

Капела виконувала твори Л. Ревуцького, П. Козицького, Ю. Мейтуса, обробки народних пісень М. Лисенка, Я. Степового, М. Леонтовича, твори світової класики, а також репрезентувала ряд програм, присвячених пісням народів СРСР та інших країн. У супроводі Державного симфонічного оркестру УРСР під веруванням О. Климова прозвучали кантата «Іоанн Дамаскін» С. Танєєва та «Олександр Невський» С. Прокоф'єва.

У 1953 р. в Україні виступав Квартет ім. О. Глазунова, відомий в СРСР та країнах Європи. До його складу входили І. Лукашевський (перша скрипка), Г. Гінзбург (друга скрипка), В. Шер (альт), Д. Могилевський (віолончель). У їх виконанні прозвучали квартети — Восьмий Л. Бетховена, Перший Д. Шостаковича, Третій С. Танєєва, мініатюри П. Чайковського, А. Лядова, номери з балету «Раймонда» О. Глазунова.

У багатьох містах України (зокрема, Києві, Житомирі, Вінниці, Кіровограді та ін.) у 1953 р. проходили гастролі Державного хору Білорусії, що відзначав тоді 30-річчя свого існування. Його художнім керівником та головним диригентом був Г. Ширма. Поряд з хорами П. Ніщинського колектив виконував кантату «Глянь ти на степи» А. Богатирьова, хори «Серенада», «Руїни башти» С. Танєєва, партизанську «Лісову пісню» В. Оловникова. Добре звучали українські та білоруські народні пісні.

Помітною подією в концертному житті України стали гастролі в 1954 р. Квартету Грузинської РСР. На той час це був порівняно молодий колектив (існував 10 років), але вже досить відомий. Він відвідав майже всі республіки СРСР, став лауреатом Міжнародного конкурсу квартетів у Празі (II премія). Ансамбль складався з випускників Тбіліської консерваторії — Б. Чіаурелі (I скрипка), Г. Хатіашвілі (II скрипка), О. Бегалішвілі (альт) та Г. Барнабішвілі (віолончель). У їх виконанні прозвучали Восьмий квартет Бетховена, Другий — Чайковського, мініатюри С. Цинцадзе та ін.

Різноманітністю відзначалися програми концертів у Києві Державного академічного російського хору СРСР у 1956 р. (диригент — О. Свешников), що виконував твори Чайковського, Танєєва, Варламова, російські народні пісні. Також відбувся концерт італійської музики, де прозвучали «Miserere» Йомеллі, «Ave Regina» Палестрини, «Crucifixus» Лотті, а також італійські народні пісні в обробці Свешникова.

В лютому 1957 р. в Києві відбулися гастролі Державного квартету ім. О. Бородіна. У виконанні Р. Дубинського (I скрипка), Я. Александрова (II скрипка), Д. Шебаліна (альт) та В. Берлінського (віолончель) прозвучали Другий і Третій квартети Чайковського, Третій — Шостаковича, Четвертий — Бетховена, Квартет Равеля та інші твори.

Однією з важливих подій концертного сезону 1958 р. став приїзд в Україну вірменського Квартету ім. Комітаса. В його складі були А. Габріелян (I скрипка), А. Асламазян (віолончель), Г. Давидян (II скрипка) та Г. Талалян (альт). Програму виступів складали квартети Бетховена, Шостаковича, Равеля, Пасакалія Генделя та інші твори.

У період 1950—58 рр. на республіканських естрадах виступало також чимало видатних солістів з близького й далекого зарубіжжя — піаністів, скрипалів, віолончелістів, співаків і диригентів. Так, у різні роки в Києві побували Е. Гігельс, Г. Гінзбург, Н. Штаркман, В. Мержанов. З-поміж російських

музикантів дехто був уродженцем України (піаністи С. Ріхтер, Е. Гілельс, скрипалі Д. Ойстрах, В. Климов, В. Пікайзен, співачка В. Борисенко та ін.).

Концерти С. Ріхтера в 1950—54 рр. проходили на сцені Колонного залу ім. М. В. Лисенка Республіканської філармонії. Виконувались цикли «Карнавал» та «Фантастичні п'єси» Шумана, «Миттєвості» та Друга соната Прокоф'єва, фортепіанні концерти Шумана та Брамса. Прозвучали окремі концерти, а також сонати Бетховена, Скрябіна, прелюдії Дебюссі, твори Вебера, Ліста, Равеля. У грудні 1951 р. відбувся концерт за участю двох відомих піаністів — Генріха та Станіслава Нейгаузів у супроводі Державного симфонічного оркестру УРСР (диригент — К. Симеонов). Г. Нейгауз виконав Фортепіанний концерт Шопена, С. Нейгауз — Концерт Ліста, Концерт для двох фортепіано Моцарта, а також твори Рахманінова, Прокоф'єва, Скрябіна.

У жовтні 1958 р. в ряді міст виступила солістка Московської філармонії, лауреат міжнародних конкурсів Т. Ніколаєва. Один з концертів присвячувався 60-річчю від дня смерті Чайковського, зокрема, вперше в Києві прозвучала його Концертна фантазія для фортепіано у супроводі того самого симфонічного оркестру (диригент К. Симеонов). Програма інших виступів охоплювала твори Баха, Шопена, Ліста. В 1954 р. Т. Ніколаєва виступила у Сталінській філармонії. Тут прозвучали твори Баха (Англійська сюїта), Бетховена (сонати), Глінки, Ліста, Шопена.

У 1955 р. в УРСР побував піаніст О. Ведерников, який з успіхом виконував Третій концерт Бетховена, сонати Моцарта, Варіації та фугу Франка на тему Генделя, твори Шопена.

Велике враження на українських слухачів справили концерти молодого піаніста — лауреата Міжнародного конкурсу Д. Башкирова (Шуман, Скрябін, Шопен). Концерт *до* мінор Моцарта прозвучав у супроводі Державного симфонічного оркестру УРСР під керівництвом Н. Рахліна.

Навесні 1958 р. в різних містах України виступали лауреати першого Міжнародного конкурсу піаністів та скрипалів ім. Чайковського — В. Климов та Вен Клайберн (його тоді називали Ван Кліберн). У виконанні першого прозвучали Скрипковий концерт Чайковського, сонати Ізаї та Прокоф'єва, «Баскське капричіо» Сарасате. Ван Клайберн грав Третій концерт Рахманінова, Шосту сонату Прокоф'єва, Дванадцятку рапсодій Ліста, 23 сонату Бетховена та ін.

У Львові два концерти дав японський піаніст Т. Мацуура. Він виконав Скерцо *мі* мажор, Етюд *ля* мінор Шопена, Фортепіанний концерт Шумана, східну фантазію «Ісламей» Балакірева, твори Й.-С. Баха і Бетховена.

Цікавою сторінкою мистецького життя України стали концерти талановитого скрипаля, лауреата міжнародних конкурсів І. Ойстраха. Так, у 1956 р. він виконав Скрипковий концерт Чайковського (диригент К. Симеонов), Другу сонату Прокоф'єва, Романс *до* мажор Бетховена, поему Ізаї «За прядкою».

Чотири виступи Д. Ойстраха в Києві у березні 1958 р. стали святом класичного скрипкового мистецтва. Прозвучали скрипкові сонати: *ля* мажор Франка, *ре* мінор № 3 Брамса, *мі* мажор № 1 Хіндемита, *соль* мажор № 6 Баха, а також п'єси Тартіні, цикл поем «Міфи» Шимановського («Фонтан Арету-

зи», «Нарцис», «Дріади і Пан»), «Хоро» Владигерова, «Циганка» Равеля, Чотири угорські танці Брамса та ін. Запамятались також яскраві виступи Л. Когана, В. Пікайзена.

У період 1950—58 рр. в Україні кілька разів побував диригент К. Іванов, зокрема, 1957 р. оркестр під його керівництвом виконав I і V симфонії Чайковського, VII симфонію Прокоф'єва та сюїту з балету Хачатуряна «Гаяне».

В лютому 1950 р. у Колонному залі Української філармонії виступала В. Барсова. Її спів, як завжди, відзначався високою культурою і тонким художнім смаком. Значне місце в програмах відводилося народним пісням — українським, російським, польським, чеським. Співачка також виконала думку Парасі з «Сорочинського ярмарку» Мусоргського, арію Гальки з однойменної опери Монюшка, романс Антоніди з «Івана Сусаніна» Глінки.

1952 р. в Україні гастролював співак І. Петров. До його репертуару входили романси Даргомижського, Чайковського, Шуберта, Ліста, арії з опер Серова та Шапоріна.

Тоді ж кияни слухали романси Косенка, Чайковського, арії з опер Моцарта, Россіні у виконанні З. Долуханової. У 1953 р. в Колонному залі філармонії відбулося кілька концертів Г. Гаспарян. Преса відзначала широкий та різноманітний репертуар співачки, яка майстерно виконала твори західноєвропейських та російських класиків, радянських композиторів.

Цікавими були концерти Л. Масленникової, які в 50-х рр. проходили в Києві та інших містах України майже щорічно. Свого часу співачка закінчила Київську консерваторію (клас Д. Євтушенка), стала солісткою Великого театру СРСР. У її виконанні часто звучали твори Чайковського, Рахманінова, Гріга, Шуберта, Брамса.

1953 р. відбулися два концерти Н. Казанцевої. Вона співала романси Глієра, Ракова, Шапоріна та ін. Тоді ж у Києві гастролювала відома співачка І. Яунзем з піснями народів СРСР та ін.

1955 р. твори Шуберта, Верді, Чайковського, Рахманінова, Глієра репрезентували у своїх програмах естонські співачки В. Нелус (колоратурне сопрано) і Ж. Сиймон (меццо-сопрано).

У цей же час в Україні гастролювали М. Накашідзе та Т. Куузік. У 1956 р. останній дав ряд концертів у столиці України, що проходили в Колонному заді філармонії та Будинку вчених (прозвучали романси Чайковського, Бородіна, Гріга, Шумана, арії з опер Верді, Россіні, Гуно, Данькевича).

У 50-ті роки в Києві виступала В. Борисенко — випусниця Київської консерваторії, солістка Великого театру СРСР. Задушевно і м'яко звучали в її виконанні романси Рубінштейна, Чайковського, Варламова, Рахманінова, арії з опер Моцарта, Гуно тощо.

Особливе місце в музичному житті України посіли народні хори та ансамблі пісні й танцю з республік СРСР. У 1951 р. уперше виступив Російський народний хор ім. М. П'ятницького (худ. кер. В. Захаров), тоді ж пройшли концерти Сибірського народного хору, що ознайомив слухачів із сучасними та старовинними народними піснями Сибіру. Роком раніше виступав Ансамбль пісні й танцю Грузії (худ. кер. К. Пачкорія).

1952 р. в Україні побував Оркестр народних інструментів Узбецької РСР, створений ще в 1938 р. завдяки роботі експериментальної майстерні рекон-

струкції і вдосконалення народних інструментів при Інституті мистецтвознавства Узбецької РСР.

1953 р. пройшли концерти Російського народного оркестру ім. М. Осипова за участю співаків — солістки Великого театру СРСР М. Максакової та соліста Московської філармонії Г. Пищаєва.

У Дніпропетровській області, зокрема в Кривому Розі та Дніпродзержинську, виступав (у 1954 р.) Омський народний хор. Колектив відвідав цілий ряд підприємств та установ. Тоді ж у Києві проходили концерти Уральського народного хору (худ. кер. Л. Христиансен).

Яскраво прозвучали виступи Абхазького ансамблю пісні й танцю (у 1955 р. — в Києві, на будівництві Каховської ГЕС, у Запорізькій області, на Донбасі), ансамблю чонгуристок з Грузії (1956 р., Київ, Львів, Одеса, Чернівці та інші міста), Ансамблю пісні і танцю Узбецької РСР (1956 р., Київ), Білоруського державного народного хору (1958 р.) та ін.

Афіші 50-х років насичені й такими важливими подіями в мистецькому житті, як *гастролю зарубіжних виконавців*. У травні 1950 р. у Києві та Харкові відбулися гастролі солістів опери Празького національного театру — С. Петрової, В. Крилової, Р. Єдлічки, солістів Празької філармонії З. Ілена, В. Ржепкової та диригента Празького національного театру Ф. Шквора. Преса високо оцінила мистецтво чеських артистів, відзначила яскраву інтерпретацію їхніх народних пісень, а також творів Сметани, Дворжака, Чайковського, Бізе. Зокрема, чехословацькі піаністи виконали прем'єри в Україні творів Сметани «На березі моря», уривки з музики до трагедії Шекспіра «Макбет».

У квітні 1952 р. у Києві виступала група музикантів з Румунії — мецосопрано З. Паллі, баритон П. Штефанеску-Гоанге, скрипаль Ш. Георгіу, піаніст В. Георгіу, диригент Дж. Джорджеску. На концертах прозвучали твори румунських композиторів, а також Чайковського, Рахманінова, Шопена, Ліста.

У жовтні 1952 р. завітала делегація митців Болгарії на чолі з композитором Г. Димитровим. Її учасником був і П. Владигеров, який виконував власні твори для фортепіано — «Східний марш», «Осіньню елегію», «Рученицю» та «Сільський танок». Перед українськими слухачами виступили також скрипаль Б. Лечев, піаністка Л. Єнчева (твори Ф. Шопена, П. Владигерова, М. Големінова). Цікавими стали виступи солістів Софійської державної опери Р. Конфорті та К. Шекерлійського, а також співака Д. Узунова. Відомий болгарський бас М. Попов виконав головну роль в опері «Іван Сусанін».

Високий рівень виконавської культури продемонстрували угорські митці 1952 р. у Києві. Особливий інтерес викликали молоді виконавці — скрипаль Д. Ковач, піаніст Д. Шебек та віолончеліст Ф. Михай. Симфонічний оркестр УРСР під керівництвом диригента А. Короді виконав твори Моцарта, а також «Урочисту увертюру» Ф. Еркеля, «Рапсодію» Верванські.

Знаменною подією 1953 р. стали гастролі чеських митців. До складу делегації входили: В. Ржепкова (рояль), яка представила програму з творів Сметани, професор Празької консерваторії М. Садло (віолончель), який виконав концерти Баха та Дворжака в супроводі Симфонічного оркестру УРСР (диригент Н. Рахлін). Успіхом у слухачів користувалися концерти Квартету

ім. Б. Сметани у складі І. Новака (І скрипка), Л. Костецькі (ІІ скрипка), Я. Рубенські (альт), А. Когоута (віолончель). До їхньої програми входили Квартет *фа* мінор Бетховена, Квінтет *ля* мажор Дворжака (піаніст — проф. А. Голечек), квартет Сметани «З мого життя», твори Чайковського, Цинцадзе тощо.

У 1954 р. митці Індії — співаки, музиканти-інструменталісти, танцюристи — показали свої народні пісні й танці, твори Р. Тагора. Зі справжньою віртуозністю грали індійські артисти на народних інструментах — басурі, танпурі, барабані. Прозвучали твори на народні теми в обробці Раві Шанкара.

У зв'язку з 10-ю річницею визволення Польщі у Києві в 1955 р. відбулися концерти професора З. Гужинського, художнього керівника та головного диригента Познанської опери, та піаністки Л. Грихтол. Прозвучали твори Ф. Шопена, М. Карловича, Л. Ружицького.

Інтерес громадськості столиці України викликали гастролі в 1956 р. видатних музикантів з Великобританії. Це були А. Блісс — представник старшого покоління, диригент і композитор; диригент К. Рейбоулд; сопрано Дж. Вівіан, скрипаль А. Камполі, професор Королівського музичного коледжу піаніст С. Сміт, а також гобоїст Л. Гуссенс. Програму склали твори Г. Перселла, Г. Ф. Генделя, обробки народних пісень Б. Бріттена, п'єси Т. Данхіла, М. Арнольда, а також Н. Паганіні, Д. Скарлатті, Л. Бетховена. С. Сміт виконав ряд п'єс С. Рахманінова.

Чималий ажіотаж у публіки викликали гастрольні виступи французького естрадного співака Іва Монтана, перуанської співачки Іми Сумак, аргентинської співачки та кіноактриси Лоліти Торрес, італійського вундеркінда Робертіно Лоретті та ін.

50-ті роки позначені також гастролями ряду творчих колективів з різних країн світу. Так, 1954 р. виступав знаменитий Томанер-хор хлопчиків з Лейпцига (музичний керівник і головний диригент — проф. Г. Рамін), основу репертуару якого склали твори Й.-С. Баха. Того самого року виступав Чеський нонет, котрий виконав твори Бетховена, В. Добіаша.

1957 р. у Києві відбулися концерти Державного симфонічного оркестру Чеської філармонії на чолі з диригентами К. Анчерлом та К. Шейном. Цей прославлений колектив засновано 1894 р. Першим його концертом диригував А. Дворжак. З оркестром не раз виступали й диригенти О. Глазунов, К. Іванов, О. Гаук, солісти Е. Гілельс, Л. Оборін, Д. Ойстрах, С. Ріхтер, Д. Шафран та ін. Репертуар його був дуже різноманітним. Виконувалися твори Бетховена, Дворжака, увертюри до опер Сметани, Глінки, «Метаморфози» (симфонічний цикл) Е. Сухоня, «Картинки з виставки» Мусоргського.

В січні 1958 р. столицю України відвідав Симфонічний оркестр Бухарестської філармонії під керівництвом Дж. Джорджеску, а також диригента й композитора М. Басараба. Він дав два концерти, де виконувалися Симфонія *ре* мінор С. Франка, Концерт для струнного оркестру П. Константинеску, симфонічна поема О. Респігі «Пінії Риму», п'єси Т. Рогальського, І симфонія Брамса, «Учень чарівника» П. Дюка, І сюїта для оркестру та Румунська рапсодія Дж. Енеску.

Значною подією того самого року стали гастролі в Києві Філадельфійського симфонічного оркестру (диригент Ю. Орманді), де цей всесвітньовідо-

мий колектив дав три концерти. В його складі було 107 виконавців, серед яких особливо видатні — Л. Монрое (віолончель), Я. Крахмальник (скрипка), М. Джоунс (валторна), Ч. Гузиков (тромбон) та ін. Філадельфійський оркестр виконав VII симфонію та увертюру «Леонора» № 3 Бетховена, II симфонію та Трагічну увертюру Брамса, сюїту «Дафніс і Хлоя» М. Равеля, симфонічну поему «Дон Жуан» Р. Штрауса, твори П. Крестона та А. Копленда.

У 50-х рр. в Україні виступали також славетні диригенти — Г. Абендрот, К. Зандерлінг, В. Фереро, С. Попов, К. Цеккі, Л. Стоковський.

1950 р. до СРСР приїхала тоді ще молода польська піаністка Г. Черни-Стефаньська, яка репрезентувала програму з творів Шопена. В 1955 р. вона виконала твори Моцарта, Шумана, Бетховена, Д. Скарлатті, Шопена, К. Шимановського, Ю. Заремського; із Симфонічним оркестром УРСР (диригент К. Симеонов) — концерти *ля* мажор Моцарта і *мі* мінор Шопена.

1956 р. у Колонному залі Республіканської філармонії грала аргентинська гітаристка М. Л. Анідо. До її програми увійшли твори латиноамериканських композиторів, мало відомі українській аудиторії, — Е. Віла Лобоса (Бразилія), А. Барріоса (Парагвай), Ю. Агірре (Аргентина) та ін.

1958 р. у Києві виступала відома польська піаністка Б. Хессе-Буковська, яка виконувала твори Шопена.

Зацікавлення викликали виступи французької скрипальки М. Оклер в 1958 р. Вона з успіхом виконувала твори французьких та російських авторів.

У період 1950 — 58 рр. проходили концерти ряду відомих співаків: іспанця Ф. Кардони (1953), солістів Угорського державного театру опери та балету М. Дьюркович та Й. Йовицького (1958), соліста Бухарестської опери Дж. Корбені (1958) та ін. Тоді ж з успіхом виступали ансамблі пісні й танцю з Болгарії (1950, 1955, 1956), «Слук» з Чехословаччини (1952 р.), ансамбль Війська Польського (1954), словацький ансамбль «Лучниця» (1955), ансамбль пісні й танцю Народних військ Монголії (1956). Вони знайомили українську музичну громадськість з народним мистецтвом своїх країн.

Цікавими виявилися авторські вечори провідних сучасних російських, а також грузинських композиторів. Так, концерт Р. Глієра в листопаді 1950 р. К. Данькевич назвав святом музичної культури. Твори Глієра прозвучали у виконанні Симфонічного оркестру УРСР під керуванням автора. Тоді виконали Віолончельний концерт, увертюру «Дружба народів», сюїту з балету «Овече джерело», Концерт для голосу з оркестром та баладу з опери «Шах-Сенем» (солістка Є. Чавдар). Вперше в Києві прозвучав «Концертний вальс».

Кілька авторських концертів Р. Глієра відбулося у Києві в 1953 р., де виконувалися його I симфонія, фрагменти з балету «Тарас Бульба» тощо.

В липні 1951 р. у Колонному залі Республіканської філармонії кияни зустрілися з В. Соловйовим-Седим. Прозвучали пісні композитора у виконанні соліста Ленінградського Малого академічного театру Ф. Андруковича, лауреата Всесоюзного конкурсу вокалістів Є. Флакса.

1953 р. там само відбулися концерти Т. Хренникова. Симфонічний оркестр УРСР під керуванням Н. Рахліна виконав його II симфонію, сцени з опери «В бурю» (солісти Московського музичного театру ім. К. Станіславсь-

кого та В. Немировича-Данченка — Д. Потаповська та В. Радзівський). Соліст того самого театру Г. Дударєв у супроводі автора виконав пісні та романси.

В січні 1953 р. у Сталінській філармонії пройшов авторський концерт М. Ракова. Симфонічний оркестр під його керуванням виконав «Концертну сюїту», Концерт для скрипки з оркестром (соліст Л. Корхін), «Російську увертюру», «Концертний вальс», а також романси (соліст Великого театру СРСР О. Межерауп).

У березні 1954 р. у Республіканській філармонії відбувся авторський концерт О. Тактакішвілі. Під керуванням автора прозвучали нові твори: II симфонія, симфонічні мініатюри, Концерт для фортепіано з оркестром (соліст — заслужений діяч мистецтв РРФСР Л. Оборін).

1956 р. у Києві з авторським концертом виступив Д. Кабалевський. Слухачі познайомилися з його IV симфонією, сюїтою «Комедіанти», Концертом для скрипки з оркестром та музикою до творів В. Шекспіра.

У 50-ті роки значного розвитку набрало самодіяльне мистецтво, широко популяризувались виступи аматорських хорових колективів. Активно функціонували народні хори з багаторічними традиціями. Наприклад, Заслужена самодіяльна хорова капела Південно-західної залізниці в 1954 р. відзначила 30-річчя свого існування (худ. кер. і диригент — В. Минько). Основу її репертуару складали українські, російські та інші народні пісні.

1955 р. минуло 25 років Народному хорові Київського Будинку вчителя (хормейстер — В. Чижський). За роки існування колектив дав понад 100 концертів для трудящих Києва та області, здійснював гастрольні подорожі до Москви, Харкова, Одеси та інших міст. У виконанні творів української, російської та іншої зарубіжної класики, радянських композиторів, пісень народів СРСР хор виявив достатньо високу майстерність.

1954 р. самодіяльним хоровим капелам Ворошиловградського палацу культури, Київського заводу «Більшовик», Краматорського Палацу культури, Харківського Палацу культури «Металіст» присвоєно звання заслужених, багато інших нагороджено почесними грамотами.

В ці роки досить часто з'являлися в Україні й самодіяльні оркестрові колективи. Так, у 1950 р. в райцентрі Біберка Львівської області було створено симфонічний оркестр, що складався з 85 мешканців сіл району. Над ним узяли шефство диригент Львівського театру опери та балету Я. Вошак і композитор А. Кос-Анатольський, консультував проф. Л. Брагінський. Досяг значного мистецького рівня й симфонічний оркестр при Одеському Будинку вчених, котрий з'явився ще в середині 30-х рр. Керував колективом проф. Л. Лемберський. Активну участь у цьому колективі брали науковці, лікарі, студенти, робітники. Поряд з композиціями Данькевича він з успіхом виконував твори Глінки, Чайковського, Бородіна, Глазунова, Баха, Бетховена, Шуберта, Глієра.

Найстарішим ансамблем був Заслужений самодіяльний оркестр народних інструментів клубу заводу ім. 61 комунара (заснований 1925 р.) в обласному центрі Миколаєві. Значний вплив на його діяльність справили творчі взаємини з російським композитором М. Іполитовим-Івановим. Керівником був диригент і композитор Г. Манілов, а з 1954 р. — Є. Єнін. До його репер-

туару входили твори Л.Ревуцького, С.Людкевича, К.Данькевича, П.Козицького, А.Штогаренка, К.Домінчен, К.Мяскова, А.Муки та ін. На ювілейному концерті у квітні 1950 р. виконувалися твори Глінки, Глазунова, Іполітова-Іванова. Того самого року для гастролей у Києві колектив підготував спеціальну програму, куди увійшли сюїта з балету «Лебедине озеро», IV симфонія Чайковського та ін. Не поступався своєю майстерністю Миколаївському й самодіяльний оркестр народних інструментів Палацу культури Ворошиловградського тепловозобудівного заводу (керівник Г. Аванесов). У 1951 р. на республіканському конкурсі самодіяльного мистецтва в Києві обидва оркестри поділили перше місце.

Один з багатьох колективів, що відкрив дорогу у професійне мистецтво талановитій молоді, — самодіяльна капела бандуристів заводу ім. Ф.Дзержинського (Дніпродзержинськ) під керівництвом М. Лобка — неодноразовий учасник республіканських та всесоюзних олімпіад народної творчості. В 1954 р. їй було присвоєно звання Заслуженої капели бандуристів УРСР.

Активну концертну діяльність в районах Київської області провадив ансамбль бандуристів Городищенського цукрового заводу. Творчу допомогу йому надавала Заслужена державна капела бандуристів УРСР.

Систематично виступала перед трудящими міста й області самодіяльна капела бандуристок Полтави, що взяла участь у VI Всесвітньому фестивалі молоді й студентів у Москві.

На солідному виконавському рівні працювали також хорові колективи Київського політехнічного інституту (кер. Л. Падалко), Київського університету ім. Т. Г. Шевченка (кер. М. Хардаєв), Республіканського Будинку вчителя (кер. П. Гончаров), фольклорно-етнографічний ансамбль «Веснянка» Київського університету (кер. В. Нероденко).

На деяких підприємствах функціонували навіть самодіяльні оперні колективи. Так, у 1950 р. силами аматорів-трудівників Харківського тракторного заводу було поставлено оперу «Наталка Полтавка» Лисенка, а колектив «Запоріжсталі» показав оперу «Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського. При Будинку культури ім. Фрунзе Києва існувала оперна студія ще з 20-х років. У 1952 р. вона поставила «Русалку» Даргомижського.

1954 р. самодіяльний колектив с. Борців Заболотівського району Станіславської області ознайомив глядачів з операми «Наталка Полтавка» та «Запорожець за Дунаєм». Студія Палацу культури ім. Дзержинського м. Дніпродзержинська поставила «Майську ніч» Римського-Корсакова та «Черевички» Чайковського, оперна студія Львівського Політехнічного інституту — «Євгенія Онегіна» Чайковського; гурток школи № 11 ст. Калинівка Вінницької залізниці — дитячу оперу Лисенка «Коза-Дереза».

У 50-ті роки набули поширення самодіяльні духові оркестри. 1953 р. лише в Київській області їх було понад 250. Репертуар цих колективів, як правило, складався з популярних маршів та пісень радянських композиторів.

У багатьох містах і селах Закарпаття проходили концерти відомого тоді самодіяльного фольклорного ансамблю пісні й танцю «Боржава», створеного на Довжанському деревообробному комбінаті в 1954 р. (організатор і керівник — М. Машкін). У 1957 р. він став лауреатом Республіканського фестивалю самодіяльного мистецтва.

Розвивалися й нові, більш масові форми самодіяльного мистецтва. Такими стали свята пісні. Ще в 1947 р. на запрошення Г. Ернесакса провідні українські хормейстери Г. Верьовка, Ю. Таранченко взяли участь у Святі пісні в Естонії. За прикладом прибалтійських республік такі свята щорічно почали проводитися і в Україні. Перше з них відбулося ще 1949 р. у с. Кам'янка на Черкащині.

Поряд із самодіяльними колективами в таких святах брали участь і професійні музиканти, зокрема, в Одесі — К. Домінчен, у Львові — М. Колесса.

Піднесенню самодіяльного руху значно сприяли регулярні огляди творчості артистів-аматорів (від школярів до ветеранів) — олімпіади самодіяльного мистецтва, що традиційно проводились у масштабах України та СРСР. Черговий всесоюзний огляд 1950—51 рр. засвідчив, що за розвитком самодіяльності Україна посідає одне з перших місць. Повідомлялося, що в республіці існує понад 12 тисяч самодіяльних гуртків, де бере участь понад 200 чоловік.

1956 р. було проведено Всесоюзний огляд самодіяльного мистецтва. Від України в ньому виступило 1300 осіб. Серед лауреатів огляду — Заслужена хорова капела Київського заводу «Більшовик» (худ. кер. і диригент — О. Петровський).

Велику роль у популяризації музичного мистецтва відігравала Українська студія телебачення, відкрита в 50-ті роки. Музичні редактори студії докладали всіх зусиль, щоб донести до глядачів найцікавіші явища мистецького життя України. Так, досить популярними були прямі трансляції концертів і тематичних передач зі студії, створювалися збірні концерти з відеозаписів на зразок сучасних відеокліпів. Ще більш активну діяльність у цьому напрямі вело Українське радіо.

Розповсюдження виконавського мистецтва здійснювалося й опосередкованим чином через грампласти, а від середини 50-х рр. — і через магнітозапис. Вплив такої продукції, як санкціонованої, так і «неформальної», ставав дедалі відчутнішим, охоплюючи все ширші кола масового слухача.

Отже, концертне життя України впродовж 50-х років було досить активним і багатогранним. Провідну роль у популяризації музичного мистецтва відігравали Республіканська та обласні філармонії, Українська республіканська естрада. Основу їх репертуару становили апробовані зразки української, російської та іншої зарубіжної класики, твори сучасних радянських композиторів. Їх наближенню до слухача значно сприяли виступи на відкритих літніх естрадах, концерти-зустрічі, цикли лекцій-концертів, виступи в селах, на заводах, будівництвах.

У другій половині 50-х років значно збагатилася афіша зарубіжних виконавців, збільшилась кількість гастролей українських артистів за кордоном, що порівняно з довоєнним часом вважалося новим явищем концертного життя.

Активно розвивалося й самодіяльне мистецтво, продовжувалася практика проведення республіканських та всесоюзних оглядів.

Разом з тим позначались — особливо в кінці 40-х і на початку 50-х років — штучна обмеженість репертуару, викликана офіційно санкціонованою боротьбою з впливами «формалізму», «космополітизму», «буржуазного

модернізму й авангардизму». У період «холодної війни» за «залізною завісою» опинилася чи не вся зарубіжна композиторська творчість (за винятком окремих митців країн т. зв. «народної демократії» — згодом т. зв. «соціалістичного табору»). Навіть творчість Рахманінова, Скрябіна, Стравинського, Малера, Равеля, Дебюссі тоді сприймалася владою з великою пересторогою або й зовсім заборонялась до оприлюднення, не кажучи вже про більш радикальні напрями.

Водночас заохочувалась популяризація художньо безпорадних творів, аби лише вони буди «ідейно витриманими». Жорсткий курс на ідеологізацію мистецтва, функція якого здебільшого зводилась до ілюстрації чергових офіційних гасел і кампаній, зрештою

гальмував розвиток не тільки творчості, а й виконавства, спричинював зниження рівня професіоналізму.

Щодо так званої художньої самодіяльності, то в цій галузі, крім згаданих позитивних моментів, дедалі відчутніше спостерігались такі хворобливі явища, як ставка на екстенсивне зростання, штучне збільшення кількості колективів і учасників (з неминучими приписками й окомилуванням), надмірна заорганізованість, конкурсманія, боротьба за звання тощо. Живе творче почуття й безпосередність художньої реакції, національна самобутність і першоджерельність заступалися холодним безликим офіціозом, фальшивим пафосом. Усе це особливо наочно і згубно виявилось у наступний застійний період, позначений загостренням суперечностей між «офіційним» і «неформальним» мистецтвом.

СПЕЦІАЛЬНА ОСВІТА І МУЗИКОЗНАВСТВО



МУЗИЧНА ОСВІТА

Війна безжалісно перервала навчальний процес у багатьох навчальних музичних закладах України. Деякі з них було терміново евакуйовано у східні райони Радянського Союзу, серед них і Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського.

1942 р. за допомогою Всесоюзного комітету у справах мистецтв керівництву консерваторії вдалося зібрати педагогів і студентів, які перебували в евакуації у різних республіках і містах країни, для продовження навчальної діяльності на Уралі, у Свердловській консерваторії ім. М. П. Мусоргського. Хоча спочатку кількість студентів не перевищувала 100 осіб, одночасно було відновлено роботу всіх факультетів.

У суворих воєнних умовах викладачі й студенти брали активну участь в організації шефських концертів у частинах Радянської Армії. Протягом лише перших двох років було проведено близько 1200 таких концертів.

Чимало педагогів і студентів Київської консерваторії в роки війни стали бійцями Радянської Армії, інші — учасниками фронтових концертних бригад.

Педагоги старшого покоління — Л. Ревуцький, П. Козицький, М. Вериківський, Б. Лятошинський, М. Вілінський, М. Скорульський та інші, перебуваючи в евакуації, зробили помітний внесок у розвиток музичної культури інших республік як композитори. У своїх творах вони зверталися до тем, сюжетів і образів з історії минулого й сучасного життя цих народів.

У виключно важкому становищі опинилися ті, хто не зміг евакуюватися на схід. Шибениці на вулицях напівзруйнованого понівеченого міста, масові облави і розстріли підозрілих чи просто безвинних заручників, відправка до концтаборів чи на каторжні роботи, безробіття, голод, холод, моральне приниження — такими були повсякденні реалії тогочасного життя під владою представників «вищої раси», претендентів на світове панування.

Дозвіл на обмежене пересування в умовах комендантської години і тимчасову можливість урятуватися (особливо молоді) від негайної відправки до Німеччини могли одержати лише ті, хто працював або навчався в офіційно зареєстрованих установах і закладах. Тому група педагогів вирішила організувати щось подібне до консерваторії¹. Труднощі почалися з того, що

колишнє приміщення консерваторії, школи-десятирічки і концертного залу повністю згоріли. Постраждали велика нотна бібліотека і оперна студія, хоча ціною відчайдушних зусиль працівників частину матеріалів вдалося своєчасно вивезти і зберегти. Загинули цінне обладнання всіх учбово-методичних кабінетів, фонотека і 20-річний архів. Не залишилось жодного роялю, як і інших інструментів.

Син М. В. Лисенка Остап Миколайович і його колеги згуртували навколо себе ентузіастів. Спільними зусиллями знайшли приміщення біля Володимирського собору (нині Пироговська, 9), розшукали інструменти у приватних квартирах. Відтак восени 1941 р. заклад під назвою консерваторії оголосив прийом бажаючих.

З політичних міркувань формально ректором закладу було затверджено О. Лисенка, проте фактичну повноту влади мав його заступник В. Івановський, який на виборених ним правах «фольксдойче» користувався більшою довірою з боку німецької адміністрації. В числі педагогів значилися О. Шресер-Ткаченко, В. Павлович, В. Грудін, І. Кишко, М. Недзведський, А. Свечников (історія і теорія музики), В. Івановський, В. Кіпа, А. Корольков (фортепіано), В. Степенко (скрипка), С. Вільконський (віолончель), Е. Скрипчинська (хорове диригування) та ін., на драматичному відділенні працювали проф. Філімонов, Г. Затворницький, В. Саблін, С. Жданов. Серед студентської молоді числились брати Г. і П. Майбороди (вони переховувались у селі і приїздили до Києва для подання контрольних робіт та на іспити), О. Андрєєва, М. Дремлюга, А. Лисенко, Г. Ткаченко (дочка О. Шресер-Ткаченко) та інші, згодом відомі діячі української музики. У залах консерваторії і педінституту відбувалися виступи старших (як А. Корольков) і молодших виконавців.

Однак уже на початку вересня 1942 р. було закрито всі музичні школи, наприкінці листопада 80% учнів драматичного відділення відправлено до Німеччини, а з 1 січня 1943 р. ліквідовано й саму консерваторію, водночас заборонено приватну педагогіку. Перед наближенням фронту кілька педагогів евакуювались на захід і зрештою опинилися в еміграції, решта після деякої перерви поновила свою діяльність у нових умовах.

У березні 1944 р. Київська консерваторія повернулася до звільненої столиці. Педагоги й викладачі брали активну участь у роботах по очищенню міста від завалищ і руїн. Відразу консерваторії надали нове приміщення, хоч і не дуже пристосоване для занять поруч із колишнім Сінним базаром (тепер це буд. № 40 на вул. Ярославів Вал). До сучасного, спеціально перебудованого для неї, вона переїхала тільки 1957 р. Консерваторії повернули частину бібліотеки, значний дарунок потім вона одержала від Московської та Харківської консерваторій. Складніше (до 1948 р.) було із забезпеченням інструментами через зловживання з боку тодішньої адміністрації. Попри надзви-

М. Гордійчук, М. Дремлюга, А. Лисенко, Є. Лобуренко (Київ), Г. Тюменєва, Л. Коллудуб (Харків), С. Мірошніченко (Одеса), О. Паламарчук, М. Загайкевич, Б. Фільц (Львів) та ін., преси тих років. Див. також вид.: Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы. — О., 1994; *Гайдабур В.* Театр, захований в архівах. — К., 1998; *Ревуцький В.* По обрії життя. Спогади. — К., 1998; *Смирнов В.* Реквієм ХХ века. — О., 2001; Одеській державній музичній академії імені А. В. Нежданової — 90. — О., 2003.

¹ Відомості про діяльність музично-освітніх закладів на окупованій території України ґрунтуються на усних спогадах та інформації, якими поділились свого часу



М. Литвиненко-Вольгемут

чайно тяжкі умови вже 1944 р. у Київській консерваторії відбувся перший випуск — у кількості 34 студентів.

У жовтні 1944 р. відкрилась, крім денної, державна вечірня консерваторія з вокальним, фортепіанним, диригентсько-хоровим факультетами й факультетом народних і духових інструментів. Функціонувало Київське музичне училище ім. Р. М. Глієра, відкривались музичні школи.

З самого початку відновленого музично-навчального процесу на всіх кафедрах консерваторії існувало міцне ядро з числа досвідчених авторитетних педагогів. Навколо нього гуртувались однодумці — практики і теоретики, визнані майстри та їх молоді колеги, вихованці консерваторії. Згодом дедалі ширше практикувався взаємообмін педагогічними кадрами.

Уже в 1944—45 рр. досить повно було укомплектовано вокальну кафедру. Там працювали такі авторитетні педагоги, відомі на той час чи в минулому співаки, як І. Паторжинський, М. Литвиненко-Вольгемут, М. Донець-Тессейр, З. Гайдай, О. Ропська, М. Микиша, К. Брун, завідувач кафедри Д. Євтушенко. В найближчі роки її склад поповнили М. Снага-Паторжинська, Ю. Кипоренко-Доманський, В. Метелецька, М. Єгоричева (вона першою серед вокалістів стала кандидатом мистецтвознавства), О. Гродзинський, В. Гузова, М. Зубарєв, Н. Захарченко, О. Степанова; згодом — молоді педагоги Н. Кукліна-Врана, І. Вілінська, Р. Разумова. Курс історії вокального мистецтва читав В. Деряжний. Кілька років працювали Л. Руденко, М. Роменський та ін. Класи камерного співу вели концертмейстери Р. Ельвова, З. Ліхтман, Л. Острін. Деканат очолювали О. Колодуб, М. Щоголь.

Велику організаційну роботу провели по відновленню (з 1946 р.) діяльності Оперної студії при Київській консерваторії. В її практичній роботі брали участь досвідчені диригенти В. Тольба, В. Дубровський, О. Климов, Л. Брагінський, Я. Карасик, згодом і молоді — П. Дроздов, Г. Слупський, В. Гнедаш. Режисуру здійснювали Ю. Лішанський, О. Колодуб, О. Завина, балетмейстер В. Добровольська.

