

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Факультет культури і мистецтв
Кафедра музичного мистецтва**

**ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО
ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА**

Кваліфікаційна робота (проект)

на здобуття ступеня вищої освіти “бакалавр”

Виконав: здобувачка 4 курсу 13-441 гр.
Спеціальності 025 Музичне мистецтво
Освітньо-професійної (наукової)
програми Музичне мистецтво
Бока Руслана Андріївна

Керівник кандидатка педагогічних
наук, доцентка Гунько Н.О.

Рецензент професорка
Центральноукраїнського державного
університету ім. В. Винниченка
Стратан-Артишкова Т.Б.

Івано-Франківськ – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Теоретико-культурологічні засади розвитку вокального мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ ст.	6
1.1. Теоретичні основи дослідження сучасного вокальної культури України.....	6
1.2. Традиції та джерела українського вокального мистецтва.....	12
1.3. Заснування національних композиторських традицій у вокальній музиці.....	19
РОЗДІЛ 2. Тенденції розвитку вокального мистецтва сучасної України	22
2.1. Сильові та жанрові напрями новітньої вітчизняної вокальної музики.....	22
2.2. Особливості сучасного національного оперного мистецтва.....	34
2.3. Інтегрування сучасного українського вокального мистецтва у світовий музичний простір.....	46
ВИСНОВКИ	56
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	60

ВСТУП

Актуальність дослідження. Для сучасної вітчизняної культури характерні складні і суперечливі процеси, які охоплюють, у свою чергу, усі види мистецтва. Демократизація суспільства, активний розвиток і поширення інформаційних технологій призводять до збільшення неконтрольованої різнобічної інформації, зокрема й мистецького характеру. На цій основі виникають загальнокультурні постмодерністські настрої, які призводять до змінення жанрів, видів і стилів мистецтва, скасування традиційних форм і засобів творчого вираження. У подібній ситуації виникла потреба створення еталонів-орієнтирів духовного й інтелектуального розвитку слухачів, а для виконавців – їх професійного вдосконалення.

В атмосфері естетичних перетворень і мовностильових новацій останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. українська вокальна культура постає полем творчих експериментів композиторів та інтерпретаційних пошуків виконавців. Отримуючи у своє розпорядження новітні, більш досконаліші технологічні можливості сучасне вокальне мистецтво у розмаїтті його видів, жанрів і форм стає важливим духовним виразником сучасної доби. Адже саме у вокальній музиці, яка віддзеркалює складний синтез двох смислоутворюючих елементів – музично-інтонаційного й вербального – втілюються провідні мистецькі тенденції й трансформації в образній та жанрово-комунікативній системі.

Таким чином, вокальна музика як виявлення почуттів і думок голосом має онтологічну природу та відбиває сутнісні характеристики людського буття. Наукова думка (від давнини і до сьогодення) одноголосно відзначає безпосередній зв'язок вокального мистецтва з емоційним настроєм слухача, що особливо загострює питання щодо етичної складової вокального виконавства.

Вокальна музика останніх десятиліть – одна з найбільш неоднозначних та суперечливих сфер українського музичного мистецтва. Це пов'язано із поділом її на пласт «академічний», що спирається на вже сталі традиції вітчизняної музики, та пласт масової поп- і рок-культури, художні та стильові засади яких з кожним роком все більше віддаляються один від одного. А співіснування академічного й естрадного співу у одному соціокультурному просторі висуває на перший план соціокультурну проблему їх взаємовпливу й взаємодії, що приводить до уніфікації академічної вокальної і класичної музики задля її доступності для сприйняття масовою аудиторією та залученню співаків-академістів до виконання естрадних творів.

Дослідники зазначають, що вітчизняна вокальна творчість посідає особливе місце серед напрямків музичного мистецтва завдяки синкретичним формам, що динамічно розвиваються в контексті європейських мистецьких традицій та інновацій. Саме симбіоз традиційного та інноваційного є новим явищем в академічній вокальній музиці. Українські композитори, продовжуючи національні традиції, постійно оновлюють жанрово-стильову палітру вокальної музики, що безпосередньо впливає на зміни у вокальному виконавстві.

Філософському осмисленню вокального мистецтва на різних етапах його розвитку присвятили свої наукові розвідки В. Антонюк, Б. Асаф'єв, М. Бахтін, М. Бланшо, Л. Виготський, Ю. Волощук, Б. Гнидь, Л. Корній, Л. Круль, О. Лосєв, В. Москаленко, С. Мальцев, М. Мамардашвілі, Л. Мозель, В. Сумарокова та інші.

Вивченню вокальних доробок українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ сторіччя присвячені дослідження О. Баланко, М. Букринської, Н. Варядченко, О. Головка, А. Гуменюк, О. Гуркової, М. Долгушиної, О. Єрошенко, А. Загайкевич, Е. Зінкевича, А. Іваницького, Г. Кабки, Л. Кияновської, І. Колодуба, М. Кузнецової,

А. Луніної, Ю. Малишева, Ю. Медведика, Б. Сюті, А. Хуторської, Н. Щербакової та інших.

Незважаючи на значну кількість наукових праць, сучасна вітчизняна вокальна культура потребує переосмислення в широкому її контексті як складне системне явище, яке функціонує при взаємодії таких компонентів: композиторська творчість, вокальне виконавство (сольне й хорове) та концертна практика (мистецькі проекти, фестивалі, конкурси).

Все вищевикладене зумовило вибір теми дослідження **«Тенденції розвитку сучасного українського вокального мистецтва»**

Мета дослідження: проаналізувати основні напрямки та тенденції розвитку українського вокального мистецтва останньої третини ХХ – початку ХХІ століття.

Задля досягнення мети нами поставленні наступні завдання:

1. Зробити теоретичний аналіз засад розвитку сучасного вокального мистецтва України.
2. Розглянути традиції та джерела українського вокального мистецтва.
3. Проаналізувати жанрово-стильові напрями та особливості розвитку сучасного вокального мистецтва.
4. Дослідити євроінтеграційні процеси у сучасному українському вокальному мистецтві.

Об'єкт дослідження – українська вокальна культура.

Предмет дослідження – сучасне українське вокальне мистецтво.

Структурно кваліфікаційна робота представлена вступом, двома розділами із 6 підрозділами, висновками, списком використаних джерел. Загальний обсяг кваліфікаційної роботи 64 сторінок. Список використаних джерел містить 52 найменування.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-КУЛЬТУРОГІЧНІ ЗАСАДИ РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

1.1. Теоретичні основи дослідження сучасного вокального мистецтва України

Вокальне мистецтво України є невід'ємною складовою національної музичної культури. Воно має багатовікову історію, насичену традиціями, які на кінець ХХ – початок ХХІ ст. і зберігаються, і оновлюються, і трансформуються. Тому актуальним залишається вивчення теоретичних основ з даної проблематики.

У зв'язку з цим важливим буде конкретизувати поняття «вокальне мистецтво», «вокальний стиль», «спів», «академізм», «виконавство», «інтерпретація», які поєднуються з продовженням вокальної традиції і відповідають загальноєвропейським критеріям у виконавстві. Як подається у «Словник української мови», критерій – це «підстава для оцінки, визначення або класифікації чогось; мірило. <...> Правда життя – ось найперший критерій художності, що його висуває <...> естетика» [48, т.4, с. 349].

Однозначне визначення поняттю «вокальне мистецтво» дати дуже важко. За своєю природою вокальне мистецтво синтетичне і складається із декількох специфічних елементів – слова, музики та співу (а в оперному жанрі ще й з акторської майстерності), що нерозривно пов'язані між собою. Зокрема музика сама по собі виступає могутнім засобом емоційного впливу на слухача. Спів й голос співака (його темброве забарвлення, вокально-технічна майстерність, манера виконання) не менш впливають на слухачку аудиторію. Разом з тим, проспіване слово, його інтонаційно-смісловий та емоційний підтекст також має великий

впливовий потенціал. Дослідник В оперному жанрі драматична гра, пластика, костюми, грим, міміка, жести – « все, що складає арсенал майстерності актора, також вражає великою силою впливу на глядача» [12., с.5]. Синтез всіх цих якостей в одному цілому й визначає вокальне мистецтво, як явище.

В «Енциклопедії сучасної України» вокальне мистецтво (від італ. voce – голос) визначається як один з найдавніших видів музичного виконавства, в якому провідне місце належить голосу співака. Виділяють три основні способи співу, або три вокальні стилі: співочий, що складає основу класичного вокального мистецтва, у якому панує широка, плавна мелодія (кантилена); декламаційний, який наближається до речитативно-мовних інтонацій; колоратурний, де спів за характером наближається до гри на музичному інструменті, втрачаючи, певною мірою, зв'язок із текстом, який насичений великою кількістю прикрас, пасажів у швидкому темпі з розспівуванням окремих голосних. Нерідко такі різноманітні вокальні стилі використовуються в одному творі [21, с. 52].

При цьому, вокально-виконавський стиль історично, соціально й національно є змінною категорією.

Процес історичної змінності вокально-виконавського стилю завжди нерозривно пов'язаний з конкретними вимогами вокальної практики у певний історичний проміжок розвитку музичного мистецтва і пануючим у суспільстві естетичним світоглядом, що впливає на жанрово-стильові зміни у творчості композиторів. Вони, у свою чергу, змушують співаків до пошуку нових технічних і виконавських прийомів, які, поступово закріплюючись у практиці, перетворюються в традиції і шляхом навчання передаються наступним поколінням вокалістів [12, с.3].

Соціальні умови визначають ідейну та естетичну спрямованість вокального мистецтва, а також впливають на характер вокального виконавства. Співаки були завжди виразниками конкретних ідей у своїй творчості, вони вносили у традиційну атмосферу виконавства свіжі ідейні

напрямки. У цьому процесі між вокальною музикою та поезією існує глибокий зв'язок, і на різних етапах розвитку музичного мистецтва в різних стилях і жанрах взаємовплив словесної й музичної художньої творчості проходив і проходить по-різному. Так, мистецтво українських кобзарів – носіїв ідей Запорізької вільної республіки – досягло розквіту в період визвольної боротьби в Україні проти польського панування (XVI–XVII століттях). В основі кобзарського вокального стилю – вільна речитативна форма, мелодика якої відповідає структурній побудові вірша [12, с.4], що є своєрідним виявом національного характеру вокального мистецтва та народно-пісенних традицій того часу. Ця особливість проявляється у змісті, жанрах, мелодизмі, ладовій структурі, ритміці, мелізматичі, використанні регістрів голосу, значенні проспіваного слова тощо.

Отже, вокальне мистецтво безпосередньо пов'язане зі співом, який розглядається як виконання музики голосом, мистецтво передавати засобами голосу ідейно-образний зміст музичного твору. У історико-мистецтвознавчих дослідженнях спів розглядається як найбільш природний й спонтанний вияв музики, який найчастіше пов'язаний із смисловим текстом, що дозволяє виконавцеві голосом одночасно передавати думки й пов'язані з ними емоції.

Звернення до понять «академічне виконавство» виявляє, в першу чергу, зв'язок із «школою» не тільки як навчального закладу, а і школою, яку отримали співаки впродовж всього процесу їх становлення. «Це глобальний шар культури, заснований на єдності особливого творчого методу і різноманітних художніх стилів» [9, с. 185]. В різних наукових та енциклопедичних джерелах поняття «академізм» тлумачиться вкрай суперечливо, від звинувачень у втіленні відсталості і догматичності до визнання в якості зразків високої культури. Наприклад, в словнику української мови повідомляється, що «академізм» це «напря́м в <...>

мистецтві, який установив традиційні правила наслідування певних класичних зразків і протистояв реалістичному мистецтву» [48, т.1, с.26].

В словнику, присвяченому світовій художній культурі академізм позначається як художній напрям в європейському мистецтві, що склався в XVI ст., орієнтований на норми і канони класичного мистецтва. Відмінною рисою академізму було прагнення зберігати і розвивати традиції, ідеали, зразки і форми мистецтва минулих епох [44., с. 5].

Водночас, музикознавець Б. Асаф'єв зазначає, що виконавство є ніби одкровенням, новим світом незвіданих відчуттів, він вважає, що все багатство вираження має бути спрямоване вглиб, на сутність і зміст музики, а не на зовнішні віртуозні ефекти і не на обман публіки блискучими каскадами звуків [4., с.128]. А сутність виконавської інтерпретації (лат. *interpretation* – опис, пояснення, тлумачення), на його думку, полягає «у глибокому розумінні композиторського задуму музичного твору, художнього напрямку, до якого належав автор, а також художньо-стильових особливостей відтворення музичного образу у реальному звучанні» [4., с. 181].

Дослідниця В. Москаленко розглядає інтерпретацію як один із видів творчої діяльності людини, у якій на основі суб'єктивної взаємодії авторського тексту й індивідуально-особистісних якостей виконавця відбувається презентування музичного твору [38, с. 205].

Науковці Н. Гунько і А. Чехуніна вважають, що «основним складником творчого процесу інтерпретації є оригінальне розкриття змісту твору через глибоке проникнення в образний світ композитора та вміння знайти міру індивідуального у виконанні» [16, с.192-193.].

Професійний спів, зрозуміло, з'явився пізніше народного і не міг не ґрунтуватися на народних традиціях. Проте з плином часу професійний спів виробив свої жорсткі правила, виходячи з певного канону краси, за межі якого виходити було не прийнято.

Першою європейською школою вокального мистецтва вважається італійська школа співу, яка виникла на початку XVII століття. Саме в Італії пройшов початковий відбір і типізація всіх вокальних термінів і понять, які затвердилися у вокальному мистецтві (зокрема, оперного співу) всього світу і є актуальними й нині.

В середині XX ст. відбулося помітне зближення вокальних шкіл. В багатьох країнах світу з'являються «еталонні» співаки, які вміють насамперед відмінно виконувати музику свого народу, а також володіють блискучою вокальною технікою для виконання класичного європейського репертуару, переключаючись з однієї манери співу на іншу. До таких співаків належать гречанка М. Каллас, іспанці П. Домінго, М. Кабальє, Х. Каррерас; болгарини М. Гяуров, Б. Христов; австралійка Дж. Сазерленд; аргентинець Х. Кура, українці М. Кондратюк, А. Кочерга, В. Лук'янець, Р. Майборода, Є. Мірошниченко, Л. Монастирська, А. Солов'яненко, М. Стеф'юк, Г. Ципола та ін.