На кафедрі композиції і теорії музики класи творчості вели провідні композитори Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, М. Вілінський, з 1948 р. — К. Данькевич, пізніше А. Штогаренко. Керували кафедрою після Л. Ревуцького М. Вілінський, Г. Таранов. У роботі кафедри брали також участь композитори М. Гозенпуд, А. Свечников, М. Скорульський, музично-теоретичні

дисципліни допомагали вести недавні вихованці консерваторії Г. Жуковський, Г. Майборода, А. Коломієць, М. Дремлюга, Л. Спасокукоцький, молоді педагоги-композитори В. Кирейко, Ю. Щуровський, аспіранти-теоретики Н. Герасимова-Персидська, Н. Горюхіна та ін. Важливу роль відігравали заняття з сольфеджіо, які вела Ф. Аєрова. У 50-ті рр. кафедру теорії музики очолив відомий науковець С. Павлюченко.

Кафедрою історії музики керував один із провідних композиторів і музично-громадських діячів П. Козицький. Учебні курси вели Г. Кисельов, А. Герман, Т. Шеффер, М. Михайлов, О. Шреєр-Ткаченко (як М. Береговський і О. Лисенко, вона читала також курс української народної творчості), М. Гейліг, Л. Хінчин, невдовзі — М. Крохмаль-Орябинська (вона ж вела курс оперної драматургії), молодий педагог Л. Єфремова. Кафедру російської і радянської музики з 1953 р. очолила К. Майбурава.

Поважні педагоги-диригенти працювали на кафедрі хорового мистецтва — Г. Верьовка, М. Вериківський, Е. Скрипчинська, Г. Компанієць, О. Мінківський, їм допомагали молоді вихованці консерваторії М. Берденников, О. Петровський та ін. На кафедрі оперного і симфонічного диригування працювали Н. Рахлін, В. Тольба, М. Канерштейн, В. Пірадов, О. Климов, П. Поляков.

Серед педагогів-ветеранів почесне місце належало К. Михайлову, активна педагогічна й адміністративна діяльність якого в стінах консерваторії тривала впродовж майже п'яти десятиліть. Він, зокрема, курирував роботу кафедри спеціального фортепіано, на якій працювали Є. Сливак (завідувач), А. Янкелевич, М. Гозенпуд, Б. Милич, Г. Курковський (вів курс історії і теорії піанізму), Л. Вайнтрауб, пізніше — молоді педагоги, лауреати конкурсів В. Сечкін, А. Лисенко, О. Александров та ін. Піклувався К. Михайлов і про роботу Київської спеціальної музичної школи-десятирічки ім. М. В. Лисенка.

Роботу кафедри струнних інструментів спрямовували Д. Бєртє, після нього — В. Гольдфельд, його колеги, віолончелісти Г. Пеккер, І. Козлов, скрипаль Б. Фішман, молоді педагоги О. Горохов, В. Червов та ін.

Високий авторитет мала кафедра духових інструментів, незмінно очолювана В. Яблонським. На ній працювали професори Л. Хазін (кларнет), А. Проценко (він створив школу гри на флейті, розробляв курс методики гри), доцент О. Литвинов (фагот), педагоги О. Добросердов, В. Федоров



І. Паторжинський



М. Микиша

(флейта), М. Бабенко. У 50-ті рр. до них підключилась молодь: недавні лауреати міжнародних молодіжних фестивалів М. Бердієв, О. Безуглий, педагоги С. Ригін, В. Гарань, М. Юрченко та ін.

Масштабну діяльність розгорнув на кафедрі народних інструментів, першій у країні, її засновник М. Геліс. Активну співучасть у цій важливій справі брали його молоді вихованці — диригент Ю. Тарнопольський, баяністи М. Різоль, І. Яшкевич, балалаєчник Є. Блинов, домрист М. Лисенко, гітарист К. Смага, концертиністка Є. Столова, бандуристи А. Омельченко, С. Баштан, інші педагоги різних поколінь.

Стабільність професорсько-викладацького складу, збереження ним плідних традицій — одна з важливих засад успішної діяльності академічного закладу. Неминучими були, звичайно, природні втрати, особли-

во помітні в перші повоєнні роки. Однак великої шкоди завдавали зміни, пов'язані з усілякими «чистками» й «оргвисновками», якими неодмінно супроводжувались різні штучні кампанії боротьби з «формалізмом», «безридним космополітизмом», «українським буржуазним націоналізмом» тощо. За таких умов поважні професори, доценти, педагоги й студенти могли піддаватись утискам і переслідуванням (Б. Лятошинський, Г. Таранов, М. Вериківський, О. Лисенко та ін.), позбавлялись роботи, змушені були, якщо не заарештовувались і засуджувались, залишити Україну (Г. Пеккер, М. Гозенпуд, М. Гейліг, Л. Хінчин).

Певне пом'якшення суспільно-політичної обстановки, що почалося з середини 50-х рр., позитивно відбилося на справі музичної освіти. Під впливом зрослих культурних вимог поступово вдосконалювалась і урізноманітнювалась справа виховання фахівців із різних музичних дисциплін, поглиблювались і наповнювались новим змістом зв'язки музичної освіти з життям країни. Зокрема, зміни виявлялися в подальшому збільшенні контингенту студентів та аспірантів, у пошуках нових форм музичної освіти без відриву від виробництва на вечірньому та заочному відділеннях, у розширенні педагогічної та виконавської практики. Загальна кількість студентів та аспірантів досягала 1000 чоловік, які навчались на семи факультетах — фортепіанному, історико-теоретичному, композиторському, оркестровому, диригентському, вокальному, музично-педагогічному (останній почав функціонувати з 1958 року).

Масштабнішою і насиченішою стала музично-громадська, шефська діяльність колективу консерваторії. Стабілізувався процес постійної педагогічної практики, яку студенти відтепер проходили у спеціальній музичній школі-студії. Поза тим педагогіка здійснювалась на базі й інших музичних шкіл та училищ міста.

Великого розмаху набула шефська робота студентських виїзних бригад. Вони проводили концерти та лекції з різних питань музичного мистецтва як у столиці, так і в різних містах і селах України, а також за її межами. Значна питома вага в цій діяльності припадає на виступи в частинах Радянської армії, де, зокрема, впродовж 1952/53 учебного року відбулося близько 300 шефських концертів.

У 1952 р. при державному музичному вузі столиці України відкрилась Народна консерваторія, створена на громадських засадах. Завдяки цьому велика група аматорів, здібна молодь з художньої самодіяльності дістала реальну можливість всіляко поповнювати свої знання в галузі музичного мистецтва, вдосконалювати майстерність.

Піднесенню професійного рівня музично-викладацьких кадрів сприяла різнобічна й плідна діяльність Наукового студентського товариства, організованого ще в 1948 р. Його члени не обмежувались написанням наукових праць, а влаштовували також різноманітні за тематикою концерти, лекції. Значно поглибилась і розширилась науково-теоретична діяльність вихованців консерваторії: за два повоєнні десятиліття було захищено понад 40 кандидатських дисертацій. Серед перших авторів — Л. Архімович, А. Герман, М. Гордійчук, Г. Кисельов, Л. Спасокукоцький, Н. Герасимова, Т. Шеффер, Н. Горюхіна, Л. Єфремова, В. Кирейко та ін.

Не менш активно і цілеспрямовано розвивалась наукова робота на виконавських факультетах. Так, цінним дарунком для середніх і вищих музичних учбових закладів став фортепіанний педагогічний репертуар, виданий у кількох випусках кафедрою спеціального фортепіано (колектив авторів у складі професорів К. Михайлова, Є. Сливака, доцента Б. Милича).

Наприкінці 50-х рр. Міністерство культури УРСР утворило Республіканський науково-методичний кабінет при Київській консерваторії. Остання на цей час у мережі музичних вузів країни зарекомендувала себе як справжня кузня молодих талановитих високопрофесійних діячів музичної культури. Зокрема, авторитетні досвідчені педагоги вокальної кафедри виховали цілу плеяду чудових співаків, у тому числі переможців міжнародних і всесвітніх



В. Яблонський

фестивалів та конкурсів, імена яких невдовзі засяяли на оперних і камерних сценах України. В їх числі — В. Борисенко, І. Масленникова, Л. Масленникова, М. Звездіна, Г. Шоліна, П. Кармалюк, Д. Гнатюк, Є. Мірошніченко, Л. Лобанова, А. Григор'єв, Є. Червонюк, А. Кікоть, К. Радченко, Є. Озимковська, Ю. Кравченко (Шнайдер), В. Ялкуп, Д. Петриненко, Г. Сухорукова, В. Река, С. Чуйко, В. Грицюк, Н. Куделя та ін.

Колектив Оперної студії у повному складі був відзначений почесним дипломом на Всесвітньому фестивалі молоді й студентів у Бухаресті (1953).

Серед вихованців оркестрового факультету Київської консерваторії виділяються лауреат міжнародних конкурсів О. Пархоменко (скрипка), учасники струнного Квартету ім. М.В.Лисенка Київської державної філармонії О. Кравчук, Б. Скворцов, С. Кочарян, Л. Краснощок; лауреати всесвітніх фестивалів молоді і студентів О. Бучинська (скрипка), М. Бердієв (труба), Є. Блинов (балалайка), О. Безуглий, О. Козиненко (гобой), С. Баштан (бандура); лауреат Міжнародного конкурсу баяністів-акордеоністів у Бельгії та конкурсів на всесвітніх фестивалях молоді і студентів В. Бесфамільнов (баян); лауреат Всесоюзного конкурсу виконавців на духових інструментах В. Антонов (флейта), Тріо баяністів (нині відоме як «Уральське») у складі А. Хижняка, М. Худякова, І. Шепельського. Випускником консерваторії був і майбутній лауреат першої премії І Міжнародного конкурсу ім. П. І. Чайковського В. Климов.

Із стін Київської консерваторії вийшли талановиті хорові диригенти Л. Венедиктов, В. Колесник — у різні роки головні хормейстери Київської опери, художній керівник і диригент Закарпатського заслуженого народного хору М. Кречко.

Серед випускників кафедри симфонічного диригування — головний диригент Харківського театру опери та балету (пізніше Київського театру опери) Є. Душенко, головний диригент Симфонічного оркестру радіо і телебачення УРСР (пізніше — Київської державної філармонії) В. Гнедаш, музичний керівник та головний диригент Державного ансамблю народного танцю УРСР І. Іващенко, диригент Київського театру опери та балету О. Рябов, головний диригент ряду оркестрів, а з 1990 р. — Державного симфонічного оркестру України І. Блажков та ін.

Високим рівнем була позначена педагогічна діяльність викладачів композиторського факультету, насамперед Л. Ревуцького, вихованцями якого у цей час були В. Гомоляка, П. Майборода, М. Дремлюга, Ю. Рожавська, А. Коломієць, В. Кирейко, Л. Левітова, Я. Лапинський. З класу Б. Лятошинського вийшли композитори Л. Спасокукоцький, Р. Верещагін, І. Шамо, В. Кирпань, Ю. Шуровський, Л. Грабовський (перед тим навчався в класі Л. Ревуцького), О. Канерштейн, В. Полевой, Г. Гембера, з класу М. Вілінського — Є. Зубцов, А. Муха, А. Водовозов, О. Білаш, з класу К. Данькевича — К. Мясков, Б. Алексеєнко, В. Шаповаленко (до того вчився у А. Свєтнікова).

Плідну роботу вели й педагоги Київського музичного училища ім. Р. М. Глієра, Київської спеціальної музичної школи-десятирічки ім. М. В. Лисенка, де рівень підготовки був дуже високим.

У Харкові за часу його окупації також відкривалась консерваторія, яка практично існувала (в 1942—43 рр.) лише номінально, але й це давало її пе-

дагогам і студентам право на вільніше пересування по місту і відстрочку відправки до Німеччини. Організатором і офіційним ректором закладу був відомий ентузіаст народно-оркестрового виконавства педагог В. Комаренко. Серед його колег значились Й. Миклашевський, Г. Тюменєва (історія музики), О. Берндт, М. Тіц (теорія музики), П. Голубєв, Т. Веске, М. Михайлов-Сидоров, М. Чemezov (вокал), Г. Степанова (фортепіано), В. Ступницький (хорове диригування) та ін. Існували 5—6 невеличких ансамблів, які давали концерти в консерваторії та інших місцях.

Діяльність цього закладу була коротшою за діяльність інших, аналогічних. Під час німецької евакуації дехто, як проф. А. Ольховський, добровільно виїхав на Захід; дехто був вивезений примусово, як О. Берндт (десь по дорозі й застрелений). Більшість педагогів змогли переховатись і зберегти за нових умов свій фаховий статус. Однак певну недовіру й різні утиски, якщо не репресії, довелося пережити всім і в першу чергу В. Комаренкові.

1943/44 учбовий рік став першим в історії Харківської державної консерваторії після перерви, викликаной окупацією міста німецько-фашистськими загарбниками. Перший семестр був надзвичайно тяжким — через відсутність опалення, передання основного корпусу під госпіталь і переселення консерваторії в тісне, майже не придатне для занять приміщення, через незабезпеченість викладання деяких музичних дисциплін педагогами. Проте завдяки зусиллям професорсько-викладацького складу й ентузіазму учнів семестр було закінчено досить задовільно, про що свідчили оцінки в заліковій сесії і якість продемонстрованих студентських праць².

Водночас відновила свою діяльність художня рада Харківської консерваторії, до складу якої входили керівники кафедр, професори П. Голубєв, М. Тіц, доцент Г. Тюменєва та ін.

В цей час у Харківській консерваторії викладали відомі педагоги-професори — завідувач кафедри спеціального фортепіано М. Хазановський, Н. Ландесман, Л. Фаненштіль, завідувач кафедри оркестрового факультету І. Добржинець, А. Лещинський, завідувач кабінету історії музики доцент Й. Миклашевський та ін.

На кафедрі теорії музики і композиції працювали В. Борисов, В. Барабашов, Д. Клебанов, М. Тіц (завідувач). Їх вихованцями стали композитори М. Кармінський, Л. Колодуб, В. Подгорний, І. Польський, А. Боярський, В. Губаренко, І. Ковач, музикознавці Т. Кравцов, О. Гусарова, В. Золочевський та ін.

На кафедрі симфонічного диригування викладав В. Нахабін, на кафедрі хорового диригування — А. Бас-Лебєдинець (завідувач), доцент З. Заграничний.

До складу вокальної кафедри, очолюваної П. Голубєвим, входили Т. Веске, З. Малютіна, М. Михайлов-Сидоров, В. Войтенко та ін., серед вихованців яких виділяються Н. Ткаченко, М. Манойло, В. Арканова. Крім своєї безпосередньої викладацької діяльності, ці педагоги продовжували активну учбово-шефську роботу з солістами міського червоноармійського ансамблю,

² Харківський державний обласний архів. Ф.Р. 5795, оп.1, од.зб.4, с.5.

готували студентів до участі у святкуванні річниці визволення Харкова від фашистських загарбників і чергової річниці Жовтня, брали участь у щомісячних планових концертах Харківської радіостудії.

Однією з примітних подій для Харківської консерваторії в 1943/44 навчальному році став Республіканський конкурс музикантів-виконавців. П'ятеро студентів вокального факультету були відзначені дипломами, а одна із студенток — дипломом і першою премією за краще виконання творів радянських композиторів. Два студенти оркестрового факультету здобули похвальну грамоту і почесний диплом.

Наприкінці 1944/45 навчального року кількість студентів консерваторії вже досягла 170 осіб, професорсько-викладацький склад нараховував 49 осіб.

З 1943 р. почало функціонувати й Харківське музичне училище.

З 1944 р. по звільненні радянськими військами міст і областей України почали відновлювати свою діяльність Київська музична школа-десятирічка, музичні училища в Києві, Житомирі, Полтаві, Дніпропетровську, Одесі, Кіровограді, Артемівську, Запоріжжі, Миколаєві, Чернівцях, з січня 1945 р. — у Херсоні. У 1948 р. одному з найстаріших музичних навчальних закладів — Дніпропетровському музичному училищу виповнилось 50 років. Під час окупації основний склад його висококваліфікованих викладачів евакуювався до м.Тобольська. При цьому колективу педагогів вдалося зберегти найцінніше майно й обладнання не тільки свого училища, а й Київської консерваторії, Київського театрального інституту, Київської вечірньої музичної школи. В Тобольську училище досить швидко відновило свою педагогічно-просвітницьку діяльність, активно сприяло розбудові музичного життя в Омській області.

Перед одеськими музикантами-педагогами в роки окупації постали аналогічні проблеми, однак особливість ситуації тут полягала в тому, що Румунія, якій формально німці передали Одесу, в міру дозволеного хизувалася уявною незалежністю і претендувала на встановлення власних порядків.

За цих умов в Одесі, яку радянські війська були змушені залишити після запеклих і виснажливих боїв, вже восени 1941 р. педагоги спромоглися розпочати заняття — на перших порах частіше вдома, на квартирах викладачів. З січня 1942 р. для цього пристосували напівзруйноване приміщення школи-десятирічки. Очолив консерваторію її педагог з 1918 р., кларнетист, диригент і композитор М. Чернятинський. До консерваторії перевезли книжковий і нотний спадок померлого напередодні окупації О. Павленка і залишки особистих бібліотек педагогів, які евакуювалися (М. Вілінський, Д. Станков, О. Благовидова, М. Подрайський та ін.).

Офіційне відкриття навчального закладу в присутності представників нової влади відбулося 16 березня 1942 р. Функціонували шість кафедр: фортепіанна (завідувачка — М. Рибицька, педагоги — О. Богуцька, Меннер-Каневська, О. Банникова, Т. Достойнова, М. Базилевич, Л. Залевська та ін.); теоретико-композиторська (П. Молчанов, Ю. Фоменко, Л. Бутович, С. Кондратьєв); вокальна (Ю. Рейдер, В. Селявін, Л. Липковська, І. Райченко, О. Діденко, О. Суходольська); диригування (К. Пігров, В. Базилевич), духових інструментів (М. Чернятинський, А. Моравек, К. Чернявський), струнних інструментів (В. Брусков); драмфакультет (Б. Варнеке, О. Шольп).

З жовтня 1942 р. при консерваторії було організовано музичний ліцей з загальноосвітньою програмою на 7 класів, до якої було включено п'ять іноземних мов, зокрема грецьку й латину, а також Закон Божий. Працювала й музична школа. За такої традиційно трищаблевої системи старші студенти, як-от, Т. Сидоренко, В. Швець, Ю. Александрович та ін, навчали молодших. Успішним студентам видавали стипендії, деяким потребуючим допомоги — невеликі пенсії. Загалом у консерваторії навчалось 800 осіб, з них у ліцеї — 200, у школі — 100. Студенти підробляли в оркестрах опери, музкомедії, російського драмтеатру. Концерти влаштовувались і в консерваторії, зокрема на честь відомих діячів музичної культури (наприклад, до 70-річчя С. Рахманінова тощо). Силами студентів підготували виставу опери «Ялинка» В. Ребікова. Джаз-оркестр виконував різну, особливо охоче — англо-американську, музику як виклик окупаційній владі. Перед звільненням Одеси деякі студенти встигли одержати румунські дипломи про закінчення навчання.

В 1944 р. після трирічної вимушеної перерви, викликаной евакуацією педагогічного колективу у східні області країни, Одеська державна консерваторія відновила свою діяльність. Її матеріальна база виявилася майже повністю знищеною: приміщення зруйноване, інструментальний і бібліографічний фонди пограбовані. Колектив зазнав відчутних втрат: пішли з життя провідні професори Ю. Рейдер, П. Столярський, Б. Рейнґальд, кількох педагогів було закатовано окупантами (Л. Шейвахман, В. Линтварьова та ін.)³, Ю. Фоменка і М. Чернятинського за несправедливим звинуваченням було засуджено й відправлено на заслання. Адміністрації консерваторії на чолі з новопризначеним ректором К. Данькевичем довелося докласти величезних зусиль, щоб відновити у повному обсязі діяльність цього закладу та його базової школи ім. П. С. Столярського.

Заняття в консерваторії проводились з усіх виконавських спеціальностей на факультетах: фортепіанному, оркестровому, вокальному, хоровому, історико-теоретичному.

До складу провідних викладачів входили професори М. Боголюбов, В. Селявін, К. Данькевич, О. Благовидова, К. Пігров та ін.

Як і в інших консерваторіях, студентський контингент на той період був неоднорідним за рівнем підготовки і віком. Він складався з частково реєстрованих студентів, що навчалися у різних консерваторіях, випускників різних музичних шкіл і колишніх студентів, освіта яких була перервана під час війни.

У листопаді 1944 р. почала діяти Художня рада консерваторії⁴. До кола її питань входили загальне керівництво роботою кафедр, висунення педагогів на здобуття вчених звань, наукових ступенів, планування й підготовка наукових сесій, розгляд і коригування концертних планів, координація питань виробничої практики з навчальним процесом.

Вже в першому навчальному році Одеська консерваторія мала сім кафедр — спеціального фортепіано, вокальну, оркестрову, музично-теоретичну, хорового диригування, соціально-економічну і воєнну. На той момент

³ Державний архів Одеської області. ФР-899, оп.2, спр.1, с.1–2.

⁴ Там само. ФР-899, оп.2, спр.1, с.3.

стала відчутною гостра потреба у створенні додаткових кафедр — історії музики, сценічних дисциплін, загального фортепіано та ін.

У роботі кафедр, що вже функціонували, брали участь відповідні методичні комісії музичного училища і музичної школи-десятирічки ім.П. Столярського. Це значно полегшувало організацію учбової практики студентів.

У напружений для всієї країни час силами студентів вдалося здійснити постановку окремих актів і сцен з «Царевої нареченої» М. Римського-Корсакова, «Євгенія Онєгіна» П. Чайковського, «Аїди» і «Травіати» Дж. Верді.

Проте складні умови життя вузу давалися взнаки: не функціонував симфонічний оркестр, оскільки не було можливості забезпечити необхідний склад виконавців. Та вже в наступному 1944/45 навчальному році вдалося значно посилити оркестровий факультет⁵, активізувалась і робота усіх інших факультетів. Завідувачі кафедр — професори К. Данькевич, М. Старкова, О. Благовидова, доцент О. Коган — були премійовані Українським комітетом у справах мистецтв за організацію учбового процесу⁶. В 1945 р. директором Одеської консерваторії призначили відомого композитора К. Данькевича. На кафедрі спеціального фортепіано працювали професори М. Старкова, М. Рибицька, Н. Чегодасва, М. Подрайська, О. Плещицер, педагоги С. Могилевська, Г. Лейзерович, Л. Гінзбург; на вокальній кафедрі — завідувачка, професор (з 1951) О. Благовидова, професори В. Селявін, М. Боголюбов, педагоги Н. Урбан, І. Райченко, Ф. Дубиненко; на кафедрі оперної підготовки — режисер М. Покровський, диригенти О. Климов, Є. Дублянська; на оркестровій кафедрі — професори Л. Роговой, Л. Лемберський, В. Мордкович, Ф. Макстман; на кафедрі теорії музики і композиції О. Коган, С. Орфеев; на кафедрі хорового диригування — професор К. Пігров; на кафедрі духових інструментів працювали Л. Могилевський, Л. Роговой, О. Хановченко, М. Погребняк, їх дещо молодші колеги О. Лопатін, П. Наркусський, В. Базилевич, згодом долучилися М. Ковлер, І. Леонов, К. Мюльберг, П. Поползін.

В 1946/47 навчальному році Одеська державна консерваторія після наполегливих зусиль майже повністю відновила свій попередній кількісний викладацький склад. Проведений тоді ж внутрівузівський конкурс на краще виконання творів радянських композиторів сприяв значному підвищенню рівня академічної активності студентів. Це дало підстави для регулярної участі консерваторії в загальнореспубліканських оглядах роботи музичних вузів України в Києві.

Поступово відроджувався бібліотечний фонд консерваторії, активізувалась діяльність кафедр за різними напрямками науково-дослідної роботи — методичної, творчої, виконавської, політико-виховної, організаційно-учбової. В 1946/47 навчальному році було створено Наукове студентське товариство⁷.

Розширювався студентський контингент. Так, уже в 1947/48 рр. він нараховував 255 чоловік. Викладацький склад консерваторії, який поповнював-

ся за рахунок її вихованців, включав сім професорів, дванадцять доцентів, серед них — чотири заслужених діячі мистецтв, п'ять заслужених артистів, один кандидат наук.

У 1950/51 рр. в Одеській консерваторії функціонували такі факультети: фортепіанний, вокальний, оркестровий, народних інструментів, диригентсько-хоровий, теоретичний.

З кожним наступним роком зростали масштаби виконавської діяльності студентів консерваторії. Вже у 1948/49 рр. їх силами було проведено 44 академічних, 71 шефський концерт, серед них — 49 виїзних⁸.

В наступному учбовому році студенти дали 109 концертів — шефських і ряд ювілейних: до 100-річчя від дня смерті М. В. Гоголя, до 100-річчя з дня народження М. В. Лисенка, до 125-річчя від дня смерті Л. Бетховена, концерт пам'яті А. В. Нежданової. Перед тим урядовою постановою «Про увічнення пам'яті А. Нежданової» від 29 липня 1950 р. Одеській державній консерваторії було присвоєно її ім'я.

До XIX з'їзду КПРС кафедра за один місяць здійснила постановки II акту опери Ю. Мейтуса «Молода гвардія», I акту опери Д. Кабалевського «Сім'я Тараса»⁹. Робота цієї кафедри особливо активізувалась у 50-ті роки. Так, її великим досягненням стали постановки опер «Севільський цирульник», «Алеко», окремих актів з інших опер¹⁰.

У другій половині 50-х рр. розширювались зв'язки консерваторії з музично-театральними організаціями, насамперед з Одеським театром опери та балету. Вже тоді у складі солістів (співаків театру) працювали понад 15 випускників консерваторії. Значну частину оркестру складали також її вихованці.

1956/57 учбовий рік проходив під знаком підготовки до святкування 40-річчя Жовтневої революції, а також до Всесвітнього фестивалю молоді і студентів у Москві. На Республіканському фестивальному конкурсі молодих виконавців вихованці Одеської консерваторії — вокалісти Г. Поливанова, Б. Руденко, Г. Красуля та ін. — посіли ряд перших місць.

За участь у VI Всесвітньому фестивалі молоді і студентів першу премію і золоту медаль здобув об'єднаний хор консерваторії та музучилища (художній керівник — професор К. Пігров, диригент хору Д. Загребський), третьою премією і бронзовою медаллю нагороджений викладач К. Мюльберг (кларнет).

У повоєнний період Одеська консерваторія виховала цілу плеяду скрипалів, які пізніше стали лауреатами міжнародних конкурсів. Серед них — О. Каверзнева, Р. Файн, С. Снітковський, О. Бучинська, Л. Мордкович та ін.¹¹.

Авторитет одеської вокальної школи примножили такі чудові молоді співаки, як Т. Пономаренко, Р. Сергієнко, Г. Олійниченко, Є. Чавдар, Г. Поливанова, О. Фоменко, Б. Руденко, З. Христин.

Серед вихованців школи К. Пігрова — відомі майстри хорового мистецтва: А. Авдієвський, Д. Загребський, М. Гринишин, В. Іконник, А. Мархлевський, оперно-симфонічний диригент Є. Дущенко.

⁸ Державний архів Одеської області. ФР-899, оп.2, спр.8, с.14.

⁹ Там само. ФР-899, оп.2, спр.14, с.66.

¹⁰ Там само. ФР-899, оп.2, спр.18, с.150.

¹¹ Там само. ФР-899, оп.2, спр.235, с.9.

⁵ Там само. ФР-899, оп.2, спр.2, с.12.

⁶ Там само. ФР-899, оп.2, спр.4, с.38.

⁷ Там само.

В Одесі успішно функціонувала, готуючи кадри для вузу, Спеціальна середня музична школа-інтернат ім.П. Столярського. Початкову музичну освіту діти одержували у 12-ти музичних школах-семирічках. Крім того, в Одесі працювали музичне училище, музично-педагогічний факультет у Педагогічному інституті ім.К. Ушинського, школа музикантських вихованців Радянської Армії.

Після остаточного розгрому фашизму в процесі подолання повоєнної розрухи, відновлення економіки поступово відбувалось відродження й розширення мережі початкової та середньої ланок музично-освітніх закладів. Це було актуальною справою, оскільки піднесення загальної культури, естетичного виховання широких мас чималою мірою визначається наявністю фахово підготовлених мистецьких кадрів. Нерідко й середній музичний заклад або навіть музична школа з міцними традиціями підготовки учнів в цей час ставали культурно-педагогічними осередками, центрами, навколо яких розросталось коло музикантів, групувались численні школи, студії тощо. Таким центром, наприклад, стало Дніпропетровське музичне училище ім. М. І. Глінки, в якому щорічно проводилися міжобласні семінари викладачів музики з Дніпропетровської, Запорізької, Херсонської областей. Аналогічним освітньо-методичним центром у Житомирі стало місцеве училище. На початку 50-х рр. в області, крім нього, існувало три музичні школи, в яких навчалось понад 400 дітей. Прагнучи охопити музичним навчанням якомога більше дітей, керівництво однієї з музичних шкіл організувало філії в різних дитячих закладах міста й навіть приміських зонах.

Міцні культурно-освітні традиції, започатковані ще в 30-х роках Харківською вечірньою музичною школою для дорослих, де навчалися робітники, службовці, студенти, були відроджені й розвинуті в 50-х роках. Школа підготувала чимало талановитих керівників самодіяльних колективів, солістів ансамблів. Масштабна діяльність школи, досить численний контингент учнів (близько 250 осіб), які навчались у фортепіанному, вокальному, оркестровому класах і класі народних інструментів, дали підставу відкрити в області ще й філію школи. Подібно до цього філією Харківської музичної школи № 4 ім.М. Д. Леонтовича стала відкрита в 1950 р. в селищі Коротич Харківської області колгоспна музшкола.

Досить показовою є історія виникнення 1950 р. в селі Горенка Київської області колгоспної музшколи. Спочатку її було відкрито з ініціативи педагогів Київської музшколи № 5 як «Музичну школу вихідного дня». Згодом Київський облвиконком прийняв постанову про організацію філії школи № 5. При цьому учні філії звільнялись від оплати за навчання.

Коли розпочалась Велика Вітчизняна війна, чимало викладачів Львівської консерваторії ім. М. В. Лисенка і музичного училища, а також студентів призовного віку стали на захист рідного краю. Деякі з них загинули на фронтах війни чи у фашистських катівнях (як Ю. Коффлер, Л. Мюнцер). Дехто в повоєнний час опинився поза межами України (як В. Витвицький, З. Лисько), інші не повернулись із заслання (як Б. Кудрик).

За часу окупації діяв заклад під первісною назвою — Львівський Вищий музичний інститут імені М. Лисенка зі збереженням його відповідної тришарової структури. Серед викладачів значились В. Барвінський (ректор),

С. Людкевич, Р. Сімович, Б. Кудрик (теорія музики і композиція), В. Витвицький, З. Лисько (історія музики), С. Крушельницька, О. Бандрівська, Н. Приймова, Є. Курилович-Чапельська, Р. Любинецький (вокал), Г. Левицька, Р. Савицький, Т. Шухевич (фортепіано), М. Колесса (симфонічне диригування), Н. Горницький, П. Пшеничка (струнні інструменти) та ін. У музичних школах Львова викладав спів В. Качмар, у Перемишлі працювала піаністка В. Божейко, у Стрию — диригент і композитор Є. Форостина. У Станіславі (тепер Івано-Франківськ) під назвою «Консерваторія імені С. Монюшка» діяла музична школа.

Багато педагогів продовжили свою діяльність за радянського часу, але чимало з них опинились в еміграції, ближче чи далі від Батьківщини.

Із звільненням міста у липні 1944 р. почалось поступове відродження навчального процесу в музично-освітніх закладах, заснованих у попередні роки. Вже 15 жовтня 1944 р. відновились повноцінні заняття в консерваторії. Швидко зростала кількість студентів: від 62-х спочатку до майже довоєнного рівня — 147 чоловік. 52 педагоги забезпечували викладання основних дисциплін. Навчання провадилось на шести факультетах — композиторському, історико-теоретичному, диригентському, фортепіанному, вокальному, оркестровому.

З самого початку директором консерваторії залишався В. Барвінський. Після його безпідставного арешту і під час тривалого заслання цю посаду обіймали професори С. Павлюченко (1947—1953) і М. Колесса (1953—1965). До роботи в консерваторії залучались відомі музиканти. Серед них — легендарна, світової слави співачка С. Крушельницька (її ім'я було посмертно присвоєно Львівській музичній школі-інтернату), музикознавець і музично-громадський діяч І. Гриневецький, провідні композитори С. Людкевич, А. Солтис, В. Барвінський, М. Колесса, Р. Сімович, Т. Маєрський, А. Кос-Анатольський, В. Задерацький, під прямим чи опосередкованим впливом яких велась робота різних кафедр.

Симфонічне диригування викладали І. Паїн (перший завідувач кафедри), Л. Брагінський, М. Колесса (автор спеціального підручника), Д. Пелехатий, молодий Ю. Луців. Викладачами хорового диригування (зав. кафедри — А. Солтис) були П. Муравський, Є. Вахняк, В. Василевич, згодом — вихованець консерваторії М. Антків.

Фортепіанну кафедру представляли О. Ейдельман (зав. кафедри), В. Барвінський, В. Задерацький, Л. Уманська, Т. Маєрський, К. Донченко, Г. Левицька, Т. Шухевич, М. Брандорф, Д. Герасимович, І. Крих, І. Негребецька, Є. Коломойцева, Й. Радін; клас органа вела В. Бакєєва, клас арфи — В. Полтарєва.

На скрипковій кафедрі працювали Д. Лекгер, П. Макаренко, О. Деркач, В. Стеценко; клас віолончелі вів П. Пшеничка, контрабаса — Н. Горницький.

Гру на духових інструментах викладали Д. Біда, О. Васильєв, Ф. Прохачов, В. Прядкін, В. Семенченко.

Вокальну кафедру очолював О. Карпатський, його колегами були О. Бандрівська (племінниця С. Крушельницької), Л. Улуханова-Вікшемська, Р. Любанецький, О. Ахматова, М. Філатов, М. Шелюжко, П. Кармалюк.

На кафедрі історії музики плідно працювали А. Котляревський (він же проректор і педагог по класу органа), Й. Волинський, В. Волкова, згодом М. Білинська, вихованка Львівської консерваторії С. Павлишин. Курс оперної режисури

вела О. Шольп. Кафедру теорії музики очолював С. Людкевич, учбовий курс читав О. Теплицький, естетику — Л. Баб'юк, гармонію — Н. Ранієць.

Серед вихованців Львівської консерваторії виділяються композитори М. Скорик, Б. Фільц, Ш. Каллош, Г. Цицалюк, диригенти І. Лацанич, Ю. Луців, С. Турчак — майбутній головний диригент Державного симфонічного оркестру УРСР і Київського театру опери та балету, хормейстер М. Антків. В числі вокалістів — сестри Марія, Даниїла і Ніна Байки, О. Вrabель, серед музикознавців — С. Грица, С. Павлишин.

Масові репресії трагічно відбилися на долі західноукраїнської творчої педагогічної інтелігенції. Ті, що вціліли, зазнавали переслідувань чи жорсткої критики, зокрема М. Колесса і Р. Сімович, Й. Волинський і В. Задерацький, директор Чернівецького музичного училища Б. Крижанівський. Безвинно постраждав студент-композитор В. Флис та ін.

Підсумовуючи огляд стану і розвитку музичної освіти в Україні цього періоду, варто враховувати складну взаємодію позитивних і негативних факторів, які супроводжували й визначали суть цього процесу в усіх його ланках.

До перших слід віднести усталення цілісної системи державних музично-освітніх закладів. Вона складалася з різних за рівнем ланок: початкової — дитячі музичні школи, середньої — музичні училища і спеціалізовані музичні школи і вищої — консерваторії. Увінчувала цю ієрархію аспірантура, покликана відігравати роль колишньої «школи вищої майстерності». Практикувалось також стажування у найбільш досвідчених фахівців. Безкоштовність навчання, забезпечення тих, хто цього потребував, гуртожитком (теж безкоштовним), надання стипендій, зокрема, встановлення підвищених і персональних для найталановитіших учнів, різного роду пільги — все це, безперечно, належить до позитивних надбань даної системи.

Корисну роль відігравали такі допоміжні музично-просвітницькі заклади, як Народна консерваторія, вечірні відділи консерваторій, котрі допомагали усім, хто бажав, одержати музичну освіту, заповнити вимушені прогалини в їхній підготовці (без обмежень у віці).

Певним здобутком слід вважати й існування розгалуженої мережі музично-освітніх осередків поза загальнодержавними: гуртки, будинки народної творчості з методичними кабінетами тощо.

У висвітлюваний період відбувалось чимало музично-громадських заходів, які значною мірою стимулювали розвиток музичної освіти (фестивалі, олімпіади, різного роду республіканські і всесоюзні наради консерваторій тощо), відкривали музичні виконавські таланти з подальшим їх професійним шліфуванням у державних закладах¹².

Взаємопроникна система зв'язків між Спілкою композиторів і навчальними закладами республіки забезпечувала високопрофесійний рівень вик-

ладання, надавала можливість безпосереднього творчого спілкування у вузах і середніх музичних закладах завдяки роботі багатьох композиторів і музикознавців на викладацькій ниві.

Істотним фактором піднесення музично-навчального процесу була посиленна увага до розробки теоретичного музикознавства і методично-наукових питань педагогіки, так само як прагнення встановити якнайтісніші зв'язки з живою практикою творчості і концертного виконавства.

Водночас радянська система музичної освіти, насамперед на її вищому — консерваторському — рівні, мала істотні хиби, закладені в самій її структурі. Річ у тім, що співвідношення спеціальних музичних, загальних і суспільствознавчих дисциплін було не на користь перших, причому не так у кількісному вираженні, як у якісному, в плані їх офіційної значущості. Адже першорядним критерієм вважався рівень «ідейності» (отже, благонадійності) майбутнього фахівця, який, зрештою, міг і не бути ним. Така кінцева мета виховання закладалась вже в самі педагогічні програми й підручники, починаючи з фахових дисциплін (хоч це й призводило до вульгаризації мистецьких явищ) і кінчаючи загальнообов'язковими (типу марксистсько-ленінської естетики і політекономії соціалізму). При цьому не допускалось жодного відхилення від затверджених програм, так само, як від наперед заданих оцінок і формулювань, якщо вони не були санкціоновані «згори».

Меті посиленого ідейного тиску служили також усілякі виснажливі беззмістовні обговорення чергових партійних документів, семінари, конференції, поточні збори (партійні, комсомольські, профспілкові тощо), різні урочистості і шефські заходи. Інколи громадською зовнішньою активністю педагога чи студента могла компенсуватись навіть його професійна непридатність. Часом останнє слово в конфліктних ситуаціях лишалось не за педагогом, навіть не за адміністрацією, а за вузівським партбюро і силами, які за ним стояли в особі директивних інстанцій тощо. Звичайно, в конкретних ситуаціях багато важили й суто людські якості керівників і педагогів, проте законні системи були непорушними.

Певний негативний вплив мали й об'єктивні соціально-економічні умови того часу. Приймальна комісія і педагоги нерідко були змушені (особливо в перші повоєнні роки) поблажливо ставитись до абітурієнтів (зокрема співаків) — вихідців з села, рівень знань котрих залишав бажати набагато кращого.

З іншої сторони, на даному етапі не всі педагоги задовольняли найвищим кваліфікаційним вимогам, тому деякі талановиті українські студент-виконавці змогли підвищити свою майстерність і здобути справжнє визнання тільки після аспірантури і стажування у столичних вузах країни. Зокрема, таким був шлях скрипалів В. Климова і В. Пікайзена, піаністів А. Лисенко і В. Сечкіна та ін.

Неодноразові формальні спроби адміністративним шляхом впровадити у навчальний процес українську мову зводилися нанівець.

Незважаючи на загальне неухильне піднесення музичної освіти в Україні, значне розширення мережі освітніх закладів і помітну активізацію їх діяльності, музично-навчальний процес у республіці ще не набув на цей час належної стабільності й не досяг бажаного професійного рівня всіх своїх складових.

¹² Так, уже 8 червня 1945 р. у Києві було підведено підсумки Першого республіканського конкурсу музикантів-виконавців і майстрів художнього слова, в якому взяли участь понад 400 чоловік. 15 виконавців здобули звання лауреата конкурсу (див.: Радянське мистецтво, 1945, 6 червня, с.2; Там само, 9 червня, с.2). Первісний же відбір ішов по лінії дитячої художньої самодіяльності, перший республіканський огляд якої відбувся вже 1946 р. в Києві.

У роки війни і в перші повоєнні роки розвиток українського музикознавства був істотно загальмований унаслідок великих змін і втрат в усій життєдіяльності країни через різномірні труднощі кадрового, матеріального, організаційного, психологічного і, чи не найголовніше, — ідеологічного характеру. Всі військовозобов'язані були негайно покликані до лав Червоної Армії, інші невдовзі евакуювались на схід. Ті, хто вимушено чи свідомо опинялись на окупованій території, по-своєму вирішували проблему виживання, а з наближенням радянських військ їм доводилося знов обирати одне з двох: лишатись, якщо вдасться, на місці, ризикуючи бути респрованим, чи рушати на захід у безвість еміграції.