Історично склалося так, що основними видами вокально-виконавського мистецтва у класичній музиці є оперний спів, який пов'язаний із драматичною дією (з театральним видовищем) і камерний – виконання романсів, пісень, концертних номерів переважно солістами або невеликими ансамблями.

Але в широкому сенсі академічне виконавство – це не тільки оперний та камерний спів. Воно об'єднує і літургійний спів, і барокове *bel canto* (кінець XVII - початок XVIII ст.), і камерний спів, і оперету. Академічна база використовується і в мюзиклах, джазі та різних естрадних експериментах.

Літургійний спів, тобто спів як частина богослужіння, був різним у різних культурах. Православна літургійна музика виконується, як правило, без інструментального супроводу, де голоси звучать ніби інструмент. Звук дуже прикритий, округлий, який підсилюється резонаторами, а дихання витрачається економно.

Стиль «bel canto» (прекрасний спів) набув розквіту у XVII-XVIII ст. У цього стилю є свої характерні особливості, основною з яких є велика кількість віртуозних вокальних прикрас й їх вокальна імпровізація. Від співака вимагалися ідеальне легато, точна атака звуку, чиста інтонація, м'яке з'єднання грудного і головного регістрів голосу.

Лише в XVIII столітті разом з реформою Кристофа Глюка почала формуватися опера, яка починає бути схожою за звучанням на традиційну оперу. З'являється драматизм в сюжеті, а, отже, вимога, щоб співак у своєму виконанні висловлював живі людські емоції. Ще одна істотна зміна, що відбулася в новій опері – це заборона на вокальну імпровізацію, зменшення ролі співака та підвищення вагомості інструментального супроводу. У відповідність із завданнями опери була розроблена класифікація голосів, яка остаточно сформувалася до XIX століття. У класифікації враховувалися діапазон, сила, забарвлення і тембр голосу, а також найбільш підходящі для голосу оперні партії.

Камерний спів (від латинського «camera» – «кімната») – ще один жанр вокального мистецтва, що відноситься до академічного співу, і став популярним в XIX столітті. У камерному стилі солісти та камерні ансамблі виконують романси, пісні, арії; у розрахунку на невелике концертне приміщення (і тому голоси можуть бути не настільки сильними, як в опері). Камерний спів вимагає від виконавця крім традиційної академічної кантилени і рівного тембру, ще й витонченого нюансування, роботи з динамікою звуку. Адже кожен твір – це цілий вокальний моно-спектакль.

Отже, на основі дослідження наукової, енциклопедичної, словникової, музикознавчої літератури нами визначені та конкретизовані поняття «вокальне мистецтво», «вокальний стиль», «спів», «академізм», «виконавство», «інтерпретація», які є основоположними для вокального мистецтва. Розглянуто чинники, що впливають на стильову змінність

академічного вокального мистецтва, його основні жанри та канони академічного виконавства.

1.2. Традиції та джерела українського вокального мистецтва

Отже, основою українського вокального мистецтва є фольклорний та церковний спів. Дослідниця В. Антонюк, історію розвитку української вокальної музики поділяє на наступні періоди: докласичний (староруське вокальне мистецтво, до XVI ст.); класичний (XVII –XIX ст.) – процес становлення професійного хорового співу та формування у його середовищі сольних засад; посткласичний (кін. XIX – XX ст.) – вироблення професійних основ сольного (оперного та камерного) художнього співу, що відповідає європейським традиціям; сучасний – розквіт та модернізація національного вокального мистецтва [2].

Український традиційний спів представляє собою динамічну структуру, яка містить у собі різноманітні стильові варіанти, зберігаючи, водночас, риси своєї національної самобутності. Як зазначає відомий український дослідник-фольклорист А. Іваницький, існує регіональна класифікація українських народних пісень за певними співочими стилями: карпатські, галицькі, лемківські, поліські, волинські, степовий, наддніпрянські, подільські; за змістовим наповненням є пісні календарно-обрядового кола, історичні, епічні, побутові; за антропологічною належністю – жіночі, чоловічі, дитячі, старечі; за кількістю виконавців – сольні та гуртові, які, у свою чергу, за фактурно-мелодичною побудовою мають: народну підголоскову поліфонію, гетерофонію та гомофонно-гармонічне багатоголосся [23].

Вчений підкреслює, що за вокально-метамовною знаковістю народнопоетичних текстів, яка особливо виявляється у українських колядкових версіях про заснування світу, має паралелі зі східними епосами. Це дозволяє констатувати їхню дуальність, яка пояснюється їх

деякою семіотичною спорідненістю [23]. До таких архаїчних форм належить орнаментальний медитативний спів Г. Мовчан із Поділля (80-і рр. 20 ст.).

Сольний український фольклорний спів має антропологічний поділ на чоловічі і жіночі пісні з урахування регіональних ознак. Носії цього співу пам'ятали до кількох тисяч пісень. Чоловічий одиночний стиль (епічний спів), який походив від традиційних билинних і княжих співців Київської Русі, передував виникненню у XVI ст. кобзарського вокального мистецтва, – найбільш поширений був у Подніпров'ї та Степовій Україні [23].

Українська фольклористка Софія Грица, аналізуючи репертуар українських епічних співців, поділяє його на групи: 1) козацькі думи, псалми, пісні; 2) духовні твори (побожні біблійно-євангельські псалми і притчі, прозові оповіді); 3) сатиричні пісні, пародії на зразок «Мішанка», «Про Хому та Ярему», «Теща», «Дворянка», балада «Про загублені вівці», моралістичні пісні «Про Правду і Кривду»; історичні хроніки-балади (поширені здебільшого серед лірників); 4) інструментально-танцювальна музика - козачки, тропакі, польки, коломийки; низка програмних творів – «Саврадим», «Метелиця», «Бариня» та інші [14, с.13].

Поєднання інструментально-вокальної, виконавсько-просвітницької та професійно-викладацької діяльності кобзарів-лірників зумовили активність процесу професіоналізації народного співу в межах музичних цехів, січових співацьких шкіл, братств та становлення основних кобзарських шкіл України (Чернігівська, Полтавська, Зінківська), що продовжують діяти і дотепер. Кожна кобзарська школа відзначалась особливостями виконавськими традиціями. Наприклад, в Полтавській школі кобзарі дотримувались «спадаючого» напряму мелодії з висхідними стрибками, імпровізаційності у відтворенні мотив-формул, речитативів, «голосільного верхнього мотиву», зачину з викрику тощо [15, с.116].

Паралельно зі становленням кобзарсько-лірницької традиції на Україні розвивалося музичне фольклорне виконавство в повсякденному побуті, що було представлене різними формами народного співу: сольного і колективного. Зокрема, останній представлений гуртовим співом, характерними ознаками якого є: пряма залежність від специфіки мови (діалекту, говору) краю; використання різних тембрів голосів та способів звукоутворення; поділ на унісонний та багатоголосний спів; колективний характер та імпровізаційність виконання; наявність лідера – виводчика, заспівувача [47, с. 9].

У XVIII-XIX ст. з'являється новий стиль народного сольного виконавства – пісенно-романсовий, що визначався як «салонний спів виконавців-дилетантів, а також – професіоналів, своєрідна данина моді на народництво у одних, і щиросердні поривання у інших його інтерпретаторів» [47., с.16]. Професіоналізація музичного народного співу даного періоду відбулась на основі творчої діяльності диригентів: П. Демуцького, О. Кошиця, Є. Кухарця, які стали провідниками, фольклористами і вчителями українського народнопісенного виконавства. Зокрема, наприкінці XIX ст. П. Демуцьким на Черкащині було створено перший народний хор, який, за висловлюванням Л. Корній, «виконував пісні в етнографічних записах, дотримуючись специфічних стильових і фактурних виконавських засад» [28, с.123].

Необхідно зазначити, що традиції українського професійного вокального мистецтва водночас походять і від динамічних культурних структур давньоруського церковного співу. Співане «по-вченому» Слово Боже було чужоземним, перекладеним на старослов'янську мову, що була відмінною від мови і виконавської культури побутового фольклорного співу. Саме потреба підготовки співаків для виконання нової музики і зростання загального рівня музичної культури започаткували в Україні професійний підхід до вокального виховання. У цей період активно

створювалися різновиди співацьких книг, що відповідали певним навчально-методичним потребам.

Від часів прийняття християнства і впровадження Священних і Богослужбних книг, написаних церковно-слов'янською мовою, українська вокальна культура розвивалась за типом диглосій. Одна, як зазначав Г. Сковорода, духовність, що зосереджена у священних текстах Біблії, охоплює й інші більш ранні, усні, поетичні та пісенні джерела, які збереглися в етнічній пам'яті народів світу [46, с. 60 – 61]. К. Квітка, який був кілька років ченцем, пригадував, що замість давнього сумовитого ірмологічного співу під час служіння у церквах вживали радісний «Сковороди голос»: «...Сковорода зложив веселий та урочистий голос воскресних канонів, – голос, котрий всюди звать Сковородинським» [5, с. 50].

Високий рівень церковного співацького мистецтва і партесний спів, що зародився в Україні в XVII ст., є і до нині благодатним матеріалом для спостереження і аналізу особливостей хорового виконавства. У той час церковний спів ототожнювався з небесним ангельським, а його естетика мала відповідну етнічну приналежність.

Закладені М. Дилецьким теоретичні і методико-виконавські основи партесного співу сприяли утвердженню у його музичному матеріалі мажорно-мінорного строю, а також заміні нотації на сучасну [19, с. 137 – 138]. На основі партесного духовного і світського концерту розвинулись традиції циклічного чотириголосного хорового концерту та його камерних різновидів – кантів та псалмів. На думку дослідниці Н. Герасимової-Персидської, саме кант «... займав середнє становище... у системі жанрів... і частково виконував функцію «перекладача» між ...високим жанром професійного мистецтва і сферою народної пісні» [11, с. 241-242]. Як правило канти і псалми були творчістю одного автора, серед них найбільш примітними постають були Г. Сковорода, Д. Туптало, Т. Щербацький. Риси цього жанру – проста

мелодика, чітка акцентно-тонічна ритміка, ясна композиційна структура, типовий склад гармонічного триголосся, – помітно вплинули на стиль селянської, а у подальшому й міської пісні XVIII – початку XIX ст. як сольної з супроводом, так і хорової, які гнучкіше відображали внутрішній світ людини, її особисте життя. Вони поступово витіснили кант не тільки з домашнього музикування, а й з музичного театру [32, с. 61].

Міські сольні пісні (пізніше їх називатимуть піснями-романсами) найчастіше створювалися з використанням найпоширеніших у побуті інтонацій, мелодичних зворотів, типових кадансів. Завдяки цьому жанр пісня-романс став найдоступнішим та найулюбленішим в музичному побуті українських міст у великій різноманітності видів. Більшість пісень-романсів того часу відзначалася близькістю до мелодики народнопісенного типу – виразної, емоційно багатобарвної, від елегійно-задумливої до драматично-напруженої. Саме їх вокальна мелодія, що скомпонована за пісенно-строфічною структурою, несла основне емоційне «навантаження». Натомість, інструментальний супровід, що мав акордовий склад, не був індивідуалізований щодо змісту тексту.

Дослідниця О. Крусь зазначає, що особливості мелодики пісні-романсу у великій мірі визначали стилістичні риси творчості композиторів другої половини XIX ст. Також пісні-романси знайшли активне сценічне життя в українському музично-драматичному театрі XIX ст. [32, с. 66].

Серед популярних у музичному побуті того часу були такі пісні романси як: «Ой не ходи, Грицю», «Ой я нещасний» тощо, а «Віють вітри» й «Сонце низенько» особливо поширились після того, як прозвучали в «Наталці Полтавці» І.П. Котляревського й М. Лисенка. Спільними рисами цих пісень-романсів є – глибоко емоційна мелодика, плавний, зосереджений з пощаблевим заповнюванням широких ходів (на кварту, квінту, сексту), з підкресленням тоніко-домінантових функцій і, водночас, вільним зіставленням поспівок, в основному, мінорної мелодії

з мажорними зворотами (паралельний мажор), нарешті, з характерним ліричним кадансом [32, с. 67].

Важливим роль у формуванні індивідуальних засад української вокальної школи відіграв театр українського красномовства, який органічно поєднався з іншими формами культури та побуту і у XVII – XVIII ст. сформував такі типи театральних видовищ як: масові театральні постановки західноєвропейських містерій, вертеп і шкільний театр. Вокальна музика шкільної драми, на думку Л. Корній, «...органічно поєднала як місцеві традиції української культури, так і досягнення інших культур» [29, с. 130].

Саме шкільна драма створила підґрунтя для становлення на Україні драматичного театру та опери, а її зміст сприяв виробленню особистісних рис, відповідних духовному ідеалу людини: високій освіченості, фаховій універсальності та популярності особи вчителя-майстра. У цей час виникає багато авторських шкіл співу. Найпопулярнішою серед них була Школа церковного співу, заснована українським митрополитом Дмитром Ростовським та була укомплектована українськими вчителями, які впроваджували широку програму освітньої та вокальної підготовки. [24, с. 92].

У збереженні і ствердженні національних співацьких традицій вагому роль відіграли братські школи (XVI ст.), устав яких зобов'язував навчання хорового співу без супроводу. А у багатьох міських церковних школах України відбувалось навчання одноголосного співу за Ірмолоями, які набули значення початкового обов'язкового шабля співацької освіти. У полкових школах навчали виконання колядок, щедрівок і гімнів дітей з козацьких родин. Високого рівня співацька освіта досягла у духовних училищах та духовних семінаріях, де навчались діти церковнослужителів, які мали добру підготовку до виконання досить складних творів. Згідно навчальних програм учні засвоювали ірмологічну теорію та практику співу, вчилися складати музичні твори.

Також в Україні того часу широко поширювалась підготовка співаків у школах-студіях при архієрейських кафедрах, програма яких містила вивчення київської нотолінійної системи, теорії знаменного та партесного співу, практичне засвоєння творів. Так, з 1722 р. при Харківській архієрейській школі-студії був хор, на базі якого навчались учні від 7 до 17 років.

Особливе місце в історії української вокально-хорової освіти належить колегіумам. Київський колегіум (заснований у 1632 р. П. Моголою, у 1701 – отримав статус академії) став одним з найвідоміших культурно-просвітних центрів України, де складалась специфічна студійна форма вокально-хорової освіти, академічний хор якого складався з 300 досвідчених співаків. Звання «придворного уставщика» в Київській академії здобули Г. Сковорода і М. Березовський.