Відчутно позначились прямі втрати музикознавчого складу. В окупованому Києві був убитий якимись провокаторами музичний фольклорист Дм. Ревуцький, у гестапівських катівнях замучений музичний психолог С. Ананьїн, на фронті загинув молодий музикознавець В. Дяченко, в далекій Уфі помер поважний музичний історик М. Грінченко, при відступі з німцями кимось застрелений піаніст-теоретик В. Івановський. А. Ольховський, В. Витвицький, З. Лисько опинились за кордоном, зрештою — за океаном, де продовжили різнопланову музикознавчу діяльність, більше чотирьох десятиліть практично «закриту» для радянського читача. Музикознавці-композитори Б. Кудрик та Вал. Костенко були засуджені на заслання в мордовські табори, де перший помер; музикознавець-педагог В. Павлович був «замкнений» у рамках Херсонського музучилища. Передчасно пішли з життя історики музики Г. Кисельов, який пережив муки фашистського полону, і М. Крохмаль-Орябинська (доцент Київської консерваторії у 1951—1953 рр.), що підірвала здоров'я у блокадному Ленінграді. Страждав від серйозного поранення на фронті одеський композитор і теоретик С. Орфесв.

Евакуйовані на схід окремі митці та науковці й цілі художні колективи, музичні організації та навчальні заклади були розкидані по всій, вільній від воєнних дій, території СРСР — від Москви до Хабаровська і від північного Кірова до південного Ташкента. Координаційний центр на чолі з головою правління Спілки радянських композиторів України П. Козицьким розташувався в столиці Башкирської автономної республіки Уфі. Там же розмістився, об'єднавши митців різного профілю, Інститут фольклору Української РСР. На різних етапах свого буття він реорганізовувався то у відділ Інституту суспільствознавчих наук УРСР (1941—1942), то в Інститут народної творчості і мистецтва (1942—1944), директором якого призначили М. Грінченка, а після його смерті — М. Рильського. Нарешті з липня 1944 цей Інститут, повернутий до Києва, було перетворено у багатопрофільний Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії (з 1964 — імені М.Т. Рильського) Академії Наук Української РСР¹³.

У невимовно важких умовах воєнного часу, коли все життя країни підпорядковувалось єдиній меті — здобуттю перемоги над ворогом, продовжува-

лась по змозі і власне музикознавча діяльність, зокрема з участю композиторів. Так, П. Козицький опублікував статті про українську музичну культуру в ж. «Українська література», написав наукову розвідку про особливості башкирського музичного фольклору, Г. Верьовка — про народну музичну творчість перших років війни (згодом надруковану у двотомнику «Наукових записок» названого Інституту — «Мистецтво, фольклор, етнографія», 1947), М.Вериківський виклав історію створення своєї опери «Наймичка» (опублікована у збірці статей до постановки твору, Іркутськ, 1943). 1942 року в Уфі на урочистому засіданні мистецької громадськості, присвяченому 100-річчю від дня народження М. В. Лисенка, з доповіддю виступив професор М. Грінченко (надруковано у зб. «Вісті Академії Наук УРСР», Уфа, 1942, № 2, а також у ж. «Українська література», 1944, № 2)¹⁴.

У роки війни в евакуації відбулися захисти кандидатських дисертацій М. Береговського («Єврейська народна інструментальна музика», 1942) та Й. Миклашевського («Музична культура Харкова кінця XVIII і першої половини XIX століття», 1944). Г. Таранову було присуджено науковий ступінь доктора мистецтвознавства за працю «Курс читання партитур» (1944).

З 1943 р. почалась реевакуація усіх мистецьких колективів, установ і закладів. Відтак у республіці поступово поновлювалась і різнопрофільна музикознавча діяльність, насамперед критико-публіцистична. Перші матеріали на музичні теми з'явилися на сторінках газети «Література і мистецтво», яка згодом виходила під назвою «Радянське мистецтво» (1945—1954), потім — «Радянська культура», в журналі «Соціалістична культура» (з 1946), а також в інших органах преси, частково й у всесоюзних. Різні актуальні для свого часу теми порушували композитори П. Козицький, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, Ю. Мейтус, Г. Верьовка, М. Гозенпуд, К. Данькевич, В. Борисов, В. Барвінський, А. Кос-Анатольський, І. Белза (тоді вже москвич) та ін. Роздумами про музичне мистецтво, спогадами про його визначних діячів ділився поет-академік М. Рильський. Серед авторів музикознавчих статей та рецензій вирізнялись Л. Архімович, М. Гордійчук, В. Довженко, Л. Хінчин, А. Гозенпуд — у Києві, О. Сироткін, Г. Тюменєва, П. Шокальський — у Харкові, Й. Волинський, М. Білинська — у Львові.

З 50-х років на арену музикознавства і музичної критики виходять представники молодшої генерації — М. Бялик, Н. Герасимова, Л. Єфремова, І. Ляшенко, Ю. Малишев, Г. Маркова, М. Загайкевич, С. Павлишин, Л. Пархоменко, композитори В. Кирейко, Л. Спасокукоцький та ін. Свої оцінки нових оперних вистав, концертних програм тощо висловлювали також знамі співаки З. Гайдай, М. Литвиненко-Вольгельмут, І. Паторжинський (в усякому разі їхні підписи під статтями мали засвідчити значущість певних художніх явищ), частина матеріалів належала літературознавцеві Є. Старинкевич, письменникові Є. Кротевичу, журналістові К. Теплицькому.

¹⁴ На окупованій території Дм. Ревуцький встиг опублікувати у київській газеті дві статті — «Український фольклор» та «Український фольклор і М. Лисенко». У Львові з'явилися окремими випусками розробки В. Витвицького «Взасмани М. Лисенка з І. Франком» (1942) і «Матеріали для науки сольфеджіо і хорового співу» С. Людкевича (Краків — Львів, 1942), у місцевій пресі активно виступали зі статтями та рецензіями В. Витвицький і Б. Кудрик, рідше З. Лисько та ін.

¹³ Від 1991 — Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського Національної академії наук України.

Лекторську роботу в Києві вели Л. Архімович, А. Герман, М. Михайлов, С. Алексєєва, у Харкові — Й. Миклашевський, в Дніпропетровську — С. Колодний, у Львові — М. Білинська.

Нові твори оперативно, з ідейно уніфікованих позицій, оцінювались у пресі, пропагувались серед широкої аудиторії. Ця діяльність відчутно пожвавлювалась у дні підготовки і проведення загальнообов'язкових офіційних відзначень суспільно-політичних дат на зразок 10-річчя возз'єднання західних областей України з УРСР (1949), 30-річчя утворення СРСР (1952), 40-річчя Жовтня (1957), чергових партійних з'їздів, а також вшанування ювілеїв Г. Сковороди (1944), Лесі Українки (1946), О. Пушкіна (1949), І. Франка (1956). Істотними чинниками активізації композиторської і музикознавчої діяльності були всесоюзні та республіканські з'їзди, пленуми композиторських спілок, підготовка до Декади української літератури і мистецтва в Москві (1951), до різного роду фестивалів і конкурсів.

Питання художньо-естетичних критеріїв — хоча б на емпіричному рівні — нерідко заторкувалось у друкованих і усних виступах як маститих педагогів — С. Людкевича, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, так і активно діючих композиторів — темпераментних ораторів К. Данькевича і А. Кос-Анатольського, їх колег — П. Козицького, Г. Жуковського, В. Борисова, Д. Клебанова, П. Гайдамаки, Г. Майбороди, А. Філіпенка, А. Штогаренка, музикознавців В. Довженка, М. Гордійчука, М. Крохмаль-Орябинської з поступовим підключенням молоді.

Серед різноманітних тогочасних проблем — матеріальних, організаційних, педагогічних тощо — серйозно заявляла про себе і така фундаментальна, як «композитор і слухач». Адже за роки війни істотно порідшав і змінився слухацький контингент, виник відчутний розрив між смаками і потребами підготовленої і масової аудиторії. У цьому ж відношенні загострювались природні відмінності інтонаційно-слухових уподобань у представників старшого і молодшого поколінь, та й усередині кожного з них. Несминуче давалося взаки те, що музична творчість загальною і академічною, зокрема, були штучно ізольованими (відтак загальмованими) у своєму розвитку від світової культури. До того ж в Україні, що зазнала величезних руйнувань внаслідок воєнних дій, матеріально-технічна база перебувала майже в катастрофічному стані.

Однак і за таких суб'єктивних і об'єктивних труднощів та обмежень у творчому середовищі спонтанно зароджувалось прагнення до нового, усвідомлювалась роль талановитої творчої особистості з органічно притаманним їй почуттям власної гідності, широтою і незалежністю думки. Здатність до критичного, нехай прихованого, погляду могла виявлятися при вимушено чи щиросердно лояльному ставленні до панівного режиму.

Такі риси взагалі природно формувались у свідомості народу-переможця, який у ході війни так чи інакше переступив через сумнозвісну «залізну завісу» і вже міг зіставляти гасла і факти, міг мислити. Однак будь-яке інакомислення, як і раніше, вважалось неприпустимим з точки зору унітарної диктатури, тим більш за умов загострення суперечностей між колишніми союзниками по антигітлерівській коаліції. Отже, радянське керівництво знову вдалось до звичного «загвинчування гайок», починаючи з інтелігенції. Відповідно розпочались кам-

панії за «чистоту ідеології» в усіх сферах — від філософії і політекономії до генетики і кібернетики, від мовознавства і літератури до театрального і образотворчого мистецтва. Незабаром черга дійшла й до музики.

В середині січня 1948 року ЦК ВКП/б/ скликав нараду з актуальних питань стану музичної творчості. В ній взяли участь понад 70 митців — композиторів, диригентів, виконавців, музичних критиків і музикознавців країни. Приводом для її скликання послужила постановка на сцені Великого театру у Москві справді невдалої опери В. Мураделі «Велика дружба», яку, однак, — звичайно за погодженням з керівними інстанціями, — було рекомендовано до постановки в «ювілейному» 1947 році в десятках інших театрів Радянського Союзу. У ході наради її учасники вийшли далеко за межі обговорення даного твору і відверто висловили свої міркування стосовно широкого кола питань. Лунали небезпідставні скарги на Оргкомітет, який надовго затягнув підготовку установчого з'їзду Спілки композиторів СРСР, замкнувся у колі власних інтересів, ігноруючи республіканські організації. Зокрема, представник від України П. Козицький нарікав на брак уваги до української музичної творчості з боку центральної преси і з цього приводу дав стислий огляд здобутків митців республіки за попередні 30 років. Ряд слушних думок і ділових пропозицій у разі їх врахування мали сприяти поліпшенню деяких аспектів музичної творчості, критики, організаційної діяльності, і дещо виявилось справді корисним, принаймні для республіканських спілок.

Однак сенс наради скеровувався головною у заздалегідь намічене русло «боротьби двох напрямів у музиці — реалістичного і формалістичного» (при довільному тлумаченні цих понять). Відтак пафос наступної постанови ЦК ВКП/б/ від 10 лютого 1948 року «Про оперу В. Мураделі «Велика дружба» було в основному спрямовано на негативну оцінку майже всієї радянської музики. Її недоліки вбачались у некритичному ставленні до «згубних впливів» західноєвропейського модернізму і формалізму, у нехтуванні благодіюрою роллю традицій класики, насамперед російської, її принципів реалізму, народності, програмності. Отже, закликалось «засудити антинародний формалістичний напрям у радянській музиці», представниками якого було названо видатних композиторів — Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, А. Хачатуряна та ін.

В аналогічній постанові ЦК КП/б/У від 23 травня 1948 р. «Про стан і заходи по поліпшенню музичного мистецтва на Україні у зв'язку з рішенням ЦК ВКП/б/ про оперу В. Мураделі «Велика дружба» містились звинувачення в «антинародному формалізмі» Б. Лятошинського, його «наслідувачів» — Г. Таранова, І. Белзи, М. Гозенпуда та ін. Крім того, М. -Вериківський оголошувався причетним до тих, котрі ще «не позбавились повністю впливу буржуазної націоналістичної ідеології», а в творчості львівських композиторів М. Колесси, Р. Сімовича та ін. нібито були наявні «особливо гострі» прояви впливу «західноєвропейської та американської музики, що виродилася». Критикувались, однак без називання прізвищ, і ті, хто «по-утриманському ставляться до народної музики», музика яких «м'ява, пасивно-споглядальна, емоційно безбарвна, поміщанському сентиментальна». Звинувачувались також музикознавці та

педагоги консерваторії, які «не зуміли виявити і викрити чужі принципи соцреалізму погляди і лжетеорії в музиці...»¹⁵.

Довгоочікуваний Перший всесоюзний з'їзд композиторів, інші наради та обговорення внесли свою частку у протиставлення митців, їх штучний поділ на добропорядних «реалістів» і неблагонадійних «формалістів». Але це було ще не все.

1949 р. під час чергової ідеологічної кампанії, цього разу присвяченої боротьбі з «безридним космополітизмом», в Україні під удар жорстокої критики потрапили композитори Д. Клебанов, М. Гозенпуд, музикознавець і літературознавець А. Гозенпуд, музикознавці-педагоги консерваторії М. Гейліг, Л. Хінчин, М. Береговський та інші. Дехто з них був змушений залишити Україну, було ліквідовано Кабінет єврейської культури в УРСР тощо.

Того ж року було розв'язано галасливу кампанію проти проявів «українського буржуазного націоналізму» у творчості ряду провідних письменників і поетів. Рикошетом зачепили композитора (не члена Спілки) І. Руденка як автора музики пісні на слова критикованого вірша В. Сосюри «Любіть Україну».

Перманентно здійснювались різні «оргвисновки»: відбулися перестановки керівників композиторських організацій і їх творчих комісій, тимчасово було припинено діяльність композиторських кафедр в усіх українських консерваторіях, крім Київської, загальмовано підготовку і захист кандидатських дисертацій тощо.

1950 р. в редакційних статтях центральної партійної газети «Правда» були піддані суворому осуду вистави у Великому театрі опер «Богдан Хмельницький» К. Данькевича і «Від щирого серця» Г. Жуковського. Цього разу основні закиди стосувалися недостатнього рівня професіоналізму, а не ідейної спрямованості, однак адміністративні санкції до авторів були надто болючими, аж до тимчасового позбавлення Державної премії СРСР Г. Жуковського, якому її було присуджено саме за цей твір.

1951 р. ситуація складалась не краще. Третю симфонію Б. Лятошинського (в першій редакції) відразу після її прем'єри, схвально прийнятої аудиторією, було розцінено в республіканській пресі і під час тенденційно організованого обговорення як «ідейно хибну». Лунали навіть політичні звинувачення, надто небезпечні в той час. Обминаючи інші, особисті, міркування, це можна пояснити тим, що критики (в особі В. Довженка, М. Михайлова, А. Штогаренка, А. Свечникова та ін.) не знайшли в симфонії звичного тоді способу вирішення ідеї «боротьби за мир» (згідно з авторським епіграфом «Мир перемаже війну»). На цій підставі робились надто довільні й далекосяжні висновки. Між іншим, з тих же міркувань, хоч більш стримано, в Москві критикували пісню І. Дунаєвського «Летите, голуби» яка декого шокувала несподівано ліричним (!) вирішенням антивоєнної теми всупереч виробленим штампам. Проте, як відомо, і симфонія (вже без епіграфа, знятого в другій редакції твору), і пісня були згодом повністю «реабілітовані» й визнані вагомими досягненнями радянської музики.

¹⁵ Див.: Культурне будівництво в Українській РСР / 36. документів: У 2-х т. — Т. 2. — К., 1961. — С. 166—171.

Зіткнення консервативних і новаторських тенденцій — у великому й малому — річ природна для мистецтва.

Але в ті роки загального неспокою, навіть психозу перед загрозою атомного нападу відповідна атмосфера створювалась і в поточній музичній критиці, віддунювалась у тоні статей і виступів, у характері оцінок. Справжні чи уявні недоліки, про які заходила мова, могли би пояснюватись в одних випадках прорахунками мистецького пошуку, в інших — браком професійної майстерності, зрештою незрілістю чи малообдарованістю автора. Замість цього, повсюдно вбачалась «злонаміреність» автора, небажання його йти «правильним» шляхом тощо.

Притому композиторські постаті, твори митців, окремі прийоми й засоби, як правило, вихоплювались ізольовано, поза часом і розвитком, поза переплетенням різних тенденцій. Відтак за високою «принциповістю» і тріскачим ідеологічним пафосом могли ховатись відверте невігластво чи банальна заздрість. Зручним знаряддям для піднесення чи паплюження твору виступала тоді «програма» (авторська чи придумана критиком) та відповідність музичних засобів канонізованим зразкам минулого. У найгірших випадках у хід ішли анонімні наклепи.

Слід, однак, підкреслити, що навіть за таких умов існував не лише мовчазний опір, а й, у міру можливості, прямий виклик несправедливості. Авторитетні в професійному музичному середовищі діячі, як насамперед Б. Лятошинський, захищаючи істину і своє добре ім'я, своє художнє кредо, демонстрували справді фаховий підхід до справи і силу логіки, давали переконливу, хоч поки що не остаточну відсіч безпідставним закидам і вульгаризаторським судженням. А проведений з ініціативи досвідченого педагога, шанованого професора консерваторії К. Михайлова Місячник радянської музики дозволив слухачам робити власні висновки.

В гострих суперечках, хоч болючо, важко й не до кінця, все ж таки народжувалась істина, принаймні уточнювались окремі моменти. Ще 1946 р. у Спілці композиторів у дискусії з питань музичної критики було з'ясовано різні позиції. У 1948—1949 роках в обговоренні питань реалізму і народності в музиці, крім «записних» критиків, виступали провідні композитори, у міркуваннях яких було раціональне зерно.

В дискусії щодо програмності, розпочатій виступом М. Михайлова на сторінках газети «Радянське мистецтво» (1951), Г. Майборода, музикознавці К. Майбутова, Б. Любимов заперечили поверхово-однобічний погляд на це явище, розглянули окремі його логічні й історичні аспекти. Було висловлено думку про принципову рівноправність програмної і непрограмної музики, визнано недоцільним додавання програмного пояснення з «розшифрування» змісту до кожного твору, нагадано про існування різних типів програмності. (Дещо згодом принцип програмності було обрано темою спеціальної дисертаційного дослідження А. Мухи.)

Дискусія про народність музики, яка відбулась 1952 р. у Спілці композиторів (зокрема, з ініціативи М. Дремлюги), дала змогу критично розглянути прояви творчої інертності і споживачького підходу до народнопісенних джерел.

Отже, і в найнесприятливіші часи творча, критична думка в середовищі українських музикантів не згасала. Тому стверджувати, що тоді «усі — або

звинувачували, або каялися, або й те, і друге разом»¹⁶ і не більше, означає спрощувати ситуацію. Однак відчутний позитивний вплив на початкове вивільнення від пут догматизму справила тільки загальна відносна зміна на краще соціально-політичного клімату після смерті Сталіна, та й то не відразу і не остаточно.

Так, у передовій статті новоствореного (з 1954 р.) журналу «Мистецтво» (№1) вказувалося на шкоду, яку принесла свого часу так звана «теорія безконфліктності», висувалося завдання вирішення теоретичних питань розвитку української симфонічної музики, містилися заклики «рішуче боротися» (типовий зворот) проти поблажливості до слабких, сірих творів і замовчування хиб, сміливіше обговорювати дискусійні питання. В офіційній пресі декларувалося, що партія «рішуче засуджує» прояви вольового адміністрування в мистецтві, брутального ставлення до творчої особистості, бюрократичного підходу до творчого процесу, всіякої казенщини. Під тиском часу були навіть прийняті постанови ЦК КПРС від 28 травня 1958 року «Про виправлення помилок в оцінці опер «Велика дружба», «Богдан Хмельницький» і «Від широкого серця» і відповідна постанова ЦК КП України від 9 липня 1958 р. «Про виправлення помилок в оцінці творчості деяких композиторів Української РСР». Та попри певні поступки й більшу гнучкість дій принципів змін так і не сталося. Суперечливе поєднання поступальних і гальмівних тенденцій виразно простежувалося і в наступні десятиліття.

Вимушена скутість виявлялася й на індивідуальному рівні. Наприклад, молодий талановитий музикознавець, кваліфікований філософ І. Ляшенко міг демонструвати свіжість, неординарність, сміливість суджень, однак тільки в «оболонці» стандартної фразеології. В 1964 р., коли, як вважалося, остаточно сформована «марксистсько-ленінська естетика» могла дати відповідь на будь-яке (обережно поставлене) питання, він замислюється над проблемою (!) мистецтва в цій естетиці, а в «ювілейному» 1957 р. публікує працю під програмною назвою «Народність і національна характерність музики». В ній містилось чимало слушних міркувань, як виявилось, перспективних для визначення шляхів розвитку вітчизняної музики і тоді, і сьогодні. Водночас допускалось дещо прямолінійне виведення одних понять з інших (скажімо, музичного реалізму і творчої індивідуальності з народності й національної характерності), віддавалась данина несправедливим закидам на адресу Десятої симфонії Шостаковича тощо. Та в міру ґрунтовнішого дослідження проблем сучасної музики українські музикознавці та їхні колеги з інших республік СРСР уточнювали вихідні позиції і переконливіше виявляли закономірності творчого процесу.

В ці роки розкрилось неабияке обдарування як музичного критика М. Гордійчука, котрий з 1955 р. очолив відділ музикознавства та музичного фольклору ІМФЕ АН УРСР і водночас вів активну діяльність у Спілці композиторів, виступав у пресі. Йому вдалося вчасно відчути помилковість ряду поширених тоді поглядів і оцінок, самокритично — мужньо й відкрито —

відмовитись від них, більш того — повести проти них планомірну боротьбу. В цьому відношенні показова його стаття «За розвиток творчої індивідуальності» (1956), де автор обурюється, що «прекрасне слово «новаторство» зовсім вийшло з ужитку в розмовах про музику..., його навіть почали боятися». Він засуджує таку ситуацію, коли «молодого композитора не спрямовують на свідоме прагнення виробити свою власну музичну мову, індивідуальну творчу манеру». Критик відкидає «хвостистську» теорію, за якою «всі засоби художньої виразності вже створені композиторами-класиками» чи провідними радянськими композиторами, «Молодих авторів, — зауважує критик, — не слід ізолювати від кращих творчих досягнень прогресивних зарубіжних митців» Щодо програмності слушно вказується на небезпеку підміни образів поняттями, чим спричинюється гола зображальність, пасивність слідування сюжетній схемі¹⁷.

В умовах екстенсивного розвитку в цей час майже всіх видів і жанрів української музичної творчості поставала проблема належної оцінки її джерел, здобутків і перспектив у співвідношенні з кращими зразками загально-радянської і світової класичної музики. Виступаючи з цього приводу на Другому з'їзді СРК СРСР (1957), голова республіканської організації К. Данькевич висловив незгоду зі статтею «Проблеми симфонізму в братніх республіках» (Советская музыка, 1956, №12). В ній, на думку оратора, не було названо ряд творів, отже, й «висновки про стан українського симфонізму виявилися багато в чому спірними». Відкинуто було й твердження про відсутність в Україні кваліфікованих педагогів з композиції і музично-теоретичних дисциплін, хоч деякі зауваження було визнано справедливими. К. Данькевич заперечив також думку П. Козицького про те, що в Україні ігноруються традиції національної музики¹⁸; перші прояви цього (які вбачались, зокрема, у виступі А. Котляревського) були своєчасно піддані критиці.

В уточненні позицій плідну роль відіграло проведення в Києві VII Всесоюзного пленуму СРК СРСР, присвяченого обговоренню актуальних проблем музикознавства і музичної критики України, Білорусії, Молдавії за участю відомих музикознавців з Москви, Ленінграда, інших міст (1958). На пленумі відбувся темпераментний відвертий обмін думками з питань новаторства, народності, національної визначеності мистецтва. Якщо одні (здебільшого гості з Москви, Ленінграда) піддавали критиці тенденції національної обмеженості, то інші вказували на небезпекі нівелювання національної специфіки. Водночас з'ясувалась складність вироблення надійних узгоджених критеріїв оцінки творів у силу існування різних музичних смаків навіть в одному й тому ж професійному середовищі (це, зокрема, наочно виявилось у різній реакції присутніх на вперше почуту пісню П. Майбороди «Рідна мати моя» у виконанні Д. Гнатюка).

Хоч би як не важили слова і дії окремих осіб, вирішальним фактором еволюції музичної думки був загальний об'єктивний процес розвитку музичної культури. З середини 50-х рр. багатограннішим і щедрішим, в тому

¹⁶ Зінкевич О. 50 років тому// Сучасність. — 1998. — № 5. — С. 151.

¹⁷ Див. передруковані статті в авторській збірці: Гордійчук М. На музичних дорогах. — К., 1973, — С. 272-277.

¹⁸ Советская музыка. — 1957. — № 5.

числі за рахунок ознайомлення з музикою різних часів і народів, ставало концертно-театральне життя, різнобічними — джерела слухових вражень, повнішими — художні запити й потреби слухача. Завдяки цьому впевненіше освоювались особливості колись незвичних, «лякаючих» зразків сучасної музики, рельєсніше простежувались їхні достоїнства і прорахунки, чіткіше усвідомлювались риси новаторства і традиційної спадкоємності. Об'єктивніше могли оцінюватись і надбання української музики, старовинної і сучасної, в їх національній самобутності і реальних зв'язках із сусідніми культурами.

Безперервність і плідність процесу музикознавчої діяльності в республіці забезпечувалася стабільністю функціонування всієї системи музично-навчальних закладів, включаючи аспірантури при Київській консерваторії та Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР. Не останню роль відігравала й діяльність інших установ, художніх колективів та організацій (за будь-яких пертурбацій).

Вже у 1943—1949 рр. були захищені кандидатські дисертації з історії вітчизняної музики Г. Тюменєвої, Л. Архімович, А. Герман, Гр. Кисельова, О. Шресер-Ткаченко, В. Довженка, Т.Шеффер, частково й кілька робіт музично-теоретичного плану. Завдяки розгортанню (з 1944 р.) діяльності державного видавництва «Мистецтво» і певній допомозі інших республіканських та центральних видавництв вдалося поступово перейти від випуску популярного типу брошур до солідних обсягом монографій і збірників. Це, в першу чергу, благотворно позначалось на стані **історичного** українського музикознавства.

Виняткове значення тут мало видання 20-томного зібрання творів М.В. Лисенка (1950—1956) з передмовою П. Козицького. Різнопланову літературу про класика української музики поповнили спогади А. Буцького (1946), О. Лисенка (1957, 1959), Ф. Колесси (1947) нариси В. Дяченка (1951), В. Чаговця (1947), а також перша ґрунтовна монографія про нього Л. Архімович і М. Гордійчука (1952), яка згодом витримала ще кілька перевидань; передруковано дослідження С. Людкевича «Форма сольного співу у Лисенка» (1957). З'являлись також матеріали і нариси про молодих сучасників Лисенка — М. Леонтовича (В. Довженко, 1947, М. Гордійчук, 1956), К. Стеценка (Н. Горюхіна і Л. Єфремова, 1950; монографія Л.Пархоменко, 1957), Я. Степового (Ф. Надененко, 1950; Ш. Шварцман, 1951; М. Михайлов, 1958), С. Людкевича (А. Кос-Анатольський, 1951; М. Загайкевич, 1957), Д. Січинського (С. Павлишин, 1956), І. Воробкевича (М. Білинська, 1958), фольклористів Ф. Колессу (Я. Шуст, 1955), П. Демуцького (Л. Яценко, 1957).

Висвітлювались постаті фундаторів і майстрів новочасної української музики — Б. Лятошинського (І. Белза, 1947), В. Косенка (В. Довженко, 1949, 1951), Л. Ревуцького (Г. Кисельов, 1951; Т. Шеффер, 1958; М. Бялик, 1958), П. Козицького (М. Гордійчук, 1951), А. Штогаренка (О. Зноско-Боровський, 1947, 1951), М. Колесси (Й. Волинський, 1954), музикознавців М. Грінченка (В. Юдіна, 1945), Й.Миклашевського (Г. Тюменєва, 1958), представників молодшої генерації — А. Філіпенка, П. Майбороди, А. Свечникова (М. Гордійчук і Гр. Кисельов, 1951), І. Шамо (Л. Єфремова, М., 1958).

Одна з перших спроб узагальненого огляду української музики в роки війни містилась у статті І. Белзи в зб. статей «Советская музыка» (5-й вип.,

М.—Л., 1945). До Декади української літератури і мистецтва в Москві вийшов короткий довідник Л. Архімович і М. Гордійчука «Композиторы Советской Украины» (1951). Співробітниками ІМФЕ готувався повний довідник, але до друку він так і не дійшов.

Паралельно з цим розгортається популяризація вітчизняної класики до-лисенківського періоду. З'являються нариси про композиторів П. Ніщинського (В. Довженко, 1951, 1955), С. Гулака-Артемовського (Гр. Кисельов, 1951), П. Сокальського (Т. Каришева, 1951, 1959), М. Калачевського (М. Гордійчук, 1954), М. Аркаса (Л. Кауфман, 1958), С. Воробкевича (М. Білинська, 1958).

Увагу музичної громадськості неодноразово привертали новітні знахідки старовинних творів і палкі суперечки, що точилися навколо їх авторства¹⁰. Відрадным фактом, зрештою, стало те, що в концертну практику увійшли такі твори, як тричастинна «Руська (Українська) симфонія» на українські наспіви невідомого автора кінця 18 ст.(як з'ясувалося, Е.Ванжури), створена на теми українських народних пісень (в сучасній оркестровці М. Вериківського) чотиричастинна Симфонія *соль* мінор невідомого автора початку 19 ст. (орієнтовно 1809 р.); симфонії М. Калачевського, В. Сокальського та ін. Пошуки такого роду ширше розгорнулись у наступний період.

Кілька популярних нарисів з серії «Класики музики», випущених республіканським видавництвом, присвячено російським та зарубіжним композиторам. Зокрема, це невеличкі брошури про М. Глінку (П. Алов, 1949), П. Чайковського (Л. Серпілін, 1949), М. Мусоргського (О. Зноско-Боровський, 1949), О. Бородіна (того ж автора, 1950), О. Даргомижського (П. Маркович, 1950), М. Римського-Корсакова (Л. Кауфман, 1949), нариси про С. Рахманінова (Л. Архімович, 1952), О. Глазунова (Л. Архімович і М. Крохмаль-Орябинська, 1953), а також про Л. Бетховена (Гр. Кисельов, 1948), Б. Сметану (П. Козицький, 1949), Ф. Шопена (А. Поляков, 1949) та ін.

Окремий пласт спеціальних музикознавчих досліджень складають праці, що мали розкрити музично-культурні зв'язки народів України і Росії в минулому і в сучасності. Це нарис В.Довженка «Творчі зв'язки братерських музичних культур» (1954), збірки статей «Російсько-українські зв'язки в мистецтві» (К., 1955), «Из истории русско-украинских музыкальных связей» (М., 1955), монографічні праці Т. Шеффер «О. Серов» (1951), А. Гозенпуда «Н. Лысенко и русская музыкальная культура» (М., 1954), Г.Тюменєвої «Чайковский и Украина» (1955), Л. Єфремової «Мусоргский и Украина» (1958), статті М. Гордійчука, К. Майбурової та ін., анотований показчик «Глінка і Україна» В. Нагорської (Х., 1958).

Своєрідне відгалуження на перетині історії музики і літератури або живопису становлять публікації типу «Музика в житті Рєпіна» Г. Тюменєвої (глава у кн. «Рєпин», М.—Л., 1948), «Гоголь і музика» М. Крохмаль-Орябинської (1952), «Іван Франко і українська музика» М. Загайкевич (1958), аналогічна за темою стаття С. Людкевича, 1956.

¹⁰ Див. зокрема: Цалай-Якименко О. Шедевр – не містифікація // Музика. — 1995. — № 2.

У розвідці Г. Курковського (1956) охарактеризовано виконавське обличчя українських піаністів В. Пухальського, Г. Беклемішева та ін. Об'єктом мистецької популяризації вперше стають видатні виконавці-вокалісти І. Паторжинський (В. Чаговець, 1946, 1951), О. Петрусенко (той же автор, 1949), С. Крушельницька (спогади С. Людкевича та ін., Львів, 1956), М. Литвиненко-Вольгемут (А. Поляков, 1956), П. Білинник (І. Стебун, 1958), а також провідні хорові колективи республіки — Державний український народний хор (М. Гордійчук, 1951), капела «Думка» (М. Михайлов, 1957). Описується діяльність Одеської консерваторії (С. Орфесв, 1957) тощо.

Починається висвітлення окремих сторінок історії музичного життя і творчості щодо певних хронологічних періодів і регіонів України. Крім згаданої вище розробки Г. Верьовки (1947), з'явилися статті О. Шреєр-Ткаченко, Й. Волинського, Л. Пархоменко та ін.

Наприкінці 50-х рр. здійснюються опис і дослідження окремих видів і жанрів української музичної творчості, як дожовтневої, так і радянської. Історико-хронологічний огляд в них сполучається з більш чи менш докладним музично-теоретичним аналізом та естетико-критичними судженнями.

Так, нарисом «Українська радянська симфонічна музика» (1956) розпочато узагальнювальне висвітлення названої галузі М. Гордійчуком, продовжене й поглиблене в його подальших спеціальних розробках. Автор уважно враховує перші паростки симфонічної музики в дожовтневій творчості, підкреслює живильний вплив народної пісенності та важливу роль освоєння традицій російської і західноєвропейської класичної музики, аналізує творчий внесок українських композиторів, визначає їх здобутки і прорахунки.

В книжці Л. Архімович «Українська класична опера» (1957) вперше послідовно простежується тривалий шлях становлення й розвитку важливої ділянки вітчизняної музично-театральної творчості. Докладно характеризуються соціально-історичні і мистецько-культурні джерела та фактори, що вплинули на особливості її формування, підкреслюються своєрідні риси народно-побутової опери та оперети та їх перевтілення у професійній творчості. На конкретних зразках показується поступове розширення жанрово-стилістичних обріїв, яскраво виявлене в композиціях М. Лисенка.

Шлях української сучасної опери накреслюється у стислому нарисі М. Михайлова (1958), у циклі статей Л. Архімович, які передують її майбутній монографії на дану тему.

Спроба історичного огляду української фортепіанної музики (класичного періоду) започаткована працею М. Дремлюги (1958).

Паралельно з цим здійснюються підходи до висвітлення узагальненої панорами становлення й розвитку української музичної творчості в цілому²⁰, зокрема, новочасної. Такі завдання висувуються в оглядовій праці М. Гордійчука (1957), в першому томі «Нарисів з історії української радянської музики» В. Довженка (1957) і його ж окремих праць аналогічного напрямку.

²⁰ Напередодні війни було надруковано «Нарис історії української музики» А. Ольховського (К., 1941), але весь тираж видання, за винятком двох авторських примірників, загинув у пожежі під час першого нальоту на Київ німецьких бомбардувальників (версія про знищення тиражу радянською цензурою є помилковою). У 2003 р. працю А. Ольховського було видано в Києві.

В «Нарисах...» В. Довженка охоплено часовий відрізок 1917—1934 рр., (музичне життя і творчість композиторів Західної України не увійшли до аналітичного поля). В кожному з трьох розділів праці, відповідно до офіційно прийнятої на той час періодизації, розглядається діяльність установ у галузі музики, концертне і музично-театральне життя, стан музичної освіти, музична самодіяльність, народнопісенна творчість, музична творчість українських композиторів за жанрами (від пісень і хорів до опер та балетів).

Праця позначена досить чіткою систематизацією матеріалу, різнобічною обізнаністю дослідника з музично-історичним процесом, безпосереднім свідком і учасником якого він був. Проте автор, звичайно, не міг — але й не прагнув — донести до читача всі реальні факти і обставини висвітлюваного періоду. Згідно з негласними вимогами цензури і набутої самоцензури він старанно дотримується панівних стереотипів і міфів, обходячи «гострі кути», замовчуючи заборонені імена, твори, події (не відрізняючись у цьому відношенні практично від усіх інших радянських музикознавців). Втім, і мислення самого В. Довженка, колишнього рапмівця, були властиві риси догматичної упередженості й обмеженості, навіть певної агресивності в утвердженні ідеї мистецтва, «національного за формою, соціалістичного за змістом». Як указується в передмові, автор прагнув показати «насамперед, як розвивалося і зростало українське реалістичне мистецтво, переборюючи антинародні прояви і модерністичні занепадницькі впливи» (с.4).

Колективна праця Л. Архімович, Т. Каришевої, Т. Шеффер, О. Шреєр-Ткаченко «Українська РСР» з серії «Музыкальная культура союзных республик» (М., 1957) дає стислий огляд формування і розвитку української музики від сивої давнини до сучасної доби, в усіх її (музики) проявах і різновидах. Відзначаючи певну недосконалість книжки (вимушена скоромовка, поверховість огляду, низка неточностей і прогалин), варто зауважити, що вона була корисною як перша в ті часи спроба створення подібних праць, в усякому разі не заслуговувала на знущальну за тоном рецензію-фейлетон анонімного недоброчинця.

В цілому українське історичне музикознавство даного періоду зробило певний крок уперед у порівнянні з 30-ми роками. Воно переборювало рецидиви вульгарно-соціологічних крайнощів, відзначалося зростанням фахового рівня, розширенням і поглибленням фактологічної бази.

Українська музична творчість усе рельєфніше вимальовувалась як своєрідна нова глава в загальній історії музики. У зв'язку з цим виникла необхідність з'ясувати й утвердити місце тих чи тих явищ в історичному процесі, переборюючи опір скептиків і консерваторів.

Однак ще надто часто відчувались негативні впливи нормативної естетики соцреалізму, причому у край примітивному його тлумаченні. Давався взнаки офіційно-бюрократичний тиск, що утруднював розвиток творчої, справді наукової думки. Сама джерельна база була ще мало розробленою, відчувалась недостатня обізнаність із рядом явищ сучасної (тим більше закордонної) й особливо старовинної вітчизняної музичної культури і творчості.

Виконання деяких важливих праць (як-от, підручника з історії української музичної культури) затягувалось на багато років або зовсім зрива-

лось. Не забезпечувались підготовка і захист докторських дисертацій, а з середини 50-х рр. на кілька років припинились захисти кандидатських дисертацій у зв'язку з низкою реформ у цій сфері (відміна «творчих» і «виконавських» типів дисертаційних праць, вимога обов'язкових публікацій по темі, що в ті роки було вкрай складною справою тощо). Причому, реформу було введено несподівано, і лише дехто встиг тоді захиститись за «старою» системою. Серед них — А. Гуменюк, В. Кирейко (1953), М. Гордійчук, М. Загайкевич (1954), Н. Герасимова, С. Павлишин, А. Гудзенко, І. Дурнев, З. Штундер, фольклорист О. Юсов (1955), Й. Волинський, Н. Горюхіна, фаготист В. Семениченко, хормейстер М. Антків (1956), композитор А. Коломісць (1958) та ін.

Слід зауважити, що за цей короткий час українське історичне музикознавство й не мало можливості розкрити свої резерви і потенції. Реалізацію намічених у перше повоєнне десятиріччя праць було безпосередньо продовжено в наступний період.

Сказане стосується і **теоретичного** музикознавства, яке поки що явно відставало. Про його перспективи можливості можна судити лише з епізодичних теоретико-аналітичних «вкраплень» в описи життя і творчості композиторів минулого й сучасності, помітніше — зі спеціальних аналізів окремих творів. Зокрема, вдалими були дебюти молодих музикознавців-теоретиків Н. Герасимової, Н. Горюхіної, О. Гусарової, С. Павлишин, композитора В. Кирейка та ін. Важливу роль у цьому плані відіграла публікація з 1957 року наукових та науково-методичних записок консерваторій Львова та Києва.

Зусилля представників старшого покоління зосереджувались на проблемах педагогіки й методики викладання. Так, змістовні роздуми й мудрі поради містились у журнальній статті професора Л. Ревуцького «Про виховання композиторської молоді» («Мистецтво», К., 1958, №1). Принципове значення мали виступи професорів С. Людкевича — «Про потребу реформи сольмізації» (1949, 1973) та «Критичні зауваження до науки гармонії» (1950) і М. Тица — «До питання про перегляд основних проблем курсу гармонії» (Х., склограф, 1953). Професор Одеської консерваторії М. Рибицька виклала методи своєї роботи в класі спеціального фортепіано (1951). Досвідом виховання молодих співаків поділились Б. Гмиря, П. Голубев, Д. Євтушенко та ін. Професор К. Пігров опублікував працю «Керування хором» (1956). Г. Курковський уклав «Хрестоматію з історії української фортепіанної музики» до М. Лисенка (1952—53).

У навчальному процесі використовувались «Підручник з гармонії» І. Способіна (К., 1952, 1959), посібники з елементарної теорії музики киян П. Глушкова і Є. Красовської (1951), одесита С. Орфеева «Канони» (1949—50), львів'янина О. Теплицького «Тонально-ладовий склад музики» (1953) та С. Павлюченка «Руководство к практическому изучению основ инвенционной полифонии» (М., 1953). Ще до публікації, у найближчому 1959 р. пройшли апробацію «Практичні поради з методики викладання сольфеджіо» талановитого педагога Ф. Аерової, матеріали «Хрестоматії з гармонічного аналізу» З. Кулевської, посібник «Культура мови у співі» О. Знаменської, «Практичний посібник з диригування» І. Розумного. Незмінним попитом користува-

лись посібники «Основи музичної грамоти» О. Андреевої (1953), «Сольфеджіо» А. Писаревського (1953, 1955, 1958), посібники з питань викладання співів у початковій школі О. Раввінова (1948). Серед інших зразків музично-освітньої літератури варто назвати видану перед війною брошуру «Музичні жанри і форми» М. Гейліг (1941), короткі музично-термінологічні словники О. Губермана (1947), О. Теплицького (1947), С. Павлюченка (1950), підручник для заочників з нотної грамоти Гр. Кисельова (1949, 1952), «Музична азбука» Л. Носова і Є. Юцевича (1947), підручник для керівника самодіяльного хору М. Хомичевського (1951), «Українські народні музичні інструменти» А. Гуменюка (1959).

У галузі музичної акустики заслуговують на увагу теоретичне дослідження П. Барановського (видане у співавторстві з Є. Юцевичем) «Звуковысотный анализ свободного мелодического строя» (1956), та кілька його статей. В них описується принцип дії сконструйованого ним спеціального приладу — інтонометра для визначення рівня інтонаційного слуху²¹.

Українські музикознавці брали участь у підготовці музично-довідкових матеріалів до загальних енциклопедій («БСЭ», «МСЭ» і «УРЕ»).

З другої половини 50-х рр. в Україні відновлюються перші скромні, але вже безпосередні міжнародні музичні контакти, насамперед зі східноєвропейськими країнами соціалістичного табору, відбиті у публікаціях А. Філіпенка, М. Гордійчука, М. Михайлова та ін.

1958 р. в Києві відбулась наукова конференція з питань розвитку гуманітарних наук в УРСР, на якій було дано оцінку їх стану й визначено плани на ближче майбутнє. Стосовно музикознавства у виступах І. Ляшенка та інших промовців було піддано критиці розбіжність між його теоретичним та естетичним аспектами, коли дослідження обмежується або формально-технологічним розглядом окремих виражальних засобів, або поверхнево-описовим переказом змісту при ігноруванні формотворчих елементів. Вказувалося, що теорія музики часто відірвана від загальноестетичних принципів, а філософія-естетики орієнтуються переважно на літературу, не розкривають специфіки окремих видів мистецтва. Актуальним оголошувалось завдання теоретичного узагальнення творчого методу, стилю, художніх принципів, індивідуальних особливостей музичної мови. Відзначалася потреба в підручниках з гармонії, поліфонії та ін., а також у створенні великих монографічних досліджень і повноцінного підручника з історії української музики.

Слід додати, що занедбаними лишались напрями музичної психології та соціології, давалася взнаки загальна тривала ізольованість від розвитку світової музичної думки, надмірна заідеологізованість, обмеженість тематики. Однак не можна було не помітити деяких позитивних зрушень у сфері історії музики, де вже було створено цикл нарисів про композиторів минулого і сучасності, про певні види і жанри музичної творчості, розпочато спроби написання узагальнювальних праць. В ході дискусій з приводу кардинальних музично-естетичних принципів і понять поряд із прикрими ідеологічними перегибами все ж таки поступово уточнювались окремі важливі момен-

²¹ Як виявилось згодом, П. Барановський у рукописі своєї праці передвоєнних років випередив М. Гарбузова у відкритті явища зонної природи слухового сприймання.

ти (як відомо, негативний досвід теж має свою користь), частково долались догматичні нашарування, розпочиналась спеціальна розробка деяких категорій. Повніше і конкретніше усвідомлювались проблеми музичної критики, теорії, педагогіки, музично-пропагандистської і організаційної діяльності. Зростав досвід і науковий рівень кадрів середнього і молодшого покоління, готувались нові поглиблені дослідження.

Таким чином, був забезпечений майбутній, лише опосередковано передбачуваний у 50-х роках і очевидний з середини 60-х років, поступ у розвитку українського музикознавства.

МУЗИЧНА ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Більшість фахівців у справі збирання і вивчення музичного фольклору в роки війни брали безпосередню участь у боротьбі з ворогом. На вітар Перемоги поклали своє життя фольклористи-музиканти В. Дяченко, А. Лиходій, В. Томілін (ленінградський композитор, збирав українські народні пісні на Полтавщині). До лав Червоної армії були покликані М. Гордійчук, А. Гуменюк, М. Щоголь, активні збирачі фольклору в довоєнний період композитори П. та Г. Майбороди. Проте у важких умовах воєнного часу збирання і вивчення фольклору, зокрема музичного, не припинялось. Особлива увага при цьому зверталась на пісенну творчість, пов'язану з животрепетними темами сучасності.

Як відомо, в перші місяці війни Академію наук УРСР було евакуйовано до Уфи — столиці Башкирської АРСР. Одразу після її реорганізації музикознавці працювали в Інституті суспільних наук. Внаслідок поступового розширення Академії 12 червня 1942 р. створили Інститут народної творчості і мистецтв, директором якого призначили заслуженого діяча мистецтв УРСР професора М. Грінченка, а після його смерті (27.11.1942 р.) ним став дійсний член АН УРСР М. Рильський. Музичним фольклором займалися завідувач відділу музики й музикознавства названого Інституту П. Козицький (на цій посаді його змінив М. Вериківський), а також Г. Верьовка, О. Мінківський, С. Добровольський, М. Береговський. Осмислення процесів, що відбувались у пісенній творчості в роки війни (зміни в мелодиці й ритміці внаслідок усого побутування, зокрема в пісні «Священная война»), привернуло увагу Г. Верьовки²². Велику пропагандистську роботу він проводив як керівник хорового ансамблю уфимського Будинку Червоної армії, виступаючи зі своїм колективом у госпіталях, військових частинах. Таку ж саму діяльність вів О. Мінківський, який керував самодіяльним хором працівників радянської торгівлі.

З метою збирання пісень для поповнення репертуару новостворюваного Державного українського народного хору в кінці 1943 р. до Харкова відря-

дили Г. Верьовку, М. Вериківського, О. Мінківського. Вони записали ряд пісень, частина з яких увійшла до програм колективу.

Наукова фольклористична робота зосереджувалась на вивченні башкирського фольклору. У праці «Башкирські народні музичні інструменти» М. Береговського, зокрема, описуються курай — духовий інструмент типу повздожньої флейти, кобиз — щипково-духовий, порівнюються їх можливості з можливостями інструментів інших народів, розглядаються специфічні прийоми гри, наприклад, видобування на одному духовому інструменті одночасно двох звуків. У роботі «Вокальна музика башкирського народу» П. Козицького розглянуто її жанровий склад, стильові особливості. Автор, зокрема, обстоював думку про те, що пентатоніка не є єдиною ладовою системою, властивою башкирській музиці, і що процес її історичного розвитку не позбавлений впливу інших систем.

Поряд з цим вивчався музичний фольклор українців-переселенців, що осіли в Башкирії. Готувався до видання збірник «Українці в Башкирії» (автори П. Попов, М. Плісецький, М. Береговський). Музичний фольклор, зокрема зразки народного багатоголосся, від українців, вихідців з Полтавщини і Чернігівщини, записував та аналізував М. Береговський.

Теоретичне дослідження українського музичного фольклору розпочав тоді М. Вериківський у праці «Побудова українських народних мелодій» (вона залишилась незакінченою). З окремих начерків видно, що в роботі мав розглядатись лад пісні. Також плідно працював К. Квітка, який після переїзду Інституту з Уфи до Москви (20—25 серпня 1943 р.), не залишаючи роботи в Московській консерваторії, працював у керованому М. Вериківським відділі. Інтереси науковця зосередились навколо таких тем, як коментування колись зібраних ним наспівів у збірниках «Українські народні мелодії» (1922), «Народні пісні з голосу Лесі Українки» (1917—1918), «Виявлення спільності в музичному фольклорі слов'янських народів», «Про викладання музичного фольклору в учбових закладах», «До історії вірменської музичної культури» та ін.

Після повернення Інституту до Києва в ньому працювали П. Батюк (1944—1947), М. Гайдай (1944—1949), З. Калина (1945—1949). Вони наполегливо збирали музичний фольклор про Велику Вітчизняну війну. Цілий ряд цікавих матеріалів знайдено А. Шмиговським. Встановивши контакти з багатьма жителями Києва — студентами педінституту, слухачами кооперативних курсів, артистами, недавніми підпільниками, він записав чимало пісень, що побутували під час війни серед солдатів радянської армії, партизанів²³.

Музичний фольклор такого роду збирали також Г. Танцюра (на Поділлі), Г. Шевчук (на Буковині). Львівський Будинок народної творчості 1945 р. випустив збірник під редакцією Ф. М. Колесси «Фольклор Вітчизняної війни», який став першою спробою видання народної пісенної творчості цього періоду. Активну збирацьку роботу проводив Г. Верьовка. Він записував зразки народної творчості від дівчат, що працювали на відбудові зруйнованого Хрещатика, в гуртожитках²⁴. Під час подорожі Державного україн-

²² Верьовка Г. Г. Музична творчість часів Великої Вітчизняної війни (Спостереження 1941—1942 р.) // Мистецтво, фольклор, етнографія. — Наукові записки ІМФЕ АН УРСР. — К., 1947. — Т. I—2.

²³ Див.: Фонди ІМФЕ, ф.14—3, од. зб.26, арк.40, 60, 62, 62 зв.

²⁴ Григорій Верьовка. Спогади. — К., 1972. — С. 111.

ського народного хору до Закарпаття (1945 р.) записано і включено до його репертуару (в обробках композитора) пісні, що стали нині загальновідомими, — «Ходила я по садочку», «Ой на горі жита много», «Ой піду я до Ясиня». Г. Верьовці належить також ряд записів, присвячених Великій Вітчизняній війні, зокрема «Чи чули ви, милі браття», «Закувала зозулиця», «Та я їду у катуні», «Верховино, світку ти наш».

Започатковану Г. Верьовкою традицію збирання і популяризації зразків народнопісенної творчості наслідували учасники хору. Поповненню репертуару цього колективу сприяли П. Симаченко, І. Скляр, В. Перепелюк, М. Брайко, М. Назаренко, В. Черкун, З. Гаркуша, В. Суржа, Е. Скрипчинська (вона була головним диригентом і художнім керівником хору в 1964—1966 рр.), а також тонкий знавець музичного фольклору А. Авдієвський.

Збирацька робота активізувалася у повоєнний час. Природно, що багато уваги приділялося пісням, які звучали на фронтах Великої Вітчизняної війни, в партизанських загонах. Їх друкували окремими розділами в численних збірниках, зокрема й музичних²⁵, їм присвячували окремі видання²⁶.

У 50-х роках у відділі музики й музичного фольклору Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР було підготовлено ряд кандидатських дисертацій, присвячених питанням музичного фольклору. Кадри музикознавців-фольклористів зміцнилися з приходом у цей відділ З. Василенко, А. Гуменюка, С. Грици, О. Правдюка, Л. Яценка, які присвятили себе збиранню й вивченню музичного фольклору.

Труднощі теоретичного узагальнення шляхів розвитку народнопісенної творчості полягали в тому, що сам фольклорний процес ще багато в чому не був вивчений. Ряд пісень, які завоювали право називатись народними, записано в небагатьох варіантах. Це ускладнювало вивчення процесу їх поширення, удосконалення, переробок, фольклоризації.

З 50-х років у РРФСР навіть організовувались зльоти складачів народних пісень, перед якими ставились завдання творення пісень на актуальні теми, показу колективного досвіду складання слів і музики. Однаке позитивних наслідків це не дало. Адже процес складання перлин народної творчості є тривалим і неоднозначним. Тому якщо у невдалій пісні помітна бодай частка справді поетичного бачення реальної дійсності, коли в якійсь частині наспіву знайдено оригінальний зворот, нешаблонну інтонацію, то не виключено можливість, що ці окремі знахідки увійдуть згодом у фольклорний процес, будуть використані при творенні інших пісень. Яскравим прикладом щодо цього може бути виникнення в радянський час пісні «Ех, яблучко» з інтонацій дожовтневих пісень (див. IV том «Історії української музики»).

Існував хибний курс на відбір для запису лише «кращих зразків» народнопісенної творчості, який не убезпечував від суб'єктивізму в їх оцінці, не

давав можливості зрозуміти сутність процесу фольклорного творення. Мали рацію керівники московської музично-етнографічної комісії, які у відозвах до збирачів народної творчості ще у дожовтневий період закликали збирати й записувати весь репертуар носіїв фольклору, наголошуючи при цьому, що справжні наукові висновки можна зробити після порівняльного аналізу матеріалу з певної території протягом тривалого часу його побутування. Помилково було б думати, що будь-яка новостворена пісня одразу ж шліфується й удосконалюється, а відтак набирає широкої популярності й стає народною.

Визначні російські фольклористи, зокрема П. Виходцев, К. Чистов взагалі висловили сумнів щодо правомірності застосування терміну «шліфування»²⁷.

Уявлення про неминучий розвиток фольклору в напрямі його лише якісного удосконалення — це один з тих недіалектичних підходів до предмету, від якого застерігав ще К. Квітка. Закономірним він вважав органічне поєднання процесів розвитку й затухання, прогресу і регресу, життя одних жанрів і відмирання інших, що зумовлюється історичними, економічними і політичними факторами народного життя.

В березні 1950 р. відбулась Всесоюзна нарада, присвячена питанням сучасної народної пісні. На нараді було піддано критиці недоліки в справі збирання, публікації і пропаганди пісенної творчості народу. Відзначалось, що збирачі народних пісень захоплюються відшукуванням старовинних пісень у глухих, далеких від міст, сільських районах, мало уваги приділяють вивченню художньої самодіяльності в містах, особливо на заводах і фабриках. Ставилось в обов'язок учбовим закладам, народним хорам розгорнути справді масове збирання сучасних і дореволюційних народних пісень²⁸. Такий підхід при його «неухильному виконанні» штучно обмежував інтереси й потреби фольклористів.

Важливою подією у розвитку фольклористики, зокрема музичної, була нарада з питань генезису та історії героїчного епосу й історичної пісні східних слов'ян, проведена 1955 року в Москві Інститутом світової літератури ім. О. М. Горького АН СРСР та Інститутом мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР.

На нараді з доповідями виступили російські вчені В. Чичеров, Е. Померанцева, П. Богатирьов, М. Кравцов, Б. Путілов та ін. Вони торкалися питань походження, історичного розвитку, поетики й стилю, шляхів вивчення епосу східних слов'ян. Проблемам вивчення українських дум та історичних пісень були присвячені доповіді М. Рильського, Ф. Лаврова, К. Гуслистого, М. Плісецького, П. Попова, Г. Сухобрус, В. Хоменко. Частково доповідачі торкалися й музичних аспектів. В окремій доповіді М. Гордійчука були порушені питання зв'язку слова і наспіву в думах, імпровізаційної природи її виконання, структурних особливостей тексту й музики, ритміки, ладу, появи в новий час творів, в яких синтезуються ознаки думи й пісні, і до яких цілком відповідним є термін «дума-пісня».

²⁷ Виходцев П. С. Литература или фольклор // Русский фольклор. — М.—Л., 1960. — Вып. V. — С. 270.

²⁸ Лебединский С. Правильно организовать собрание и изучение народной песни // Советская музыка. — 1950. — № 5.

²⁵ Українські народні пісні. Упор. П. Козицький, А. Кінько, М. Гордійчук, Я. Маринюк, О. Зноско-Боровський. — К., 1951; Українські радянські народні пісні. Упор. З. Василенко, М. Гордійчук, В. Довженко. — К., 1955.

²⁶ Українська народна поезія про Велику Вітчизняну війну. Упор. М. Родіна, М. Стельмах. Добір та редагування нотного матеріалу М. Щоголя. — К., 1953.

Наслідки наради показали, що процес затухання епосу в наш час є закономірним. Однак, очевидно, не на всі жанри епосу варто поширювати надто категоричний висновок деяких російських вчених про неприйнятність стосовно сучасності «закостенілих архаїчних форм». Так, старовинна форма рецитацій в «Думі про Леніна» Є. Мовчана не стала ні архаїчною, ні закостенілою. І хоч прикладів справді творчого використання старовинних форм вираження у відтворенні сучасної дійсності на той час було небагато, вони давали право говорити про їх перспективність у майбутньому. Давні форми вислову можуть наповнюватись новим змістом, отже, творення за таким принципом є цілком можливим. (Це згодом показав М. Рильський на конкретних прикладах на нараді, присвяченій питанням сучасного фольклору, Київ, 1960.) До мелодико-інтонаційних засобів думи звертались при відтворенні подій сучасності й народні кобзарі, й самодіяльні та професійні композитори.

У специфічних умовах цього часу розгорнулась популяризація фольклору через друк. 1954 р. виходить двотомний збірник «Українські народні пісні», який підготували до видання З. Василенко і М. Гордійчук. З позицій сьогодення його можна було б розглядати як звичайний пісенник. Близько 700 зразків цінного матеріалу з поетичного й музичного поглядів тут представлено без будь-якого осмислення (відсутні посилання на джерела, вказівки на збирачів і виконавців, немає передмов, приміток, не аргументовано прийняту у збірнику систематизацію та поділ матеріалу на вісім розділів). І все ж вихід збірника на той час був значною подією в культурному житті республіки. За умов недостатнього або зовсім неналагодженого друкування пісенного фольклору досить широка репрезентація його в цьому збірнику прислужилась передусім практичному ознайомленню з ним численних любителів народної пісні. Збірник став у пригоді композиторам, етнографам, фольклористам, викладачам, студентам, школярам. У багатотомній серії «Українська народна творчість» зразки пісень цього видання, що подані, як правило, з мелодіями, використовувались дуже широко саме через брак музичного матеріалу в інших публікаціях.

В наступному 1955 р. вийшли друком «Українські радянські народні пісні» (упорядкування З. Василенко, М. Гордійчука, В. Довженка). Йдучи за тодішніми ідеологічними настановами, упорядники підпорядковували матеріал показові «бурхливого розвитку радянської народної творчості», возвеличенню «перемог соціалістичної системи», «дружби народів», розвінчуванню «буржуазних націоналістів», вихвалянню комуністичної партії і радянського уряду, «заможного й щасливого життя» робітників і колгоспників тощо.

Радісно нам стало —
Так що не бувало,
Бо Західна Україна
Свобідною стала.

Так співалось в одній з пісень «про возз'єднання українського народу в єдиній радянській державі».

Прихід Червоної армії і звільнення Західної України від польського гніту зустріли справді з великим піднесенням. Однак тоталітарна система показала невдовзі своє справжнє обличчя. У 1938—41 рр. було заарештовано й вивезено

до Сибіру 1,7 мільйона західноукраїнського населення. В тюрмах Львова, Дрогобича, Чорткова, Луцька, Тернополя тортури й розстріли місцевого населення набрали нечуваних за своєю жорстокістю форм.

Початок війни у збірнику відтворено такими словами:

По радіо сам Молотов
Урочисто мовив,
Щоб полки товариш маршал
До бою готовив (с.148).

Нині добре відомо, як могли маршали «готувати полки», коли більшість командного складу було репресовано й розстріляно напередодні війни.

Таких штучних, помпезних творів, які переказують у римованій формі газетну пропаганду, у збірнику можна знайти десятки. Лакуючи дійсністю, викликаючи відразу фальшивою патетикою, ці пісеньки були мертвонародженими й пішли одразу в забуття. Вони лишилися тільки свідченням повного провалу ідеї пристосування народної творчості до ідеологічних настанов.

У примітках зазначаються автори складених пісень, однак замовчуються ті з них, які вважались не цілком «лояльними» до радянської влади. Так, ім'я Л.Лепкого як автора дуже популярної пісні «Ой видно село», що стала справді загальнонародною, не могло бути назване через те, що він емігрував з України й жив на час виходу збірника за кордоном.

Поряд з піснями, які виникли на основі традиційного дожовтневого піснетворення («Ой з-під горки все туман», «Чом ти мене, ненько моя», «А в городі жито», «Ой яблучко», «Ой піду я понад лугом», «Дівчино моя, переяславко»), вміщено надумані, неоковирні стилізації під фольклор. Такими є «Стоїть дуб зелений», «Не берези, верби й лози», «Рік за роком», «Ой, браття, браття», ще десятки інших. Творили їх так звані самодіяльні поети й композитори. Далі авторського виконання або співу колективом, який їх розучив, вони не йшли.

До творення прославних пісень «на замовлення» змушені були вдаватися і обдаровані кобзарі Є. Мовчан («Ішов кобзар чистим полем»), Ф. Кушнерик («Зійшло сонце осіннє»), В. Перепелюк («Нам гукнула партія»), П. Носач («Гей чого ти розквітаєш»), поетеси Фросина Карпенко («Віє вітрець тихесенький»), Ольга Чижук («Ми приїхали в Москву»).

Серед записувачів — поважні знавці фольклору М. Грінченко, П. Майборода, П. Батюк, Т. Онопа, О. Стебляно. Однак заклики збирати радянський фольклор, приділяти йому найпильнішу увагу стали й для них керівними і не викликали протидії, хоч доводилось мати справу із зразками нерідко дуже низького художнього рівня, штучними й надуманими. Та якщо вже Л. Ревуцький, М. Рильський були змушені писати пісні про Сталіна, якщо М. Грінченкові й М. Гайдаєві було вмінено в обов'язок збирати й вивчати славлення «великого вождя» і вони віддавали на це свій час, енергію, творчі зусилля, то можна зрозуміти, який психоз охопив у той час всю країну.

Ідеологічний тиск виявлявся у цілковитому вилученні з обігу статей, книг, збірників, з яких читач міг отримати недозволену інформацію. В бібліографіях праць М. Грінченка годі було шукати назви розвідки «Музика патріотичних пісень України», виданої в 1920 р., де йшлося про гімни, зокрема

«Ще не вмерла Україна», «Не пора», «Ми гайдамаки», стрілецькі пісні. Вони були під суворою забороною, а слова й музика «Ще не вмерла Україна» із збірників К. Стеценка, Ф. Колесси вирізувались як націоналістичні.

У повосенний час збирання, друкування й дослідження фольклору на західноукраїнських землях відбувалися за тими ж усталеними, міцно вкоріненими в Радянській Україні ідеологічними кліше: славлення «вільного й щасливого життя трудівників», «героїв соціалістичної праці», радянської конституції, «возз'єднання українських земель в єдиній державі». У повній відповідності з цими настановами підготовлено збірник «Буковина в піснях» (упорядники Г. Сінченко, В. Пасічний, О. Романець, добір і редагування нотного матеріалу Г. Шевчука, Чернівці, 1957). Фольклор сусідив тут з самодіяльною й професійною творчістю, пісні подано, за окремими винятками, без наспівів, весь матеріал поділено на пісні дорадянського і радянського періоду поза систематизацією їх за жанрами.

У 1958 р. виходять «Українські народні ліричні пісні» (упорядники М. Гордійчук, А. Кінько, М. Стельмах). Під цією назвою упорядники подали обрядові, козацькі, кріпацькі, рекрутські й солдатські, чумацькі, бурлацькі, строкарські, заробітчанські, а також радянські пісні, хоч далеко не всі вміщені тут зразки можна було об'єднати під назвою «ліричні». Адже смерть героя в піснях («А в городі жито», «Гей колись була роскіш воля») або філософський образ нещасної матері-батьківщини («Ой горе тій чайці») не є лише лірика. Переплетення образів у кожній пісні є набагато складнішим і не так легко піддається виділенню суто ліричного начала. Тому відбір пісень міг би бути заснований на вужчих критеріях, скажімо, про кохання, родинні відносини. Та й предметом розгляду уміщених матеріалів мали б стати їхні особливості, національні риси, у всякому разі не гасла про розквіт ліричної пісенності завдяки розкріпаченню жінки за радянської влади, про стосунки ліричних героїв залежно від їхніх виробничих показників тощо. Збірник побудований в основному на друкованих матеріалах, всі пісні подано з музикою, про яку в передмові не сказано жодного слова.

Якщо зіставити згадані публікації з виданнями українського музичного фольклору у ці ж роки в Чехо-Словаччині²⁹, Югославії³⁰, Польщі³¹, то порівняння буде не на користь доробку радянських фольклористів. Зарубіжні праці позбавлені вад ідеологічної упередженості, приваблюють повнотою матеріалу і його старанним опрацюванням, тому і нині виглядають добротним змістовним внеском у фольклорну скарбницю слов'янських народів.

Так, у зібранні Ю. Костюка подано детальну інформацію щодо записувачів, співаків, сіл, в яких здійснено записи. В зібранні О. Тимка є стрілецькі

²⁹ Українські народні пісні Пряшівського краю. Упорядкував Юрій Костюк. — Словачке видавництво художньої літератури. — Кн. I. — 1958.

³⁰ Наша пісня. Збірник народних і популярних пісеньох югословянских русинок (303 нотним укладом, текстами и музично-етнографичну наукову документацию) в 3-х книгах. Приготовел Онуфрий Тимко. — Видавательне и друкарске предприятие «Руске слово». — Руски Керестур. — Кн. I. — 1953; кн. II, III. — 1954.

³¹ *Mroczek Janusz. Piesni weselne lemkow po północnej stronie Karpat.* — *Materiały Muzeum budownictwa ludowego w Sanoku*, 11. — 1970. Численні записи лемківських пісень друкувались у газеті «Наше слово» (з 1956 р.).

пісні М. Гайворонського, Л. Лепкого, Р. Купчинського, тоді як у радянських виданнях не припускалось навіть згадки про них. У збірнику Я. Мрочка спеціально висвітлюється весільний фольклор лемків, яким на той час у радянських виданнях не приділялось уваги.

Вивчення кобзарства, музичних інструментів у ці роки дещо активізувалось у зв'язку з перевиданням праць М. Лисенка³². Та лише в 60—80-ті роки звернення до цих тем набирає ширшого розмаху у працях Ф. Лаврова, Б. Кирдана, С. Грици, А. Омельченка. На ці роки припадає активна діяльність бандуристів, які перебували в еміграції. Їхні концертні подорожі по Європі, Америці, Канаді завоювали їм і кобзарському мистецтву України світову славу. Однак тогочасна «залізна завеса» й відгородження від культури «буржуазного Заходу» унеможливлювали ознайомлення музичної громадськості Радянської України з такими досягненнями.

Засновником першої кобзарської капели (у 1918 р. за часів гетьманщини, з семи чоловік), з якої згодом утворився відомий нині колектив Державної заслуженої капели бандуристів УРСР, став Василь Ємець. Він написав близько 40 статей, присвячених походженню, розвитку кобзи-бандури, поширенню її серед народів світу, спогадам про власні концертні подорожі. Статті друкувались не лише українською, а й англійською, французькою, чеською мовами відповідно до перебування в країнах, які відвідував бандурист. Бібліографію їх подано в книжці, присвяченій 50-річній діяльності музиканта³³. Удосконаливши свою майстерність у Празькій та Берлінській консерваторіях, Ємець стає ушлавленим бандуристом-віртуозом світового класу, бере участь у міжнародному конкурсі музик-виконавців (Париж, 1934). Йому належить перша узагальнююча праця про мистецтво гри на бандурі «Кобза і кобзар» (Берлін, 1922, перевидана у Нью-Йорку 1959), а також конструювання «подвійної» бандури, що мала 62 струни. Репертуар Ємця нараховував понад 200 пісень найрізноманітніших жанрів, серед них — «Ой у полі під Крутами» пам'яті розстріляних більшовиками 30 студентів з добровольчого військового з'єднання, коліскова пісня «Спи, моя дитино» про розстріли на Волині 1921 року оборонців незалежності України під містечком Базаром, такі загальновідомі пісні, як «Та вже літ за двісті», «Я сьогодні щось дуже сумую», «Не пора», які за радянського часу було заборонено співати. Його пісня «Встає хмара з-за лиману» на слова Т. Шевченка й досі є окрасою репертуару Капели бандуристів ім. Т. Г. Шевченка.

В. Ємець виконував думи «Про Олексія Поповича», «Про втечу трьох братів з Азова», «Про смерть козака-бандурника», «Про трьох братів самарських», віртуозно грав народні танці. Водночас в його репертуарі були «Арабський танець» з «Різдвяної сюїти» П. Чайковського, «Largo» з Четвертої симфонії А. Дворжака, «Місячна соната» Л. Бетховена, Друга угорська рапсодія Ф. Ліста.

³² *Лисенко М. В.* Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. Редакція, передмова та примітки М. Гордійчука. — К., 1955; *Лисенко М. В.* Народні музичні інструменти на Україні. Редакція, передмова та примітки М. Щоголя. — К., 1955.

³³ *Василь Ємець.* У золоте 50-річчя на службі Україні. Про козаків-бандурників (II). — Голлівуд, США. — 1961.

Григорій Китастий, який починав свій творчий шлях у 1935 році в Київській капелі, згодом працював у Державній капелі бандуристів, у роки війни організував Капелу бандуристів ім. Т. Г. Шевченка, яка концертувала по країнах світу, а з 1989 року місцем постійного розташування обрала Детройт. У своїх спогадах про Капелу бандуристів ім. Т. Г. Шевченка, якою Г. Китастий керував з 1941 по 1984 рр., він згадує й перебування капели в німецьких концтаборах на півострові в Гамбурзі. Капела мала змогу виступати перед своїми співвітчизниками, поневоленими німцями. Однак з нашітими на грудях словами «Ost» капеляни були позбавлені будь-яких прав, пухли з голоду, перебували у важкому депресивному стані. Лише щасливий випадок дозволив їм вирватись з концтабору й перейти у розпорядження німецької концертної фірми. Пізніше, коли радянські війська перейшли на німецьку територію, капелянам довелося тікати від репатріаційних комісій, допоки у 1949 році їм не вдалось переїхати до США. Неважко було уявити, що було б із ними, якби вони потрапили до рук органів безпеки. Так, Олег Гасюк, який працював у капелі солістом, але не поїхав з нею на Захід, був засуджений на 25 років позбавлення волі, строк відбував у м. Інті (Комі АРСР) і лише 1956 р. був повністю реабілітований.

Величезний доробок Г. Китастого як популяризатора бандури, організатора Капели бандуристів ім. Т. Г. Шевченка, композитора, педагога підсумовано у праці «Збірник на пошану Григорія Китастого у 70-річчя з дня народження» (Нью-Йорк, 1980).

З ім'ям ще одного визначного бандуриста з діаспори Зіновія Штокалка пов'язане відродження билин — забутої сторінки в історії вітчизняного епосу. «Ілля Муромець і Соловей-Розбійник», «Добриня і Змій», «Ілля Муромець і Святогор» пристосовані до концертного виконання. З. Штокалку належить 300 обробок українських народних пісень, 100 з яких вийшли друком у США. Професор А. Горняткевич 1989 р. видав у Канаді його «Підручник гри на бандурі» англійською мовою. Через два роки після смерті бандуриста-віртуоза в 1970 р. у США вийшов альбом «О думи мої» з двома довгограючими платівками.

Доктор медицини (дисертацію захистив 1951 р. в Берліні, а в США був змушений захищати свій вчений ступінь ще раз), Штокалко був різнобічно обдарованою людиною. Ряд його літературних творів записано на магнітофонну плівку в авторському читанні. Книжка «На окраїнах ночі», що вийшла під псевдонімом «Зіновій Бережан», написана в сюрреалістичній манері.

З. Штокалко залишив по собі слід і як знавець історії кобзарства, і як виразник певної системи поглядів. Так, він вважав, що капели нівелюють індивідуальний стиль та широкі можливості гри на бандурі, що поряд з виробленням ансамблевих навичок слід виховувати бандуристів-віртуозів, вивчати стародавні кобзарські традиції, дбати про національний репертуар, а не європеїзувати його, підмінюючи творами, написаними композиторами-класиками для фортепіано, що недоцільним є виконання капелями бандуристів хорових творів без використання бандури як важливого чинника розкриття образного змісту твору. Не з усіма його думками можна погодитись, але вони й на сьогодні не втратили свого значення.

Відомості про творчий доробок ще цілого ряду бандуристів, майстрів по виготовленню інструментів, діяльність яких припадає на воєнні і повоєнні роки, містяться в журналі «Бандура» (почав виходити у 1981 р., Нью-Йорк). Це Михайло Теліга (розстріляний німцями разом з дружиною — відомою поетесою Оленою Телігою у 1942 р.); Кость Місевич, теж розстріляний німцями при виявленні сховища повстанської армії; Йосип Сніжний, якому після арешту й заслання в Сибір вдалося втекти і пішки дістатися Монголії, потім Китаю і закінчити свій життєвий шлях в Аргентині відомим бандуристом і майстром бандур; Володимир Божик, який разом з Г. Китастим був мистецьким керівником Капели бандуристів ім. Т. Г. Шевченка з 1946 р., та ін.

З теоретичних праць цього часу, виданих в Україні, вирізняється стаття Ф. Колесси «Народнописенні мелодії українського Закарпаття» (Львів, 1946). Аналізуючи свої попередні записи, вміщені у збірниках «Народні пісні з Південного Підкарпаття» (1923) та «Народні пісні з Підкарпатської Русі» (1938), учений наголосив, що закарпатські українці мають у своєму етнічному складі ті самі три етнографічні групи — лемків, бойків і гуцулів, що й українські верховинці на північних схилах Карпат. Він вказав на їх розміщення, сильні нівеляційні впливи — словацькі, мадярські, румунські, на збіг гуцульських, бойківських і лемківських музичних діалектів з мовними, на співання під весільні мелодії обжинкових пісень, які теж називаються ладканнями. Ф. Колесса виявив два типи в закарпатських колядках і щедрівках — десятискладовий вірш (5+5) з триколінною мелодією й рефреном і тринадцятискладовий вірш (5+5+3) з рефреном, що вдвічі переростає колядковий вірш і сплітається з ним у дворядкову строфу³⁴. Автор торкнувся також проблеми збереження в Закарпатті гаївок, співання лемками по обох сторонах Карпат собіткових, купальських, похоронних голосін, відзначив різноманітність віршових розмірів, серед яких найулюбленишим у лемківських співанках назвав (6+6) 2. Характеризуючи музичні особливості цих пісень, Ф. Колесса користувався виробленими у попередніх працях методиками виявлення оліготонічних мелодій, використання середньовічних церковних тонорядів, автентичних і плагальних ладів, місця тоніки, співвідношення мажорних і мінорних нахилів. Він поділяв думку про процес хроматизації діатонічних ладів під впливом музики південних слов'ян — болгар, сербів, хорватів, застосування синкоп під угорськими впливами, а транспонування першої фрази мелодії на квінту вгору — угорськими і словацькими.

Проаналізований матеріал дав підстави Ф. Колесі зробити висновок про тісний зв'язок його з українською народною культурою та про органічну приналежність Закарпаття до українського етнографічного типу.

Вивчення танцювальної музики і музичних інструментів у цей час лише розпочиналось. 1955 року публікація книги «Українські народні танці» (танцювальні мелодії) А. Гуменюка започаткувала видання серії праць з цього питання.

³⁴ У більш розгорненому плані ці висновки було обґрунтовано в попередній розвідці Ф. Колесси «Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті» // Колесса Ф. М. Музикознавчі праці. Підготовка до друку, вступна стаття і примітки С. Й. Грици. — К., 1970. — С. 368–397.

Активно збирав гуцульський і бойківський танцювальний фольклор Р. Гарасимчук. У ці роки його інтереси зосередилися на порівняльних аспектах, з одного боку — гуцульських варіантів російських, чеських та румунських танців, з другого — бойківських варіантів російських, чеських, польських, угорських та німецьких танців. Праці опубліковано в «Матеріалах з етнографії та мистецтвознавства» (1961, № 6; 1962, № 7—8).

М. Береговський — учений широкого профілю, знавець єврейського фольклору, праця над яким тривала вся життя (перший том вийшов у Москві 1934 р., другий 1937 р. у Києві, третій, присвячений інструментальній музиці, — у 1987 р. у Москві, четвертий — «Наспіви без слів» — і п'ятий — «Народні музикально-театральні вистави» — лишилися в рукописах). М. Береговський приділяв значну увагу українському фольклору. Працюючи у 1937—1941 рр. в Кабінеті музичної етнографії під керівництвом К. Квітки, а потім завідувачем таких же кабінетів в Інституті єврейської культури і Київській консерваторії, вчений написав ряд розділів, присвячених українському фольклору, зокрема думам. Він здійснив записи зразків цього жанру, а також розшифрував фонографічні записи, зроблені Ф. Колессою, О. Сластіоном, К. Квіткою. Йому належить повний запис українського весілля в селі Кам'янка Київської області, а також зібрання на території України ряду зразків музичного фольклору греків, болгар, чехів, циган тощо.

Вивчення вченим життя й побуту єврейських музикантів-клезмерів, що проживали в Україні й об'єднувались у цехи із своїми особливостями організації, мовою, правом наслідування професії дає вдячний матеріал для порівняння з українськими музикантськими цеховими братствами. Єврейські танці й інструментальні награвання були в репертуарі українських весільних музик, друкувались серед українських наспівів (зокрема, у збірнику С. Карпенка «Васильковський соловей», 1864), описувались В. Короленком, О. Купріним. Водночас українські мелодії («Добридень», «Їхав козак за Дунай», «Скочна») були в репертуарі єврейських клезмерів. Певне теоретичне значення мала його стаття «Змінений дорійський лад в єврейському музичному фольклорі» (Київ, 1946, видана в Москві 1973 р.)³⁵. Терміни «змінений дорійський», «змінений фригійський», які розходились з академічною теорією, визнані виправданими³⁶. Свої спостереження й висновки М. Береговський виклав у кандидатській дисертації, захищеній 1944 р. у Московській консерваторії. Його докторську дисертацію (1946 р.), яка розкривала глибокі зв'язки єврейських народних вистав з європейським середньовічним мистецтвом, в умовах розпочатої тоді боротьби з «низькопоклонством перед Заходом», не було допущено до захисту³⁷.

³⁵ Проблемы музыкального фольклора народов СССР. Статьи и материалы. Составитель и редактор Н. И. Земцовский. — М., 1973. — С. 367—388.

³⁶ Береговский М. Еврейская народная инструментальная музыка. Общая редакция текста, примечания и заключительная статья М. Гольдина. — М., 1987. — С. 224.

³⁷ Під час розгулу «антикосмополітичної» кампанії Береговського виключили із Спілки композиторів і звільнили з роботи в консерваторії. 1950 р. він був заарештований і засуджений на 10 років ув'язнення в таборах особливого режиму. У засланні перебував біля Тайшета. 1955 року був звільнений, а наступного року, вже тяжко хворий, з допомогою М. Рильського був реабілітований.

Підсумовуючи розвиток музичної фольклористики 1941—1958 років, відзначимо, що і в роки війни, і в повоєнні роки вона не могла по-справжньому розгорнути ані збирацької, ані наукової роботи, бо перебувала в лещатах заідеологізованості, штучного підпорядкування творчості нарочитим гаслам, культу особи. І хоч після рішень XX з'їзду КПРС (1956 р.) припинився потік славослів'я і кон'юнктурних возвеличень вождя, суттєвих змін в осмисленні фольклорних процесів не відбулося. Страх бути звинуваченим у недостатній увазі до ідеологічних настанов змушував фольклористів уникаати звернень до творів, які могли дати підстави для підозри в інакомисленні; небезпечно було порушувати питання, які виходили б за усталені межі дозволеного, вирішувати теоретичні проблеми національної характерності українського мелосу, жанрових особливостей поза обов'язковим поділом фольклору на дожовтневий і радянський. Ідеологічні настанови сковували творчу думку, не давали можливості заглибитись у сутність фольклорних явищ, змушували ковзати по поверхні, підміняючи нерідко змістовні висновки пустопорожніми гаслами.

І все ж у цей період було закладено початок осмисленню фольклору в умовах воєнного часу, намічено критичне ставлення до так званого колективного творення «нової радянської пісні» та її «шліфування», поглиблено вивчення епосу, міжнаціональних зв'язків. З середини 50-х рр. наука про народну творчість почала потроху звільнятися від глобального впливу культу особи, однак вирватися з полону вузьких ідеологічних настанов і збирачі, й дослідники ще не могли. Для цього ще не настав час.