Сольні програми «вченого» співу, які пропагували «півчі» церковних хорів, солісти-виконавці, учасники оперних та музичних вистав, співці української народно-епічної традиції стають нормою життя України. Так, у Придворному театрі гетьмана Кирила Розумовського у Глухові співав у 40-х роках XVIII ст. вихованець місцевої Глухівської академії співу – Кузьма Осипов; із цього закладу було забрано до Петербурзької капели М. Березовського та Д. Бортнянського, останній став вокальним педагогом Придворної співацької капели.

Водночас, становлення академічної манери сольного співу на Україні відбувалося поволі, вона представляла собою синтез національних стилів співу країн Європи, активізація яких залежала від специфіки міжкультурних зв'язків. Поступово, у результаті жанрового взаємопроникнення світської і церковної музики, у процесі впровадження традицій хорового концерту відбувалось пристосування вокальної музики до засобів ідеологічної боротьби і посилення спрямованості музичного, особливо вокального мистецтва на слухацьку аудиторію. Це

спричинило зміщення смислових акцентів: у вокальній музиці виробилась нова «міра речей» людини [11, с. 337].

На даний час спостерігається процес відродження традицій церковного хорового співу до якого приєднуються професійні виконавці-солісти.

1.3. Заснування національних композиторських традицій у вокальній музиці

Початок становлення української композиторської школи, насамперед, пов'язаний з іменами С. Гулака-Артемівського, П. Ніщинського, М. Аркаса, музична мова яких передовсім орієнтувалася на мелодику побутового романсу, інтонації народної пісні та традиції побутової комічної опери. Саме у їх творчості пробиваються паростки професійної музики, виникає оперний жанр.

Один із провідних жанр української музики, побутову оперу започаткував С. Гулак-Артемівський («Запорожець за Дунаєм»). Вперше на великій оперній сцені прозвучали народні пісні виявлені національні характери, вперше відтворений сюжет з історії України й оспівана патріотична тема.

У галузі оперної музики та музики до драматичних п'єс вагомий внесок зробили сучасники С. Гулака-Артемівського Петро Ніщинський (дивертисмент «Вечорниці» до «Назара Стодолі») та М. Аркас (опера «Катерина»), майже вся музика яких побудована на матеріалі народних пісень і танців. У творчості композиторів того часу фольклорні засади слугували формуванню усіх професійних вокальних жанрів: опери, пісні, романсу, хорової музики [28].

Новий етап створення української національної вокальної музики та піднесення її на рівень європейської культури пов'язаний з діяльністю М. Лисенка, творчий шлях якого починався з сольної вокальної музики,

до якої він звертався протягом усього життя. Композитор уперше спробував підсумувати період розвитку вітчизняної музики, сформував і збагатив майже всі наявні музичні жанри: оперний і симфонічний, кантатно-ораторіальний і хоровий, камерно-вокальний і камерно-інструментальний [3].

Як фольклорист М. Лисенко зібрав та обробив величезну кількість українських пісень (понад 600 зразків), які охоплюють усі пісенні жанри: обрядові, побутові, історичні та думи, пісні з соціальною тематикою тощо. У доробку композитора – понад 100 романсів на вірші Т. Шевченка («Ой, одна я, одна», «Садок вишневий» та ін.), Г. Гейне («У мене був коханий, рідний край», «Чого так поблідли троянди ясні»), І. Франка («Безмежне поле», «Місяцю-князю») та інших поетів. Саме романси були творчою лабораторією композитора, у якій музична мова митця, його мелодика, гармонія, фактура викристалізувалися та остаточно сформувались композиційні та жанрові особливості музичної форми. Від солоспівів М. Лисенка бере початок українська класична камерно-вокальна музика.

В оперному жанрі композитор продовжував традиції своїх попередників і, водночас, розвивав європейський професійний оперний жанр на національних засадах. Усі оперні форми митця – арії, ансамблі, увертюра пронизані народно-пісенною інтонацією, гармонічними барвами національної музичної культури. Композитор збагатив українську оперу новими видами та жанрами: історико-героїчна народна музична драма («Тарас Бульба»), лірико-побутова («Різдвяна ніч») та казково-фантастична («Утоплена») опера; дитяча опера («Коза-дереза», «Пан Коцький», «Зима і Весна»), опера-політичний памфлет («Андрашіада»), опера-сатира («Енеїда») тощо [3].

Великого значення для ідейно-художнього розвитку української музичної культури мали масштабний цикл вокально-хорових творів

митця – «Музика до «Кобзаря» Т. Шевченка» та обробки українських народних пісень.

У творчості М. Лисенка, через поєднання народно-пісенних традицій з канонами професійної музики, відбулося остаточне формування українського класичного музичного стилю у загальнонаціональному контексті.

Багата творчість М. Лисенка сприяла народженню на початках ХХ ст. нової генерації українських композиторів у східній (Кирило Стеценко, Яків Степовий, Микола Леонтович і Олександр Кошиць) та західній Україні (Петро Сокольський, Іван Лаврівський, Михайло Вербицький, Остап Нижанківський, Анатолій Вахнянин). Ці композитори, продовжуючи традиції започатковані М Лисенком, вивели українську музику на новий рівень композиційного мислення й стали творцями нової національної композиторської школи. З їхньою творчістю починається сучасний етап розвитку української музичного мистецтва в напрямі формування особливого національного стилю, усталеності національних традицій у професійній музиці та піднесення української музичної культури [33].

Їхніми послідовниками стали К. Данькевич, А. Штогаренко, а пізніше – Л. Дичко, І. Карабиць, О. Кива, О. Костін, В. Сильвестров, М. Скорик, Є. Станкович, і, звичайно, композитори нової генерації, серед яких Г. Гаврилець, В. Рунчак, І. Щербаков, В. Польова та багато інших, творчість яких гідно інтегрує українську національну академічну вокальну музику у світову скарбницю музичного мистецтва [33].

Таким чином, джерелами українського вокального мистецтва і композиторської творчості слугували музичне, поетичне, драматичне мистецтво українського народу, а джерелами національної вокальної школи стали народний та церковний спів.

РОЗДІЛ 2

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ

2.1. Стилєві та жанрові напрями новітньої вітчизняної вокальної музики

У вітчизняному вокальному мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століть відбуваються певні внутрішні процеси, які обумовлені зміною естетико-художніх парадигм у соціокультурному просторі цього періоду. Творчості сучасних композиторів стали притаманні експерименти і пошуки нових стилістичних принципів у жанровій сфері, музичній мові, розширення тематики та образного змісту вокальних доробок.

Проблема духовності, яка постала перед сучасним українським суспільством, знайшла відбиття й у музиці. Це проявляється передусім через актуалізацію релігійно-духовної тематики в сучасному вокальному мистецтві (у творчості таких композиторів, як Г. Гаврилець, Л. Дичко, Л. Донник, І. Кириліна, М. Скорик, В. Степурко, І. Щербаков та ін). Як зазначає дослідниця О. Берегова: « один із найсильніших кодів української ментальності – інтровертивний (тобто світоглядне настановлення, орієнтоване на внутрішній світ людини та рефлексію) – зберігав у національній пам'яті модули релігійності, якими, власне, цей код і був сформований. Саме тому за доволі короткий час релігійна духовність відродилася на теренах нашої держави, увійшовши як до різноманітних мистецьких практик, так і до повсякденного життя соціуму» [8, с. 141].

У кінці ХХ століття з'явилося багато вокально-хорових творів у жанрах духовної кантати й ораторії, хорового концерту, реквієму, літургії, меси, а також численні хори на церковно-канонічні тексти. Водночас, повернувши собі чільне місце в системі вокально-хорових

жанрів, духовна музика здійснює позитивний вплив і на розвиток музики світського змісту. За останні десятиліття спостерігається одночасне функціонування світської і духовної сфер композиторської творчості у їх органічній взаємодії. Прикладом цьому може слугувати «Літургії Іоанна Золотоустого» Лесі Дичко, де традиції української духовної музики прочитані крізь призму сучасних тенденцій. Авторка синтезує прийоми класичного хорового письма з сучасними засобами організації музичної тканини. У творі своєрідно втілена інтонаційність різних жанрів української вокальної музики таких як пісні-романс, дума, партесний концерт, давньоруський (знаменний) розспів тощо.

Оригінальний підхід до церковної музики засвідчив Мирослав Скорик у «Панахиді» для солістів і мішаного хору. Постмодерністична неоднозначність цього твору прихована композитором завдяки використанню підкреслено простих мовних засобів. Композитор звернувся до інтонаційної сфери побутового музикування, зокрема стилістики старогалицької елегії, спираючись на типові для неї інтонації «зітхання», романсові ходи. Крім того, він наповнив твір характерними для барокової європейської музичної культури музичними фігурами [8].

Низку духовної музики створив у 90-ті рр. і В. Камінський. Його кантата-симфонія «Україна. Хресна дорога» на слова Ігоря Калинця була вперше виконана у Львові 1993 р. Поетичний текст твору зіставляє трагічну історію українського народу із символікою та сюжетом Біблії. Лейтмотивом кантати-симфонії є тема розп'ятого Христа, яка втілює її головну ідею: віру в духовність як вищу гармонію. Концепція твору досить традиційна – від мороку до світла. Духовну лінію у творчості композитора продовжила ораторія «Іду. Накликую. Взиваю» на слова проповідей митрополита Андрія Шептицького в поетичній обробці Ірини Калинець (1998). У цьому монументальному творі, написаному для мішаного хору, оркестру, солістів та читця, вільно поєднується Слово проповіді з поетичними роздумами над долею й особистістю духовного

наставника нації. В. Камінський орієнтується на багатий досвід давнього українського церковного співу та на жанр канта, за допомогою яких і передає образи покаяння, покори, моління і благословення. В іншому руслі написана ним «Літургія Іоанна Золотоустого» (2000 р.). У творі панують радісні, піднесені, урочисті настрої й образи. Композитор акцентує увагу на єдності канонічного слова і музики, цілком свідомо звертається до традицій української духовної музики різних часів: від монодійного розспіву до барокового концерту та духовного концерту XVIII століття, поєднуючи минуле й сучасне, традицію й новації.

Духовна тематика відзначає «Українську месу» композитора Ю. Захожого-Катренка. Полікультурні засади твору дозволили композиторові звернутися до культових і світських наспівів, об'єднаних темою «Божого суду», а також до моделі реквієму. Синтезуючи культурні основи твору, підкреслює і наявність у ньому народної мелодії «Спи, Ісусику, спи», використання текстів Євангелія та оригінальних віршів С. Реп'яха.

Відродження жанрових моделей релігійно-духовної музики притаманне також твору І. Щербакова «Стабат Матер», який є новим варіантом прочитання канонічних текстів. Двоплановість, культурна амбівалентність (Україна – Європа), що закарбована в поєднанні католицької латини з українською мовою, є своєрідним відбиттям усвідомлення української культури як органічної складової частини культури світової. Релігійно-духовні начала втілено й у творі композитора В. Рунчака «Господи, Боже наш». Широке використання засобів поліфонії, антифонів, уведення в музичний контекст декламаційного читання євангелічних текстів виводять твір за межі концертного буття й наближають до сфери християнської обрядовості. Власне визначення сутності церковної музики запропонував В. Сильвестров у «Реквіємі» на канонічні латинські тексти та вірші

Т.Г. Шевченка українською мовою для мішаного хору, солістів та оркестру (1999 р.).

Крім наведених прикладів, актуальність релігійно-духовної тематики сучасної української вокальної музики підтверджує відродження жанру духовного концерту у творі В. Полевої «Піснеспіви», який характеризується тонкою, іконографічною манерою письма, близькою до православного хорового співу, у концерті «Господи, Владико наш» (1998 р.) та в творі «Нехай прийде царствіє Твоє» (2000 р.) Є. Станковича. До духовно-сакральної тематики звернувся Ю. Іщенко в концерті «У блакитно-золотавих тонах», до духовних текстів – В. Степурко («Отче наш», «Благальна Єктенія», «Вірую»), Є. Станкович (Псалми №№ 22, 27, 83), В. Сильвестров («Отче наш»), В. Птушкін («Salve Regina») тощо. Цій же тематиці присвячений твір Ю. Ланюка «Палімпсести» на канонічні вірші та вірші В. Стуса [8].

У цей час з'являється низка музичних творів, у яких піднімається питання гріхопадіння людини на найнижчий моральний рівень й розкривають шляхи очищення людства, через які воно зможе увійти у нову еру свого існування, дати життя новим поколінням. Тема покаяння глибоко розкривається у «Реквіємі» Е. Денисова і «Сіми словах Ісуса на хресті» С. Губайдуліної, у Кадиш-реквіємі «Бабин Яр», «Чорній елегії», «Панахиді за померлими з голоду» Є. Станковича, творах В. Зубицького, Г. Канчелі, А. Пярта, В. Рунчака, А. Тертеряна та композиторів молодшого покоління.

У творі «Молитва Катерини», що присвячений темі Голодомору 1932 – 1933, І. Карабиць продовжив традицію кантатно-ораторіального жанру, залучивши у партитуру поряд із дитячим хором й симфонічним оркестром читця, ролі якого виконала відома українська письменниця Катерина Мотрич, трагедійний пафос віршів якої у авторському виконанні дозволив композитору досягнути найвищої міри емоційного впливу на слухача. Драматургія «Молитви Катерини» будується за

принципом образно-тематичного контрасту: від образів смерті, спустошеної землі, мертвої тиші, скорботних інтонацій траурного маршу у 1 частині через драматичну напругу 2 частини, пов'язаної з ідеями зневіри в Бога, повної руйнації моральних норм людства, образами плачу, стогону, крику, хаосу, через використання засобів хорової алеаторики, до поступового заспокоєння й просвітлення у 3 частині, в якій відбувається філософське осмислення трагедії, покаяння й очищення через молитву. (у фіналі як нагадування проводяться теми з I частини). Музичний розвиток відбувається завдяки нанизуванню на безперервну симфонічну тканину тематичних арок, використання засобів алеаторики, тембрової драматургії та посилення ролі оркестру, що дає підстави говорити про симфонізацію жанру кантати у творчості І. Карабиця [8, с.129].

Є. Станковича присвятив три кантатно-ораторіальні твори трагічним подіям з історії України: Кадиш-реквієм «Бабин Яр» на слова Д. Павличка, створено до 50-річчя трагедії в Бабиному Яру під час Другої світової війни (1991); «Чорна елегія» на слова П. Мовчана, який присвячено Чорнобильській трагедії (1991); «Панахида за померлими з голоду» на слова Д. Павличка, який розкриває трагічні події голодомору 1933 року (1993).