ПІСЛЯМОВА

Стислий відрізок часу, охоплений у даному томі, об'єктивно заслуговував на виділення його у ранг окремого самодостатнього періоду. Він неповторний за насиченістю вагомими різноплановими подіями — від власне музичних до загальних суспільно-політичних, винятковий за гостротою так само різнорідних і різномасштабних конфліктів і колізій аж до глобальних катаклізмів, якими стала Друга світова війна і наступна тривала «холодна» війна. В цілому він становить особливо напружену кульмінаційну зону у виявленні динаміки історичного процесу.

Внутрішньо суперечливий, цей період виступає і як поєднувальна, і як розмежовуюча, перехідна ланка між першою і другою половинами ХХ століття, знаменуючи перемогу одних сил над іншими, символізуючи завершення «старих» і започаткування «нових» епох у життєдіяльності й самосвідомості суспільства. Однак такі перемоги й зміни не ставали і не могли стати остаточними й абсолютними, оскільки реальне протистояння різних сил здатне переходити у прихований, потенційний стан. Так складалося і з розгромом гітлеризму, і з осудом сталінізму, і з критикою догматизму тощо.

Сказане безпосередньо стосується характеристик мистецтва взагалі і української музики зокрема впродовж аналізованого періоду. Безперечно, що в ній зберігаються типові риси, спільні як для попереднього, так і наступного періодів її розвитку, але, водночас, простежується зародження й більш-менш чітке виявлення нових, прогресивних рис.

Лева частка творчих зусиль радянських музикантів, «вірних помічників партії», як і раніше, спрямовувалась останньою на утвердження злободенних ідейно-політичних гасел, на безупинну ідеологічну обробку населення, також на безпосереднє обслуговування різних партійно-громадських акцій — з'їздів, ювілеїв тощо. Зразками такої, суто прикладної творчості є численні групові й індивідуальні кантати, хори, пісні, урочисті й привітальні увертюри тощо. Але за певних умов, особливо у роки війни та повоєнної відбудови, «соціальне замовлення» (вужче — партійне) й особисті творчі прагнення митців могли досить органічно узгоджуватись.

Відтак під впливом тогочасних подій розширювався ідейно-тематичний і образно-емоційний діапазон творчості. Нормативне для соцреалізму однозначне, наперед задане протиставлення позитивних образів негативним набуло переконливішого обґрунтування життєвими реаліями в умовах безпосереднього двобою з зовнішнім ворогом, на відміну від штучних пошуків внутрішніх «класово чужих елементів», як це було в 20 — 30-ті роки. Показово, що позбавлення з середини 50-х років звичної мішені в особі конкретного зовнішнього ворога й обмеження кола допустимих для критики власних негативних персонажів викликали появу так званої «теорії безконфліктності» в радянському мистецтві.

Якщо в 20-30-ті роки в політиці домінувала, а в мистецтві насаджувалась ідея інтернаціонального єднання всіх пролетарів світу, то за нових умов зароджувалось — звичайно, в обмеженому й ідеологічно препарованому вигляді — звернення до образів і тем національної історії і рідного фольклору

(однак з безумовною перевагою теми «братерської дружби радянських народів» і возвеличенням насамперед «Великої Русі»).

У роки воєнного двобою, як і подальшої боротьби за мир, проти загрози глобального ядерного знищення, було визнано — також із певними обмеженнями і застереженнями, попри надмірну «пильність» деяких критиків, — можливість втілення драматичних, а то й трагедійних образів. Часом дозволялась навіть відсутність обов'язкового щасливого завершення (наприклад, у фіналі опери Ю. Мейтуса гинуть усі молодогвардійці). Провісником, яскравим виразником і подальшим відчутним стимулом таких змін став драматичний симфонізм Б. Лятошинського. Вплив його позначився і на програмному картинно-зображальному, і на ліро-епічному симфонізмі, виявляючись у динамізації музичної драматургії, виаскравленні конфліктних, бодай контрастних начал.

З іншого боку, перед закінченням війни і у перші мирні роки повоєнної відбудови реально обґрунтованим було посилення світлих, оптимістичних, життєствердних настроїв в українській музиці. Природні у своїй початковій сутності, ці настрої були, однак, штучно канонізовані як одна з визначальних вимог соцреалізму і, зрештою, в гірших випадках, стали засобом відверто бутафорської, офіційно заохочуваної фальсифікації дійсності.

Це ж стосується щедрого розливу щиросердної ліричності, яка з перших років тяжких випробувань потіснила бездумно-бравурну тріскучість довоєнних масових пісень, коли, фігурально кажучи, марш поступився місцем вальсу. Та справжній розквіт ліричної, в даному разі української, пісні почався з кінця 40-х років, з появою кращих пісень П. Майбороди, І. Шамо, їх колег і послідовників. Водночас, ставлення політизованої критики до лірики залишалося настороженим. І не даремно: адже творчість «від себе», від особистого «я» потенційно загрожує перерости у творення «для себе», а не як частки народу (читайте — «для партії»). Зупинити потік ліричного самовисловлювання було вже неможливо, тому заохочувалась стихійна чи організована його трансформація. Відтак масовий, безмірно тиражований ухил у лірику інтимного плану призводив до її здрібнення й баналізації, а фальшивий пафос так званої «громадянської лірики» ставав особливо нестерпним, коли приводом для сентиментального розчулення виступали партія, її мінлива політика і такі ж недовговічні кумири.

Розвиток української музики істотно гальмувався не тільки через політичні (міжнародні й внутрішні) фактори, а й через об'єктивні економічні, організаційні, кадрові труднощі воєнного і перших років повоєнного часу. Це певною мірою компенсувалося виключним ентузіазмом митців. З середини 50-х років дещо поліпшилась суспільно-політична ситуація в країні, що благотворно позначилось і на музично-культурному процесі.

За всіх труднощів відбувався активний, хоча передусім екстенсивний розвиток різних музичних жанрів — оперного, балетного, музично-комедійного, музично-театрального, камерно-симфонічного. Виразніше заявляють про себе молоді жанрові відгалуження — музика для дітей, для народних інструментів (з відчутною тенденцією до її академізації), музика до кінофільмів. Проте поки що з труднощами прокладають собі шлях естрадна музика і джаз, піддані офіційному остракізму.

Попри всі складнощі творчого зростання і пропаганди української музики, кращі її зразки у різних жанрах набували широкої популярності вже не тільки у своїй республіці, а й у всьому Союзі, в окремих випадках — і за його межами. Серед них — опери «Молода гвардія» і «Украдене щастя» Ю. Мейтуса, «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, «Милана» Г. Майбороди, симфонія-кантата «Україно моя» А. Штогаренка, кантата «Слався, Вітчизно моя» Г. Жуковського, Третя симфонія, Фортепіанний концерт, симфонічна поема «Гражина», хорові цикли Б. Лятошинського, ліричні пісні П. Майбороди, І. Шамо, А. Кос-Анатольського, Другий струнний квартет і пісні для дітей А. Філіпенка та багато інших. Прикметною є широта вікової і стилістичної амплітуди, представлена іменами як маститих композиторів-педагогів, так і перспективної студентської молоді, яка дебютувала в той час.

Проте музично-стилістичні і технологічні засади творчості ще розвиваються переважно у річищі романтичних і неоромантичних традицій — від «кучкистів», П. Чайковського, О. Глазунова, нової чеської школи до С. Рахманінова, О. Скребіна, з урахуванням досвіду М. Лисенка і його послідовників. Частково відчуваються впливи імпресіонізму, раннього експресіонізму, творчості С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича та інших сучасників, новітньої пісенності. При цьому центром тяжіння, дедалі сильнішого, залишався національний фольклор.

Попри штучну обмеженість музично-творчого процесу внаслідок різних ідеологічних кампаній спостерігаються перші провісники рішучих зламів у сфері музичної технології, відповідно — образності, жанру, стилістики, зрештою засад естетики і загальної ідеології. Всі ці зміни, відкриті і приховані, зумовлювались, крім іманентних закономірностей художнього розвитку, істотними зрушеннями в суспільній свідомості. Притаманна тоталітарному режиму розбіжність між словом, думкою і дією «бралась на озброєння» й на нижчих рівнях суспільної ієрархії як своєрідна форма гнучкої опозиції режиму. Відтак усі, колись безвідмовно діючі, засоби агітації і пропаганди тепер сприймалися як вихолощені формальні ритуали: їх дотримувались, до них пристосовувались, але не ставилися серйозно. Так, насамперед, тлумачилися культ Сталіна і наступне його неповне заперечення чи хрущовське гасло «побудови комунізму до 1980 року».

В означений період, особливо з середини 50-х років, активізується музично-театральне і концертне життя. З'являється ціла плеяда першорядних українських виконавців — блискучих вокалістів, визначних інструменталістів, хормейстерів, симфонічних і оперних диригентів, режисерів, артистів балету. Плідно працюють музичні педагоги. В галузі музичної критики поступово долаються крайнощі вульгаризаторського підходу. З'являються узагальнено-історичні і монографічні праці, пробуджується інтерес до розробки питань музичної естетики, а згодом музичної психології і соціології.

В цілому період 1941 — 1958 років виступає насамперед як важливий етап у процесі переходу української музики на якісно новий рівень.

РЕЗЮМЕ

П'ятий том «Історії української музики» (1941—1958) є складовою частиною шеститомної праці, виконуваної відділом музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Через об'єктивні причини цей том виходить з тривалим часовим інтервалом (перші чотири побачили світ упродовж 1989—1992 рр.). Проте в ньому збережено вихідні засади добору, групування і викладу матеріалу з уточненням критеріїв його характеристики відповідно до нових реалій.

Як і в попередніх томах, зосереджуючи увагу на дослідженні стану й тенденцій розвитку насамперед професійної композиторської творчості означеного періоду, автори даного тому відводять належне місце розглядові суміжних галузей музичної культури — народної творчості, театрального і концертного життя, музичної освіти, музикознавства і фольклористики.

Прийнятий у праці жанрово-хронологічний (у поєднанні з образно-тематичним) принцип розподілу та аналізу музичного матеріалу визначив порядок розділів та їхню внутрішню структуру. Так, від розгляду музичних жанрів, пов'язаних зі словом (хорові та сольні обробки народних пісень, масова пісня, пісні для дітей, романси, кантати і ораторії, хорові композиції) та музично-театральних видів творчості (опера, оперета, балет), автори переходять до інструментальних жанрів (симфонія, концерт, камерний ансамбль, фортепіанна музика), завершуючи оглядом музики для народних інструментів (вперше) і музики для кіно.

Характеризується загальна соціально-політична і художня атмосфера воєнного і повоєнного часу, розглядаються специфічні прояви й форми музичного життя, розкриваються фактори і стимули музично-організаційної, виконавської і творчої діяльності.

В нових суспільно-політичних умовах сучасної незалежної України актуалізується завдання перегляду застарілих методологічних засад, зокрема відкривається можливість висвітлення раніше заборонених і повернення до життя штучно замовчуваних імен та фактів. Згідно з цим у п'ятому томі вперше здійснюється спроба на основі скупих усних свідчень і поки що поодиноких публікацій дати деякі відомості про музичне життя і музичну освіту на окупованій гітлерівцями території, про пісенний фольклор вояків Української повстанської армії, а також в'язнів сталінських таборів тощо.

У праці знайшли висвітлення складні життєві і творчі долі визначних українських музикантів, які зазнали репресій чи емігрували за кордон (творчі здобутки останніх буде розглянуто в наступному томі). Водночас досить широко охарактеризовано творчу, патріотичну і музично-громадську діяльність українських митців під час їхнього перебування в евакуації та з перших днів повернення на рідну землю.

В аналітичних розділах, присвячених певним жанрам, більш-менш докладно розглядаються найпоказовіші твори того часу, визначаються їх образно-тематичний стрій, стилістичні риси, особливості музично-виражальних засобів і прийомів. Інші твори та імена, хоча й згадуються лише побіжно, однак суттєво доповнюють картину тогочасного музичного життя. Загалом

же з цілісного доробку вирізняється те, що було актуальним, новим, цінним для свого часу, і те, що зберегло естетичну значущість для майбутнього.

Отож, можна відзначити, що, попри всі величезні об'єктивні і суб'єктивні труднощі воєнного і повоєнного часу, українській музичній культурі, зокрема композиторському об'єднанню, вдалося зберегти й поповнити свій основний кадровий склад, виявити його великий творчий потенціал. Передусім очевидним є надзвичайно активний екстенсивний розвиток творчості в усіх жанрах, розширення й певне оновлення образної тематики, нагромадження професійного досвіду, хоча партійні постанови й ідеологічні кампанії 1948—51 рр. відчутно пригальмували цей поступальний рух. Тенденції до рішучого оновлення музичного мислення в контексті загальної еволюції суспільної свідомості міцніли і зрештою привели до безумовного якісного зрушення в музиці наступного періоду.

РЕЗЮМЕ

Пятый том «Истории украинской музыки» (1941—1958 гг.) является составной частью шеститомной работы, выполняемой отделом музыковедения ИИФЭ им. М. Ф. Рильского НАН Украины. В силу объективных причин данный том выходит со значительным временным интервалом (первые четыре увидели свет на протяжении 1989—1992 гг.). Однако в нем сохранены исходные принципы отбора, группировки и изложения материала с уточнением критериев его характеристики в соответствии с новыми реалиями.

Как и в предыдущих томах, сосредотачивая внимание на исследовании состояния и тенденций развития прежде всего профессионального композиторского творчества названного периода, авторы данного тома отводят надлежащее место рассмотрению смежных областей музыкальной культуры — народного творчества, театральной и концертной жизни, музыкального образования, музыкознания и музыкальной фольклористики.

Принятый в работе жанрово-хронологический (в сочетании с образно-тематическим) принцип распределения и анализа музыкального материала определил порядок следования разделов и их внутреннюю структуру. Так, начиная с рассмотрения музыкальных жанров, сопряженных со словом (хоровые и сольные обработки народных песен, массовая песня, песни для детей, романсы, кантаты и оратории, хоровые композиции), и музыкально-театральных видов творчества (опера, оперетта, балет), авторы переходят к инструментальным жанрам (симфония, концерт, камерный ансамбль, фортепианная музыка), завершая обзором музыки для народных инструментов (впервые) и музыки для кино.

Характеризуется общая социально-политическая атмосфера военного и послевоенного времени и рассматриваются факторы и стимулы музыкально-организационной, исполнительской и творческой деятельности.

В новых общественно-политических условиях современной независимой Украины актуализируется задача пересмотра устаревших методологических установок, в частности, открывается возможность освещения ранее запрещенных тем и возвращения к жизни искусственно замалчиваемых имен и

фактов. В соответствии с этим в пятом томе впервые предпринята попытка на основе скупых устных свидетельств и пока что единичных публикаций дать некоторое представление о музыкальной жизни и музыкальном образовании на оккупированной гитлеровцами территории, о песенном фольклоре воинов Украинской повстанческой армии, а также узников сталинских лагерей и т.п.

В работе нашли отражение сложные жизненные и творческие судьбы видных украинских музыкантов, которые подверглись репрессиям или эмигрировали за рубеж (творческие достижения последних будут рассмотрены в следующем томе). Вместе с тем достаточно широко охарактеризована творческая, патриотическая и музыкально-общественная деятельность украинских мастеров искусств во время их пребывания в эвакуации и с первых дней возвращения на родную землю.

В аналитических разделах, посвященных определенным жанрам, более-менее подробно рассматриваются наиболее показательные произведения того времени, определяются их образно-тематический строй, стилистические черты, особенности музыкально-выразительных средств. Другие произведения и имена, хоть и упоминаются лишь бегло, все же существенно дополняют картину музыкальной жизни тех лет. Вообще же в целом из наработанного выделяется лишь то, что было актуальным, новым, ценным для своего времени, и то, что сохранило эстетическую значимость для будущего.

Итак, можно отметить, что, несмотря на все объективные и субъективные трудности военного и послевоенного времени, украинской музыкальной культуре, в частности композиторскому объединению, удалось сберечь и пополнить свой основной кадровый состав, выявить его большой творческий потенциал. Прежде всего очевидны чрезвычайно активное экстенсивное развитие творчества во всех жанрах, расширение и определенное обновление образной тематики, накопление профессионального опыта, хоть партийные постановления и идеологические кампании 1948—51 гг. ощути-мо затормозили такое поступательное движение. Тенденции решительного обновления музыкального мышления в контексте общей эволюции общественного сознания крепили и в конечном счете привели к очевидному качественному сдвигу в музыке последующего периода.

RESUME

The fifth volume of “History of the Ukrainian Music” (1941–1958) is the component of the 7-volumes’ work, accomplished by the Musical department of Arts, Folklore & Ethnology Institute National Academy of Sciences. On account of some objective reasons this volume is published after a long time (first 4 have been out for the space of 1989–1992). Besides it preserves the main forming-up of selection, classification and account of the material with more precise definitions to its characteristics according to the new reality.

Either in the previous volumes, or in this one, the authors have attracted ones attention first of all to the exploration of state and tendencies of the professional composers’ work and also make due allowance for examination of the adjacent

musical culture fields – folklore, the theatric and concert life, musical education, musicology and folkloristic.

Established genre-chronological (combined with figuratively-thematic) principles musical material's distribution and analysis has defined the order of sections and their inherent structure. Thus, from the examination of musical genres, connected with a word (choral and solo folk songs treatments, mass songs, songs for children, romances, cantatas and oratorios, choral compositions) and music-theatrical kinds of creation (opera, operetta, ballet), the authors turn to the instrumental genres (symphony, concert, chamber ensemble, piano music) and finish with the observation of music for the folk instruments (at the first time) and cinema music.

There has been characterizing the general social-political and artistic atmosphere of the war and post-war period, has been observing the specific displays and forms of musical life, has been opening some factors and stimuli of musical-organizing, mastery and creative activities.

In new social-political conditions of contemporary independent Ukraine there is actualized the tasks of the revision some grow-old methodological forming-up, especially there is opened an opportunity to take up many names and facts, which have been forbidden or artificially ignored earlier and to give them back to life. According to that in the 5-th volume at the first time there's made an attempt on the basis of miserly oral evidences and for the time being single publics to give some information about musical life and musical education at the occupied by fascists territory, to observe the songs of members and soldiers of the Ukrainian Uprising Army also as Stalin's camps prisoners etc.

There are also take place the elucidation of complicated alive and creative destinies or the outstanding Ukrainian musicians, who have been subject to repressions or emigrated abroad (their creative attainments would be examined in the next volume). Meanwhile, there is widely characterized the creative, patriotic and musical-civil activities of the Ukrainian artists during their evacuation and since the first days of their homecoming.

In some analyzed sections, devoted to definite genres, more or less are minutely considered the most significant compositions of that time, defined their figuratively-thematic order, stylistic traits, character of the musical-expressive methods and devices. Other works and names, nevertheless they are remembered only perfunctorily, but essentially added the general picture of musical life at that time. Upon the whole, there is differed from the integral work those actual, new and valuable for its time, so as those, that has preserved its aesthetic significance for the future.

So we may remark: in spite of all huge objective and subjective difficulties of war and post-war time, the Ukrainian musical culture and composers union especially, were succeed to save and widen its basic personnel staff, reveal its great creative potential. First and foremost – it's obvious fact of the extraordinary active extensive creative development in all genres, an expansion and some renewal of the figurative themes, an accumulation of the professional experiment, nevertheless of the communist party's resolutions and ideological companies in 1948–51 has appreciatory hampered that progressive movement. Tendencies to the resolute renewal of musical thought in the context of general social consciousness evolution got firmly established and finally resulted to the obvious qualitative changes in next period's music.

Іменний покажчик

- Абай див. Кунанбаєв А.
Абендрот Г. (1883—1956) — 17, 387, 412
Аболінь Л. (?) — 372
Абрамів І. С. (нар. 1916) — 373
Аваліані Н. (?) — 374
Аванесов Г. А. (1922—1934) — 384, 414
Авах М. В. (1903—1974) — 214, 367, 372, 373
Авдієвський А. Т. (нар. 1933) — 429, 450
Аветисян Т. К. (нар. 1923) — 396
Авраменко Ю. (Г.) Т. (1905—?) — 362
Агірре Ю. (Х.) (1868—1924) — 412
Адамцевич Є. О. (1904—1972) — 23
Адан А. (1803—1856) — 352, 367
Адуєв М. (1895—1950) — 214
Аєрова Ф. І. (1916—1991) — 17, 421, 446
Азмайпарашвілі Ш. І. (1902/03—1957) — 387
Албул І. (?) — 360
Александров О. В. (1883—1946) — 73, 390
Александров О. О. (нар. 1927) — 421
Александров Я. (?) — 407
Александрович Ю. (?) — 427
Алексєєв І. Д. (1923—1992) — 326; ф. і. * — 43
Алексєєва С. П. (нар. 1930) — 436
Алексєєнко Б. В. (нар. 1929) — 370, 424
Алексик Ю. Ю. (нар. 1941) — 330
Алігер М. Й. (1915—1992) — 107
Алов О. О. (1923—1983) — 337
Алов П. (?) — 443
Алумєєв В. (1917—1979) — 406
Альбер Е. д' (1864—1932) — 357, 374
Альошин — див. Малишев Ю. В.
Аманов Г. (?) — 176
Ананьїн С. А. (1875—1942) — 8, 434
Ангеліна П. М. (1912—1959) — 84
Андрєєва О. Ф. (нар. 1914) — 77, 161, 304, 305, 327, 419, 447; ф. і. — 8, 61
Андрукович Ф. (?) — 412
Анідо М. Л. (нар. 1907) — 412
Антків М. М. (1923—1993) — 431, 432, 446
Антонов В. С. (нар. 1932) — 16, 304, 396, 424
Анчерл К. (1908—1973) — 411
Апанасенко О. — див. Опанасенко О. Г.
Аптекаєв І. М. (1910—1975) — 406
Апхутін М. О. (1924—1996) — 17, 365, 371
Аракішвілі Д. І. (1873—1953) — 406
Арапов Б. О. (1905—1992) — 206, 351
Арбіт С. М. (1921—1986) — 373
Аренський А. С. (1861—1906) — 398
Арканова В. Ф. (нар. 1934) — 372, 396, 425
Аркас М. М. (1852—1909) — 8, 350, 357, 373, 443
Аркас М. М. (1888—1938) — 358
Арнольд М. (нар. 1921) — 411
Аронс М. А. (нар. 1919) — 214
Артамонов О. П. (нар. 1906) — 369, 373
Артамонова Н. (?) — 359, 369
Архімович Л. Б. (1916—1990) — 18, 423, 435, 436, 442—445; ф. і. — 57, 61
Арциховський А. В. (1902—?) — 179
Асаф'єв Б. В. (1884—1949) — 98, 154, 184, 187, 237, 350—352, 373, 374
Асламазян А. (?) — 407
Ассєєв І. М. (1921—1996) — 14, 15, 282, 291, 309, 332
Афанасьєва М. С. (1910—1982) — 347
Афеян Н. (нар. 1917) — 374
Ахматова (справж. — Володько) О. Д. (1894—1974) — 431
Ашрафі М. А. (1912—1975) — 406
Бабаджян А. А. (1921—1983) — 89
Бабасєв А. А. (1923—1964) — 89
Бабенко В. (?) — 360
Бабенко М. М. (1889—1953) — 422

* Ф. і. — фотоілюстрація, позначена номером (див. вклейку).

- Баб'юк (Коссак) Л. О. (нар. 1922) — 432
- Багмет В. А. (нар. 1918) — 119, 190, 244, 361
- Бадалбейлі А. Б. огли (1907—1976) — 174, 175
- Бадридзе Д. Г. (1899—1967) — 391
- Бажан М. П. (1904—1983) — 13, 22, 71, 80, 89, 119, 154, 170, 171, 351
- Бажов П. П. (1879—1950) — 334
- Базелян Я. Г. (нар. 1925) — 337
- Базилевич В. П. (1909—1991) — 426, 428
- Базилевич М. М. (1891—1952?) — 426
- Байко Д. Я. (нар. 1929) — 397, 432
- Байко М. Я. (нар. 1931) — 64, 67, 397, 432
- Байко Н. Я. (нар. 1933) — 397, 432
- Бакєєва В. В. (1906—1997) — 398, 431
- Баклан Ф. М. (1930—1983) — 17, 371; ф. і. — 37
- Балабан Б. О. (1906—1959) — 214, 351, 367
- Балабан Л. (?) — 360
- Балакірєв М. О. (1836/37—1910) — 282, 408
- Баланчивадзе А. М. (нар. 1906) — 406
- Баласанян С. А. (1902—1982) — 388
- Баленко П. Я. (1908—1994) — 373
- Бандрівська О. К. (1903—1981) — 378, 379, 380, 431
- Банникова О. О. (?) — 426
- Барабаш В. В. (?)—1978) — 384
- Барабашов В. А. (1901—1979) — 14, 62, 71, 262, 321, 425; ф. і. — 6, 61
- Барановський П. П. (1897—1963) — 18, 447
- Баранський В. (?) — 378
- Барвінський В. А. (1888—1963) — 9, 11, 15, 52, 65, 66, 277, 354, 380, 381, 389, 390, 430, 431, 435; ф. і. — 9
- Барвінський І. С. (1920—1964) — 381
- Барнабішвілі Г. (?) — 407
- Барнет Б. В. (1902—1965) — 344
- Барнич Я. В. (1896—1967) — 34, 355—358, 379
- Барріос М. А. (1885—1944) — 412
- Барсова (справж. — Владимірова) В. В. (1892—1967) — 17, 392, 409
- Барто А. Л. (1906—1981) — 95, 96
- Барток Б. (1881—1945) — 50, 66
- Басараб М. (нар. 1921) — 411
- Бас-Лебединець А. Д. — див. Лебединець А. Д.
- Батюк П. К. (1884—1974) — 34, 52, 449, 453
- Бауер М. (1896—1943?) — 160
- Бах Й.-С. (1685—1750) — 136, 376, 396, 398, 408, 410, 411, 413
- Башкиров Д. В. (нар. 1931) — 408
- Баштан С. В. (нар. 1927) — 17, 326, 327, 332, 397, 422, 424; ф. і. — 43
- Бегалішвілі О. (?) — 407
- Безименський О. І. (1898—1973) — 170
- Безкоровайний В. В. (1880—1966) — 356
- Беспалова (Беспалова, псевдо — Павловська) Є. П. (1913—1965) — 355, 359
- Безуглий О. І. (1928—1997) — 396, 422, 424
- Бейбутов Р. М. огли (1915—1989) — 391
- Беклемішев Г. М. (1881—1935) — 444
- Белза (Белза-Дорошук) І. Ф. (1904—1994) — 10, 14, 297, 300, 435, 437, 442
- Бем М. П. (1908—1978) — 371, 390, 391
- Бенцалева О. (1901—?) — 355, 356
- Бенц (справж. — Бенціановський) К. Я. (1908—1971) — 15, 214
- Берденников М. А. (1919—1990) — 421
- Бердисв М. В. (1921—1989) — 16, 304, 390, 396, 422, 424
- Бердовський О. Я. (1909—1981) — 385
- Береговський М. Я. (1892—1961) — 9, 10, 421, 435, 438, 448, 449, 458
- Березенець (справж. — Йоха) Д. Й. (1898—1988) — 378, 379, 380, 402
- Березін Ю. Й. (псевдо — Штепсель) (нар. 1919) — 25, 348, 376
- Березницька З. (?) — 92
- Березова Г. О. (1909—1997) — 16, 364, 371
- Березовський О. (1909—1996) — 380
- Берзон А. О. (1917—1985) — 334
- Беркович І. Я. (1902—1972) — 309, 327
- Берлінський В. О. (нар. 1925) — 407
- Берліоз Г. (1803—1869) — 269, 387, 395
- Берндт О. В. (1896—1943) — 8, 425
- Бернс Р. (1759—1796) — 113
- Бернстайн Л. (1918—1990) — 392
- Бертьє Д. С. (1882—1950) — 421
- Бесфамільнов В. В. (нар. 1931) — 16, 332, 397, 424
- Беспалова Є. П. — див. Беспалова Є. П.
- Бетховен Л. ван (1770—1827) — 141, 251, 280, 282, 357, 361, 379, 381, 387, 389, 391, 398, 401, 402, 403, 407, 408, 411—413, 429, 443, 455
- Белов (Дубін) А. А. (1925—2001) — 17, 359, 365, 371; ф. і. — 53
- Белякова Ю. О. (1916—2001) — 392
- Бирюков П. М. (?) — 372
- Бичко В. В. (1912—1994) — 93, 97, 161
- Біда Д. М. (1919—1979) — 431
- Бізе Ж. (1838—1875) — 356—358, 410
- Біланок П. (?) — 90
- Білаш О. І. (1931—2003) — 424
- Білецька (Белєцька) М. Г. (нар. 1924) — 17, 360, 395
- Білецька (Белєцька) Р. Г. (нар. 1923) — 17, 360, 395
- Білінник П. С. (1906—1998) — 370, 371, 390, 396, 444; ф. і. — 36, 52
- Білінська М. Л. (1912—1996) — 431, 435, 436, 442, 443
- Білоконов М. Т. (нар. 1937) — ф. і. — 43
- Білоцький А. (1908—1988) — 23
- Блавацький (справж. — Трач) В. І. (1900—1953) — 354, 356, 357
- Благовидова О. М. (1905—1975) — 17, 426—428
- Блажков І. І. (нар. 1936) — 424
- Блакитний (справж. — Еллан) В. М. (1894—1925) — 170
- Блантер М. І. (1903—1990) — 26, 93
- Блинов Є. Г. (нар. 1925) — 17, 326, 332, 396, 397, 422, 424; ф. і. — 43
- Блісс А. (1892—1975) — 411
- Блок О. О. (1880—1921) — 116, 142
- Бобир А. М. (1915—1994) — 23, 326, 395
- Бобир Д. М. (1907—1980) — 117, 130
- Бобров В. (?) — 362
- Богатирьов А. В. (нар. 1913) — 147, 295, 407
- Богатирьов П. І. (1849—1908) — 451
- Богдан І. (?) — 23
- Богданов Ф. Ф. (1904—1981) — 313, 320, 321
- Боголюбов М. М. (1870—1951) — 364, 427, 428
- Богословський М. В. (1913—2004) — 89, 207, 216, 336, 367, 385
- Богущька О. (?) — 426
- Богущький М. (1919—?) — 398
- Бодуров Л. (нар. 1925) — 374
- Божейко В. (1897—1955) — 431, 432
- Божик В. (1908—1991) — 382, 457
- Бойко (справж. — Грицько) Г. П. (1923—1978) — 96, 97
- Бондарчук С. Ф. (1920—1994) — 340, 341
- Борисенко В. І. (нар. 1918) — 389, 390, 408, 409, 424
- Борисовець В. П. (1910—1979) — 372
- Борисов В. Т. (1901—1988) — 14, 17, 52, 63, 73, 75, 80, 108, 124, 140, 270, 321, 334, 388, 390, 425, 435, 436; ф. і. — 6, 61
- Борищенко В. П. (1914—1996) — 351, 371, 372, 384; ф. і. — 25
- Боровик М. К. (нар. 1924) — 143
- Бородін О. П. (1833—1887) — 372, 373, 396, 397, 409, 413, 443
- Бортнянський Д. С. (1751—1825) — 261, 379, 381
- Ботвінов І. Д. (1917—1980) — 145
- Ботунов В. (?) — 372
- Боцюн П. Л. (1893—1955) — 362
- Боярський А. О. (нар. 1932) — 14, 425
- Брагінський Л. М. (1896—1953) — 386—388, 413, 420, 431
- Брагінський М. (?) — 364, 365, 431
- Брайко М. (?) — 450
- Брамс Й. (1833—1897) — 320, 381, 387, 401, 402, 408, 409, 411, 412
- Брандорф М. С. (1911—?) — 431
- Братунь Р. А. (нар. 1927) — 198
- Братченко Л. С. (нар. 1923) — 372, 373
- Браун В. О. (1896—1957) — 336
- Бріттен Б. (1913—1976) — 120, 411
- Бровка П. У. (1905—1980) — 117, 121
- Бронзов (справж. — Єгоров) І. Л. (1896—1963) — 372
- Брун К. І. (1876—1959) — 420

Брунс В. (нар. 1904) — 372
 Брусиловський Є. Г. (1905—1981) — 406
 Брусков В. (?) — 426
 Брюкнер В. (?) — 358, 359
 Брюллов К. П. (1799—1852) — 341
 Брюнчугін Є. В. (1899—1981) — 336
 Брюшков Ю. (Г.). В. (1903—1971) — 392
 Будневич В. Г. (1891—1957) — 364, 365
 Будницька Ю. Л. (?—1980-ті) — 401, 403
 Будовський Н. О. (нар. 1918) — 16, 398
 Будянський М. (1905—1993) — 243
 Булгаков Л. М. (нар. 1920) — 308
 Бульба-Боровець (справж. — Боровець) Т. С. (нар. 1908—1981) — 26
 Бурунов К. (?) — 176, 178
 Буряк Б. С. (1913—1993) — 186
 Бутович Л. М. (?) — 426
 Буцький А. К. (1892—1965) — 442
 Бучинська О. Г. (1934—1992) — 396, 424, 429
 Бучма А. М. (1891—1957) — 346, 363
 Бюттнер (?) — 362
 Бялик М. Г. (нар. 1929) — 442
 Ваганова А. Я. (1879—1951) — 355, 359
 Вагнер Р. (1813—1883) — 357, 372, 389
 Вазов І. М. (1850—1921) — 111
 Вайдліх Ф. (?) — 355, 356, 379
 Вайнер Л. (?) — 385
 Вайнтрауб Л. Я. (1912—1985) — 384, 421
 Вайнштейн М. (нар. 1906) — 175
 Вайян Р. Ф. (1907—1965) — 189
 Ванжура Е. (бл. 1750—1802) — 261, 263, 443
 Ванченко-Писанецький К. І. (справж. — Писанецький) (1863—1928) — 358
 Варицький В. С. (нар. 1932) — 14
 Варламов О. Є. (1801—1848) — 407, 409
 Варнке Б. В. (1874—1944) — 426
 Варпах (Варпех) М. С. (нар. 1909) — 350
 Варпаховський Л. В. (1908—1976) — 347, 370
 Василевич В. В. (1911—1962) — 431

Василевська В. Л. (1905—1964) — 193
 Василевський В. В. (1911—1962) — 337
 Василевський О. М. (1895—1977) — 376
 Василенко З. І. (нар. 1918) — 450, 452
 Василенко С. Н. (1872—1956) — 174
 Васильєв О. В. (1896—?) — 431
 Васильєва А. І. (1910—1997) — 17, 365, 371, 384; ф. і. — 37
 Васильєва З. А. (нар. 1913) — 242
 Васильєва О. І. (нар. 1916) — 185
 Васютинський М. С. (1899—?) — 359, 360
 Вахняк Є. П. (1912—1998) — 43, 431
 Вахнянин А. К. (1841—1908) — 91, 378
 Вацлав із Шамотул (XVI ст.) — 276
 Вебер К. М. (1786—1826) — 408
 Веденєва М. Я. (нар. 1932) — 374
 Ведерников О. П. (нар. 1927) — 408
 Венедиктов Л. М. (нар. 1924) — 16, 370, 424
 Венедиктова С. (?) — 359; ф. і. — 32
 Венявський Г. (1835—1880) — 395, 396
 Веракса (Вераксо) Т. С. (?) — 382, 383
 Верванські (?) — 410
 Верді Дж. (1813—1901) — 189, 350, 356—358, 367, 372—374, 390, 394, 396, 401, 409, 428
 Вересай О. М. (1803—1990) — 99, 398
 Вересюк І. (?) — 355, 378
 Верещакін Р. І. (1910—1988) — 97, 261, 262, 424
 Вериківський М. І. (1896—1962) — 10, 14, 15, 17, 38, 41, 60, 61, 69, 73—75, 79, 83, 89, 91, 92, 97, 99—103, 106, 109—111, 117, 122, 124, 128, 129, 152, 154—156, 161, 172, 263, 270, 271, 277, 295, 298, 303, 304, 313, 322, 337, 351, 363, 371, 377, 386—390, 418, 421, 422, 437, 443, 448, 449; ф. і. — 7, 61
 Верн Ж. (1828—1905) — 336
 Верстовський О. М. (1799—1862) — 372
 Вертинський О. М. (1889—1957) — 391
 Верховинець В. М. (справж. — Костів) (1880—1938) — 91
 Верьовка Г. Г. (1895—1964) — 13, 15—17, 22, 35, 38, 45, 46, 69, 70, 71—74, 77, 80, 84, 86, 89, 91, 93, 99, 107, 119,

120, 122, 126, 154, 158, 335, 385, 386, 393, 399, 404, 405, 415, 421, 435, 444, 448, 449, 450; ф. і. — 30, 61
 Веске Т. Я. (нар. 1914) — 17, 425
 Вигорський Є. (?) — 362
 Вимер І. І. (1906—1983) — 126, 308, 327
 Винниченко-Мозгова Є. (справж. — Винниченко) (1908—1988) — 379, 380
 Виноградова О. І. (1902—1976) — 372
 Височинська Л. Й. (нар. 1921) — 207, 214
 Виспрева (Лобова) А. П. (нар. 1915) — 372
 Витвицький В. В. (1905—1999) — 91, 354, 379, 380, 430, 431, 434, 435
 Виходцев П. С. (?) — 451
 Вівіан Дж. (нар. 1925) — 411
 Вігілев Є. Д. (бл. 1898—?) — 355, 356
 Віке (?) — 390
 Віла Лобос Е. (1887—1959) — 412
 Віленський І. А. (1896—1973) — 15, 16, 76, 92, 93, 95, 300, 304, 305, 327, 334, 347, 400
 Вілінська І. М. (1920—1986) — 420
 Вілінський М. М. (1888—1956) — 17, 52, 62, 63, 99, 174, 270, 418, 420, 424, 426, 480; ф. і. — 18
 Вільконський С. В. (1870—1963) — 26, 419
 Вільнер В. В. (1885—1952) — 367
 Вінницький О. М. (1922—1993) — 375
 Вірський П. П. (1905—1977) — 16, 334, 363, 376, 394
 Вітлін В. Л. (1907—1974) — 351
 Владигеров П. (1899—1978) — 410
 Владимиров Ю. Я. (1925—1978) — 15, 300, 304, 401
 Владко В. В. (1900—1974) — 209
 Власов В. О. (1903—1986) — 175
 Власко С. С. (1904—1967) — 23, 383
 Водовозов А. Ф. (нар. 1932) — 309, 383, 424
 Водяной М. Г. (1924—1987) — 375
 Восводін В. В. (нар. 1938) — 397
 Войтенко В. А. (1881—1951) — 425
 Войцехівська (Войтіхівська) К. (?) — 355
 Волгіна Т. І. (1911—1981) — 42, 96, 97
 Волинський Й. З. (1913—1985) — 18,

431, 432, 435, 443, 444, 446
 Волков Н. Ф. (1894—1965) — 373
 Волкова В. В. (?) — 372, 431, 432
 Волнєнко А. Н. (1902—1965) — 16, 370
 Волошинов В. В. (1905—1960) — 174
 Вольфсталь І. (?) — 378
 Ворвулев М. Д. (1917—1967) — 371, 396
 Воробкевич І. (1836—1903) — 91, 442, 443
 Воронець-Монтвід К. Д. (справж. — Монтвіді) (1883—1955) — 357
 Воронько П. М. (1913—1988) — 22, 77, 79, 93, 95—97, 111, 113, 118, 126, 161, 287,
 Ворс Г. Є. (?) — 336
 Воскресенко С. І. (1906—1979) — 33, 86
 Вошак Я. А. (1921—1989) — 16, 204, 239, 245, 355, 356, 357, 363, 373, 380, 413
 Враль О. М. (1931—2002) — 64, 67, 373, 375, 432; ф. і. — 49
 Вронський (справж. — Надірадзе) В. І. (1905—1988) — 16, 225, 231, 234, 243, 244, 348, 351, 364—366, 372
 Вронський В. М. (1893—1952) — 363
 Габринович В. (?)—1943) — 361
 Габріелян (Тер-Габріелян) А. К. (1899—1983) — 407
 Гавриленко А. В. (нар. 1934) — 17, 371
 Гавриленко-Орехова В. (1905—?) — 232, 360
 Гавришук С. (бл. 1910—?) — 355
 Гаджибеков У. А. Г. огли (1885—1948) — 178
 Гаджиев А. Д. І. огли (нар. 1917) — 401
 Гайворонський М. М. (1892—1949) — 91, 455
 Гайдабура В. М. (нар. 1937) — 352, 353, 361, 383, 419
 Гайдай З. М. (1902—1965) — 17, 62, 69, 184, 337, 366, 371, 384, 385, 388—392, 395, 398, 420, 435; ф. і. — 23
 Гайдай М. П. (1878—1965) — 449, 453
 Гайдамака П. Д. (1907—1981) — 15, 84, 92, 106, 364, 384, 400, 436; ф. і. — 6, 61
 Гайдн Й. (1732—1809) — 290, 391, 387,