У мистецтвознавчій розвідці О. Берегової [8] зроблено ґрунтовний аналіз кантатно-ораторіальних творів митця. Зокрема, розкриті особливості масштабної композиції «Бабин Яр» (для тенора, баса, хору та оркестру), що складається з оркестрового вступу та 7 частин, які виконуються *attacca*: «Владико світла», «Ми тут лежимо», «Буде суд», «Похилений вітром осіннім», «Мойсею сивий», «Возрадуйтеся», «Великий Боже». У кадиш-реквіємі «Бабин Яр» автор використовує багато композиційних засобів характерних для його творчості, таких як: хорове скандування тексту по складах у кульмінаційній третій частині «Буде суд», тремтливі соло флейти та скрипки в інструментальних

розділах та вражаюча траурна хода, що проходить лейт-мотивом через усі 7 частин твору тощо [8, с. 147].

Що стосується вокально-хорової музики світського спрямування, то в ній також відбувається оновлення тематики й впроваджуються нові стильові тенденції (переважно в кантатно-ораторіальному жанрі). Мобільна циклічна форма та орієнтування на літературний текст, дозволили композиторам обійняти широке коло тем суспільного значення, таких як: історичні сюжети, через які здійснюється проекція на «вічні теми» відносин вождя – влади – народу (як у сценічній ораторії О. Костіна «Йосиф Флавій: пори року», 1999); тема самозаглиблення, самоспоглядання, втечі від абсурдної реальності у світ власної свідомості (як у камерній кантаті О. Козаренка «П'єро мертвопетлює» на вірші М. Семенка, 1994) тощо [8, с. 148].

Однією з найважливіших тенденцій розвитку кантатно-ораторіального та хорового жанру останніх десятиліть є романтизація через введення у мелодико-композиційну структуру творів рис народної обрядовості, що спонукало митців останньої третини ХХ століття на створення своєрідного виду кантатно-ораторіальної творчості – вокально-симфонічних творів з фольклорною основою., як от у музично-сценічному дійстві «Золотий камінь посіємо» за авторством Ганна Гаврилець (1997). У цій великій шестичастинній театралізованій композиції (для солістів, двох дитячих хорів, сучасного балету, ансамблю старовинної музики та симфонічного оркестру) майстриня через українську пісню втілює історію України від прадавніх часів і до сьогодення. Орієнтуючись в основному на вокально-виконавську стилістику відомої української співачки Ніни Матвієнко, Г. Гаврилець водночас задіяла у творі велику кількість народних пісень, різних за стилями, жанрами і часом появи, а також зробила колаж із творів представників українського бароко (Бортнянського, Березовського, Веделя) й сучасних авторських обробок українських пісень власних,

О. Киви, М. Скорика, Є. Станковича, що робилися у дусі кращих традицій композиторів минулого. Завдяки блискучій оркестровці, зіставленню хорового співу, голосу солістки, камерного та симфонічного звучання, введенню елементів театралізації композиторка створила унікальне дійство, яке вкотре підтвердило велич, безцінність і невмирущість скарбів української народної пісні в зразках сучасного мистецтва [8, с.148].

У річищі кантатно-ораторіального жанру 1990-х років зародилася й спільна для всіх жанрів музичного мистецтва кінця ХХ ст. – початку ХХІ ст. тенденція до камернізації (тобто скорочення кількості частин, дійових осіб, інструментів оркестру тощо), яку підхопили сучасні українські композитори усі поколінь – чотири камерні кантати є у творчому доробку Олега Киви; Ігор Гайденко є автором камерної кантати «Шість жіночих пісень» для сопрано, флейти, фортепіано та віолончелі; Святославу Луньову належить кантата «Венера» для голосу та камерного оркестру на слова Е. Верхарна; Ганні Гаврилець – камерна кантата «Погляд у дитинство» для сопрано і камерного оркестру на вірші М. Вінграновського; Юрій Іщенко створив декілька камерних кантат, зокрема «Різдвяна зірка» на вірші Б. Пастернака, Й. Бродського, І. Буніна, Вс. Соловйова для сопрано та 6 інструментів у 4-х частинах тощо.

За роки незалежності України з'явилося багато оригінальних творів кантатно-ораторіального жанру, до найяскравіших з них можна віднести камерну кантату О. Козаренка «П'єро мертвопетлює» (1994), яка заснована на естетиці постмодернізму як системі символів, натяків, знаків, грі контекстів і сенсів. В основу п'ятичастинної музичної композиції покладено п'ять віршів Михайла Семенка різних років, об'єднані за принципом сюжету: від констатації намірів всеосяжності людського розуму, в якому існує численна кількість символів і знаків (перша частина) через суто сонористичні образи-барви, своєрідний звуковий фон (друга частина) та умовну експозиційну подієвість вірша, де вперше з'являються конкретні факти (третя частина) до моментів

філософського осмислення буття героя, розкриття багатства його внутрішнього світу (четверта частина) та спроби втечі від самотності, страху (п'ята частина). Головним сюжетним стрижнем виступає образ ночі, на який «нанизуються» переживання, нічні марення й різні афективні та інші психічно нестійкі душевні стани героя [8].

Наслідуючи традиції А. Шенберга, О. Козаренко, намагається проникнути через несерйозну, балаганно-карнавальну форму в глибинний зміст речей, що генетично пов'язано з естетикою експресіонізму. Це виявляється через зовнішню манеру існування персонажа (фрак, грим, певні міміка, жестикуляція тощо), а також стилізаційні моменти звернення до інструментального ансамблю, які часто використовуються у сучасному музичному мистецтві.

У «П'єро мертвопетлює» автор цілком свідомо використовує у рідкісний й феноменальний за своєю якістю тембр голосу – контртенор, з метою руйнування монотонності повсякденного буття і створення нової реальності. У творі О. Козаренка знайомий з дитячих років сюжет про нещасного П'єро отримує нове життя, стає неповторною постмодерністською ігровою метафорою. При цьому, утворюється яскрава багатоелементна сюжетна лінія, в якій використані різні способи композиторського письма, що вибудовуються від пізньоромантичного тонального мислення першої частини через сонорику, алеаторичність другої, імпресіоністичність третьої, серійність і пуантилізм четвертої до комплементарної ритмічної структури, в основі якої лежить реповий модус (п'ята частина). Уся композиція об'єднується лейттемою П'єро, котра, проходячи через усі розділи кантати, утворюючи її варіаційно-рондоподібну структуру

Не менша масштабність змісту та широта його втілення притаманні «Швейцарським фрескам» Л. Дичко (2002), що написаний для читця, мецо-сопрано, дитячого хору, змішаного хору, органа та ударних.

Як зазначалося вище, композиторська творчість у незалежній Україні, як ніколи, сповнена зверненням до народної спадщини. Так, фольклорні засади зумовлюють сутність і музичну мову сценічної кантати В. Зубицького «Ярмарок», ораторії О. Яковчука «Скіфська пектораль» з її наочним потягом до відтворення архаїки. До народної музичної культури звертається Л. Шукайло в кантаті для хору а саррелла «Пори року» (1993 р.), яка написана на слова народних пісень, наповнена витонченими, ліричними, пейзажними образами. В хоровому циклі «Пори року» М. Скорика (1994 р.), навпаки, словесний ряд відсутній – в основі кожної частини циклу назва пори року, одне слово. Композитор діалогізує з традицією, тому робить для твору підзаголовки «Майже за Вівальді».

Для українських митців, зокрема композиторів, на зламі ХХ – ХХІ ст. набуває актуальності прагнення досягнути історичний шлях українського народу. Одним із прикладів цього є «Український реквієм» В. Птушкіна (сл. С. Сапеляка). У це ж русло вписується монументальний макроцикл Є. Станковича «Страсті за Україною», до якого увійшли різні твори, об'єднані однією ідеєю: Каддиш-реквієм «Бабин Яр» на слова Д. Павличка, «Чорна елегія» на слова П. Мовчана, «Єктенія заупокійна», «Панахида за померлими з голоду» для солістів, двох змішаних хорів, читця та симфонічного оркестру на слова Д. Павличка. В «Панахиді», що складається з 15-ти частин, композитор відтворив образно-сміслову атмосферу заупокійного богослужіння. Церковне дійство переривається вторгненням трагічних епізодів Голодомору, супроводжуваних голосом Читця-коментатора. Як наслідок, драматургічне розгортання «Панахиди» підкоряється законам кіномонтажу, раптового перемикання кадрів. Розгортання сюжету відбувається на двох рівнях, у двох смислових площинах: у замкнутому просторі, де панує вічність, і в смисловому полі історії, де слухач занурюється в трагічну реальність.

Інтерес до історії свого народу спонукає митців рухатися по осі часу в глибину віків, звертаючись до давніх культурних пластів. Так, не вперше давні часи української культури приваблюють Є. Станковича, який у 2001 р. звернувся до видатної пам'ятки давньоруської літератури – «Слова о полку Ігоревім», створивши масштабну вокально-інструментальну композицію для сопрано, тенора, баритона, баса, змішаного хору та симфонічного оркестру. Українська культура XVIII ст., а саме визначна постать філософа та поета Г. Сковороди, привернула увагу композитора Л. Грабовського. Його п'ятичастинна кантата «*Temnere mortem*» (1991 р.) написана на уривки з латинського вірша Сковороди «Про вічність», в яких торкається вічних питань життя та смерті, віри та сили духу людини. Відсторонений, підвищений характер твору дозволяє провести аналогії зі середньовічною музикою, з поліфонією строгого письма.

Змістовно-проблематичне ускладнення музичного мистецтва обумовило звернення сучасних українських композиторів до складних музичних форм і жанрів. Окреме місце в процесі розвитку вокальної музики належить сьогодні творам, які народжуються на перетині кількох жанрів – так звані жанри-міксти. Наприклад, симфонія-ораторія, до якої органічно входять солісти й хор, симфонія-меса, що містить риси культової музики тощо. Дуже часто в таких випадках для конкретизації свого задуму композитори використовують програмні найменування.

Особливого поширення в музиці останнім часом набуває ліричне начало – родове для української музичної традиції. У цілому змістовний діапазон камерно-вокальної музики дуже широкий – від творів трагедійного, драматичного, філософського плану до жанрових, ігрових, життєствердних опусів.

В основу багатьох камерних творів сучасних композиторів старшого покоління покладено філософську ідею переосмислення ставлення людини до суспільства й навколишнього середовища. Болісно

переживаючи негативні зміни в суспільстві на зламі століть, композитори не завжди знаходять шляхи вирішення проблеми взаємодії «людини і світу», розглядаючи ситуацію в трагічному й приреченому світлі. Певною прикметою часу стає трагедійне переосмислення митцями буття свого народу.

З'являється низка творів, у яких, через призму образів природи, розкривається складний внутрішній світ героя, як от у вокальному циклі М. Денисенко «Осінь - Жабка» на вірші англійської поетеси С. Платт, для голосу, флейти і фортепіано (1993), у якому трагічно забарвлене світовідчуття поетеси, втілене через поліфонічність сюжетних шарів й лейтінтонаційний тип драматургії. Дисонантні інтервали стають основою мелодики та акордових конструкцій, дисонанс визначає також й специфіку різних рівнів твору – від полявищ у стилістиці до конфліктності змісту. Розшарування свідомості, хвороблива гра уяви спричинюють появу химерно абстрагованих образів із трагічним відтінком, а каталізатором цього процесу стає містична символіка картин природи.

Сміливо експериментує в камерно-вокальному жанрі композитори нової генерації, творча діяльність яких розпочалася в 1980–1990-х роках. Представники цього покоління дуже різняться за творчими уподобаннями, часом вдаються до радикальних новацій, завдяки їх експериментам в українській вокальній музиці починають вільно використовуватися принципи полістилістики, з'являються перші мінімалістичні опуси, а також майже незнаний до того в Україні жанр музичного перфомансу.

У творчості представниці цього покоління Людмили Юріної духовна християнська символіка дивовижним чином поєднується з тибетською філософією, що виявляє прагнення композиторки до послідовного експериментування у сфері сонористично-алеаторичних та просторових звучань, фактурного розшарування на численні блоки,

широкого використання тембральних можливостей голосу й інструментів. У композиторському доробку Л. Юріної переважають твори камерних жанрів, серед яких «Рао Ноала» для сопрано та камерного ансамблю.

Наприкінці 90-х рр. народилася тенденція певної «інтелектуалізації» музичних творів. Це виявляється у творах С. Зажитька (з його ексцентричним балансуванням на межі хепенінгу та перформансу, естетизму та алегоричного памфлету з політичним підтекстом – «Збігнев Батюк» – сцена для співака-актора, туби та балерини). Остаточно композитор визначається з творчим напрямом у вокально-камерних композиціях 2000-х років, назвавши його «музичний абсурдизм», суть якого полягає у парадоксальному поєднанні протилежних чи несумісних явищ, речей і понять, сатиричному зображенні стереотипів музичного мислення тощо.

Ці тенденції простежуються у одній із нових композицій С. Зажитька «Речитатив та арія тині батька Миколи Нечипорука з опери “Легенди Нанало-Ямайського округу”», що представляє собою похмуру, але дотепну сатиру на загальнозживані стереотипи української класичної музики. Суть композиційного вирішення теми, що обрав С. Зажитько, полягає у парадоксальному поєднанні музики і тексту, які уособлюючи набридливі оперні стереотипи, водночас, суперечать і доповнюють один одного. Текст, який подано в дусі нігілізму, доволі примітивний, нудний й одноманітний; музика теж досить примітивна зі спрощеною тональною основою та зрозумілою структурою – речитатив відокремлений від арії, арія має складну тричастинну форму. Власне ставлення до примітиву в музичному мистецтві композитор передає засобами перформансу, хепенінгу та інструментального театру, починаючи твір з кількох ударів великого барабана, після гучного плювання на підлогу й чхання соліста-баритона, яке продовжують альти тривалою в унісон нотою «мі» першої

октави, імітуючи процес настроювання інструментів, повторивши цю ноту, соліст починає співати свою нехитру арію.