389, 404
 Газухова Н. (?) — 374
 Гак А. М. (?) — 388
 Галабутська О. К. (1910—1992) — 221
 Галан Я. О. (1902—1949) — 347
 Ган (справж. — Коган) Я. Й. (1900—1968) — 211, 385
 Ганушевський С. (1917—1996) — 379
 Гарань В. О. (1922—1997) — 422
 Гарасимчук Р. (1900—1976) — 458
 Гарбузов М. О. (1880—1955) — 447
 Гаркуша З. (?) — 450
 Гаспарян (Хачатрян) Г. М. (нар. 1924) — 409
 Гасюк О. В. (нар. 1922) — 456
 Гаук О. В. (1893—1963) — 391, 411
 Гедіке О. Ф. (1877—1957) — 398
 Гейліг М. Ф. (1909—1985) — 10, 421, 422, 438
 Геліс М. М. (1903—1976) — 17, 325, 422; ф. і. — 43
 Геляс Я. Т. (1916—1992) — 355, 356, 357, 381
 Гембера Г. Я. (1922—2003) — 97, 303, 424
 Гендель Г. -Ф. (1685—1759) — 381, 397, 407, 408, 411
 Георгіу В. (нар. 1929) — 410
 Георгіу Ш. (нар. 1926) — 410
 Герасименко К. М. (1907—1942) — 73, 122, 351
 Герасимова-Персидська (Герасимова) Н. О. (нар. 1927) — 421, 423, 435, 446
 Герасимович Д. М. (1908—1991) — 431
 Герасимчук Л. П. (1922—1958) — 17, 365, 371; ф. і. — 62
 Геращенко Є. (?) — 359
 Гердан-Заклинська О. (1916—після 1963) — 356
 Геринович О. (нар. 1913) — 238, 245, 356
 Геринович-Ланська Р. (1912—після 1957) — 356
 Герінг Г. (1893—1945) — 362
 Геркен Є. Г. (1886—1962) — 214
 Герман А. І. (1902—1991) — 421, 423, 436, 442
 Гертель П. Л. (1817—1899) — 367
 Гершвін Дж. (1898—1937) — 8

Гессе-Буковська Б. (нар. 1930) — 412
 Гілельс Е. Г. (1916—1985) — 17, 388, 390, 391, 401, 407, 408, 411
 Гіндін Р. Ц. (нар. 1924) — 389, 390
 Гінзбург Г. Р. (1904—1961) — 407
 Гінзбург Г. (?) — 407
 Гінзбург Л. Н. (1916—2001) — 428
 Гірман О. (?) — 367
 Гірник М. А. (1923—1981) — 111
 Гірняк Й. Й. (1895—1989) — 355—357
 Гіскін Л. (?) — 351
 Гітлер (Шикльгруббер) А. (1879—1945) — 358
 Гладкий Г. П. (1849—1894) — 265, 267
 Гладков І. (нар. 1908) — 24
 Глазвий П. П. (нар. 1922) — 33, 157
 Глазунов О. К. (1865—1936) — 226, 244, 280, 292, 293, 305, 367, 374, 387, 401, 407, 411, 413, 414, 443, 462
 Глібов Л. І. (1827—1893) — 90, 95
 Глієр Р. М. (1875—1956) — 178, 366, 369, 388, 390, 403, 409, 412, 413, 420, 424
 Глінка М. І. (1804—1857) — 219, 350, 372, 387, 396, 398, 402, 404, 408, 409, 411, 413, 414, 443
 Глушков П. Т. (1889—1966) — 122, 132, 161, 281, 298, 300, 303, 308, 309, 327, 446
 Гмиря Б. Р. (1903—1969) — 9, 17, 184, 186, 198, 361, 363, 368—371, 376, 382, 389, 391, 395, 396, 398, 399, 446; ф. і. — 33
 Гмирьов О. М. (1887—1911) — 113
 Гнатюк Д. М. (нар. 1925) — 17, 370, 371, 372, 375, 390, 396, 398, 424, 441; ф. і. — 25, 39
 Гнесін М. Ф. (1883—1957) — 142, 298
 Гнедаш В. Б. (нар. 1931) — 16, 420, 424; ф. і. — 35
 Гоголь М. В. (1809—1852) — 116, 224, 225, 242, 243, 351, 429, 443
 Годзяцький В. О. (нар. 1936) — ф. і. — 10
 Гозенпуд А. Я. (нар. 1908) — 10, 392, 435, 438, 443
 Гозенпуд М. Я. (1903—1961) — 10, 62, 271, 281, 282, 291, 298, 300, 304, 309, 313, 420—422, 435, 437, 438

Гокієлі Дж. І. (нар. 1908) — 174, 406
 Гокієлі І. (В.) Р. (1899—1972) — 174, 406
 Голейзовський К. Я. (1892—1970) — 364
 Големінов М. (нар. 1908) — 410
 Голечек А. (нар. 1907) — 411
 Голованівський С. О. (1910—1989) — 79
 Голованов М. С. (1891—1953) — 387
 Голубев П. В. (1883—1966) — 17, 425, 446
 Голубін В. Д. (1905—1969) — 391
 Гольдін М. (?) — 458
 Гольдфельд В. М. (1893/94—1982) — 17, 421
 Гомоляка В. Б. (1914—1980) — 14, 15, 16, 242, 261, 262, 265, 281, 304, 337, 339, 346, 369, 370, 374, 395, 401—403, 424; ф. і. — 61
 Гончар О. Т. (1918—1995) — 184, 373
 Гончаренко Н. І. (1919—1996) — 371, 372, 391
 Гончаров М. (?) — 359
 Гончаров М. Г. (1901—1989) — 387
 Гончаров П. Г. (1888—1969) — 381, 414
 Горбенко С. В. (?) — 359
 Гординський С. (1906—1993) — 357
 Гордійчук М. М. (1919—1995) — 5, 6, 18, 50, 144, 392, 419, 423, 435, 436, 440—448, 450—452, 454, 456; ф. і. — 56
 Горенко (Гаренко) Л. М. (нар. 1925) — 326
 Горенко (Гаренко) М. Т. (1904—1970) — 360
 Горницький Н. М. (1906—1978) — 355, 356, 431
 Горняткевич А. (нар. 1937) — 456
 Городовенко Н. Ф. (1885—1964) — 8, 381
 Горохов М. (1904—бл. 1980) — 359
 Горохов О. М. (1927—1999) — 304, 396, 421
 Горська О. (?) — 358
 Горський (Ротман) А. З. (нар. 1913) — 374
 Горський В. (?) — 359
 Горчакова О. П. (нар. 1924) — 17, 362, 374
 Горюхіна Н. О. (1916—1998) — 421, 442, 446

Горький М. (справж. — Пешков О. М.) (1868—1936) — 232, 234, 305, 347
 Гошуляк Й. (О.) Г. (нар. 1922) — 103
 Грабовський Л. О. (нар. 1935) — 14, 271, 424; ф. і. — 8, 10
 Грабовський П. А. (1864—1902) — 109
 Гражбергер Т. (?) — 362
 Граші (Григорян) А. Б. (1910—1973) — 117
 Греков М. Б. (1882—1934) — 265
 Гречнев Я. (1882—1961) — 16, 364, 373
 Гржибовський М. Я. (1908—1987) — 282, 303, 309, 401
 Григоров П. (1916—?) — 372
 Григорьев А. О. (нар. 1926) — 396, 424
 Грикуров Е. П. (1907—1982) — 184
 Гриневецкий І. І. (1892—1962) — 431
 Гринишин М. П. (нар. 1921) — 429
 Грихтол (Грихтоловна) Л. (нар. 1928) — 411
 Грица С. Й. (нар. 1932) — 91, 432, 450, 455, 457
 Грицак О. Т. (1933—2001) — 355
 Грицюк В. Г. (нар. 1933) — 373, 396, 397, 424
 Гришко М. С. (1901—1973) — 17, 183, 198, 348, 368—371, 384—386, 388, 396, 405, 406; ф. і. — 27, 35, 52
 Гріг Е. (1843—1907) — 356, 374, 397, 401, 409
 Грідін В. М. (нар. 1924) — 383
 Грінберг М. А. (1904—?) — 309
 Грінберг М. І. (1908—1978) — 388
 Грінберг (псевдо — Сокольський) М. М. (1896—1977) — 210
 Грінченко М. О. (1888—1942) — 5, 8, 18, 101, 434, 435, 442, 448, 453
 Гріншпун І. К. (нар. 1912) — 375
 Гродзинський О. О. (1891—1973) — 359, 375, 420
 Грошева О. А. (1908—2002) — 189
 Грудін В. В. (1893—1980) — 382, 419
 Грудницька М. С. (1907—1971) — 74
 Губаренко В. С. (1934—2000) — 425
 Губерман А. Ш. (?—1966) — 222
 Губерман О. М. (1896—1970) — 447
 Губерт В. А. (нар. 1913) — 363
 Гудзенко А. В. (нар. 1922) — 446
 Гудим-Левкович Б. (?) — 360

Гужинський З. (1895—1977) — 411
 Гужова В. М. (1898—1974) — 365, 371, 386, 420
 Гузинов Ч. (?) — 412
 Гузь П. І. (1895—1959) — 23, 383
 Гукайло Л. (?) — 376
 Гулак-Артемівський С. С. (1813—1873) — 348, 350, 361, 369, 373, 384, 389, 414, 443; ф. і. — 26
 Гуляєв Ю. О. (1930—1986) — 17, 374, 396; ф. і. — 38
 Гуляр-Паньків М. (?) — 90
 Гуменюк А. І. (1916—1982) — 18, 446, 448, 450, 457
 Гуно Ш. (1818—1893) — 269, 355, 357, 361, 389, 394, 396, 398, 409
 Гураль Р. П. (1923—1989) — 397
 Гурамівські Д. (1705—1792) — 276
 Гусарова О. В. (нар. 1928) — 425, 446
 Гусев В. М. (1909—1944) — 206
 Гуслий К. Г. (1902—1973) — 451
 Гусман І. Б. (нар. 1917) — 387, 388, 390, 391, 401
 Гуссенс Л. Ю. (1893—1962) — 411
 Гуцал В. О. (нар. 1944) — 91.
 Давидов М. А. (нар. 1931) — 336
 Давидова В. О. (1906—1993) — 391
 Давидян Г. (?) — 407
 Давіташвілі М. Ш. (нар. 1924) — 406
 Даллапікола Л. (1904—1975) — 120
 Данхілл Т. Фр. (1877—1946) — 411
 Данькевич К. Ф. (1905—1984) — 10, 14, 15, 69, 71-73, 75, 80, 81, 83, 92, 93, 101, 106, 108, 120, 122, 125, 154, 160, 170—172, 190, 193—198, 207, 225, 243, 247, 249, 273, 331, 337, 338, 344, 347, 348, 356, 357, 364, 367, 368, 370, 372, 377, 386, 388, 396, 399, 400, 402—404, 409, 412—414, 420, 424, 427, 428, 435, 436, 438, 441, 443, 462; ф. і. — 27, 53, 61
 Даргомижський О. С. (1813—1869) — 204, 372, 396, 409, 414, 443
 Дарзіньш Е. (1875—1910) — 403
 Дарчук О. (Е). Й. (1911—1991) — 376
 Двойрин М. Ю. (1910—1981) — 216
 Дворжак А. (1841—1904) — 204, 373, 381, 401, 403, 410, 411, 455
 Дебюссі К. (1862—1918) — 408, 416

Деліб Л. (1836—1891) — 244, 350, 356, 367, 372, 389
 Дембська Є. М. (нар. 1920) — 360, 375
 Демуцький Д. П. (1893—1954) — 340
 Демуцький П. Д. (1860—1927) — 442
 Демченко Г. О. (1922—1986) — 97
 Дендріно Г. (1901—1973) — 375
 Деражне Р. І. (1931—1983) — 262, 291
 Деркач О. (Леся) П. (нар. 1924) — 378, 380, 381, 431
 Деряжний В. А. (1905—1975) — 420
 Джаліль (Джалілов) М. М. (1906—1944) — 113, 401
 Джапаров К. (нар. 1924) — 224
 Джеббаров С. (1905—1978) — 176
 Джорджеску Дж. (1887—1964) — 17, 410, 411
 Джоунс М. (?) — 412
 Дзержинський І. І. (1909—1978) — 174, 192, 351, 369
 Дидученко М. М. (1912—1970) — 363
 Дикусаров В. В. (1932—1992) — 330
 Димитров Г. (1904—1979) — 410
 Димников М. (?) — 359, 360
 Діденко О. (?) — 426
 Дідик Т. С. (нар. 1935) — 64
 Дмитерко Л. Д. (1911—1985) — 122, 193
 Дмитревський Г. О. (1900—1953) — 406
 Дмитренко К. (?) — 387
 Дніпровська М. В. (1903—?) — 376
 Добіаш В. (1909—1978) — 411
 Добржинець І. В. (1889—1960) — 425
 Добровольська В. А. (?) — 420
 Добровольський В. М. (1906—1984) — 347
 Добровольський С. П. (1910—1942) — 8, 77, 448
 Добросердов О. Ф. (1904—1976) — 421
 Доброхотов Б. В. (1907—1987) — 372
 Довбуш Олекса В. (бл. 1700—1745) — 126, 238, 239, 241
 Довгань В. З. (нар. 1929) — 337
 Довженко В. Д. (1905—1995) — 18, 377, 392, 435, 436, 438, 442—445, 450, 452; ф. і. — 8, 61
 Довженко О. П. (1894—1956) — 336, 337

Доливо-Соботницький А. Л. (1893—1965) — 63
 Долідзе В. І. (1890—1933) — 388
 Долматовський Є. А. (1915—1994) — 69, 70, 82, 345
 Долуханова З. О. (нар. 1918) — 409
 Дольницький З. К. (1896—1976) — 356, 378—381; ф. і. — 51
 Домарадський В. (?) — 359
 Домінчен К. Я. (1907—1993) — 14, 15, 16, 52, 62, 84, 92, 122, 167, 262, 270, 271, 273, 278, 300, 303, 309, 327, 329, 332, 333, 388, 395, 399, 414, 415; ф. і. — 42, 61
 Донаньї (Доханьї) Е. (1877—1960) — 356
 Донець М. І. (1883—1941) — 8
 Донець-Тессейр М. Е. (1889—1974) — 17, 375, 420; ф. і. — 19
 Донської М. С. (1901—1984) — 336
 Донченко К. С. (нар. 1912) — 431
 Дорошко П. (?) — 130
 Достойнова Т. Л. (1902—1997) — 426
 Драго І. Б. (1923—2003) — 352
 Драй-Хмара (справж. — Хмара) М. П. (1889—1939) — 380
 Дремлюга М. В. (1917—1998) — 14, 15, 38, 52, 54, 55, 62, 63, 80, 84, 92, 93, 99, 112, 116, 117, 118, 130, 161, 273, 298, 318, 320, 321, 327, 347, 352, 390, 419, 421, 424, 439, 444; ф. і. — 61
 Дрималик Б. Й. (1898—1956) — 66, 67
 Дроздов П. В. (1924—1960) — 371, 420
 Дубинський Р. (?) — 407
 Дубиненко Ф. Г. (1888—1974) — 428
 Дублянська Є. І. (?) — 428
 Дубовик Л. (?) — 359
 Дубровський В. І. (1909—1962) — 357, 375, 420
 Дубровський С. (?) — 357
 Дугашев Г. Н. (нар. 1917) — 406
 Дуда М. (1897—1962) — 379
 Дударев Г. Д. (нар. 1917) — 413
 Дулова В. Г. (нар. 1910) — 388
 Дунаєвський І. Й. (1900—1955) — 22, 217, 367, 402, 438
 Дурнев І. І. (1930—1978 ?) — 446
 Душенко Є. В. (нар. 1925) — 16, 395, 424, 429
 Дюка П. (1865—1935) — 411

Дяченко В. П. (1906—1942) — 8, 434, 442, 448
 Дяченко Г. О. (1896—1972) — 380
 Дяченко Н. (?) — 380
 Дьюркович М. (1915—1973) — 412
 Ейдельман (Едельман) О. Л. (1902—1995) — 17, 431
 Ейслер Г. (1898—1962) — 120
 Еллер Х. (1887—1970) — 120, 390, 406
 Еллінгтон (прізвисько — Дюк) Е. (1899—1974) — 88
 Ельвова Р. Н. (1904—?) — 420
 Ельперін Г. П. (1910—1982) — 17
 Енеску Дж. (1881—1955) — 411
 Енке В. Р. (1908—1987) — 365
 Еркель Ф. (1810—1893) — 410
 Ернесакс Г. Г. (1908—1993) — 415
 Ешпай А. Я. (нар. 1925) — 89
 Євтушенко Д. Г. (1893—1983) — 17, 375, 409, 420, 446; ф. і. — 22
 Єгоричева М. І. (1903—1985) — 375, 420
 Єгунова Т. М. (?) — 363
 Єдлічка Р. (нар. 1920) — 410
 Єлінь М. (?) — 359
 Єльковська А. (?) — 355
 Ємець (Кравців) Д. М. (нар. 1917) — 357
 Ємець В. (1890—1982) — 455
 Єнін Й. (1913—1994) — 334, 413
 Єнчева Л. (нар. 1914) — 410
 Єрмакова Л. (?) — 359
 Єршов П. К. (1897—1960) — 364, 365
 Єршова Є. М. (нар. 1925) — 17, 359, 365, 371; ф. і. — 53
 Єсенін С. О. (1895—1925) — 118, 383
 Єфремова Л. П. (нар. 1924) — 18, 421, 423, 435, 442, 443
 Жайворон В. (?) — 24
 Жарковський Є. Е. (1906—1985) — 26, 207, 367
 Жданов С. Н. (?—1942) — 419
 Жданов С. С. (1907—1968) — 15, 116, 197, 321, 337, 359, 360, 370, 395, 396, 399
 Жейміс М. (?) — 359
 Жербін М. М. (нар. 1911) — 15, 73, 83,

84, 99, 112, 116, 117, 300, 309, 321, 376, 399
 Жила-Купрієнко О. П. (1924—1978) — 396
 Житник (?) — 361
 Жора М. (1891—1971) — 383
 Жубанов А. К. (1906—1968) — 406
 Жук О. А. (1907—1995) — 15, 291, 300, 303, 308, 309, 334
 Жуков Г. К. (1896—1974) — 92
 Жуковський Г. Л. (1913—1976) — 10, 14, 15, 16, 34, 35, 80, 86, 89, 92, 99, 119, 120, 122, 126, 157, 165, 167, 182, 183, 190, 193, 244, 246, 292, 304, 337, 339, 344, 345, 361, 363, 365, 370, 372, 377, 387, 389, 394, 399, 400, 421, 436, 438, 462; ф. і. — 31, 37
 Журомський І. І. (1916—1982) — 17, 326, 395; ф. і. — 43
 Забашта Л. В. (1918—1990) — 34
 Забіла Н. Л. (1903—1985) — 90, 95
 Завалішина М. С. (1903—1991) — 15, 77, 97, 117; ф. і. — 61
 Завгородній Г. Ф. (нар. 1924) — 335
 Завина О. С. (?) — 351, 367, 375, 420
 Завітневич Г. (?) — 381
 Загайкевич М. П. (нар. 1926) — 18, 281, 419, 435, 443, 446
 Заграничний З. Д. (1900—1966) — 15, 214, 425
 Загрецький Д. С. (1924—1980) — 429
 Задерацький В. П. (1891—1953) — 11, 313, 321, 431, 432
 Задор Д. Є. (1912—1985) — 14, 38, 50, 67—69, 308, 309, 314; ф. і. — 12
 Задорожний Б. (?) — 380
 Задорожний І. (1916—1972) — 382
 Зайцев І. С. (?) — 30
 Заклинська О. (?) — 91
 Залевська Л. К. (1914—2001) — 426
 Зандерлінг К. (нар. 1912) — 17, 387, 412
 Зарембський Ю. (1854—1885) — 412
 Заславський С. А. (1910—1978) — 207
 Затворницький Г. Д. (1900—1961) — 419
 Захаров В. Г. (1901—1956) — 409
 Захарченко Н. Й. (1907—1992) — 384, 420

Захарчук М. (?) — 356
 Звездіна М. (нар. 1923) — 375, 424
 Здиговський О. П. (1907—1990) — 16, 374
 Зейдман Б. І. (1908—1981) — 174, 175
 Земгано І. Ф. (справж. — Юцевич) (1903—1967) — 367
 Землянський В. О. (нар. 1930) — 374
 Земцовський І. Й. (нар. 1936) — 458
 Зінкевич О. С. (нар. 1940) — 440
 Зінків І. Я. (нар. 1956) — 50
 Зіскінд Я. М. (1912—1989) — 207
 Злобинський Д. А. (нар. 1924) — 388, 395
 Злочевський П. О. (1907—1987) — 16, 364, 365, 373
 Знаменська О. (?) — 446
 Знатоков Ю. В. (1926—1998) — 15, 281, 291, 294, 309
 Зноско-Боровський О. Ф. (1908—1983) — 14, 15, 38, 92, 130, 160, 161, 174, 224, 262, 278, 292, 293, 298, 300, 304, 305, 306, 308, 309, 310, 442, 443, 450; ф. і. — 8, 61
 Золотарьов (справж. — Куюмжі) В. А. (1872—1964) — 196, 197, 295
 Золотухін В. М. (нар. 1936) — 309
 Золочевський В. Н. (нар. 1934) — 425
 Зубарєв М. Г. (1886—1964) — 420
 Зубарєв О. (?) — 358, 375
 Зубцов Є. М. (1920—1986) — 15, 89, 337, 370, 424; ф. і. — 14
 Зуєв В. І. (1906—?) — 362
 Зуляк В. О. (нар. 1921) — 334
 Зюков Б. (?) — 22
 Ібрагімов К. (нар. 1910) — 14, 174, 176
 Іваненко О. Д. (1906—1991) — 93
 Іваницький А. І. (нар. 1936) — 50, 355
 Іванов А. О. (1900—1970) — 371, 375, 384, 385, 390
 Іванов В. М. (1909—1981) — 347, 348
 Іванов Є. М. (1936—1991) — 375
 Іванов К. К. (1907—1984) — 387, 409, 411
 Іванов О. П. (1904—1982) — 406
 Іванов П. Г. (1924—1973) — 23
 Іванов Ю. І. (нар. 1923) — 372
 Іванов Я. (1906—1983) — 403

Івановський (Роголлі) В. Г. (1880—1943) — 419, 434
 Іващенко С. Д. (1899—?) — 384
 Іващенко Г. І. (1913—?) — 352, 359
 Іващенко І. Є. (нар. 1931) — 16, 334, 335, 394, 424
 Івашова В. С. (нар. 1915) — 337
 Івіна Є. (?) — 372
 Івченко В. І. (1912—1972) — 337, 344, 347
 Ігнатович С. (?) — 358
 Ізаї Е. (1858—1931) — 408
 Іконник В. М. (1929—2000) — 429
 Ілен З. (?) — 410
 Ілюхін О. С. (1900—1972) — ф. і. — 43
 Ільїн С. І. (1888—1972) — 387
 Ільїнська В. М. (нар. 1920) — 373
 Інбер В. (1890—1972) — 117
 Інділіб Н. (XIII ст.) — 178
 Іпполитов-Іванов (справж. — Іванов) М. М. (1859—1935) — 413, 414
 Іршів М. (?) — 355
 Ісаакян А. С. (1875—1957) — 113, 117
 Ісаковський (справж. — Ісаков) М. В. (1900—1973) — 185
 Іщенко А. В. (нар. 1937) — ф. і. — 38
 Йовицький Й. (?) — 412
 Йомеллі Н. (1714—1774) — 407
 Йоринш В. Я. (1899—1945) — 14, 16, 76, 197, 224, 225, 242, 351
 Йоха (Березенець) Д. Й. — див. Березенець Д. Й.
 Кабалевський Д. Б. (1904—1987) — 73, 151, 152, 174, 184, 185, 187, 217, 369, 373, 388, 397, 401, 413, 429
 Кабачок В. А. (1892—1957) — 325, 326, 335
 Кавалерідзе І. П. (1887—1978) — 342
 Каверзньєва О. В. (нар. 1926) — 389, 429
 Казанцева Н. А. (нар. 1911) — 409
 Калабухін (справж. — Калабуха) А. В. (нар. 1934) — 16, 372, 373
 Колачевський (Калачевський) М. М. (1851—1907) — 263, 388, 395, 413, 443
 Калина З. Ю. (1908—1990) — 449
 Калининков В. С. (1868—1901) — 305
 Калиновська В. Ф. (нар. 1938) — 371

Калиновська Н. (?) — ф. і. — 57
 Калікін Г. Г. (нар. 1938) — 374
 Каллош Ш. (нар. 1935) — 432
 Кальман І. (1882—1953) — 210
 Кальченко Л. (?) — 378
 Кальченко О. (?) — 355
 Каменькович Б. Н. (нар. 1921) — 242
 Камполі А. (нар. 1906) — 411
 Канерштейн М. М. (1902—1987) — 386, 387, 421, 424
 Канерштейн О. М. (нар. 1933) — 14, 262, 309, 424; ф. і. — 10
 Канєвський М. М. (1894—1967) — 77, 300, 303, 386, 387, 421
 Капп В. (1913—1964) — 390, 406
 Капп Е. (1908—1996) — 174, 179, 406
 Капутікян С. Б. (нар. 1919) — 117
 Караєв К. А. огли (1918—1982) — 406
 Караманов А. (нар. 1934) — 309
 Карамішев (справж. — Сміт) Б. П. (нар. 1915) — 89
 Карасик Я. В. (1905—1985) — 420
 Карашевський М. А. (1898—1956) — 359
 Кардона Ф. (?) — 412
 Каришева Т. І. (1909—1993) — 443, 445; ф. і. — 57, 61
 Карлович М. (1876—1909) — 308, 411
 Кармалюк П. П. (1908—1986) — 17, 373, 396, 424, 431; ф. і. — 24
 Кармінський М. В. (1930—1995) — 14, 193, 198, 199, 369, 373, 425
 Карпатський (Курдидик) О. В. (1889—1964) — 431
 Карпеко В. К. (?) — 344, 345
 Карпенко С. Д. (1815—після 1886) — 458
 Карпенко Ф. А. (1905—?) — 453
 Карпенко-Карий (справж. — Тобілевич) І. К. (1845—1907) — 347
 Карпович І. А. (1921—?) — 372
 Карп'якова О. (?) — 355
 Карсавін П. (?) — 363
 Кархут В. (1905—?) — 379
 Кауфман Л. С. (1907—1973) — 443
 Кац С. А. (1908—1984) — 385
 Кацнельсон А. І. (нар. 1914) — 100
 Качмар В. М. (1893—1964) — 431
 Квітка К. В. (1880—1953) — 265, 272,

- 449, 451, 458
Квітка-Основ'яненко (справж. — Квітка) Г. Ф. (1778—1843) — 347, 348
Кендзьор Я. (?) — 355
Кербабасєв Б. М. (1894—1974) — 176
Кипоренко-Доманський Ю. С. (1888—1955) — 182, 365, 384, 386, 389, 390, 391, 420
Кирвер Б. В. (нар. 1917) — 406
Кирдан Б. П. (1922—?) — 23, 455
Кирейко В. Д. (нар. 1926) — 14, 38, 54, 63, 99, 112, 116, 203-206, 259, 278, 303, 308—310, 321, 327, 370, 373—375, 400, 421, 423, 424, 435, 446; ф. і. — 17, 61
Кириліна (Крамаренко) Г. С. (нар. 1930) — 365, 374
Кирпань В. П. (1925—1978) — 14, 271, 400, 424
Кисельов Г. Л. (1901—1952) — 8, 421, 423, 434, 442, 443, 447
Китаєвий Г. Т. (1907—1984) — 8, 382, 456, 457
Кишко І. М. (1904—1960) — 93, 308, 309, 419
Кияновська Л. О. (нар. 1955) — 119
Кікоть А. І. (1929—1975) — 17, 97, 375, 396, 397, 424
Кіладзе Г. Ф. (1902—1962) — 406
Кільберг І. Й. (1918—1982) — 360, 363
Кінько А. М. (1911—1985) — 20, 450, 454
Кіпа В. В. (1912—1968) — 419
Клайберн Х. Л. (Кліберн Ван). (нар. 1934) — 408
Клапоушак (справж. — Гумілінович) Р. В. (1909—1981) — 379
Клебанов Д. Л. (1907—1987) — 14, 15, 17, 99, 122, 154, 190, 214, 223, 250, 251, 291, 298, 303-306, 309, 310, 327-329, 332, 336, 337, 339, 365, 366, 388, 390, 391, 400, 425, 436, 438; ф. і. — 6, 61
Климов В. О. (нар. 1931) — 16, 396, 408, 424, 433
Климов О. Г. (1898—1974) — 16, 141, 370—372, 387, 388, 391, 394, 398, 403, 407, 420, 421, 428
Клявін (Візиренко) Р. А. (нар. 1929) — 17, 365, 371
Кобилянська О. Ю. (1863—1942) — 346, 400
Коваленко Б. А. (нар. 1914) — 367
Коваленков В. І. (?) — 190
Ковалів І. С. (1916—1987) — 378
Ковалюк В. Р. (?) — 354
Коваль (справж. — Ковальов) М. В. (1907—1971) — 120, 174, 194, 365, 390
Коваль О. С. (1910—1978) — 23, 383
Ковальська В. (нар. 1947) — 23
Ковальська Г. (?) — 362
Ковальчук О. (?) — 356
Ковач Д. (?) — 410
Ковач І. К. (нар. 1924) — 309, 425
Ковицьов П. (?) — 239
Ковлер М. Я. (1902—?) — 428
Ковпак С. А. (1887—1967) — 25, 78, 92, 301
Ковтунов І. К. (1901—1968) — 373
Коган Г. М. (1901—1979) — 390
Коган Л. Б. (1924—1982) — 17, 401, 409
Коган О. Л. (1895—1990) — 300, 304, 309, 327, 428
Коган С. Я. (1915—1990) — 376
Когоут А. (нар. 1919) — 411
Козак Є. Т. (1907—1989) — 15, 38, 46—50, 80, 81, 86, 89, 124, 164, 357, 372, 379, 380, 394, 401, 404; ф. і. — 9, 61
Козак С. Д. (1921—1993) — 34, 87, 118, 370, 396; ф. і. — 13
Козаков (Казаков) Г. М. (1914—1997) — 360
Козачковський Д. І. (1896—1967) — 367
Козерацький В. Ф. (1906—1982) — 370, 372
Козиненко О. К. (нар. 1933) — 16, 424
Козицький П. О. (1893—1960) — 14, 15, 17, 42—44, 50-52, 69, 72, 73, 75, 92, 93, 95, 98, 108, 124, 155, 161, 174-176, 182, 195, 225, 298, 299, 304, 310, 368, 386, 388—392, 399, 404, 407, 414, 418, 421, 434—437, 441—443, 448, 449; ф. і. — 3, 61
Козлов І. І. (1888—після 1958) — 421
Козловська А. (?) — 91
Козловська М. (?) — 90
Козловський І. С. (1900—1993) — 384, 406
Кокотайло Р. (1906—1990) — 355
Колесник В. А. (1928—1997) — 16, 370, 382, 424
Колесса М. Ф. (нар. 1904) — 10, 14, 15, 16, 17, 38, 46, 50-52, 66, 80, 81, 84, 91, 118, 124, 126, 164, 260, 261, 314, 316, 322—324, 339, 342, 347, 354, 363, 378, 380, 387—390, 399—403, 414, 415, 431, 432, 437, 442, 449; ф. і. — 5, 9, 58
Колесса Ф. М. (1871—1947) — 91, 126, 442, 449, 454, 457, 458
Колесса Хр. О. (1915—1978) — 380
Колль А. (?) — 355
Колодний С. П. (нар. 1929) — 436
Колодуб Л. А. (1904—1993) — 376
Колодуб Л. М. (нар. 1930) — 14, 165, 262, 271, 304, 305, 400, 419, 425
Колодуб О. О. (1900—1994) — 375, 420
Коломієць А. П. (1918—1997) — 54, 63, 75, 118—123, 271, 304, 314, 327, 390, 404, 421, 424, 446; ф. і. — 8, 17
Коломієць Т. П. (нар. 1935) — 51
Коломойцева Є. Ф. (1892—?) — 431
Колтунов Г. Я. (1910—1999) — 207, 242
Колтунок М. (?) — 378
Коляда М. Т. (1907—1935) — 142, 263, 288, 328
Коль В. (?) — 357
Кольцатий А. М. (нар. 1905) — 340
Комаренко В. А. (1887—1969) — 9, 326, 334, 387, 425
Комарницький А. (?) — 32
Компанієць Г. І. (1881—1959) — 93, 309, 421
Кондратенко В. А. (1911—1987) — 92
Кондратюк М. К. (нар. 1931) — 17, 395, 396
Кондратьєв С. Д. (?) — 426
Кондрашин К. П. (1914—1981) — 17, 190
Конєв І. С. (1897—1973) — 92
Константиєску П. (1904—1963) — 411
Константинов В. (?) — 361
Конфорті Р. М. (1904—1963) — 410
Копержинська Н. К. (1920—1999) — 360
Копленд А. (1900—1990) — 412
Копп А. (?) — 355, 357
Корбені Дж. (?) — 412
Корецький О. (?) — 384
Корній Л. П. (нар. 1942) — 91
Корнійчук О. Є. (1905—1972) — 193, 203, 336, 347
Корняну Л. Ю. (1909—1957) — 214
Коровай Ф. Г. (1927—1989) — ф. і. — 43
Короді А. (?) — 410
Короленко В. Г. (1853—1921) — 458
Корольков А. І. (?) — 360, 382, 419
Корольова Г. (?) — 1942 — 72
Коростильов В. (?) — 344
Кортаці (Картаці) В. А. (1913—?) — 375
Корхін Л. В. (нар. 1929) — 413
Корчмарьов К. А. (1899—1938) — 176, 224
Кос-Анатольський (справж. — Кос) А. Й. (1909—1983) — 14, 15, 38, 66, 78, 79, 81, 86, 87, 89, 92, 93, 99, 112, 117, 124, 126, 128, 164, 193, 198, 199, 239-241, 245, 246, 294, 308, 309, 314, 321, 357, 363, 369, 374, 389, 394, 400—404, 413, 431, 435, 436, 442, 462; ф. і. — 9, 47, 58, 61
Косенко В. С. (1896—1938) — 277, 294, 316, 324, 380, 386, 388—390, 409, 442
Косів М. В. (нар. 1934) — 91
Космина Л. (?) — 368
Космоден'янська З. А. (1923—1941) — 72, 92, 301
Косовський Е. (нар. 1920) — 374
Костенко В. Г. (1895—1960) — 9, 380, 434
Костецькі Л. (нар. 1922) — 411
Костюк О. Г. (1933—2000) — 6
Костюк (справж. — Костьо) Ю. Ю. (нар. 1912) — 50, 454
Котко Д. В. (1892—1982) — 391
Котляревський І. П. (1769—1838) — 32
Котляревський А. М. (1910—1994) — 17, 431, 441
Кофлер Ю. (Й.) Г. (1896—1943) — 8, 430
Кох Е. (1896—1959) — 358

Кох Є. (нар. 1910) — 214
 Кохановський Я. (1530—1584) — 117
 Коц З. (?) — 210
 Коцюба М. К. (нар. 1932) — 397
 Коцюбинський М. М. (1864—1913) — 271, 340
 Кочарян С. Г. (нар. 1920) — 17, 397, 424
 Кочерга І. А. (1881—1952) — 103, 204
 Кошиць О. А. (1875—1944) — 389
 Кравцов М. І. (1906—1983) — 451
 Кравцов М. М. (нар. 1920) — 398
 Кравцов Т. С. (нар. 1922) — 425
 Кравченко (справж. — Шнайдер Ю. Ю.) У. (1860—1947) — 380
 Кравченко Ю. — див. Шнайдер Ю. О.
 Кравчук О. М. (1925—1994) — 17, 397, 424
 Крапива С. О. (А.) (нар. 1923) — ф. і. — 43
 Красій М. П. (1908—1963) — 346
 Краснощок Л. А. (1926—1996) — 17, 397, 424
 Красовська Є. (?) — 446
 Красотов О. О. (нар. 1936) — 14, 24, 291, 322
 Красуля Г. А. (нар. 1929) — 429
 Краус К. (1893—1954) — 360, 363
 Крахмальник Я. (?) — 412
 Крейн О. А. (1883—1951) — 234
 Крейтнер Г. Г. (1903—1958) — 369
 Крестон П. (Гуттоведжо Дж.) (1906—?) — 412
 Кречко М. М. (1925—1996) — 424
 Кривицька Л. (О. С.) (1899—?) — 356
 Кривченя О. П. (1910—1974) — 371
 Крижанівський Б. В. (1894—1955) — 210, 223, 298, 346, 367, 390, 432
 Крижанівський С. А. (1911—2002) — 34
 Крикун Г. Т. (1906—1971) — 347
 Крилова В. (?) — 410
 Криса О. В. (нар. 1942) — 91
 Крих (Любчак-Крихова) І. І. (1906—1984) — 380, 431
 Крих Ю. Д. (1907—1993) — 379, 380
 Криштальський О. Р. (нар. 1930) — 16, 294, 397
 Криштальський Р. (1899—1963) — 379

Криштул М. С. (1902—?) — 175
 Кропивницький М. Л. (1840—1910) — 207, 351, 356
 Кротевич Є. М. (1884—1968) — 435
 Крохмаль-Орябинська М. П. (1905—1953) — 8, 421, 434, 436, 443
 Круц Л. (?) — 351
 Крушельницька С. А. (1872—1952) — 17, 66, 431, 444
 Крушельницький М. М. (1897—1963) — 194, 379
 Кудаш (Кудашев) С. Ф. (1894—?) — 107, 175
 Куделя Н. П. (нар. 1936) — 424; ф. і. — 19
 Кудрик Б. П. (1897—1952) — 9, 91, 356, 357, 430, 431, 434, 435
 Кузнецов М. А. (1918—1986) — 340
 Кузьмов Я. (?) — 90
 Кукліна-Врана Н. К. (нар. 1915) — 420
 Кукловська В. (?) — 97
 Кукловська Н. (?) — 91
 Кукловський К. Г. (нар. 1913) — 8, 360
 Кулевська З. М. (?) — 446
 Кулинич І. М. (1924—2003) — 354, 358
 Кулієв А. (нар. 1918) — 14, 174, 176
 Кулієв Т. (нар. 1917—?) — 89
 Куліш М. Г. (1892—1937) — 356, 358
 Кульська І. К. (1909—1993) — 90, 92
 Кунанбаєв Абай (1845—1904) — 299, 300
 Купрін О. І. (1870—1938) — 458
 Купчинський Р. Г. (1894—1976) — 454, 455
 Курбас Лесь (О.-З.) С. (1887—1937) — 355, 375
 Курилович-Чапельська Є. В. (1913—?) — 379, 380, 431
 Курковський Г. В. (1898—1982) — 421, 444, 446
 Курочка-Армашевський І. Г. (1896—1971) — 357, 359
 Курочкін О. (?) — 337
 Курочко О. (Й) С. (1911—1968) — 357, 379
 Кусевницький С. О. (1874—1951) — 391, 392
 Кутень І. О. (1919—1984) — 32
 Куузік Т. (1911—1990) — 409
 Кухарський В. Ф. (1918—1995) — 191