Таким чином, палітра сучасної української вокальної музики двох останніх десятиліть різнобарвна, сповнена суперечностей і якоюсь мірою еkleктична. Найбільше ідея постмодернізму закріпилася у камерній творчості композиторів, через використання розмаїття концепцій й стилів, пошук нестандартних прийомів передачі нової якості інструментального звучання і залучення нетрадиційних музичних засобів виразності. Саме камерний жанр дає сучасним композиторам можливість для втілення якнайширшого образного змісту.

2.2. Особливості сучасного національного оперного мистецтва

Вплив оперного жанру на суспільне і духовне життя людей дуже потужний, адже за силою й величиною ідей, які проголошуються зі сцени, опера займає найважливіше місце у музичному мистецтві. Сучасне українське суспільство, враховуючі нові соціально-економічні реалії, висуває пріоритетні завдання щодо композиторської творчості й її сценічного втілення у новітній українській опері.

Зростання кількості оперних партитур у 3,5 рази лише за останні два десятиріччя свідчить про те, що опера як один із найскладніших і водночас найпривабливіших жанрів музичного мистецтва входить у нову стадію свого розвитку, пов'язану з численними новаціями й експериментами. Перед сучасними композиторами постало нове, значно ширше, аніж у попередні століття, коло творчих завдань, змінилися підходи до оперної драматургії, активніше стали використовуватися авангардні засоби виразності.

Значно урізноманітнюється тематика оперних творів через залучення нетрадиційних літературних джерел – епістолярної творчості видатних діячів (моноопера В. Сінчалова «Лист із Мілана» за листами

С. Крушельницької), поезій Т. Шевченка, які раніше не виконувались на сцені («Згадайте, братія моя» В. Губаренка, «Сліпий» О. Злотника, «Чумацький шлях Тараса» О. Рудянського) й драм Лесі Українки («Орґія» О. Костіна та «Бояриня» Л. Матвійчук); звернення до архаїчних пластів фольклору (хорових операх «Золотослов», «Різдвяне дійство» («Вертеп» Л. Дичко, музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо» Г. Гаврилець) та біблійних історій (опери М. Скорика «Мойсей», О. Білинського «Спіймайте нам лисенят» за текстами «Пісні пісень», О. Щетинського «Благовіщення» і «Бестіарій» та ін.); втілення зразків інтимної лірики (моноопери «Самотність» В. Губаренка за «Листами до невідомої» П. Меріме та «Пісні кохання» Ю. Шамо на вірші М. Заболоцького, Б. Пастернака та інших поетів) тощо.

Потужний поштовх до розвитку у кінці ХХ – початку ХХІ століття отримали жанри опери-ораторії, опери-балету; посилюється інтерес митців до жанрових різновидів камерної моно- та мікроопери, сатиричної, одноактної хорової, опери-думи тощо. Водночас українські композитори прагнуть до глибокого переосмислення художніх особливостей інших видів мистецтва, їхнього внутрішнього синтезу, використання палітри національних театральних барв, цим самим активізуючи процес жанрових мутацій у музичному театрі. У результаті з'являються нові види оперного жанру – теле- та радіопера, мюзикл та опера у дусі народного майданного дійства, музично-поетичні спектаклі, ліричні сцени, спеціально написана для концертного виконання опера, рок- і зонг-опера тощо. Як зазначає мистецтвознавець О. Берегова, «у змішаних формах спостерігаються відмінні від традиційних для опери співвідношення вокальної та інструментальної складових, нова драматургічна функція хору, перетворення різних форм фольклору, включення декламації та розмовних інтонацій тощо» [7, с. 88].

Яскравим прикладом такої змішаної форми є хорові опери Лесі Дичко «Золотослов» і «Різдвяне дійство» («Вертеп»). Композиторка

в них прагне зміцнити зв'язок минулого із сучасним, відтворити через обрядовість прадавні епохи з їх самобутніми віруваннями та світовідчуттям. Спираючись на принцип драматургії дійства, Л. Дичко, через спів танок і гру, синтезує у опері народну поезію, старовинні ритуали та магічні заклинання. Прадавні тексти композиторка відтворює в музичному полотні, де органічно поєднується їх самобутня лексика із сучасним композиторським звукописом, корені якого в архаїчному фольклорі.

Хор створює образ головного героя твору – народу, який представлений авторкою за різних обставин, у різних обрядових дійствах: колядуванні, закликанні весни, весільному, похоронному – одвічному коловороті життя в масштабах Всесвіту. Партитура хорових опер Л. Дичко насичена образним мелодизмом, самобутньою гармонією, поєднанням принципів народної та професійної поліфонії, яскравим темброво-колеристичним оздобленням, мінливою ритмікою, темповими та динамічними зрушеннями, що надає унікальності художній концепції кожного твору [45].

Сучасний український музичний театр приваблює водночас й велика опера, масштабна за задумом і формою, здатна втілити серйозні універсальні концепції. Справжньою подією в українській музиці кінця ХХ століття стала опера Л. Колодуба «Поет» (1998 р., лібрето О. Біляцького та З. Сагалова), яка являє собою масштабне полотно, що складається з майже окремих картин, стрижнем яких є образ Кобзаря різного віку, його почуття, переживання, мрії, сподівання.

З постаттю Кобзаря пов'язаний ще один музичний твір, що належить В. Губаренкові. Це опера-ораторія (тобто твір, що має риси і опери, і ораторії) «Згадайте, братія моя» за творами Т.Г. Шевченка, лібрето (М. Черкашиної-Губаренко) якої ґрунтується на уривках із поем «Гайдамаки», «І мертвим, і живим, і ненародженим...», із циклу «В казематі», віршів «Молитва», перекладах псалмів Давида, прозових

коментарів до «Гайдамаків». У тексті об'єднуються драматичний й епічний типи висловлювання, що й визначило жанрове вирішення твору – опера-ораторія, у побудові якої наявною є опора на античну трагедію.

Оригінальні художні рішення запропоновані в операх-ораторіях «Київські фрески» І. Карабиця та «Тарас. Зоряна колискова» І. Щербакова. Опера-ораторія-балет «Київські фрески» І. Карабиця представлена як масштабна мультимедійна композиція із 12 номерів-фресок, що заснована на ідеї синтезу різних видів і жанрів мистецтва: театрального, концертно-ораторіального, хореографічного та кінематографічного. Це свіжий погляд на події історії зі збереженням хронологічної послідовності історичних часів від язичництва (2 і 3 фрески) та Князівської доби (4 фреска) через трагічні моменти української історії (5,6 фрески) до революційних подій ХХ ст. (7, 8 фрески), Великої Вітчизняної війни (10, 11 фрески) і наших днів (1 та 12 фрески – величальні, які слугують аркою-обрамленням усього твору). Наскрізним сюжетним елементом твору, що дозволив поєднати тексти різних часів і епох, є постать автора, яка втілена в партії Читця. Така своєрідна проекція минулого на події сучасності зумовила полістильову та поліжанрову структуру твору, яка виявилась у зверненні композитора до стилістичних особливостей музики та поетичної лексики різних історичних епох.

Наближається до жанру опери-ораторії й опера М. Скорика «Мойсей» (2001), у якій роль хорів є провідною, тлумачення окремих образів абстрагована, а дія має певну статичність. Опера будується на шести основних лейтмотивах і лейттемах, які сповнені широким колом музичних метафор і символів. До них відносяться лейтмотиви рабства і свободи, страху й пророцтва Мойсея, лейттема Ізраїлю та лейтмотив злих духів пустелі. Найбільшого розвитку у процесі музичного розгортання отримують лейтмотиви рабства і страху, елементи яких модифікуються, поєднуються у різноманітний спосіб. Поряд із розгорнутою системою

лейтмотивів, у твір введені, пов'язані з певними інтонаційно-жанровими музичними моделями, оперні знаки баркарольного та танцювально-маршевого початку, які використані для розкриття характерів різних персонажів у їх мінливості. Система лейтмотивів, інтонаційно-жанрових і стильових текстуальних знаків у своїй сукупності утворюють декілька композиційно-драматургічних шарів твору, а саме - відносини Мойсея з народом, з химерами пустелі та Богом Єговою [25].

Опера «Мойсей» стала хронологічно першою оперою нового тисячоліття й символічно відкрила нову еру розвитку українського музичного мистецтва.[34].

Однією з новітніх тенденцій в оперній творчості останніх десятиліть став вияв інтересу до жанру камерної опери з обмеженою кількістю дійових осіб або моноопери, у яких усі події проєктуються у свідомості одного персонажа. Тому літературна першооснова у камерній опері суттєво домінує, а музичний матеріал їй підпорядковується. Задля цього композитори рішуче переглядають закони оперного жанру, сміливо змінюючи пропорції художніх елементів – музики, слова, сценічної дії. Поряд з цим, у камерній опері зберігаються «родові» якості жанру опери, зокрема, притаманні опері традиційні складові жанри – арії, дуети, ансамблі, хори тощо.

Важливим чинником, який забезпечив стійкий інтерес до камерної опери, є її мобільність, менша залежність від умовностей, що притаманні великій опері, широкі можливості для композиторських експериментів у галузі драматургії, музичної мови, манері вокального інтонування. І головне, що камерні опери більш мобільні, адже не вимагають залучення великої кількості виконавців, використання складних декорацій і можуть бути виконані навіть у концертному варіанті.

До найяскравіших українських камерних опер кінця ХХ століття належать доробки Віталія Губаренка: моноопера «Самотність» для тенора

з оркестром за «Листами незнайомки» Проспера Меріме та ліричні сцени «Монологи Джульєтти» за Вільямом Шекспіром.

У ліричних сценах «Монологи Джульєтти» композитор класичний сюжет В. Шекспіра подає у власній інтерпретації, у якій відсутня послідовність розгортання подій. Враховуючи те, що драма В. Шекспіра має багаторазове втілення у музичних творах видатних митців різних епох і століть, у своїй камерній опері В. Губаренко здійснює ретроспективний варіант теми. Розпочинається дія опери із заключного монологу Лоренцо, у який вмонтовано монологи Джульєтти, що розкривають ключові фрагменти трагедії – сцену кохання під балконом, монолог після смерті Тібальда, епізод прийняття героїнею снодійного та сцену діалогу Джульєтти і Лоренцо у склепі. Як вірно зауважує Н. Чірко, «...принцип ретроспекції дозволив почати розповідь з певної межі, де все відбувається «по той бік», де історія скінчилася і залишився лише спогад... Таке вирішення дозволяє говорити про ідею постлюдійності як концептуальне рішення» [52]. Відповідно специфіці жанру камерної опери, кількість героїв обмежується двома особами - Джульєттою і Лоренцо, який при відсутності у спектаклі головного персонажу шекспірівської драми Ромео, виконує роль активного учасника й оповідача подій. Також в опері використовується особливий склад оркестру: струнна група, орган, фортепіано та розширена група ударних. В опері домінує трагедійно-похмурий колорит, особлива містична атмосфера, яку створює система лейтмотивів, особлива темброва забарвленість, контрастність монтажно-кадрової драматургії. Лише заключна молитва (*Domine Jesu Christe*) сповнена просвітленим відчуттям очищення, навіть духовного катарсису.

Цікаво представлений жанр камерної опери оперою-мультимедією «Числа і вітер» А. Загайкевича (1992–1997) за віршами та картинами майстра «Київської школи поезії» Миколи Воробйова. Твір є синтетичною звуко-зоровою композицією, у якій органічно поєднані різні

види мистецтва – опера, поезія, живопис. Опера написана на основі 6 поезій М. Воробйова: «Дорога», «Сад», «Спогади», «Гра», «Сон», «Човен». А її дійовими особами, як зазначив композитор у авторській програмі прем'єрного показу, є «три істоти», які «спробують створити рай та співіснувати в ньому». При цьому автор конкретизує хто саме ці істоти, а пропонує глядачеві широке асоціативно-символічне коло можливих тріад, таких як: Тіло – Душа – Муза; Майстер – Творіння – Втілення; Голос – Він – Вона; Адам – Єва – Змій; Народження – Життя – Небуття тощо. Виставу супроводжує відеопоказ слайдів живопису М. Воробйова, що представляє додатковий образно-змістовний ряд опери [8, с.137-138].

У сфері оперного театру цікавими є творчі пошуки Кармели Цепколенко щодо оновлення мовно-стилістичного арсеналу, яке відчутне у міні-моноопері «Між двох огнів», де речитативна вокальна партія підтримана лише декількома соло саксофону та фоном ударних інструментів. У камерній опері «Портрет Доріана Грея» (лібрето С. Ступака) майстриня, з одного боку, продовжує тенденції камернізації в українському музичному театрі. З другого ж, збагачує його великою кількістю новацій, що перш за все полягають у театралізації, як визначальному чиннику концепції твору, тембровій експериментальності – нетрадиційному сполученні інструментального супроводу, та використанні оригінальних вокальних ефектів – шепіт, скандування останнього складу слова, інтонований свист, глісандо-зойки та глісандо-стогін тощо.

На тлі кризових явищ у сфері академічного оперного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століття активізується інтерес до оперного жанру композиторів естрадного спрямування, у результаті чого з'явилася ціла низка українських рок-опер («Енеїда» й «Ярослав Мудрий» Сергія Бедусенка, «Біла ворона» та «Містер Сковорода» Г. Татарченка, «Полуденна ніч» гурту «Гравлики Supersonics», «Лісова пісня» Л. Волох,

«Міф» Н. Любинець й О. Охрименко тощо). На відміну від світових тенденцій, особливою ознакою національної рок-опери є панівна роль неофольклорної лінії. Трагування жанру крізь призму національного відбувається у творах «Енеїда» та «Ярослав Мудрий» Сергія Бедусенка, у яких композитор вдало синтезує інтонаційну основу українського фольклору з ритмічними та гармонічними особливостями джазу, блюзу, реггі, репу і рок-музики. В іншій рок-опері – «Полуденна ніч» за мотивами «Слова о полку Ігоревім» гурту «Гравлики Supersonics» (яка вийшла на компакт- диску в 2007 р.), у слово «рок» закладено безліч стильових відгалужень рок-музики: метал, панк, рок-балади, боссанова, блюз тощо, які перегукуються з українським фольклором.

Як вважає мистецтвознавець А. Комлікова, показовим для української рок-опери є те, що саме вона більш рельєфно демонструє постмодерністські тенденції сучасної культури, такі як: прагнення авторів через балаганно-жартівливу форму донести до слухача-глядача глибокі філософські ідеї, які, попри будь-яку логіку, забарвлені стильовим мікстом розважальної й серйозної музики [27].