Кухта В. І. (1927—?) — 326
 Кушнерик Ф. Д. (1875—1941) — 453
 Кушніренко А. М. (нар. 1933) — 32
 Кюї Ц. А. (1835—1918) — 396
 Лавришин З. (нар. 1943) — 27
 Лавров Ф. І. (1903—1980) — 451, 454
 Лагідзе Р. І. (1921—1981) — 89
 Лазаренко А. К. (1909—1983) — 93, 97, 111, 262, 401
 Лазоренко І. (?) — 383
 Ланге З. Г. (1878—1955) — 359, 360
 Ландесман Н. Б. (1890—1948) — 425
 Ланська І. (?) — 362
 Лапинський Н. С. (1900—1960) — 77, 281, 294, 327
 Лапинський Я. Н. (нар. 1928) — 14, 271, 309, 335, 400, 424; ф. і. — 8
 Лапокниш В. Г. (1905—1974) — 348
 Лаптев К. А. (1904—1990) — 366, 384, 390, 391, 396, 399
 Лапшинський Г. М. (нар. 1910) — 8, 360
 Ласкін Б. С. (1914—1983) — 344
 Ласовський В. (1907—1975) — 357
 Лацанич І. В. (1935—2003) — 432
 Ле (справж. — Мойся) І. Л. (1895—1978) — 193
 Лебедєв-Кумач В. (1898—1949) — 22, 30, 152
 Лебединець (Бас-Лебединець) А. Д. (1895—1979) — 80, 425
 Лебедянський С. (?) — 451
 Левада (справж. — Косак-Левада) О. С. (1909—1995) — 212
 Левицька Л. (?) — 406
 Левицька Г. Л. (Крушельницька) (1901—1949) — 379, 380, 431
 Левицький Т. (?) — 378
 Левич О. Д. (1907—1994) — 300, 308, 309; ф. і. — 8
 Левін В. М. (нар. 1923) — 337
 Левін Я. А. (1912—1942) — 8, 72
 Левітін Ю. А. (1912—1993) — 295, 300, 301
 Левітова Л. В. (1926—1991) — 54, 161, 303, 306, 424
 Левчук Т. В. (1912—1998) — 342, 347
 Легар Ф. (1870—1948) — 210, 352, 357, 358, 360, 362, 363

Лейзерович Г. І. (1910—1977) — 428
 Лекгер Д. М. (1896—1980) — 431
 Лсков Ю. М. (нар. 1926) — 372
 Ленок Ш. (1832—1918) — 360, 367
 Лемарк Ф. (нар. 1917) — 88
 Лемберський Л. Д. (1901—?) — 413, 428
 Лемшев С. (1902—1977) — 391
 Ленін (Ульянов) В. І. (1870—1924) — 13
 Ленський О. С. (1910—1978) — 174
 Леонідзе Г. М. (1899—1966) — 117
 Леонкавалло Р. (1857—1919) — 372
 Леонов І. Д. (1916—1976) — 428
 Леонтович М. Д. (1877—1921) — 42, 47, 50, 91, 303, 377, 381, 389, 394, 404, 407, 442
 Лепешинська О. В. (нар. 1916) — 384, 391
 Лепкий Б. С. (1872—1941) — 52, 91
 Лепкий Л. С. (1899—1971) — 52, 455
 Лепкий М. (?) — 378
 Лермонтов М. Ю. (1814—1841) — 116
 Лесневський В. К. (?) — 363
 Леся Українка (справж. — Косач Л. П.) (1871—1913) — 12, 111, 115, 116, 119, 204, 205, 225—227, 265, 345, 356, 365, 378, 380, 385, 436, 449
 Лефтії В. Ф. (нар. 1918) — 80
 Лечев Б. (?) — 410
 Лещенко П. К. (справж. — Мастиків) (1898—1954) — 383
 Лещинський А. А. (нар. 1915) — 425
 Лєков Ю. М. (нар. 1926) — 372
 Лєпін (Лєпін) А. Я. (1907—1984) — 207, 367
 Лимар М. С. (?) — 378
 Линтварьова В. А. (?) — 427
 Липковська Л. Я. (1884—1958) — 426
 Лисаковський О. П. (1906—1982) — 360
 Лисенко Г. (Ю.) С. (1910—1994) — 337
 Лисенко М. В. (1842—1912) — 12, 91, 99, 102, 103, 126, 155, 156, 162, 196, 204, 232, 243, 264, 272, 273, 277, 295, 304, 307, 316, 350, 357, 359, 365, 368, 371—373, 376, 377, 379, 380, 382, 385, 387, 389, 391, 394, 396, 397, 399, 402, 403, 404, 407, 414, 419, 421, 429, 435, 442—444, 446, 455, 462; ф. і. — 25

Лисенко М. Г. (нар. 1914) — 84, 85
 Лисенко М. М. (1887—1946) — 379, 380
 Лисенко М. Т. (нар. 1918) — 326, 422
 Лисенко О. М. (1885—1968) — 9, 419, 421, 422, 442
 Лисенко Р. (А.) О. (нар. 1921) — 16, 352, 380, 382, 390, 419, 421, 433; ф. і. — 44
 Лисиця В. К. (?) — 376
 Лисько З. (1895—1969) — 354, 357, 430, 431, 434, 435
 Литвак Г. (?) — 42
 Литвиненко В. К. (1899—1967) — 16, 232, 366, 367
 Литвиненко-Вольгемут М. І. (1892—1966) — 17, 69, 182, 198, 348, 350, 351, 365, 368, 371, 384—387, 389, 391, 420, 435, 444; ф. і. — 26
 Литвинов Г. С. (1900—1983) — 327, 334
 Литвинов О. А. (1906—1981) — 421
 Лиходій А. І. (1905—1945) — 8, 448, 453
 Ліберман В. А. (1905—1991) — 92
 Лівчак-Смекаліна З. І. (1903—1978) — 392
 Ліпкін О. (Н. М.) (нар. 1907) — 206
 Ліст Ф. (1811—1886) — 136, 141, 280, 289, 331, 382, 387, 398, 401, 408—410, 455
 Лістов К. Я. (1900—1983) — 26
 Літинський Г. І. (1901—1985) — 295
 Ліхтман З. Ю. (1919—2002) — 420
 Лішанський Ю. Я. (1905—1982) — 16, 375, 420
 Лобанів М. (?) — 362
 Лобанова Л. Д. (1922—1992) — 368, 369, 371, 372, 396, 405, 424
 Лобановський М. (?) — 378
 Лобко М. С. (нар. 1915) — 414
 Лобковський М. (?) — 73
 Лобуренко Є. І. (1928—1997) — 352, 419, 352, 360, 419
 Лозицька О. М. (1902—1985) — 378, 379
 Лопатін О. В. (1892—1970) — 428
 Лопухов Ф. В. (1886—1973) — 364, 367
 Лоретті Р. (нар. 1947) — 411
 Лотті А. (1667—1740) — 407
 Лубенський М. С. (1895—1974) — 399
 Лугін П. (?) — 383

Лужницька М. (?) — 380
 Лужницький Г. Л. (1903—1990) — 355
 Лукаш Л. (?) — 361
 Лукашевський І. А. (1892—1967) — 407
 Лукашов В. О. (1930—2003) — 15, 220, 221, 223, 370
 Лукичов М. (?) — 84
 Лукіянович-Туркевич С. І. (1899—1977) — 379
 Лукіянюк М. (?) — 26
 Луков Л. Д. (1909—1963) — 336
 Лур'є З. М. (1909—1987) — 365, 371
 Луценко Д. О. (1921—1989) — 83, 118, 167, 344
 Луців Ю. О. (нар. 1930) — 402, 404, 431, 432
 Любимов Б. О. (1898—1964) — 439
 Любимова В. М. (нар. 1925) — 17, 371; ф. і. — 22, 52
 Любанецький Р. М. (1885—1945) — 431
 Любчак-Крихова І. І. — див. Крих І. І.
 Людкевич С. П. (1879—1979) — 14, 15, 17, 18, 38, 63, 64, 91, 164, 193, 259, 260, 261, 271, 277, 279, 281, 289, 300, 308, 309, 324, 354, 380—390, 394, 399—401, 414, 431, 432, 435, 436, 442—444, 446; ф. і. — 9, 61
 Людмилін В. О. (нар. 1905) — 372
 Людмила В. (?) — 359
 Лядов А. К. (1855—1914) — 269, 282, 291, 314, 407
 Лятошинський Б. М. (1895—1968) — 10, 11, 14—17, 38—41, 52, 55, 58—60, 75, 97—99, 101, 104, 106, 108—111, 117, 120, 123, 124, 128, 130—141, 151, 181, 190, 195, 202, 212, 247, 249, 251, 252, 255, 256, 265—267, 269, 272, 274, 276, 277, 279, 280, 282, 283, 285, 286, 288, 290, 294—298, 303—305, 308—313, 324, 330, 336, 337, 339—343, 357, 371, 384, 386, 388—390, 394, 395, 399, 400, 404, 418, 420, 422, 424, 435—439, 442, 461, 462; ф. і. — 3, 10, 16, 61
 Ляхович Е. Й. (нар. 1914) — 374
 Ляшенко І. Ф. (1927—1998) — 18, 435, 440, 447

Масрський Т. С. (1898—1963) — 282, 308, 309, 314, 431
 Мазепа Л. З. (нар. 1931) — 308
 Майборода Г. І. (1913—1992) — 14, 15, 54, 92, 99, 112, 114, 115, 117, 120, 122, 161, 193, 195, 198, 199, 202, 257, 259, 262, 277—279, 294, 337, 360, 363, 366, 369, 370, 372, 388, 390, 394, 399, 404, 419, 421, 426, 436, 439, 448, 462; ф. і. — 8, 13, 33
 Майборода П. І. (1918—1989) — 15, 16, 34, 63, 78—81, 83, 84—89, 92, 93, 111, 118, 120, 122, 158, 277, 337, 338, 346, 370, 399, 400, 402, 403, 419, 424, 441, 442, 448, 453, 461, 462; ф. і. — 8, 13
 Майбутова К. В. (1913—2002) — 420, 439, 443
 Макаренко М. К. (нар. 1912) — 337, 363
 Макаренко П. М. (1915—1995) — 346, 431
 Макарова М. (?) — 359
 Маквей О. С. (1867—1925) — 379
 Максакова М. П. (1902—1974) — 410
 Максимова К. (?) — ф. і. — 22
 Макстман Ф. Є. (1900—1950) — 428
 Маланюк І. (нар. 1919) — 355, 380
 Малдибаєв А. М. (1906—1978) — 175
 Малер Г. (1860—1911) — 141, 251, 387, 416
 Малимоненко В. (?) — 334
 Малиновський Р. Я. (1898—1976) — 376
 Малишев Ю. В. (нар. 1924) — 18, 88, 435
 Малишко А. С. (1912—1970) — 22—24, 34, 69, 75, 81, 83, 87, 89, 90, 92—94, 111, 112, 115, 118, 121, 126, 143, 148, 170, 185, 345, 346, 377, 391; ф. і. — 13
 Малков Б. (?) — 372
 Малюкова (Сидоренко) Т. С. див. Сидоренко (Малюкова) Т. С.
 Малюта Ю. (?) — 362
 Малютіна З. Н. (1881—1976) — 425
 Мальцев (Пупко) Є. Ю. (нар. 1918) — 190
 Мандрикін Л. (?) — 373
 Манзій В. Д. (1884—1954) — 16, 351, 364, 368, 370, 371

Манілов Г. Ф. (1875—1954) — 334, 413
 Манойло М. Ф. (нар. 1927) — 372, 375, 397, 425
 Манько Гр. Я. (1885—1975) — 359
 Маринович Я. Й. (нар. 1916) — 450
 Маркович П. Л. (1908—1970) — 443
 Маркова Г. (?) — 435
 Мартиненко О. А. (1895—1983) — 355, 359, 380
 Мартон С. (І.) Ф. (1923—1996) — 124, 304, 308, 309; ф. і. — 61
 Маруніч О. І. (1918—1965) — 93, 111, 161
 Мархлевський А. Ц. (нар. 1935) — 429
 Марченко І. (Г.) С. (1931—1997) — ф. і. — 43
 Маршак С. Я. (1887—1964) — 95, 113
 Масенко Т. Г. (1903—1970) — 93, 95, 107, 113, 115, 118, 161; ф. і. — 13
 Масканьї П. (1863—1945) — 356, 372
 Масленникова І. І. (нар. 1918) — 155, 375, 384, 385, 424
 Масленникова Л. І. (нар. 1918) — 390, 391, 406, 409, 424
 Масс В. Л. (1896—1979) — 211
 Массне Ж. (1842—1912) — 373, 389
 Матвеев В. І. (1920—1983) — 372
 Матвеева В. М. (нар. 1938) — 21
 Матвієнко Н. М. (нар. 1947) — 23
 Матов Р. В. (нар. 1918) — 406
 Матусевич Н. І. (1931—1988) — 55
 Махтумкулі (псевдо — Фрагі) (бл. 1733—1793) — 178
 Мацуура Т. (?—?) — 408
 Мацюк Л. (1918—1991) — 355
 Машкін М. В. (1926—1971) — 32, 414
 Меєрович М. О. (нар. 1920) — 298
 Меєрауп О. М. (?) — 413
 Мейтус Ю. С. (1903—1997) — 14—16, 38, 52, 62, 69, 71, 72, 82, 97, 99, 108, 109, 112, 113, 117, 120, 121, 124, 126, 134, 154, 161, 174, 176—178, 182, 184—189, 193, 202, 203, 225, 263, 264, 270, 278, 279, 336—338, 347, 351, 365, 370, 373, 374, 377, 388, 401, 402—404, 407, 429, 435, 461, 462; ф. і. — 29, 30, 61
 Мельник-Гнатишин О. Є. (нар. 1959) — 66

Мельникова Н. (?) — 92
 Мендельсон-Бартольдї Ф. Л. Я. (1809—1847) — 292, 403
 Меннер-Каневська (?) — 426
 Мержанов В. К. (нар. 1919) — 398, 407
 Меріме П. (1803—1870) — 193
 Метелецька В. О. (1894—1970) — 420
 Мигелько (?) — 361
 Мидянцев (?) — 359
 Мікешин М. О. (1835—1896) — 193
 Микитюк О. (1906—1986) — 382
 Мікиша М. В. (1885—1971) — 17, 389, 420
 Миклашевський Й. М. (1882—1959) — 17, 425, 435, 436, 442
 Миколайчук М. Є. (нар. 1941) — 23
 Миліч Б. О. (1904—?) — 91, 421, 423
 Милославський П. (1898—1954) — 16, 50, 394
 Мильников А. А. (нар. 1919) — 265
 Минко П. (?) — ф. і. — 13
 Минько В. (?) — 384, 393, 413
 Михайленко І. (?) — 361
 Михайличенко І. Г. (1921—1977) — 373
 Михайлов К. К. (?) — 359
 Михайлов К. М. (1882—1961) — 17, 421, 423, 439
 Михайлов М. М. (1902—1978) — 215, 421, 436, 438, 439, 442, 444, 447; ф. і. — 61
 Михайлов-Сидоров М. Г. (1890—1956) — 425
 Михалюк І. (?) — 355
 Миць Ю. І. (нар. 1914) — 360
 Мійо Д. (1892—1974) — 120
 Міллер Г. (1904—1944) — 88
 Міллер Ф. Б. (?) — 30
 Мільютін Г. (Ю.) С. (1903—1968) — 211, 217, 336, 367
 Мінкус Л. Ф. (справж. ім'я — А. Л.) (1826—1917) — 356, 367, 374
 Мінх М. Г. (1912—1982) — 351
 Мінцер (Мюнцер) Л. (1901—1943) — 372
 Мінчин А. (Р.) Л. (нар. 1924) — 371
 Мінківський О. З. (1900—1979) — 16, 77, 394, 404, 421, 448, 449
 Мірза з Тауза (?) — 154

Мірошніченко Є. С. (нар. 1931) — 17, 371, 372, 375, 396, 397, 399, 424; ф. і. — 19, 21
 Мірошніченко С. В. (нар. 1943) — 352, 396, 419
 Місевич К. (1890—1943) — 457
 Міссіна Н. К. (1928—1995) — 396, 397
 Міський Г. (нар. 1920) — 32
 Міхай А. (нар. 1917) — 410
 Мішкевич А. (1798—1855) — 14, 111, 115, 117, 118, 274
 Мішурін О. О. (1912—1982) — 346
 Міщенко Н. (?) — 359
 Мовчан Є. Х. (1898—1968) — 23, 24, 383, 452, 453
 Могилевська С. Л. (1915—після 1982) — 428
 Могилевський Д. Я. (1893—1961) — 407
 Могилевський Л. Я. (1886—1950) — 428
 Модуньо Д. (нар. 1928) — 88
 Мойсєєв І. О. (нар. 1906) — 391
 Мокроусов Б. А. (1909—1968) — 26, 89, 348
 Молостова І. О. (1929—1999) — 372
 Молотов (справж. — Скрябін) В. М. (1890—1986) — 452
 Молчанов К. В. (1922—1982) — 89, 373
 Молчанов П. І. (1863—1945) — 426
 Мономахов М. (?) — ф. і. — 55
 Монрое Л. (?) — 412
 Монтан Ів (справж. — Іво Ліві) (1921—1991) — 411
 Монюшко С. (1819—1872) — 109, 372—374, 394, 409
 Моравек А. Й. (1870—1943) — 426
 Мордвинов М. Д. (1901—1966) — 343
 Мордкович В. З. (1906—1992) — 428
 Мордкович Л. В. (?) — 429
 Морозов І. В. (1913—1970) — 366
 Морозова К. О. (1908—1973) — 361, 372
 Морської В. (?) — 207
 Москаленко В. Г. (нар. 1940) — 91
 Московченко В. П. (1909—1970) — 374
 Моцарт В. А. (1756—1791) — 357, 375, 378, 381, 387, 389, 396—398, 401, 408, 409, 410, 412

Мравінський Є. О. (1903—1988) — 17, 387, 395
 Мрочек (Mroczek) Я. (?) — 454, 455
 Мултанова Н. О. (нар. 1932) — 304, 386, 396
 Муравський П. І. (нар. 1914) — 16, 189, 365, 389, 404, 437
 Мураделі В. І. (1908—1970) — 10, 189, 365, 404, 437
 Мурадов К. (?) — 176
 Муратов І. Л. (1912—1973) — 198, 214
 Мурзіна О. І. (нар. 1936) — 64
 Мусоргський М. П. (1839—1881) — 103, 330, 372, 387, 396, 409, 411, 418, 443
 Муха А. І. (нар. 1928) — 14, 15, 116, 117, 162, 262, 292, 293, 309, 327, 334, 335, 400, 414, 424, 439; ф. і. — 18
 Мухартов С. (?) — 362
 Мухатов В. (нар. 1916) — 14, 224, 406
 Мушель Г. О. (1909—1989) — 406
 Мюльберг К. Е. (нар. 1928) — 17, 397, 428, 429
 Мюнцер Л. Д. (1901—1942) — 8, 430
 Мясков К. О. (1921—2000) — 15, 308, 309, 327, 331, 332, 334, 376, 400, 414, 424; ф. і. — 41
 Мясковский М. Я. (1881—1950) — 298, 388
 Навої А. (1441—1501) — 178
 Нагнибіда М. Л. (1911—1985) — 23
 Нагорська В. (?) — 443
 Надененко Ф. М. (1902—1963) — 15, 52, 75, 80, 99, 112, 116, 117, 118, 120, 214, 316, 317, 401, 442
 Назаренко Г. (?) — 382
 Назаренко М. (?) — 450
 Назаров І. І. (?) — 1982 — 93, 351, 364, 365, 373
 Накашідзе М. (?) — 1963 — 409
 Наливайко С. (?) — 1597 — 145
 Направник Е. Ф. (1839—1916) — 368
 Нарбут Д. Г. (нар. 1916) — 358
 Нариманідзе М. В. (1905—1975) — 147
 Наркуський П. В. (1907—?) — 428
 Наумов В. Н. (нар. 1927) — 337
 Нахабін В. М. (1910—1967) — 14, 15, 62, 214, 232, 234, 243, 244, 246, 250, 251, 265, 271, 273, 278, 289, 362, 363,

366, 371, 373, 388, 390, 397, 399, 400, 425; ф. і. — 6, 61
 Негребенки І. А. (1895—1962) — 431
 Нелзвелський М. Ф. (1891—1977) — 419
 Недільський І. (1895—1970) — 357, 378
 Нежданова А. В. (1873—1950) — 429
 Незовибатько О. Д. (1918—1977) — 326, 327, 334
 Нейгауз Г. Г. (1888—1964) — 408
 Нейгауз С. Г. (1927—1980) — 398, 408
 Неллі В. О. (1895—1980) — 347
 Нелус (Неслус) В. (?) — 409
 Немечек Б. К. (?) — 340
 Нероденко В. М. (нар. 1933) — 414
 Нестеровська Г. А. (1912—1990) — 371
 Нестьєв І. В. (1911—1993) — 217
 Нехода І. І. (1910—1963) — 90, 92, 93, 96, 100, 108, 118, 167, 170
 Нечасв В. О. (1908—1969) — 298
 Нечипоренко А. Ф. (нар. 1921) — ф. і. — 43
 Нижанківська-Снігурович Д. (1916—1980) — 356
 Нижанківський Н. О. (1893—1940) — 379, 380
 Нізамі Гянджеві (бл. 1141—бл. 1209) — 174, 178
 Нікітін В. (?) — 243
 Нікітін М. М. (1895—1963) — 202
 Нікітін О. Л. (1895—1975) — 367
 Ніколаєва Т. П. (нар. 1924) — 286, 399, 408
 Ніколаї О. (1810—1849) — 375
 Німцівна (Німців) Л. І. (1908—1984) — 355
 Нірод Ф. Ф. (1907—1996) — 16, 198, 204, 370, 373
 Нішинський П. І. (1832—1896) — 347, 356, 361, 404, 407, 443
 Ніязі (справж. — Н. З. Тагі-заде Гаджибеков). (1912—1984) — 174, 178, 406
 Новак І. (нар. 1924) — 411
 Новиков А. Г. (1897—1984) — 89, 93, 385
 Новиков Л. (?) — 1943 — 360
 Новицький О. М. (1914—1992) — 34, 35, 78, 92, 120, 122, 155, 161, 344, 345
 Новосад Р. О. (?) — 90, 91

- Новоселицька Л. (?) — 213
 Носач П. В. (1890—1966) — 23, 33, 453
 Носков (?) — 377
 Носковський З. (1846—1909) — 395
 Носов Л. І. (1894—1985) — 392, 447;
 ф. і. — 61
- Обер (Auber) Д. Ф. Е. (1782—1871) — 367
 Оберюхтін М. Д. (1924—1993) — 326
 Оборін Л. М. (1907—1974) — 411, 413
 Овезов Д. (1911—1966) — 174, 176, 178
 Овсянико-Куликовський М. Д. (1787—1846) — 403
 Овчаренко В. (1889—1974) — 376
 Овчаренко Д. П. (1906—1976) — 372
 Огнєвой К. Д. (1926—1999) — 17, 396, 397
 Однопозов С. С. (?) — 367
 Одудько Т. Р. (1912—1982) — 24, 75, 89, 92
 Озерний М. О. (1890—1957) — 84, 86
 Озимковська Є. П. (нар. 1923) — 424
 Ойстрах Д. Ф. (1908—1974) — 17, 388, 391, 392, 408, 411
 Ойстрах І. Д. (нар. 1931) — 408
 Окіпна Р. М. (1912—1942) — 8, 359
 Оклер (справж. — Бло) М. (нар. 1924) — 412
 Оконська (справж. — Людкевич) Я. (1873—1944) — 355
 Олександр Невський (бл. 1220—1263) — 179, 181
 Олесь (справж. — Кандиба) О. І. (1878—1944) — 90, 357, 381
 Олійник С. І. (1908—1982) — 203, 400
 Олійниченко Г. В. (нар. 1928) — 17, 373, 396, 397, 429
 Оловников В. В. (нар. 1919) — 407
 Ольховий М. (1908—1983) — 355
 Ольховський А. В. (1899—1969) — 8, 425, 434, 444
 Омельський Я. (?) — 380
 Омельченко А. Ф. (1926—1981) — 23, 326, 422, 455; ф. і. — 43
 Онопа Т. Ф. (1902—1978) — 453
 Опанасенко О. Г. (нар. 1911) — 242
 Орбелян К. А. (нар. 1928) — 89
 Орлов Я. І. (1923—1981) — 335
 Орлова О. Г. (нар. 1926) — 398
- Орманді (справж. — Блау) Ю. (1899—1985) — 411
 Орфєєв С. Д. (1904—1974) — 15, 18, 52, 303, 309, 428, 434, 444, 446;
 ф. і. — 60
 Осликовський С. (?) — 24
 Остапенко З. Т. (1904—1956) — 75, 77, 377
 Осташевський В. (?) — 378
 Острін Л. Ю. (?) — 17, 420
 Островський І. З. (1925—?) — 401
 Островський О. М. (1823—1886) — 243, 244
 Отрошенко С. Б. (нар. 1910) — 368
 Отрошенко Я. (?) — 155
 Оффенбах Ж. (справж. — Ебершт Я.) (1819—1880) — 367
 Охлопков М. П. (1900—1967) — 184
 Ошкани К. (?) — 355
- Павлович В. В. (1902—1981) — 9, 419, 434
 Павленко О. А. (1888—1941) — 8, 426
 Павлишин С. С. (нар. 1930) — 66, 431, 432, 435, 442, 446
 Павлов С. О. (нар. 1915) — 242
 Павлюченко С. О. (1902—2001) — 17, 421, 431, 446
 Паганіні (1782—1840) — 411
 Падалко Л. О. (нар. 1921) — 414
 Паздрій Б. (1904—?) — 355
 Пазич В. А. (1925—1993) — 397
 Паїн І. І. (1912—1999) — 388, 401, 403, 404, 431
 Пакуль Е. (нар. 1912) — 391
 Палажченко О. О. (1924—1979) — 22
 Паламарчук Л. Х. (1906—?) — 391
 Паламарчук О. (нар. 1931) — 66, 352, 419
 Палестріна Дж. П. (бл. 1525—1594) — 407
 Паліашвілі З. П. (1871—1933) — 406
 Палій (справж. — Гурко) С. П. (40-ві рр. XVII ст.—1710) — 101, 102
 Палійчук Б. Д. (нар. 1913) — 92, 344
 Паллі З. (нар. 1919) — 410
 Панасва Б. М. (1892—?) — 362
 Панас Мирний (справж. — Рудченко) П. Я. (1894—1920) — 385
- Пантофель-Нечешька Д. Я. (1905—?) — 388, 390
 Панч (справж. — Панченко) П. Й. (1891—1978) — 193
 Паньков В. С. (1933—1999) — 397
 Папроцький Б. (нар. 1919) — 374
 Параджанов С. Й. (1924—1990) — 337
 Парсєгов В. В. (нар. 1936) — 17, 371
 Пархоменко Л. О. (нар. 1930) — 18, 442, 444
 Пархоменко М. М. (1902—1964) — 294, 304, 305
 Пархоменко О. М. (нар. 1928) — 16, 304, 388, 390, 395—397, 405, 424
 Пасічний В. О. (1901—1981) — 454
 Пастернак (?) — 358
 Патержинський І. С. (1896—1960) — 17, 69, 99, 103, 184, 185, 337, 348, 350, 351, 366, 368, 371, 375, 384—386, 390—392, 420, 435, 444
 Пачкорія К. Н. (1889—1957) — 409
 Пачовський М. І. (1861—1933) — 380, 389
 Пашко А. Є. (нар. 1918) — 32, 118
 Пашенко А. Ф. (1885—1972) — 185
 Пашенко В. І. (нар. 1918) — 405
 Пашин М. П. (1904—1958) — 384
 Пейко М. І. (нар. 1916) — 298
 Пекарський В. Л. (1894—1983) — 359
 Пеккер Г. І. (1905—1983) — 386, 391, 421, 422
 Пелехатий Д. К. (1926—1994) — 403, 404, 431
 Пенцлін Е. А. (1903—?) — 336
 Первомайський (справж. — Гуревич) Л. С. (1908—1973) — 74, 92, 170
 Переверзєв І. Ф. (1914—1978) — 340
 Перепелюк В. М. (1910—2000) — 23, 33, 34, 450, 453
 Переяславець (Славєць) В. П. (1907—?) — 355
 Перселл Г. (бл. 1659—1695) — 411
 Петренко А. (1881—1957) — 355
 Петриненко Д. Г. (нар. 1930) — 17, 64, 67, 375, 396, 424
 Петрицький А. Г. (1895—1964) — 16, 194, 364, 370, 371
 Петрів М. (?) — 90
 Петров В. Д. (?) — 383
 Петров (справж. — Краузе) І. І.
- (нар. 1920) — 409
 Петрова С. Н. (нар. 1914) — 410
 Петровський О. Ю. (1908—1983) — 98, 415, 421
 Петрусенко (справж. — Бородавкіна) О. А. (1900—1940) — 444
 Пирогов О. С. (1899—1964) — 406
 Писаревський А. (?) — 447
 Писаренко Л. О. (1907—1979) — 371
 Пищаєв Г. М. (нар. 1927) — 410
 Пігров К. К. (1876—1962) — 17, 363, 383, 394, 426—429, 446; ф. і. — 48
 Підгірянка Марійка (справж. — Ле-нерт-Домбровська М. О.) (1891—1963) — 90, 91
 Піка Д. Ф. (1901—1941) — 382
 Пікайзен В. (нар. 1933) — 408, 409, 433
 Пірадов В. Й. (1892—1954) — 16, 194, 364, 365, 368, 370, 375, 388, 421
 Пірадова Е. В. (нар. 1929) — 17
 Пішванов М. І. (нар. 1908) — 360
 Плакида Г. О. (?) — 360
 Платонов М. П. (1902—1968) — 62, 366, 385, 391
 Плевако Г. О. (?) — 358
 Плешкевич О. (1897—1960) — 380
 Плешингер О. (С.) М. (1896—1966) — 428
 Плісецький М. М. (1909—?) — 449, 451
 Плоткін Г. Д. (1917—1986) — 175, 182, 213, 216
 Погорільський С. (?) — 94
 Погребняк М. Р. (1878—1951) — 428
 Подвала В. Д. (1932—2003) — 308
 Подгорний (Підгорний) В. Я. (нар. 1928) — 14, 15, 262, 327, 400, 425
 Поджовиров П. П. (1910—1977) — 147
 Подрайська М. М. (1897—1957) — 426, 428
 Познанська М. А. (1917—1995) — 93, 95, 96
 Покрасс Дм. Я. (1899—1978) — 22
 Покровський Б. О. (нар. 1912) — 190
 Покровський М. Д. (1901—1985) — 364, 365, 373, 428
 Полевський М. П. (1894—1969) — 383
 Полсвой В. П. (1927—1986) — 9, 308, 327, 424; ф. і. — 15
 Поливанова Г. А. (нар. 1929) — 373,

- 396, 429
Полоз М. Г. (нар. 1936) — ф. і. — 10
Полтарска В. П. (1919—1991) — 431
Полторацький О. І. (1905—1977) — 213
Поляків Й. (?) — 356
Поляков А. (?) — 443
Поляков П. А. (1907—1973) — 16, 52, 76, 308, 347, 384, 388, 395, 421; ф. і. — 34
Полянський Ю. А. (1925—1993) — 360
Польський І. С. (1924—2001) — 15, 282, 292, 304, 425
Померанцева Е. В. (1899—1980) — 451
Пономаренко В. О. (1929—1984) — 308
Пономаренко Т. П. (нар. 1925) — 17, 396, 429
Поньмарьов І. (?) — 359
Попов Г. М. (1904—1972) — 388
Попов Ін. Є. (1923—1990) — 223
Попов М. (1899—1978) — 359, 410
Попов П. М. (1890—1971) — 449, 451
Попов С. (1899—1976) — 412
Попова О. Д. (?—1997) — 363
Поползін П. І. (1916—1965) — 428
Поспелов О. С. (нар. 1927) — 17, 360, 373, 374; ф. і. — 47
Поснієва Є. М. (1907—1982) — 355, 356, 378, 379
Поставна А. К. (нар. 1932) — 54
Потапенко П. А. (1914—?) — 382
Потапова О. М. (нар. 1930) — 17, 365, 371
Потаповська Д. (?) — 413
Потоцький М. (?—1651) — 195, 196
Потоцький С. І. (1883—1958) — 343
Правдюк О. А. (1926—1994) — 5, 27, 29, 69, 450
Праделі Ф. М. (Прателла Ф. Б.) (1880—1955) — 383
Пресич А. (?) — 359
Пресич О. С. (1909—1981) — 358, 360
Пригара М. А. (1908—1983) — 93
Прийма-Богачевська Р. (нар. 1928) — 356
Приймова Н. (?) — 431
Притикіна Б. С. (1917—2001) — 384
Приходько М. (1907—?) — 381, 382
Прокопович-Орленко Р. (1882—1962) — 66
Прокоф'єв О. А. (1900—1971) — 117, 154
Прокоф'єв С. С. (1891—1953) — 10, 140, 159, 174, 179, 183, 189, 190, 225, 269, 290, 298, 314, 318, 319, 336, 366, 372, 388, 391, 407—409, 437, 462
Протопопов В. В. (нар. 1908) — 157
Прохачов Ф. (?) — 431
Проценко А. Ф. (1902—1984) — 17, 421
Процько П. М. (нар. 1929) — 122
Пруслін Н. І. (1877—1943) — 309, 347
Прядкін В. В. (1911—1983) — 431
Пузирков В. Г. (1918—1999) — 265
Пузін Б. М. (1915—1993) — 396
Пуні Ц. (1802—1870) — 351, 352, 367
Путілов Б. (1919—1998) — 451
Пухальський В. В. (1848—1933) — 444
Пухальський Я. Г. (1923—1979) — ф. і. — 43
Пуччині Дж. (1858—1924) — 356, 358, 361, 372
Пушкін О. С. (1799—1837) — 12, 15, 103, 111, 116, 118, 124, 130, 134, 135, 140, 213, 436
Пшеничка П. С. (1895—1972) — 379, 431
Пшеничний Д. Х. (1912—1987) — 326, 327
П'юрко Б. (1906—1953) — 357
Раабен Л. М. (нар. 1913) — 292
Раввінов О. Г. (1903—1960) — 92, 447
Равель М. (1875—1937) — 407—409, 412, 416
Равін М. О. (1945—1995) — 92
Радзівський В. (?) — 413
Радзівський М. І. (1884—1965) — 11, 359
Радін (Пірім) Й. Л. (нар. 1912) — 431
Радиш М. (1906—1956) — 355
Радлов С. Е. (1892—1958) — 363
Радомиський І. (?) — 207, 351
Радченко (Андрєєва) К. П. (1929—1997) — 371, 372, 396, 424
Разумова (справж. — Біловод) Р. А. (1908—1976) — 420
Раїнський І. Я. (1906—1941) — 8
Райченко (Скуфарі) І. В. (1892—?) — 17, 426, 428
Рак Я. (?) — 50, 67
Раков М. П. (1908—1990) — 409, 413
Рамін Г. (1898—1956) — 4 11
Ранієць Н. (?) — 432
Ратнер С. В. (1910—1992) — 206, 282
Ратушна Л. (?—1943) — 24
Рахлін Н. Г. (1906—1979) — 16, 17, 382, 386, 387, 391, 394, 395, 398, 402, 403, 405, 408, 410, 412, 421; ф. і. — 46
Рахліс М. Г. (1897—1959) — 327
Рахманінов С. В. (1873—1943) — 280, 283, 331, 383, 387, 389, 396—398, 401, 408—411, 416, 427, 443, 462
Рахманов (Рахманов-Соколов) М. М. (1892—1964) — 216
Ребіков В. І. (1866—1920) — 427
Рева Л. І. (нар. 1925) — 344
Ревуцький В. Д. (нар. 1911) — 352, 361, 419
Ревуцький Дм. М. (1881—1941) — 8, 434, 435
Ревуцький Л. М. (1889—1977) — 14, 15, 17, 52—55, 57, 63, 69, 72, 80, 81, 84, 92, 99, 119, 120, 122, 123, 161, 168, 169, 174, 241, 247, 280, 294, 298, 300, 324, 330, 371, 386, 388—390, 399, 400, 402—404, 407, 414, 418, 420, 424, 435, 436, 442, 443, 446, 453; ф. і. — 3, 8, 17, 30, 61
Рейбоулд К. (?) — 411
Рейдер Ю. О. (1870—1942 ?) — 8, 426, 427
Рейзен М. Й. (1895—1992) — 391, 406
Рейнарович Л. П. (1914—1987) — 355, 380, 381
Рейнгальд Б. М. (1897—1944) — 427
Река В. М. (нар. 1937) — 424
Респігі О. (1879—1936) — 383, 411
Ретвицький П. І. (нар. 1924) — 118, 396; ф. і. — 40
Речик Є. — див. Тесслер Я. М.
Рспін І. Ю. (1844—1930) — 443
Ребіков В. І. (1866—1920) — 427
Ржепкова В. (?) — 410
Рибак Н. С. (1913—1978) — 193
Рибальченко В. П. (1904—1988) — 14, 15, 112, 118, 270, 271, 400; ф. і. — 61
Рибицька М. І. (1872—1970) — 17, 425, 428, 446
Ригін С. В. (1921—1978) — 396, 422
Рилєсв К. Ф. (1795—1826) — 111
Рильський М. Т. (1895—1964) — 5, 10, 14, 18, 22, 69, 73, 75, 92, 99, 100, 104, 108, 111, 116, 119, 123, 130, 147, 150, 156, 161, 166, 168, 170, 195, 199, 202, 222, 278, 340, 371, 377, 385, 389, 398, 434, 435, 448, 451—453, 458
Римський-Корсаков М. А. (1844—1908) — 204, 243, 244, 278, 281, 282, 295, 350, 367, 369, 373, 377, 387, 390, 396, 401, 411, 414, 428, 443; ф. і. — 52
Риндін В. Ф. (1902—1974) — 184
Риндіна А. Б. (нар. 1917) — 234
Різолі І. І. (1928—2003) — ф. і. — 43
Різолі М. І. (нар. 1919) — 17, 326, 327, 330, 332, 376, 395, 402, 422; ф. і. 43
Рісман Г. І. (?—1976) — 374
Ріхтер С. Т. (1915—1997) — 17, 388, 408, 411
Ріхтер Т. Д. (1872—1941) — 8
Робсон П. (1898—1976) — 392
Рогальський Т. (1901—1954) — 411
Роговой Л. В. (1863—1948) — 428
Роговська М. (?) — 378—380, 450
Родіна М. С. (1901—1987) — 450
Рожавська Ю. Г. (1923—1982) — 15, 96, 99, 112, 118, 161, 282, 298, 300, 334, 390, 424
Рожественський В. П. (1918—1985) — 15, 16, 92, 93, 95, 202, 207, 213, 214, 281, 292, 305, 334, 335, 337, 367; ф. і. — 61
Рожкова Н. М. (?—1996) — 6
Рожок Г. Ф. (1899—1944) — 361
Розенштейн Я. А. (1887—1946) — 350
Розумний І. Г. (1901—1977) — 446
Романець О. С. (?) — 454
Романов М. Ф. (1896—1963) — 347
Романовський І. Д. (1896—1983) — 355, 356, 378, 379
Ромашов Б. С. (1895—1958) — 347
Роменський М. Д. (1887—1971) — 183, 371, 384, 387, 388, 396, 399, 401, 420; ф. і. — 25, 52
Ропська (справж. — Яїцька) О. Д. (1897—1957) — 420
Росіні Дж. (1792—1868) — 350, 358,