Отже, поява низки українських рок-опер на перетині ХХ і ХХІ століть засвідчила, що опера, не зважаючи ні на які обставини, була й залишається одним із найдемократичніших і найулюбленіших музичних жанрів.

На початку нового століття посилюється інтерес українських композиторів до жанру мюзиклу. На сцені Київського молодого театру з успіхом ставляться мюзикли Ігоря Щербакова «Севільські заручини» (за комедією Р. Шерідана «Дуенья»), «Вінні-Пух у снігу» (п'єса Є. Курмана за А. Мілном); «Кентервільський привид» А. Іванова і Д. Рубіна; «Ромео і Джульєтта» Є. Лапейка; «Екватор» О. Злотника та ін.

На думку Г. Степанченко [49, с. 5-7.], мюзиклам І. Щербакова притаманна яскрава театральність, особлива пластичність форми, виразність музичної мови.

Першим україномовним мюзиклом періоду Незалежності став «Службовий роман. Глорія» композитора Ю. Квасниці й поетеси А. Багрянової, який був поставлений у Донецькому національному українському музично-драматичному театрі (2010 р.). У контексті поєднання сучасності й фольклору окремо слід відзначити мюзикл «WelcometoUkraine» або «Подорож у кохання», поставлений Б. Струтинським у Національній опереті (2011 р.), у сюжеті якого закладені українські традиції, що досить схоже на англійські баладні опери.

Окремим напрямком у діяльності музичного театру є постановки творів для дітей, зокрема це; мюзикл А. Бондаренка «Аліса в дивосвіті» за Л. Керролом, мюзикл Є. Лапейка «Пеппі Довга Панчоха, за п'єсою Р. Камінської «Зачароване каміння», за п'єсою Я. Козлова «Диво у лісі» тощо. Особливо потрібно відзначити оперу М. Стецюна «Коли ще звірі говорили» за мотивами казок І. Франка. Це справді синтетичний спектакль-мюзикл, у розгортанні дії якого важливу роль відіграє публіка – діти активно запрошуються до діалогу. Синтезуюча скерованість притаманна й дитячій опері-балету О. Костіна «Незвичайна чайна або Жовтий лелека» (лібрето І. Мамчура та О. Вратарьова).

Першою спробою створення дитячої опери-балету в Україні вважається композиторський доробок В. Філіпенка «Барвінок» на лібрето Б. Чалого та Е. Яворського (1997), основу драматургії якого складає контраст позитивного та негативного початків, що характеризуються й контрастом інтонаційних сфер. Позитивний шар образів спирається на народно-пісенні інтонації переважно дитячого фольклору, негативний – на пласт танцювальності, що взагалі характерно для відтворення конфлікту етичних засад у вітчизняному музичному мистецтві.

Цікавими у контексті розвитку сучасного музичного театру є творчі пошуки молодшої генерації українських композиторів, які удаються до сміливих, навіть радикальних новацій, завдяки чому оперний жанр

збагачується ресурсами електронної музики, сучасними мультимедійними технологіями. До таких зразків належить моноопера Людмили Юріної «Леді Лазарус» (2013–2016) на вірші американської поетеси Сильвії Плат – для сопрано, фортепіано та електроніки. Драматургія твору полягає в принципі «ущільнення, накопичення» переживань, рефлексій, емоцій, роздумів про сенс життя молодої жінки – від сумних міркувань до «думок вголос», які співвідносяться з маренням. Композиторка тонко розуміє і відчуває природу обраних текстів, і намагається відобразити їх мовою музики. Яскравим прикладом відображення музики емоцій є фонація окремих складів та звуків (дон-дон, дзинь-дзинь, тук-тук, ш-ш-ш) у вокальній партії № 3 «Bronze by gold». За формотворенням моноопера «Леді Лазарус» має відкриту наскрізну форму з повтором електронної партії, у якій треки і живі звуки генеруються у програмі «Макс». Такими електронними повторами композиторка створила своєрідну звукову арку, яка зберігає цілісність форми й скріплює драматургію твору. У музиці моноопери вокальні номери чергуються з декламаційними частинами-монологами, які виконуються під електронний супровід. При цьому, частини розташовані за принципом наростання емоційної напруги. Інтонаційна палітра музичної мови опери спирається на атональність й сонористику.

Необхідно зазначити, що завдяки бурхливому розвитку електронних технологій, музична комунікація останнього десятиліття зазнає значного урізноманітнення каналів трансляції музичних творів. Це спонукає митців нової генерації до пошуку нових жанрових синтезів, стертя грані між жанрами опери й перфомансу.

У цьому напрямку активно діє творча формація «Nova Opera» (створена у 2014 р.), яка об'єднує групу вокалістів, інструменталістів, саунд- та відео-інженерів на чолі з відомим режисером і продюсером Владом Троїцьким. У формацію також входять двоє молодих композиторів – Ілля Разумейко та Роман Григорів, котрі пишуть музику

до нових опер. За невеликий час функціонування «Нової Опери» було написано й поставлено понад десяти нових опер у різноманітних і абсолютно новаторських жанрових модифікаціях, які вразили не лише українську, але й світову спільноту своєю незвичайністю та епатажністю. Це такі творчі проекти: трилогія опер на біблійну тематику – опера-реквієм «Йов» (2015), опера-цирк «Вавилон», опера-балет «Ковчег»; нео-опера-жах «Гамлет», сон-опера «НепрОсті» (2016), trap-опера «Воццек», футуристична опера «Аерофонія» (2018), опера-антиутопія «Gaz» і дві гранд-опери – «Неро» і «PRO dni PRO» (2019), археологічна опера «Чорнобильдорф» (2020). В результаті співпраці з композиторами Сергієм Вілкою, Яною Шлябанською та Андрієм Мерхелем були поставлені філософська опера «Про що мовчить Заратустра» на текст Нітше (2020) та Re:post-опера «LE» (2021).

У Львівському органному залі 7 квітня 2022 року від формації NOVA OPERA та композитора Сергія Вілки відбулася прем'єра гра[н]д-опери «Мистецтво війни» за мотивами давньокитайського трактату Сунь Цзи (лібрето Мирослава Лаюка), що переглядається у жорстких реаліях сьогодення, які принесла війна. Режисер опери Богдан Поліщук зазначив: «Мистецтво й культура залишаються важливим полем протистояння. Адже ми маємо сьогодні відстоювати свою ідентичність, заявляти світу про самобутність нашої культури, утверджувати суб'єктність України на міжнародній мапі» [39]. У виставі використовуються традиційні для формації «Нова Опера» вокальні імпровізації та розширені техніки співу, які дозволяють досягти розкриття максимальних можливостей людського голосу. Неординарним є також інструментальний склад опери – струнні, перкусія, флейта, кларнет фортепіано та орган.

Оригінальною трансформацією жанру опери в контексті діалогу культур став міжнародний українсько-австрійський оперний проєкт «Чорнобильдорф» з музикою І. Разумейка та Р. Григоріва, у дивній назві якого автори поєднали найменування двох атомних електростанцій, одна

з яких знаходиться в українському Чорнобилі (біля Києва), а друга – у австрійському містечку Цвентендорф (біля Відня). У сюжет опери покладено ідею моделювання світу в постатомну епоху й споглядання залишків ядерної енергетики очима далеких нащадків, що живуть наприкінці третього тисячоліття – такий собі праобраз археології минулого з позиції майбутнього. У музиці опери композитори пропонують своє уявлення щодо традицій аутентичної фольклорної музики та нових можливостей її функціонування в сучасних умовах. Як новий жанровий мікст у опері використовується синтез тексту католицької меси з аутентичним співом чорнобильського Полісся. Виконавцями партій у опері стали носій чорнобильської співочої традиції Олексій Заєць, фольклорна співачка Сусанна Карпенко, солісти «Нової Опери», а як перформери – український поет Юрій Іздрик, австрійська актриса Анн Беннент, хореограф Христина Слободянюк і самі композитори Ілля Разумейко та Роман Григорів.

«Чорнобильдорф» – це динамічний твір, який побудований за типом відкритої концепції *opera aperta* (У. Есо, 1989) – твору, який є принципово незавершеним, перебуває в постійному розвитку й передбачає активну участь глядача та композитора [7, с. 101].

Отже, ретроспективний аналіз численних зразків сучасної української опери свідчить про те, що основою новітніх оперних творів стають історичні й міфологічні, біблійні та казкові, трагічні й комічні сюжети, шедеври давньої і сучасної драматургії, прози та поезії. Водночас спостерігається розширення обсягу першоджерел оперних лібрето, до яких долучаються зразки епістолярного жанру (листи, щоденники, мемуари), розсекречені урядові документи, фільми тощо.

У жанровому та стильовому розвитку сучасної оперної творчості тривають інтегративні процеси, пошук нових виконавських практик, які часто приводять до несподіваних синтезів. Спираючись на власні музично-філософські концепції, композитори сміливо вдаються до

модифікацій жанру опери завдяки інтегруванню з іншими музичними жанрами й суміжними видами мистецтва, електронними та мультимедійними технологіями.

2.3. Інтегрування сучасного українського вокального мистецтва у світовий музичний простір

Музичне мистецтво України в роки здобуття незалежності все активніше інтегрується в загальноєвропейський культурний контекст, упевнено засвідчуючи досягнення вітчизняних майстрів й національну самобутність. «Сучасне виконавське мистецтво відіграє важливу роль в утвердженні національної української культури у світі. Тому, завдання кожного музиканта-виконавця, в першу чергу, полягає у гідному представленні нашої музичної культури за кордоном, у популяризації її за межами країни, донесенні найкращих зразків української музики до слухача... На сучасному постмодерному культурному просторі з'являється багато талановитих композиторів, які, продовжуючи надбання своїх попередників, створюють музику, котра відображає усю складність сучасного музичного мислення, роблять нові кроки у пошуках новітніх засобів звукового відображення дійсності» [40].

Необхідно зазначити, що за останні десятиліття розпочалася бурхлива хвиля хорового ренесансу, яка сколихнула композиторів, виконавців, музикознавців, слухацьку аудиторію як в Україні, так і за кордоном. Якісно новий етап у розвитку українського хорового мистецтва пов'язаний з діяльністю провідних хормейстерів сучасності: А. Авдієвського. Б. Антківа, М. Берденникова, Л. Бухонської Л. Венедиктова, М. Гобдича. В. Іконника, М. Кречка, П. Муравського, В. Палкіна, Є. Савчука та інших та очолюваних ними хорових колективів, таких, як Національна заслужена академічна капела «Думка», Національний заслужений український народний хор ім. Г. Верьовки,

Державна чоловіча хорова капела ім. Л. Ревуцького, хор ім. П. Майбороди Національної радіокомпанії України, хори провідних мистецьких навчальних закладів України (НМАУ ім. П. І. Чайковського, КІМ ім. Р. М. Глієра, УДУ ім. М. Драгоманова тощо). Сприяла розквіту хорової справи в Україні й поява в Україні значної кількості нових високопрофесійних хорових колективів, серед яких – хори «Київ», «Хрещатик», «Фрески Києва», Чернігівський камерний хор ім. Д. Бортнянського, Житомирський хор «Орейя», Львівський хор «Gloria», численні юнацькі й дитячі хори [8].

Успішні гастрольні виступи в різних країнах світу як відомих, так і нових хорових колективів, численні перемоги на престижних міжнародних конкурсах і фестивалях засвідчують про високу виконавську майстерність цих колективів та органічне входження національного українського хорового мистецтва у світову музичну культуру, у результаті чого спостерігається зацікавленість слухацької аудиторії різних країн шедеврами української духовної музики XVII–XIX століть (М. Дилецького, М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, С. Дегтярьова, М. Лисенка та ін.) та популярності у світі української хорової музики XX століття (за авторством К. Стеценка, М. Леонтовича, О. Кошиця, П. Демуцького, С. Людкевича, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, А. Штогаренка, Г. Майбороди та ін.). Розвиткові хорового жанру на сучасному етапі приділяють значну увагу такі композитори, як: Є. Станкович, Л. Дичко, М. Скорик, А. Караманов, І. Карабиць, В. Зубицький, В. Камінський, М. Шух, О. Яковчук, Г. Гаврилець, В. Рунчак, В. Степурко, Ю. Алжнєв, О. Скрипник, В. Польова та ін., твори яких теж широко популяризуються у Європі й на інших континентах світу українською діаспорою й провідними вітчизняними колективами.

Отже, процес інтегрування вокально-хорового мистецтва відбувається на кількох рівнях, насамперед, на виконавському й творчому. Професіоналізація концертно-гастрольної діяльності, розмах і

вдосконалення конкурсno-фестивального руху, проведення численних і різновекторних міжнародних музичних проєктів в Україні і за кордоном зумовлюють якісно новий щабель вимог до інтерпретації та якості виконання й стимулюють композиторську творчість, створюючи потужний репертуарний запит.

З іншого боку, численні перемоги й успішні виступи на престижних міжнародних конкурсах і фестивалях творчих колективів на чолі з М. Гобдичем (хор “Київ”), О. Бондаренком (“Фрески Києва”), П. Струцем (хор “Хрещатик”), Г. Горбатенко (жіночий хор Київської муніципальної академії музики ім. Р.М. Глієра), С. Фоміних (Жіночий академічний хор Миколаївського фахового коледжу культури і мистецтв Миколаївської обласної ради), співаків-солістів, камерних колективів свідчать про органічне входження національного українського вокально-хорового мистецтва в контекст світової музичної культури.

Візитною карткою молодої незалежної України називають камерний хор «Київ» – його гастрольна географія охоплює численні міста США, Ірландії, Шотландії, Валії, Англії, Франції, Італії, Голландії, Австрії, Німеччини, Данії, Польщі, представляючи українську культуру на сценах Carnegie Hall (New York), Washington National Cathedral, Concert Hall of George Mason University, концертного залу BBC (London), у кафедральних соборах міста Rouen, Reims, Amiens, Strasbourg, Charter, Nancy, Le Havre Main, філармонії Utrecht, Rotterdam, Amsterdam, Berlin, Мінська, Києва, Berliner Dom, Long Gallery. Спеціально для нього пишуть твори українські композитори Л. Дичко, Є. Станкович, В. Степурко, Є. Станкевич, В. Зубицький, Ю. Алжнев, Г. Гаврилець. В. Польова, Нещодавно завершився відео-проєкт «Музика написана серцем», що складався із трьох концертних програм, у яких у виконанні хору «Київ» були представлені нові хорові твори відомих сучасних українських композиторів Валентина Сильвестрова (22 листопада 2022), Євгена Станковича (18 грудня 2022) та Вікторії Польової (22 січня 2023).