- 374, 409
 Ростропович М. Л. (нар. 1927) — 17, 401
 Ротчер (?) — 358
 Рубенський Я. (?) — 411
 Рубінштейн А. Г. (1829—1894) — 320, 389, 396, 409
 Рубчак І. Д. (1874—1952) — 355, 356, 358
 Руденко Б. А. (нар. 1933) — 17, 64, 369, 371, 373, 376, 396, 397, 429; ф. і. — 31
 Руденко І. Ф. (1896—?) — 83, 438
 Руденко Л. А. (1918—1981) — 17, 155, 183, 184, 186, 198, 365, 366, 368, 371, 372, 375, 384, 385, 396, 398, 401, 420; ф. і. — 25
 Рудін М. (?) — 221
 Рудисв С. В. (1899—1943) — 22
 Рудницький М. І. (1889—1975) — 357
 Ружицький Л. (1884—1953) — 373, 411
 Русинов Ю. І. (1905—1969) — 15, 234, 241, 242, 364, 366, 373
 Руснак О. М. (псевдо — Герлах) (1895—1960) — 355, 378, 380, 381
 Рябов І. М. (нар. 1930) — 351, 398
 Рябов О. М. (1932—1996) — 206, 207, 220, 223, 309, 351, 362, 424
 Рябінін Ф. (?) — 361
 Рябов О. П. (1899—1955) — 15, 206, 207, 214, 216, 217, 220, 223, 309, 352, 360, 362, 363, 367
 Рябова Л. (?) — ф. і. — 22
 Рядченко І. І. (нар. 1924) — 345
 Сабат-Свірська Н. (1895—1983) — 379—381
 Саблін В. (?) — 1943) — 419
 Савинок К. І. (?) — 1996) — 6
 Савицька О. (?) — 6, 386, 398
 Савицький Р. Р. (1907—1960) — 8, 378 — 380, 431; ф. і. — 51
 Савицький Р. Я. (1904—1974) — 34
 Савченко І. А. (1906—1950) — 336, 340, 343
 Савченко М. П. (1899—1970) — 363
 Савченко Ф. (?) — 359
 Сагайдачний В. (?) — 361
 Садиков Т. (Ф. С.) (нар. 1914) — 178
 Садло (справж. — Затворзський) М. (нар. 1912) — 410
 Садовська М. (?) — 359
 Саксонський Л. Я. (1897—1989) — 298, 208, 308, 327, 401
 Сальман О. В. (1914—1971) — 350, 373
 Самохваленко О. О. (1914—1977) — 405
 Сандлер О. А. (1910—1981) — 13, 15, 16, 26, 76, 86, 90, 93, 190, 203, 204, 206, 212, 213, 214, 222, 223, 336, 337, 339, 344, 348, 351, 365, 367, 369, 370, 375, 378; ф. і. — 61
 Саницький Г. Т. (1907—?) — 362
 Саприкіна В. (?) — 362
 Сапрун С. (1897—1950) — 380
 Сапрун С. С. (1922—1977) — 378
 Сарамага Б. (1905—?) — 358
 Сарасате П. (1844—1908) — 408
 Саульський Ю. С. (нар. 1928) — 89
 Сахаров С. (?) — 384
 Светлов (справж. — Шейнкман) М. А. (1903—1964) — 344
 Свєтніков А. Г. (1908—1962) — 14—16, 235—238, 246, 270—272, 279, 337, 339, 347, 369, 370, 399, 419, 420, 424, 438, 442; ф. і. — 62
 Свєтніков О. В. (1890—1980) — 407
 Свиридов Г. (Ю) В. (1915—1998) — 217
 Сегаль О. Н. (нар. 1919) — 371
 Секретарьов А. (?) — 362, 363
 Селіванов П. У. (?) — 401
 Селявін В. О. (1875—1945) — 362, 426—428
 Семенівський В. (?) — 122
 Семениченко В. М. (1927—1996) — 431, 446
 Семенова М. Т. (нар. 1908) — 391
 Сениця П. І. (1879—1960) — 119, 303, 308
 Сен-Санс К. (1835—1921) — 401, 402
 Сергєєв С. М. (справж. — Вартанезов) (1893—1962) — 16, 224, 231, 235, 350, 351, 365, 366, 367, 371
 Сергієнко Р. М. (1925—1987) — 17, 373, 429
 Сердюк О. І. (1900—1988) — 337
 Серов О. М. (1820—1871) — 180, 409, 443
 Серпілін Л. С. (1912—1973) — 443
 Сечкін В. В. (1927—1988) — 16, 309, 320, 396, 397, 421, 433; ф. і. — 54
 Сидоренко (Малюкова) Т. С. (нар. 1919) — 14, 52, 262, 304, 308, 427
 Сиймон Ж. (?) — 409
 Сикалов А. (1928—1995) — 397
 Сильванський М. Й. (1916—1985) — 15, 291, 318, 319, 320, 321, 399
 Сильвестров В. В. (нар. 1937) — ф. і. — 10
 Симаченко П. В. (1924—1968) — 450
 Симашкевич М. М. (1900—1976) — 360
 Симеонов К. А. (1910—1987) — 16, 351, 365, 368, 387, 388, 390, 395, 398, 399, 402, 403, 408, 412; ф. і. — 28
 Симеонова О. (?) — 351
 Симонов К. М. (1906—1970) — 76, 179, 184
 Синенька-Іваницька І. (1897—1988) — 340, 380
 Сироткін О. М. (1906—1970) — 435
 Сімович Р. А. (1901—1984) — 10, 14, 15, 66, 164, 165, 238, 239, 260, 261, 271, 277, 291, 294, 308, 327, 379, 388, 400, 401, 431, 437; ф. і. — 11, 58
 Сімовичева О. (?) — 378
 Сінгалевич Ю. О. (1911—1947) — 378
 Сінченко Г. І. (?) — 454
 Січинський Д. С. (1865—1909) — 126, 380, 442
 Скала-Старицький М. (справж. — Старицький) (1909—1969) — 8, 355, 378
 Скалещкий Р. А. (1899—1984) — 24, 32, 97
 Скарлатті Д. (1685—1757) — 411, 412
 Скворцов Б. Д. (1928—1983) — 17, 397, 424
 Скіпа Т. (1888—1965) — 383
 Скловський Б. О. (нар. 1909) — 400
 Скляр І. М. (1906—1970) — 450
 Скляренко В. М. (1907—1984) — 16, 198, 369, 370—373
 Сковорода Г. С. (1722—1794) — 12, 101, 436
 Скорик М. М. (нар. 1938) — 9, 91, 432
 Скорик С. (?) — 23
 Скоробагатько Н. І. (1894—1993) — 384
 Скороход К. П. (1921—1991) — 308
 Скорульська Н. М. (1915—1982) — 225, 226, 227, 235
 Скорульський М. А. (1887—1950) — 14, 75, 169, 170, 172, 174, 203, 204, 225, 226—231, 246, 271, 298, 299, 300, 303, 310, 365, 372, 386, 390, 418, 420; ф. і. — 4
 Скрипниченко О. (?) — 385
 Скрипчинська Е. П. (1899—1992) — 17, 419, 421, 450
 Скрябін О. М. (1872—1915) — 136, 141, 281, 291, 322, 376, 408, 415, 462
 Славинський П. І. (1926—1993) — 232
 Сластін О. Г. (1855—1933) — 458
 Слєпкова О. (?) — 372
 Сливак Є. М. (1899—1969) — 17, 421, 423
 Слободян Н. В. (нар. 1923) — 17, 355, 359, 365, 370, 373; ф. і. — 47
 Словацький Ю. (1809—1849) — 117
 Слонімський Ю. Й. (1902—1978) — 243
 Слупський Г. Є. (1929—1991) — 420
 Смага К. М. (1912—1985) — 422
 Смеречанський Я. (нар. 1909) — 265, 273, 379
 Сметана Б. (1824—1884) — 265, 273, 357, 372, 373, 389, 394, 410, 411, 443
 Сметанюк О. (?) — 355
 Смирнов В. О. (нар. 1938) — 352, 419
 Сміт С. (?) — 411
 Смоленська Є. Ф. (1919—1989) — 390
 Смолич Д. М. (1919—1987) — 16, 182, 224, 370, 372, 373, 384
 Смолич М. В. (1888—1968) — 16, 364, 365
 Снага-Паторжинська М. Х. (1899—1981) — 420
 Снегірьов О. М. (1930—2003) — 397
 Сніжний Й. (бл. 1890—1960) — 457
 Снітковський С. І. (1933—1981) — 397, 429
 Собінов Л. В. (1872—1934) — 404
 Соболев О. М. (1909—?) — 365, 384
 Сobotівна Л. (?) — 355
 Совачева Г. (1877—1954) — 356

- Согор Р. (?) — 380
 Сокальський В. І. (1863—1919) — 395, 443
 Сокальський П. П. (1832—1887) — 193, 443
 Сокіл В. І. (1905—?) — 207, 217
 Соковнін Л. М. (1907—1998) — 16, 262, 327, 347
 Соколов-Скала П. П. (1899—1961) — 190
 Соловійов О. С. (1897—1973) — 309
 Соловійов-Седой (справж. — Соловійов) В. П. (1907—1979) — 26, 89, 93, 216, 348, 385, 412
 Солтис А. М. (1890—1968) — 17, 62, 270, 271, 303—305, 307, 308—310, 388, 400, 431; ф. і. — 58
 Солящанський С. (?) — 351
 Сольська О. Б. (нар. 1919) — 359
 Сом М. Д. (нар. 1935) — 344
 Сорока О. Н. (1900—1963) — 16, 389, 394, 404; ф. і. — 45
 Сорока П. С. (1891—1948) — 355, 356
 Сосніна Н. І. (1923—1943) — 24
 Сосюра В. М. (1898—1965) — 10, 69, 82, 83, 95, 98, 100, 104, 106, 109, 111, 115, 116, 118, 161, 170, 345
 Софронів А. В. (1911—1990) — 160
 Сохор А. Н. (1924—1977) — 35, 120, 184
 Спадавеція А. С. (1907—1988) — 234, 373
 Спасокукоцький Л. О. (1912—1960) — 271, 300, 304, 327, 421, 423, 424, 435
 Способін І. В. (1900—1954) — 446
 Стадник Й. Д. (1876—1964) — 355, 356, 380
 Стадниківна С. Й. (1912—1983) — 355
 Стадникова С. А. (1888—1959) — 355, 356
 Сталін (справж. — Джугашвілі) Й. В. (1879—1953) — 9, 11, 13, 77, 80, 241, 440, 453, 462
 Сталінський О. М. (1906—1990) — 17, 365, 373; ф. і. — 55
 Станіславова О. Ю. (1900—1985) — 385, 389, 391, 396, 401
 Станков Д. І. (1892—1963) — 426
 Старинкевич Є. І. (1890—1966) — 435
 Старицький М. П. (1840—1904) — 193, 207, 235, 356, 357, 378
 Старицький-Скала — див. Скала-Старицький
 Старкова М. М. (1888—1970) — 17, 428
 Старченко А. (?) — 23
 Старченко З. І. (1924—1978) — 371, 384
 Стасевич А. Л. (1907—1971) — 388
 Стеблянка О. І. (1896—1977) — 453
 Стебун (справж. — Кацнельсон) І. І. (нар. 1911) — 444
 Стельмах М. П. (1912—1983) — 74, 107, 161, 164, 450, 454
 Степаненко Б. В. (нар. 1917) — 365, 371
 Степанова Г. К. (1889—1951) — 425
 Степанова О. А. (1891—1978) — 420
 Степовий (справж. — Якименко) Я. С. (1883—1921) — 313, 407, 442
 Стерн І. (нар. 1920) — 392
 Стефанік В. С. (1871—1936) — 356
 Стефанік С. (?) — 391
 Стефанович М. П. (1898—1970) — 16, 184, 194, 351, 364—368
 Стеценко В. К. (1914—1984) — 360, 419, 431
 Стеценко К. Г. (1882—1922) — 103, 123, 348, 381, 389, 442, 454
 Стійєнський Р. (?) — 97, 152
 Стоковський Л. (1882—1977) — 17, 392, 412
 Столерман С. О. (1874—1949) — 365
 Столова Є. М. (1914—1977) — 422
 Столярський П. С. (1871—1944) — 8, 427, 428
 Стравинський І. Ф. (1882—1971) — 416
 Стрельников (Мезенкамф) М. М. (1888—1939) — 352, 363
 Ступницький В. П. (1879—1945) — 383, 425
 Сугробкіна З. (?) — 356
 Судець В. О. (1904—1981) — 70
 Сумак Іма (справж. — Імператрис Чаваррі) (нар. 1928) — 411
 Сумарков О. П. (1884—1975) — 206, 351
 Суржа В. І. (нар. 1927) — 450
 Сурков О. О. (1899—1983) — 77, 160
 Сутулов М. (?) — 361
 Суханкулієв Т. (1864—1942) — 176
 Сухобрус Г. Й. (1912—1980) — 451
 Суховіцина О. (?) — 389
 Суховерська О. (1891—?) — 91
 Суходольська О. Н. (1899—1964) — 426
 Сухонь Е. (1908—1993) — 411
 Сухорукова Г. С. (нар. 1923) — 396, 398, 424
 Сушицький Р. (?) — 23
 Сябрук О. (?) — 24
 Тагор Р. (1861—1941) — 411
 Таїров Б. О. (1906—1985) — 242
 Тактакішвілі О. В. (1924—1989) — 413
 Талалаєвський М. А. (1909—1978) — 210
 Талалаян Г. (?—?) — 407
 Тамара Ханум (справж. — Петросян) Т. А. (нар. 1906) — 391
 Тамаркіна Р. В. (1920—1950) — 390
 Танєєв С. І. (1856—1915) — 389, 394, 404, 407
 Танцюра Г. Т. (1901—1962) — 449
 Тараканов М. М. (1898—1976) — 16, 359, 363
 Таранець О. М. (1924—1998) — 118, 396; ф. і. — 40
 Таранов Б. П. (1904—1986) — 179
 Таранов Г. П. (1904—1989) — 10, 14, 15, 17, 174, 179—181, 190, 262, 263, 265, 271, 276, 279, 300, 301, 305, 310, 319, 320, 327, 332, 333, 386, 400, 420, 422, 435, 437; ф. і. — 30, 61
 Таранова К. (нар. 1922) — 380
 Таранченко Ю. (Г.) Ф. (1905—1978) — 16, 77, 78, 389, 395, 415
 Тарнавський С. (З.) (1874— бл. 1947) — 357
 Тарнопольський Ю. І. (нар. 1912) — 334, 422
 Тартіні Дж. (1692—1770) — 408
 Тасін (Розов) Г. М. (1895—1956) — 336
 Тасін В. Г. (нар. 1925) — 390
 Твардовський О. Т. (1910—1971) — 184
 Теліга М. (1900—1942) — 457
 Теліга О. І. (1907—1942) — 457
 Теллен Г. (?) — 360
 Теплицький О. С. (1902—1979) — 300, 334, 432, 435, 446, 447
 Теплицький К. (?) — 435
 Терехов А. І. (1897—?) — 363
 Терещенко А. К. (нар. 1938) — 66, 91
 Терлецький Г. М. (1893—1970) — 91
 Теслер Я. М. (1905—1989) — 359
 Тесслер Д. Я. (1909—1943) — 8
 Тішранян А. Т. (1879—1950) — 174
 Тикоцький Є. К. (1893—1970) — 174
 Тимко О. (?) — 454
 Тимофєєв В. Д. (1927—2004) — 352
 Тимохін В. І. (1929—1999) — 17, 375, 396, 397
 Тимошенко Л. Ф. (?) — 383
 Тимошенко С. К. (1896—1970) — 69
 Тимошенко Ю. (Г.) Т. (псевдо — Тарапулька) (1919—1986) — 25, 348, 376
 Тисяк В. (1900—1967) — 355, 356, 379, 380
 Титаренко Л. (?) — 334
 Тихонов М. С. (1896—1979) — 117
 Тичина П. Г. (1891—1967) — 42, 69, 70, 80, 92, 93, 103, 107, 111, 115, 119, 125, 170, 171, 345, 377, 392
 Тищенко П. І. (1903—1967) — 383
 Тіц М. Д. (1898—1978) — 10, 15, 17, 18, 38, 52, 63, 71, 99, 106, 141, 190, 282, 305—307, 321, 400, 425, 446; ф. і. — 6, 61
 Ткач М. М. (нар. 1932) — 32, 400
 Ткаченко В. Д. (1920—1970) — 401
 Ткаченко Г. Й. (1929—1991) — 419
 Ткаченко Н. О. (нар. 1928) — 425
 Ткаченко О. О. (нар. 1931) — ф. і. — 43
 Тобілевич І. К. (1845—1907) — 362
 Тодоров К. Г. (1897—?) — 362
 Тодоровський П. Ю. (нар. 1925) — 337
 Тольба В. С. (1909—1984) — 16, 17, 182, 184, 198, 244, 351, 364—367, 370, 372, 375, 420, 421
 Томлін В. В. (1908—1941) — 448
 Томм Е. Г. (1915—1988) — 371, 396
 Томський О. Р. (1905—?) — 366
 Топілін В. К. (1908—1970) — 11, 17
 Топольницький Г. Г. (1869—1920) — 126
 Топчій Н. Г. (1893—1980) — 363
 Торрес Л. (нар. 1932) — 411

Тосканіні А. (1867—1957) — 392
 Трегубов М. І. (1912—1997) — 16, 204, 239, 242, 245, 355, 356, 363, 373, 375
 Трохман Р. Н. (?) — 17
 Тубін Е. (1905—1982) — 390
 Туліков С. С. (1914—2004) — 404
 Туркевич В. Д. (нар. 1949) — 356
 Туркевич Л. І. (1901—1961) — 355, 356, 378, 379
 Туркевич-Лукианович С. І. (1898—1977) — 379
 Туркевич-Мартинець І. І. (1910—1973) — 355, 356, 379, 380
 Туровський Б. І. (?)—1971) — 206, 344
 Турчак С. В. (1938—1988) — 432
 Турчинська А. Ф. (1903—1972) — 92, 121, 198, 366
 Тюменева Г. О. (1908—1999) — 18, 352, 419, 425, 435, 442, 443; ф. і. — 6, 61
 Тягно Б. Х. (1904—1964) — 204, 373
 Убийвовк Л. (О. К.) (1918—1942) — 24
 Уженцев Ю. (?) — 373
 Узунов Д. (1922—1985) — 410
 Уланова Г. С. (1910—1999) — 390, 391
 Улуханова-Вікшемська Л. О. (1877—1954) — 431
 Ульяницький Л. (?) — 359
 Уманець В. А. (1916—1996) — 298, 303
 Уманська Л. Б. (1917—1995) — 431
 Упеник М. О. (1914—1994) — 69, 70
 Урбан (справж. — Гелло) Н. А. (1904—1961) — 428
 Усенко П. М. (1902—1975) — 74, 92
 Усов В. (?)—1943) — 361
 Утьосов Л. Й. (1895—1982) — 391
 Ушаков М. М. (1899—1973) — 121
 Фадсєв О. О. (1901—1956) — 184, 186
 Файн Р. Д. (нар. 1929) — 429
 Файнтух С. О. (1899—1985) — 83, 334
 Файнтух Я. С. (1892—1974) — 294, 300, 304, 334
 Фаненштіль Л. Й. (1886—1952) — 425
 Фасбіндер Т. (?) — 359
 Фатянов О. І. (1919—1959) — 345
 Федоров В. (?) — 421
 Фельцман О. Б. (нар. 1921) — 216
 Фере В. Г. (1902—1971) — 175
 Ферреро В. (1906—1954) — 17, 412
 Фет (Шеншин) А. А. (1820—1892) —

15
 Фіала (Фіяла) Ю. (нар. 1922) — 8
 Фізулі М. С. огли (1494—1556) — 178
 Філатов М. К. (?) — 431
 Філімонов М. М. (1884—1943) — 419
 Філіпенко А. Д. (1912—1983) — 14, 15, 80, 84, 86, 87, 89, 92, 93, 96, 97, 118, 190, 271, 301—303, 310, 335, 337, 397, 436, 442, 447, 462; ф. і. — 8
 Фільц Б. М. (нар. 1932) — 9, 14, 15, 50, 54, 91, 117, 289, 290, 291, 308, 309, 419, 432
 Фінаровський Г. А. (1906—1979) — 73, 80, 97, 271, 291
 Фішман Б. С. (1906—1964) — 421
 Флакс Є. Б. (нар. 1909) — 412
 Флис В. В. (1924—1987) — 9, 432
 Флієр Я. В. (1912—1977) — 390, 391
 Фокін (?) — 362
 Фокін М. С. (1912—1990) — 83, 118, 370, 376, 396
 Фолтин М. (нар. 1925) — 374
 Фоменко Г. (Ю.) М. (1902—1951) — 9, 426, 427
 Фоменко М. О. (1894—1961) — 8
 Фоменко О. М. (нар. 1923) — 396, 429
 Форостина Є. (1883—1951) — 431
 Фрадкін М. Г. (1914—1990) — 69, 70, 376
 Франк С. (1822—1890) — 136, 408, 411
 Франко І. Я. (1856—1916) — 12, 87, 92, 116—118, 119, 128, 129, 238, 239, 245, 347, 356, 373, 378, 435, 436, 443
 Фрейліграт Ф. (1810—1876) — 30
 Фрід (Фрідман) Ю. Н. (1937—1977) — 365
 Хазановський М. С. (1906—1982) — 425
 Хазін Л. Й. (1870—1952) — 421
 Хаймович П. (?) — 91
 Хайям О. (бл. 1040—1123) — 118
 Хаміді Л. А. (1906—1983) — 406
 Хановченко О. П. (1893—?) — 428
 Хардаєв М. Ю. (1923—1999) — 414
 Харченко В. І. (1910—1971) — 373
 Хатіашвілі Г. (нар. 1938) — 407
 Хачатурян А. І. (1903—1978) — 10, 154, 348, 366, 388, 402, 403, 409, 437
 Хвильовий М. Г. (справж. — Фітільов) (1893—1933) — 380

Хворост В. С. (1906—1991) — 372
 Хвостенко-Хвостов (справж. — Хвостенко) О. В. (1895—1968) — 16, 184, 194, 351, 365—368, 370, 371
 Хелемський А. Д. (1920—1964) — 334, 335
 Хессе-Буковська Б. (нар. 1930) — 412
 Хижняк А. О. (нар. 1936) — 332, 397, 424
 Хіврич М. Ф. (1912—1960) — 16, 326, 333, 395
 Хіндемїт П. (1895—1963) — 408
 Хінчин Л. Я. (1914—1989) — 10, 392, 421, 422, 435, 438
 Хіолєський А. (нар. 1922) — 374
 Хіцунов С. І. (1912—1964) — 262, 304
 Хмельницький Богдан (бл. 1595—1857) — 84, 193, 196—198, 307
 Хобта О. С. (1882—1960) — 84, 86
 Ходський В. (?) — 361
 Хоменко В. Г. (1915—1974) — 451
 Хомичевський М. В. (псевдо — Борис Тей) (1897—1983) — 363
 Хомінський Й. (Ю.) М. (1906—1990-ті) — 90, 380, 447
 Хренников Т. М. (нар. 1913) — 192, 369, 374, 385, 412
 Христич З. П. (нар. 1932) — 17, 371, 375, 396, 429
 Христиансен Л. Л. (1910—1985) — 410
 Худолій Л. Ф. (1907—1981) — 372
 Худяков М. С. (1934—1998) — 397, 424
 Хуторянський І. М. (1924—1984) — 15, 309, 329, 332, 334; ф. і. — 8
 Цалай-Якименко О. С. (нар. 1932) — 443
 Цвік С. Б. (1895—?) — 221
 Цегляр Я. С. (нар. 1912) — 15, 52, 80, 86, 89, 118, 221, 223, 298, 300, 339, 393, 399, 402; ф. і. — 61
 Цейтлін О. Д. (нар. 1906) — 366
 Цеккі К. (1903—1984) — 412
 Целлер К. (1842—1898) — 357, 358
 Циганков Ф. (?) — 22
 Цинцадзе С. Ф. (нар. 1925) — 89, 407, 411
 Циньов Є. К. (1893—1977) — 359, 363
 Цисик Є. О. (1897—1956) — 358
 Цицалюк Г. Н. (1929—1995) — 271, 432

Цісик В. (1919—?) — 358, 379, 380
 Цюпа І. А. (1911—2004) — 106
 Чавдар Є. І. (1925—1989) — 17, 348, 369, 371, 372, 390, 394, 396, 398, 405, 412, 429; ф. і. — 20
 Чигонєць В. А. (1877—1950) — 235, 442, 444
 Чайківський В. (?) — 380
 Чайкін М. Я. (1915—1981) — 15, 300, 327, 330, 332, 376
 Чайковський М. К. (нар. 1945) — 91, 241, 243, 244
 Чайковський П. І. (1940—1993) — 17, 226, 241, 243, 256, 258, 269, 280, 282, 293, 304, 305, 330, 331, 350, 352, 370, 372—374, 383, 387, 389, 393, 394, 396—398, 401—403, 407, 411, 413, 414, 418, 427, 428, 443, 455, 462; ф. і. — 38, 55
 Чалищенко Р. В. (1896—?) — 362
 Чапкій С. Г. (1915—1981) — 326; ф. і. — 43
 Частій М. А. (1905—1962) — 103, 371, 386, 389
 Чебан Т. С. (1914—1990) — 406
 Чегодаєва Н. В. (1883—1958) — 428
 Чемезов М. Л. (Честнейший-Чемезов) (1875—1946?) — 361, 425
 Чемезов М. М. (?) — 361, 425
 Ченцова Н. О. (?) — 361
 Чепик М. М. (1920—1972) — 373
 Червінський М. П. (1920—1977) — 211
 Червов В. С. (1930—2000) — 304, 421
 Червонюк Є. І. (1924—1982) — 17, 372, 375, 396, 424
 Черкун В. (нар. 1922) — 450
 Черленіовський Л. (?) — 362
 Чернявський М. К. (1916—1959) — 426
 Черних Л. (?) — 355, 378, 379, 380
 Чернишова Л. Д. (1912—1975) — 16, 69, 377, 391, 404
 Черни-Стефанська Г. (нар. 1922) — 401, 412
 Чернявський К. (?) — 426
 Чернятинський М. М. (1897—1961) — 9, 362, 426, 427
 Чижський І. (?) — 377, 413
 Чижук О. (?) — 453
 Чиковані С. І. (1903—1966) — 276

- Чирський М. (1902—1942) — 358
 Чистов К. В. (нар. 1919) — 451
 Чистяков Б. І. (1914—1980) — 16, 225, 235, 350, 365, 368, 370, 371, 381, 384
 Чичеров В. (1907—1957) — 451
 Чишко О. С. (1895—1976) — 184, 295, 298, 369, 373
 Чіаурелі Б. (?) — 407
 Чілларіо К. Ф. (1915—?) — 383
 Чоботарьов М. (?) — 32
 Чорнишевський Є. (?) — 23
 Чуйко С. Л. (нар. 1939) — 424
 Чулак М. І. (1908—1989) — 372
 Чумаченко Б. (?) — 383
 Чуперчук Я. М. (нар. 1911) — 358
 Чуприна О. С. (1907—1990) — 23, 383
 Чупринка Гр. О. (1879—1921) — 380
- Шабалтіна Є. Г. (1909—2001) — 386, 387, 390, 391, 395, 402, 403
 Шамо І. Н. (1925—1982) — 14, 15, 16, 34, 44, 83—85, 89, 94—95, 118, 122, 124, 128, 278, 279, 289, 290, 303, 305—307, 309, 310, 313—316, 317—318, 320, 337, 339, 344, 400—403, 424, 442, 461, 462; ф. і. — 10, 61
 Шанкар Раві (нар. 1920) — 411
 Шаповаленко В. П. (1932—1996) — 424
 Шапорін Ю. (Г.) О. (1887—1966) — 140, 142, 147, 159, 179, 180, 181, 187, 195, 385, 388—390, 406, 409
 Шапошников А. Г. (1887—1967) — 174, 176
 Шафран Д. Б. (нар. 1923) — 17, 390, 411
 Шац О. Ю. (1901—1970) — 214, 304, 305, 309, 327, 348
 Шашарівський В. (1905—1992) — 380
 Шашаровська Є. (?) — 355
 Шашкевич М. С. (1811—1843) — 381
 Шварц Л. О. (1898—1962) — 336
 Шварц С. А. (1896—1979) — 300, 304, 305, 327, 334, 348
 Шварцман О. (Ш.) А. (нар. 1915) — 442
 Шварцштейн Б. Н. (1906—1987) — 304
- Швачко О. Ф. (1901—1988) — 340, 346, 347
 Шведов І. М. (1898—1959) — 359
 Шведова С. (?) — 359
 Швець В. О. (1916—1991) — 427
 Шебек Д. (?) — 410
 Шебалін В. Я. (1902—1963) — 124, 295, 372; ф. і. — 39
 Шебалін Д. В. (нар. 1930) — 407
 Шевальє М. (1888—1972) — 88
 Шевцов Д. О. (1928—1996) — 220
 Шевцов С. (?) — 1996 — 359
 Шевченко М. І. (1923—1993) — 371
 Шевченко Н. (?) — 355, 381
 Шевченко Т. Г. (1814—1861) — 15, 23, 46, 50, 56, 63, 69, 75, 99, 101—103, 116, 119, 124, 130, 136, 140, 194, 224, 235, 243, 266—268, 310, 340—342, 347, 351, 361, 362, 366, 368, 370, 378, 380, 382, 384, 385, 399, 455
 Шевчук Г. Ф. (нар. 1910) — 449, 454
 Шевчук О. В. (нар. 1949) — 50
 Шейвахман Л. Е. (?) — 1942 — 427
 Шейн К. (1896—?) — 411
 Шейнін І. П. (1890—1948) — 16, 19, 69, 376
 Шекерлійський К. (?) — 410
 Шекспір В. (1564—1616) — 268, 269, 357, 363, 410, 413
 Шелест М. В. (1925—2003) — ф. і. — 43
 Шенгелія Л. О. (нар. 1921) — 340
 Шепельський І. Т. (нар. 1937) — 397, 424
 Шептицький А. (1865—1944) — 379
 Шер В. Й. (1900—1962) — 407
 Шереметьєв М. (?) — 358
 Шеффер Т. В. (1909—1993) — 18, 421, 423, 442, 443, 445; ф. і. — 57
 Шехтер Б. С. (1900—1961) — 176
 Шехтер М. А. (?) — 1963 — 376
 Шехтман Є. (?) — 242
 Шешадська Ол. (справж. — Шишацька О. М.) (1904—?) — 361
 Шигимага П. А. (нар. 1917) — 367
 Шийко (справж. — Шейко) Б. П. (?) — 380
 Шимановський К. (1882—1937) — 408, 412
- Шимонович З. (?) — 378
 Шипович К. М. (1907—1942) — 8
 Ширма Г. Р. (1892—1978) — 407
 Шишенін Л. Д. (1902—1964) — 329
 Шквор Ф. (1898—?) — 410
 Шкрумеляк Ю. А. (1895—1965) — 165
 Шмарук І. П. (1910—1986) — 344, 347
 Шмигельський П. М. (нар. 1912) — 376
 Шмиговський А. Д. (?) — 449
 Шнайдер (псевдо — Кравченко) Ю. О. (1926—1956) — 396, 424, 434
 Шнейдер А. С. (?) — 222
 Шокальський П. В. (1917—1983) — 435
 Шоліна Г. С. (нар. 1918) — 371, 390, 424; ф. і. — 22
 Шольо О. Є. (1905—1988) — 426, 432
 Шопен Ф. (1810—1849) — 251, 280, 376, 393, 395, 408, 410—412, 443
 Шостакович Д. Д. (1906—1975) — 10, 142, 159, 185, 188, 217, 247, 280, 301, 375, 388, 390, 392, 394, 398, 407, 437, 440, 462
 Шостацький Г. (?) — 24
 Шпаковський С. (?) — 1943 — 361
 Шпіллер Н. Д. (1909—1995) — 17, 390, 391, 396, 406
 Шреер-Ткаченко О. Я. (1905—1985) — 18, 392, 419, 421, 442, 444, 445
 Штадлер А. (1899—1944) — 357
 Штайгер В. К. (1892—1947) — 358
 Штаркман Н. (нар. 1927) — 407
 Штейман І. С. (1901—1983) — 364, 367, 372, 373
 Штейн І. (?) — 365
 Штейнберг М. О. (1883—1946) — 179
 Штенгель В. (?) — 355, 356
 Штерн А. Х. (нар. 1919) — 16, 19, 390
 Штефанеску-Гоанге П. (1902—1973) — 410
 Штогаренко А. Я. (1902—1992) — 14, 15, 69, 72, 75, 80, 92—94, 101, 119—122, 124, 126, 141, 142—152, 154, 172, 174, 250, 265, 266, 269, 270, 279, 286—289, 290, 294, 298, 308—310, 327, 336, 351, 376, 377, 386, 388—391, 399, 400, 402—404, 414, 420, 429, 436, 438, 442, 462; ф. і. — 3
- Штокалко З. П. (1920—1968) — 456
 Штраус Й. (син) (1825—1899) — 352, 356, 357, 363, 367, 373
 Штраус Р. (1864—1949) — 387, 389, 395, 412
 Штундлер З. (нар. 1927) — 446
 Шуберт Ф. (1797—1828) — 389, 397, 403, 409, 413
 Шульман Н. Б. (1906—1986) — 17, 309, 327, 386, 387
 Шуман Р. (1810—1856) — 397, 408, 409, 412
 Шумський (справж. — Шомін) Ю. В. (1887—1954) — 384
 Шуплик С. (1888—1956) — 22
 Шуст Я. (1913—1961) — 442
 Шутенко К. О. (нар. 1932) — 304, 305, 309, 333
 Шутенко Т. І. (1905—1975) — 11, 15, 92, 93, 96, 305, 309, 327, 329, 332, 334
 Шухевич Т. В. (1886—1952) — 431
- Щипачов М. П. (1899—1979) — 117
 Щоголь М. Т. (1912—1991) — 24, 420, 448, 450, 456
 Щупак Б. Г. (1912—1997) — 382
 Щурат В. Г. (1871—1948) — 91
 Щурат О. (?) — 378
 Щуровський П. А. (1850—1908) — 193
 Щуровський Ю. С. (1927—1996) — 14, 16, 259, 278, 300, 308, 309, 337, 339, 400, 421, 424; ф. і. — 16, 61
- Юделевич Д. Р. (нар. 1926) — 398
 Юдін М. (Л.) М. (1907—1981) — 336
 Юдіна В. В. (1904—1984) — 442
 Юра Г. П. (1887—1965) — 347
 Юровський В. М. (1915—1972) — 372
 Юрченко М. Я. (1920—2004) — 396, 422
 Юсов О. А. (?) — 446
 Юхвид Л. А. (1909—1968) — 214
 Юхимович В. Л. (нар. 1924) — 32
 Юхновська Н. Г. (1931—1997) — 309, 373
 Юцевич Є. О. (1901—1988) — 15, 80, 97, 161, 327, 334, 374, 447; ф. і. — 61
 Ющенко О. Я. (нар. 1917) — 23, 84, 118, 122, 161, 164; ф. і. — 13
 Яблонський В. М. (1889—1977) — 17, 421, 423

Яворський Б. Л. (1877—1942) — 60, 322	Яровинський Б. Л. (1922—2000) — 14, 195, 262, 271, 294, 300, 306, 309, 335, 400; ф. і. — 59
Якименко Н. Д. (1952—2003) — 5	Ярон Г. М. (1893—1963) — 216
Якобі (?) — 355	Ярослав Мудрий (бл. 978—1054) — 101
Яковлів О. (1902—1944) — 355, 356, 358	Ярославенко (Вінцковський) Я. Д. (1880—1958) — 50
Яковченко М. Ф. (1900—1974) — 363	Ярославців О. (?) — 355
Ялкуп В. Н. (нар. 1924) — 396, 401, 403, 424	Ярошевська Л. А. (1906—1975) — 15, 294, 304
Яневич Ф. (1762—1848) — 395	Ярошук З. (?) — 397
Янігро А. (1918—1989) — 383	Ярустовський Б. М. (1911—1978) — 197, 220
Янкелевич А. А. (1897—1982) — 421	Яунзем І. П. (1897—1975) — 409
Янковський (справж. — Хісін) М. О. (1897—?) — 216, 221, 223	Яцик К. (1897—?) — 23
Яновська О. (?) — 362	Яшкевич І. А. (1923—2000) — 326, 422; ф. і. — 43
Яновський П. Л. (1899—1967) — 358	Ященко Л. І. (нар. 1928) — 20, 32, 442, 450; ф. і. — 50
Яновський Ю. І. (1902—1954) — 10	
Янсонс А. К. (1914—1984) —	
Яригіна А. В. (нар. 1908) — 365	

ЗМІСТ

Від редакційної колегії	5
Вступ. <i>Муха А. І.</i>	7

МУЗИЧНИЙ ФОЛЬКЛОР

Народна творчість. <i>Правдюк О. А.</i>	20
---	----

ПРОФЕСІЙНА МУЗИКА. ЖАНРИ І ФОРМИ

Хорові обробки народних пісень. <i>Фільц Б. М.</i>	38
Сольні обробки народних пісень. <i>Фільц Б. М.</i>	52
Пісенна творчість. <i>Кузик В. В.</i>	69
Пісні і хори для дітей та шкільної молоді. <i>Фільц Б. М.</i>	90
Камерно-вокальна творчість. <i>Булат Т. П.</i>	97
Хорова творчість. <i>Пархоменко Л. О., Костюк Н. О.</i>	119
Кантата і ораторія. <i>Терещенко А. К.</i>	140
Опера. <i>Олійник О. С.</i>	173
Оперета. <i>Сікорська І. М.</i>	206
Балетна музика. <i>Загайкевич М. П.</i>	224
Симфонічна музика. <i>Гордійчук М. М.</i>	247
Інструментальний концерт. <i>Нелкович О. М.</i>	279
Музика для камерно-інструментального ансамблю. <i>Калениченко А. П.</i>	295
Фортепіанна музика. <i>Клин В. Л., Кушнірук О. П.</i>	310
Музика для народних інструментів. <i>Муха А. І.</i>	324
Музика до кінофільмів. <i>Литвинова О. У.</i>	336

МУЗИЧНЕ ЖИТТЯ

Музично-театральне життя. <i>Бєляєва М. В.</i> <i>Якименко Н. Д.</i> , <i>Муха А. І.</i>	350
Концертне життя. <i>Бєляєва М. В.</i> , <i>Якименко Н. Д.</i> , <i>Муха А. І.</i>	376

СПЕЦІАЛЬНА ОСВІТА І МУЗИКОЗНАВСТВО

Музична освіта. <i>Семененко Н. Ф., Муха А. І.</i>	418
Музикознавство. <i>Муха А. І.</i>	434
Музична фольклористика. <i>Правдюк О. А.</i>	448
Післямова. <i>Муха А. І.</i>	460
Резюме	463
Резюме	464
Resume	465
Іменний покажчик	467

Наукове видання
 Національна Академія наук України
 Інститут мистецтвознавства, фольклористики
 та етнології ім. М. Т. Рильського
ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ
 в 6 т.
 Редакційна колегія: Г. А. Скрипник (голова) та ін.
 Том 5
 1941—1958 рр.
 Редакційна колегія тому
 А. І. Муха (відповідальний редактор) та ін.

Редактор *Л. М. Мокрицька*
Комп'ютерна обробка фотографій *В. В. Кузьменка*
Комп'ютерний набір та верстка нот *Н. О. Костюк, В. М. Пономаренко*
Комп'ютерна верстка *В. М. Пономаренко*
Формат 60х90 1/16
Ум. друк. ар. 33, 5. Обл.-вид. арк. 37,78
Тираж 1000. Замовлення № 4-236.
Інститут мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
Київ, Грушевського, 4
Свідоцтво: серія ДК № 1831 від 07. 06. 2004
Надруковано в ВАТ «Білоцерківська книжкова фабрика»
Київська обл., м. Біла Церква, вул. Л.Курбаса, 4



I-90 Історія української музики. В 6 т. / НАНУ України. ІМФЕ
ім. М. Т. Рильського; Редкол.: Г. А. Скрипник (голова) та ін. —
К., 2004. — ISBN 966-02-3165-2

Т. 5: 1941—1958 рр./ М. В. Беляєва, Т. П. Булат,
М. М. Гордійчук, М. П. Загайкевич та ін.; Редкол. тому:
А. І. Муха (відп. ред.) та ін. — 2004. — 504 с. — Імен. по-
кажч.: с. 467—499: іл.: нот. — ISBN 966-02-3166-0 (в опр.)

П'ятий том присвячений музичному мистецтву України 1941—
1958 рр.

У ньому послідовно розглядається творчість композиторів у
різних жанрах і формах професійної музики, відзначаються кращі
здобутки.

Висвітлюються також особливості народної творчості, музич-
но-театрального і концертного життя, процес розвитку музичної
освіти, фольклористики і музикознавства.

Для музикознавців, істориків, викладачів, студентів, шануваль-
ників музичного мистецтва.

ББК 85.313(4Укр)

***В Інституті мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
вийшли у світ:***

Матеріали до української етнології. Вип. 2 (5)
Матеріали до української етнології Вип. 3 (6).

Матеріали до українського мистецтвознавства. Вип. 1.
Матеріали до українського мистецтвознавства. Вип. 2. Пам'яті
академіка О. Г. Костюка.
Матеріали до українського мистецтвознавства. Вип. 3. На пошану
А. І. Мухи.
Матеріали до українського мистецтвознавства. Вип. 4. Микола
Леонтович і сучасна освіта та культура (до 125-річчя від дня
народження).

Готуються до видання:

Матеріали до української етнології. Вип. 4 (7)
Українське мистецтвознавство. Вип. 5
Етнографічна енциклопедія. Т. 1
Українська музична енциклопедія у 3-х томах. Т. 1
Колесса Ф. М. Історія української етнографії
Етнологія. Фольклористика. Кн. 1. Збірник праць Міжнародного
конгресу українців в м. Чернівці (серпень 2003)
Фольклористична спадщина П. Чубинського. Т. 2
Павлович Ю. Художньо-етнографічна спадщина. Т. 1
Новицький А. І. Фольклорна спадщина
Балушок В. Етногенез українського народу
Поріцька О. Українська народна демонологія у загальнослов'янсь-
кому контексті

У 2003 році започатковано новий періодичний орган з мистец-
твознавства «Студії мистецтвознавчі» (щоквартальник), де висвіт-
люються питання, пов'язані з історією і теорією розвитку украї-
нського й зарубіжного образотворчого мистецтва, музики, теат-
ру, кіно, культурології тощо.

За довідками звертатись:

01001, м. Київ, вул. М. Грушевського, 4.
ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України
Тел.: 228-12-90
e-mail: etnolog@etnolog. Kiev. ua