Показовим прикладом може послужити й діяльність київського муніципального хору «Хрещатик», який здобув перемоги в міжнародних конкурсах і фестивалях в Ірландії, Угорщині, Німеччині, Франції, Латвії, Великій Британії, Іспанії, Чехії та Польщі, має фондові записи на Національному радіо України та Бі-Бі-Сі в Лондоні. Від самого заснування співочий колектив заявив про себе, з одного боку, як носій автентичної хорової традиції, а з іншого боку, як новатор, творчим кредо якого є виконання сучасної хорової музики, зокрема, творів найбільш відомих українських композиторів – Л. Дичко, Є. Станковича, М. Скорика, І. Щербакова, Є. Марчук, І. Алексійчук, О. Яковчука, Г. Рождественкої, М. Шведа та багато інших представників української композиторської школи.

Незалежність і демократизація культурного життя України відкрили вже відомій у Європі національній опері зарубіжні гастрольні турне, організуються конкретні міжнародні проекти, зокрема багатоаспектна співпраця з німецькою концертною дирекцією «Ландграф» та виробничі контакти з гастрольними фірмами Франції, Іспанії та Італії, а також США і Мексики.

Інтеграція, як закономірне приєднання українського оперного колективу до загальноєвропейського театрального процесу, бажання відчувати себе невід'ємною часткою світового музично-сценічного мистецтва у різноманітті усіх напрямків і тенденцій його сучасного розвитку, прагнення зрозуміти й опанувати незнайоме і нове в режисурі – ці риси багатоаспектно виявлялися в творчо-організаційній діяльності Національного академічного театру опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка. Важливим проявом успішної інтеграції української оперної культури у світову стали тріумфальні виступи столичного театру на дуже престижних та авторитетних у світі міжнародних музичних і театральних фестивалях, зокрема на Авіньйонському у Франції,

Зальцбурзькому в Австрії, Единбурзькому в Англії, Чальстонському в США.

За останні роки сучасні українські опери, що були створені у контексті творчої діяльності формації «Nova Opera», прозвучали на таких європейських та американських майданчиках, як: Віденська філармонія, Македонський театр опери та балету, Зал Корто у Парижі, театр Шекспіра у Гданську, театри La Mama та HERE в Нью-Йорку на фестивалі сучасної опери PROTOTYPE, у Нідерландах у Rotterdamse Schouwburg та новому театрі Luxor на фестивалі Operadagen Rotterdam. Зокрема, у 2018 році опера-реквієм «IYOV» (комп. Р. Григорів, І. Разумейко, реж. В. Троїцький) за версією міжнародного конкурсу Music Theatre Now увійшла до ТОП-10 сучасних опер світу з-поміж 436 учасників з 55 країн, а у 2020 році здобула перемогу у номінації «Театральне мистецтво» Національної премії ім. Т. Г. Шевченка. А у 2021 році за тою ж версією Music Theatre Now археологічна опера «Чорнобильдорф» (Р. Григорів, І. Разумейко) увійшла до ТОП-6 опер світу.

Характерною тенденцією розвитку музичної культури років незалежності слід вважати поживлення фестивального і конкурсного руху. Він охоплює різні напрямки і сфери музичного мистецтва: класичну і сучасну, джаз, рок- та поп-музику. Власні славетні традиції, які склалися за понад три десятка років існування, має фестиваль «Київ-Musik-Фест», заснований у 1990 р. Головною його ідеєю є підтримка вітчизняної музичної культури, зокрема, вокальної творчості сучасних українських композиторів, твори яких завжди представлені у фестивальній програмі. Сучасна вокальна музика стала темою Міжнародних фестивалів «Музичні прем'єри сезону» (м. Київ), «Контрасти» (м. Львів), «Два дні й дві ночі нової музики» (м. Одеса), які відбувалися щорічно, об'єднуючи видатних й молодих композиторів і виконавців України і всього світу.

Попри всю стабільність загальної концепції та утвердження традицій, проведення кожного фестивалю має й свої неповторні особливості, що залежать від пануючої в суспільстві атмосфери, основних тенденцій культурного життя країни й формують мистецьке обличчя фестивалю.

«Першою ластівкою» став «Київ Мюзік Фест», який народився у 1990 році, напередодні здобуття Україною державної незалежності. Він став перший міжнародний фестиваль академічної музики в Україні, який ознаменував собою новий етап розвитку вітчизняної музичної культури. На Фесті відбувалася й нині проходить презентація української музики у світовому масштабі, розкриття самотності творчої діяльності вітчизняних митців в контексті загальних світових процесів. Девізом «Київ Мюзік Фесту» став меседж «Музика і світ – світ і музика», сформульований на другому фестивалі.

Вже сама назва фестивалю «Київ Мюзік Фест» засвідчила, що він є самодостатнім культурним центром з високим, конкурентоспроможним рівнем композиторської творчості, виконавства і здатним зайняти місце поряд із світовими музичними фестивалями Європи, такими як, наприклад, «Варшавська осінь», «Празька весна» тощо. [28., с.5].

Ініціатором його заснування і музичним директором з 1990 по 2001 рр. був український композитор І. Карабиць. Починаючи з 2002 по 2005 рр. цей фестиваль очолював М. Скорик, а з 2006 р його організатором є І. Небесний. За роки існування «Київ Мюзік Фест» переживав різні етапи – сприятливі й не дуже, але затвердив статус найголовнішого в країні фестивалю академічної музики, представляючи собою своєрідний зріз сучасної української музичної творчості активно діючих композиторів різних поколінь.

На концертах фестивалю поряд з камерними, симфонічними, хоровими, джазовими концертами виконуються музичні фьюжн-проекти; проходять театралізовані авторські вечори, де звучать електронні музичні

композиції. Завдяки зусиллям організаторів фестивалю в концертному варіанті презентуються опери, опери-монологи, опери-діалоги, сценічне концертне виконання яких вимагає режисерської майстерності.

Буремні події в Україні останнього десятиліття не могли не знайти відображення у програмі фестивалю. І для нас особливо важливо те, що відгукнулися на них у своїй творчості не тільки українські композитори Євген Станкович, Ганна Гаврилець, Катерина Троценко, Лариса Донник, Ігор Щербаков, Юрій Іщенко, Віктор Степурко, Іван Тараненко та інші, а і їхні колеги з інших країн світу: Австрії, Білорусі, Естонії, Китаю, Латвії, Литви, Нідерландів, Німеччини, Польщі, Франції, Хорватії, Чехії, Швеції тощо. Уперше у Києві виступали музиканти «Nordic Saxophone Quartet» (Швеція), унікальний співак і актор Руперт Бергман (Австрія), гості з Литви, Хорватії, Польщі, Білорусі.

У межах «Київ Мюзік Фест» зародився «Міжнародний форум музики молодих», який вже через два роки після створення набув творчої самостійності з високим міжнародним рейтингом й широким представництвом, де репрезентуються творчі доробки новітньої генерації українських композиторів.

«Міжнародний форум музики молодих» має власні мультимедійні проекти: «Етносучасність» (український проект за участю Національного ансамблю «Київська камерата» та фольклорної групи «Кросна»); «Рух і Ритм» (українсько-польський проект за участю колективу «Ласонь» і хореографічного ансамблю Музичної академії ім. К. Шимановського); «Аудіовізуальний» (виконання творів ансамблем сучасної музики «Nostri Temporis», яке супроводжується відеорядом); «EMVISIA» (Виконання творів композиторів із залученням електроніки, інструментального ансамбля, медіа-перформера).

Тематичною концепцією фестивалю є ідея синтезу мистецтв, зокрема відео та перформанс, що стали провідною складовою фестивальної програми, наприклад, мультимедійний проект

«Етносучасність» за участю Національного ансамблю «Київська камерата» (диригент Валерій Матюхін) та фольклорного гурту «Кросна» та аудіовізуальний проект ансамблю «Nostri Temporis».

На перетині музичної композиції та медіа-арту став міжнародний проект «EM-VISIA» із залученням електроніки та інструментального ансамблю, у якому прозвучали твори українських композиторів Алли Загайкевич, Сергія Пелюсткова, Любови Сидоренко, Георгія Потопальського, Олексія Ретинського, Євгена Ващенка, а також Аміра Хатаї з Ірану і австрійського композитора та медіа-перформера Елізабет Шимани. У різні роки слухачів презентувалися твори А. Загайкевич («Пори року на Майдані»), С. Лункова («Меланхолія»), К. Оленич, А. Тормахової та ін..

«Золотоверхий Київ» – фестиваль хорової музики, що проходить щорічно у травні або червні. Організатором фестивалю є український диригент Микола Гобдич. Критики відзначають високий рівень цього фестивалю. У фестивалі беруть участь провідні колективи України та інших країн.

Визначною рисою є унікальність пропонованих «Золотоверхим Києвом» програм. При цьому хор «Київ» нерідко готує монографічні програми – такими були концерти, присвячені творчості В. Степурка, Ю. Алжнєва, Л. Дичко, Є. Станковича, або програми, присвячені двом авторам різних епох, наприклад М. Березовському та В. Рунчаку, М. Дилецькому та М. Скорику. Концерти, як правило проходять у храмах Києва та в Будинку вчителя і є безкоштовними для слухачів.

Міжнародний фестиваль модерної академічної музики «Два дні і дві ночі» був організований у 1995 році за ініціативи Одеського відділення спілки композиторів України. Відтоді він відбувався кожної весни. Унікальність цієї творчої акції полягає в тому, що вона моделюється за логікою композиторського мислення та згідно авторської концепції, в якій органічно поєднані різноманітні види мистецтва. Це свого роду

безперервне музична вистава, під час якої слухачі і музиканти постійно, протягом двох діб, знаходяться в середині музичного простору.

Ця музична імпреза об'єднує не тільки музикантів багатьох країн, а й різноманітні жанри, що визначають основні напрямки дійства, яке спрямоване на «преференцію» особистості. Цей фестиваль називають «форумом інновацій та парадоксів», що за усі роки існування постійно вражав глядачів неординарними програмами із сучасних академічних творів вітчизняних і зарубіжних композиторів. Протягом дводобового музичного марафону, зазвичай, виконуються близько 100 музичних композицій, принаймні п'яту частину яких складають світові прем'єри. Знаковим є те, що твори українських композиторів виконуються не лише вітчизняними, а й іноземними музикантами. Значимість цього фестивалю полягає, насамперед, у сприянні виходу нової української музики на світову арену.

Міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону» був організований з ініціативи Міністерства культури України та Національної спілки композиторів України в грудні 1988 року. Починаючи з 1989 року, він проходить у Києві щорічно в кінці березня – початку квітня. Музичний директор фестивалю – український композитор І. Щербаков. Фестиваль включає проведення цілих циклів презентацій симфонічної, камерної, хорової, оперної музики в Колонній залі Національної філармонії України, Національної музичної академії Україна, Будинку органної музики, Будинку вчених. Фестиваль – член однієї з найвідоміших світових асоціацій музичних і театральних фестивалів – International Society for Performing Arts (ISPA).

Програма цього видатного і всесвітньо відомого форуму сучасної академічної музики включає в більшій мірі прем'єри творів українських композиторів. До такого роду мистецьких заходів залучаються кращі творчі сили – видатні діячі культури України та зарубіжжя (колективи, солісти). Щороку запрошуються цікаві зарубіжні виконавці з усіх країн

світу. На концертах фестивалю глядач має можливість ознайомитися з творами не тільки відомих, але й молодих композиторів.

Інтеграції вокально-хорового мистецтва у світовий мистецький простір сприяють фестивалі присвячені зв'язкам української музики зі світовою музичною культурою. Згадаймо фестиваль «Музика українського зарубіжжя», який проходив у Львові і презентував твори А. Гнатчишина, І. Солевицького, З. Лавришина, М. Кузана і В. Балея, відомих пропагандистів української музики за кордоном. Фестиваль «Україна-Франція» у Харкові познайомив слухачів з сучасною французькою і українською камерною музикою, фестиваль української і американської музики проходив у Львові, у Харкові постійно відбуваються концерти, майстер-класи, презентації у рамках культурного обміну між нашою країною і Німеччиною тощо.

Якщо говорити про конкурси академічного напрямку, то слід назвати Всеукраїнський конкурс молодих композиторів і виконавців «Жива музика» (м. Київ), Міжнародний конкурс вокалістів імені І. Алчевського «Алчевський-дебют» (далі МКВІА-д) (м. Харків), Міжнародний вокально-хоровий конкурс «Victoria» (м. Київ), Всеукраїнський конкурс солістів-вокалістів імені Оксани Петрусенко (м. Херсон), конкурси хорових диригентів, конкурс хорових колективів імені М. Леонтовича та багато ін. Активний конкурсний рух сприяє виявленню і подальшому росту молодих виконавців, диригентів, композиторів, творчість яких є вагомим внеском у культурний розвиток вільної України.

Підсумовуючи, ми погоджуємося з думкою А. Чібалашвілі про те, що інтенсивність конкурсно-фестивального життя є своєрідним показником культурного розвитку країни, яка вказує на активність сучасних мистецьких процесів, їхню «включеність» у світовий глобалізований простір, здатність відстоювати власні творчі традиції на міжнародному рівні [51].

ВИСНОВКИ

У результаті нашого дослідження ми дійшли наступних висновків:

1. Вокальне мистецтво України є невід'ємною складовою національної музичної культури. Воно має багатовікову історію, насичену традиціями, які на кінець XX – початок XXI ст. зберігаються, оновлюються і, водночас, трансформуються. Задля наукового вивчення цих процесів нами були розглянуті теоретичні основ національного вокального мистецтва; конкретизовані поняття «вокальне мистецтво», «вокальний стиль», «спів», «академізм», «виконавство», «інтерпретація», які відповідають загальноєвропейським критеріям у виконавстві. Ми визначили чинники, що впливають на стильову змінність академічного вокального мистецтва, його основні жанри та канони академічного виконавства.

2. Констатовано, що традиційними джерелами українського національного вокального мистецтва є фольклорний та церковний спів, які активно функціонують у чотирьох історичних періодах розвитку української вокальної музики: докласичний (староруське вокальне мистецтво, до 16 ст.); класичний (17–19 ст.) – становлення професійного хорового співу та формування у його середовищі сольних засад; посткласичний (кін. 19 – 20 ст.) – вироблення професійних основ сольного (оперного) художнього співу, що відповідає європейським традиціям; сучасний (кін. 20 – початок 21 ст.) – розквіт національного вокального мистецтва.

Створенню своєрідних національних традицій професійна українська вокальна музика завдячує видатному музично-громадському діячу, фундатору національної композиторської школи Миколі Лисенку (1842 - 1912), який посприяв становленню української вокально-хорової музиці й національної опери.

Гідними його послідовниками стали М. Аркас, А. Вахнянин, М. Вербицький, О. Кошиць, М. Леонтович, О. Нижанківський, Я. Степовий, К. Стеценко, П. Сокольський та інші, головною сферою творчості яких залишалося вокально-хорове мистецтво, а саме: обробки народних пісень, солоспіви, кантати, церковні жанри тощо. Саме з їхньої творчості починається новий етап розвитку української музики у напрямку формування сучасної національної композиторської школи.

3. Українська вокальна музика останньої третини ХХ – початку ХХІ століття демонструє інноваційність свого художнього розвитку та розмаїття авторських пошуків у жанрово-стильовій, інтонаційно-мовній та художньо-виразній сферах, з опорою на новітні техніки письма та принципи сучасного музичного мистецтва, зверненість до постмодерністських настанов, стильових рис нової простоти, неоромантизму, неофольклоризму, неосакральності.

За образно-змістовим наповненням сучасна українська вокальна музика поділяється на твори духовної та світської тематики, за жанрово-стильовими ознаками – на чисельні традиційні й новаторські жанри, пов'язані як із канонічними, так і неканонічними текстами.

За роки незалежності України написана значна кількість хорових творів релігійно-духовної тематики («Літургія Іоанна Золотоустого» Л. Дичко, «Панахида» М. Скорик, «Українська меса» Ю. Захожого-Катренка, «Реквієм» В. Сильвестрова тощо) та відродився жанр духовного концерту («Піснеспіви» В. Польової, «У блакитно-золотавих тонах» Ю. Іщенка, «Отче наш» В. Сильвестрова, «Благальна Єктенія», «Вірую» В. Степурко та ін.). Продовжується тенденція оновлення кантатно-ораторіального жанру («Молитва Катерини» І. Карабиця, кадиш-реквієм «Бабин Яр», «Чорна елегія», «Панахида за померлими з голоду» Є. Станковича). У світських творах кантатно-ораторіального жанру відбувається оновлення тематики і стильові тенденції романтизації й неофольклоризму («Золотий камінь посіємо» Г. Гаврилець, сценічної

кантати «Ярмарок» В. Зубицького, ораторії «Скіфська пектораль» О. Яковчука, «Пори року» М. Скорика) та камерності (кантата «Шість жіночих пісень» І. Гайденка, «Венера» С. Луньова, «Погляд у дитинство» Г. Гаврилець, «Різдвяної зірки» І. Ющенко, «П'єро мертвопетлює» О. Козаренка). Окреме місце в процесі розвитку вокальної музики належить сьогодні творам, які народжуються на перетині кількох жанрів – так звані жанри-міксти (симфонія-ораторія, симфонія-меса).

Певною прикметою часу для камерно-вокальної музики стає трагедійне переосмислення митцями буття свого народу («Осінь - Жабка» М. Денисенко) та тенденція певної «інтелектуалізації» музичних творів («Збігнев Батюк» С. Зажитька). з'являються перші мінімалістичні опуси, а також жанр музичного перфомансу («Речитатив та арія тіні батька Миколи Нечипорука з опери «Легенди Нанало-Ямайського округу» С. Зажитька).

Розвиток сучасного музичного театру характеризується інтенсивними пошуками нових шляхів оперної творчості. Оновлення в оперному жанрі відбувається як традиційним шляхом (пошук нового тематизму, використання нетрадиційних шарів фольклору тощо), так і через застосування нетрадиційних авангардних засобів виразності та створення нових форм оперної драматургії. Творчі пошуки в оперному жанрі тривають у кількох напрямках: від камерної опери та моноопери, де психологізм внутрішнього стану героя переважає над зовнішньою дією, до створення гібридних мультимедійних форм і розширення меж самого оперного жанру. Тематика та жанровість опер сучасного періоду найрізноманітніші: від біблійної опери-притчі (М. Скорик) та історико-драматичної епопеї (І. Карабиць), до ліричних, монологічно-епістолярних камерних опер (В. Губаренко), драматичних рок-опер (С. Бедусенко, Г. Татарченко), розважальних мюзиклів (І. Щербаков) та еkleктичних оперних проєктів (композиторів формації «Нова Опера»).

4. Сучасне українське вокальне мистецтво все активніше інтегрується в загальноєвропейський культурний контекст, упевнено демонструючи новітні досягнення й національну самобутність. Ця інтеграція відбувається завдяки: 1) гастрольним і конкурсно-фестивальним програмам вітчизняних виконавців; 2) виконанню українських творів представниками музичного мистецтва зарубіжжя й діаспори; 4) ініціюванню та участі у міжнародних мистецьких акціях різного спрямування (конкурсах, фестивалях, релігійних, молодіжних програмах, ювілейних урочистостях тощо); 5) презентації медійних та інтернет-проектів; 6) здійсненню, тиражуванню й поширенню за межами країни аудіозаписів і відеопрограм.

Отже, в українському вокальному мистецтві останніх десятиліть помітним є момент самоутвердження, прагнення до повноправного інтегрування з передовими стилістичними пошуками європейської та світової музики XXI століття. Успіхи українських музикантів на міжнародних музичних конкурсах, фестивалях, мистецтвознавчих симпозіумах й проектах підтверджують думку про те, що одним із реальних шляхів інтеграції України до Європи є процес створення своєрідних мистецьких цінностей, на якому наші композитори й виконавці мають як вагомі здобутки, так і необмежені творчі перспективи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В. Г. До питання про витоки українського традиційного співу / Наукові записки Тернопільського пед. унів. ім. В. Гнатюка.: Серія: Мистецтвознавство № 2(3). 1999. 19 с.
2. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: Монографія / Рец.: Дунаєвська Л. Ф., Іваницький А. І., Котляревський І. А., Куліш Л. Ю. К.: Українська ідея, 2001. 144 с.
3. Архімович Л., Гордійчук М. Микола Віталійович Лисенко. К., 1992. 251 с.
4. Асаф'єв Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Гос. муз. изд-во, 1971. 379 с.
5. Багалій Д.І. Український мандрований філософ Григорій Сковорода. 2-е вид. К.: Орій, 1992. 472 с.
6. Баланко О. М. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен: дис...канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія імені П.І. Чайковського. Київ, 2016. 246 с.
7. Берегова Олена. Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі. К.: Ін-т культурології НАМ України, 2020. 304 с.; іл.
8. Берегова, О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть: монографія. К.: Інститут культурології НАМ України. 2013. 232 с.
9. Варламов Д. К вопросу об академизме, академизации и академическом искусстве / Вестник ЧелГУ, 2008. Вып. 21. 276 с.
10. Вокальне мистецтво: Історія. Сучасність. Перспективи : збірник статей / редактор-упорядник Ганна Карась. Івано-Франківськ: Фоліант, 2015. 208 с.

11. Герасимова-Персидська Н.О. Партесный концерт на Украине во II половине XVI – I пол. XVIII века и его место в культуре эпохи. К.: Музична Україна, 2006. 340 с.
12. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва: Підручник для вищих музичних навчальних закладів. К.; НМАУ, 1997. 320 с.
13. Голоднікова Ю. «Чорнобильдорф»; довга мандрівка у пошуках нового мистецтва / Суспільна культура. 26 листопада 2020. Режим доступу: <https://susplne.media/83144-cornobildorf-dovga-mandrivka-u-posukah-novogo-mistectva/>
14. Грица С. Й. Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки. Київ; Тернопіль: «Астон», 2002. 236 с.
15. Гузій Н.В. Основи педагогічного професіоналізму. Навчальний посібник. К.: НПУ імені М. Драгоманова, 2004. 155 с.
16. Гунько Н.О., Чехуніна А.О. Творчий розвиток майбутнього педагога-музиканта у процесі художньої інтерпретації вокальних творів / Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах. 2020 р., № 70, Т. 1. С. 191-195.
17. Гуркова О. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ. 2016. 225 с.
18. Гусарчук Т. Діалог століть у «Хоровому концерті пам'яті Артемія Веделя» Світлани Острової на тексти Григорія Сковороди. *Young Scientist*, № 3 (55). 2018. С. 14–18.
19. Дилецький М. Граматика музикальна: фотокопія рукопису 1723 / Підг. О.С. Цалай-Якименко. К.: Музична Україна, 1970. 205 с.
20. Дружинець М. Естрадне музичне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століття як фактор євроінтеграції української культури: автореф. Дис... канд. мист-ва: 26.00.01. К., 2021. 23 с.

21. Енциклопедія сучасної України. Т. 4 : В – Вог / НАН України ; Наук. т-во ім. України ; гол. ред. кол. І. М. Дзюба. К.: Поліграфкнига, 2006. 728 с.
22. Забужко О. «І знов я влізаю в танк...». Вибрані тексти 2012 – 2016: Статті, есе, інтерв'ю, спогади. Київ: Комора. 2016. 416 с.
23. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість. К: Музична Україна, 1990. 312 с.
24. Іванов В.П. Співацька освіта в Україні у XVIII ст.: Монографія. К.: Музична Україна.,1997. 289 с.
25. Кияновська Л. «Мойсей» на порозі нового століття. Музика. 2001. № 6. С. 11–12.
26. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / відп. ред. І. Пясковський, О. Купчинський ; Наукове товариство ім. Шевченка у Львові. Л.: [б.в.], 2000. 286 с.
27. Комлікова А.В. Українська рок-опера: традиції та аспекти розвитку: дис..канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03. Музичне мистецтво. Київ, 2016. 183 с.
28. Корній Л. Історія української музики [Текст]: монографія. Ч. III. К., 2001. 479 с.
29. Корній Л.П. Українська шкільна драма і духовна музика XVII – I половини XVIII ст. К., 1993. 185 с.
30. Кравченко О., Єрьоменко А. Шляхи розвитку Харківської композиторської школи. Творчість Ігоря Гайдєнка та питання спадкоємності поколінь. Актуальні питання гуманітарних наук, 2021. Вип. 35. Т. 2. С. 63–67.
31. Кривицька Т. Традиції народних театральних дійств у сучасних українських музично-сценічних жанрах (на прикладі опери «Різдвяне дійство») / Українське музикознавство: збірка наукових праць. Київ, 2008. Вип. 34. С. 259–267.

32. Крусь О. П. Історія української музики від витоків до середини ХІХ століття: Навчально-методичний посібник. Луцьк: Надстир'я, 1999. 138 с.; іл.
33. Крусь О. П. Історія української музики ХХ століття: Навчально-методичний посібник. Луцьк: Надстир'я, 1997. 82 с.
34. .Куришев Є. «Мойсей» М. Скорика: віра та зневіра . Музика. 2002. № 1–2. С. 14–15.
35. Куц В. Сучасні інтерпретації камерно-вокальної музики Івана Карабиця. KELM (Knowledge, Education, Law, Management). 2021. № 3 (39). Vol. 1. P. 117–122.
36. Луніна А. Камерний формат творчості Євгена Станковича: на перехресті “картинно-пейзажної візуальності”, “кінозображальності” й “нової простоти. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. Київ : Фенікс, 2013. Вип. 5 (16). С. 141–147.
37. Мельниченко В. Специфіка естетики постмодернізму в контексті феномену творчості Валентина Сильвестрова. *Молодий вчений*. № 10. 2017. С. 297–300.
38. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации: Учебное пособие. Киев, 2013. 271 с.
39. Nova Opera представить гра[н]д-оперу «Мистецтво війни» / Укрінформ: мультимедійна платформа іномовлення України. 5.04.2022. Режим доступу: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3449505-nova-opera-predstavit-grandopera-mistectvo-vijni.html>. (дата звернення 10.03.2023).
40. Панькевич Ю. Проблеми інтерпретації творів сучасних українських композиторів в контексті європейського виконавства. Режим доступу: <http://www.tspu.edu.ua/php1 /include/nauka/ conferenc/ online/global/ mystectvo/pankevych.pdf>.
41. Перцов Д. Композиторський стиль Олега Безбородька: візії постмодерну. *Культура і сучасність*. 2019. № 1. С. 134–138.

42. Поліщук Я. Дискусійність та вичерпаність постмодерністського проекту. Слово і час, 2019. № 4. С. 22–29.
43. Садохин А. П. Мирова художественная культура. Словарь. М.: Директ-Медиа, 2014. 668 с.
44. Серганюк Л. І. Стилiстика української акапельної хорової опери (на матеріалі творчості Л. Дичко): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв: 17.00.03. К., 2004. 23 с.
45. Сковорода Г.С. Повне зібрання творів. У 2-х т. К., 1973. Т. 1. 532 с.
46. Скопцова О.М. Становлення та особливості розвитку народного хорового виконавства в Україні (кінець ХІХ–ХХ століття): автореф. дис. канд. мистецтвозн.: 17.00.01. К., 2005. 20 с.
47. Словник української мови: в 11 томах. (1970-1980). Т.1, 4. Режим доступу: <http://sum.in.ua/s/slovnyk> (дата звернення 11.03.2023).
48. Степанченко Г.В. Ігор Щербаков: нарис про життя і творчість / Твори для камерного оркестру [Ноти]: у 3 зошитах. Зошит 1. К.: Муз. Україна, 2011. С. 5-7.
49. Швед М. Б. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики: [монографія]. Львів: Сполом, 2010. 440 с.
50. Штогрін І. Прем'єра опери «Чорнобильдорф»: «нове слово у мистецтві», «полістилістичний жанр». 31 жовтня 2020. Режим доступу: <https://www.radiosvoboda.org/a/premyera-opera-chornobyldorf-razumeiko-grygoriv/30921360.html> (дата звернення 10.03.2023).
51. Чібалашвілі А. О. Фестивалі сучасної музики в Україні та їх вплив на явище художнього синтезу в творчості сучасних українських композиторів / Культура і сучасність. К.: Міленіум, 2011. № 2. С. 258-263.
52. Чірко Н. «Монологи Джульєтти»: ретроспекція часу та відчуження реальності / Наук. вісник НАМ України ім. П. І. Чайковського. Вип. 32. Книга 4. (Віталій Губаренко: сторінки творчості: статті, дослідження, спогади). К., 2003. С. 143–150.