

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ФАКУЛЬТЕТ ПСИХОЛОГІЇ ІСТОРІЇ ТА СОЦІОЛОГІЇ  
КАФЕДРА ІСТОРІЇ АРХЕОЛОГІЇ ТА МЕТОДИКИ ВИКЛАДАННЯ

РОЛЬ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ  
КУЛЬТУРИ ХХ СТ.

Кваліфікаційна робота (проект)  
на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр»

**Виконала:**

студентка 4 курсу 442 групи  
спеціальності 032 Історія та археологія  
освітньо-професійної програми Історія  
та археологія  
Мошенська Валерія Ігорівна

**Керівник**

к.і.н., доцент Бойков О.Ю.

**Рецензент**

Камінська О. А. к.і.н., доцентка  
кафедри загальноправових та  
соціально-гуманітарних  
дисциплін Херсонського факультету  
Одеського державного університету  
внутрішніх справ



## ВСТУП:

Актуальність дослідження ролі музичного мистецтва у розвитку української культури ХХ століття надзвичайно важлива в контексті сучасної України. У світлі сучасних подій та геополітичних викликів, які стоять перед українським суспільством, музичне мистецтво стає важливим інструментом формування національної свідомості та гідності.

По-перше, музична культура ХХ століття в Україні була сильно піддавана ідеологічним та політичним впливам радянського режиму. Багато творів було цензуровано чи заборонено, а саме виконання українською мовою було дискриміновано. Однак, не зважаючи на це, українські композитори та виконавці зуміли створити неповторну музичну спадщину, яка проникає кожен аспект українського життя.

По-друге, в сучасному контексті музичне мистецтво відіграє ключову роль у відновленні національної ідентичності та піднесенні національної гідності. Українські композитори та виконавці активно працюють над створенням нових творів, що відображають сучасні реалії та історичні події, а також переосмислюють спадщину минулих поколінь. Їхні твори стають символом сили та відданості нації, втілюючи дух боротьби за свободу та незалежність.

По-третє, музичне мистецтво сприяє розбудові національної свідомості та відновленню національної ідентичності шляхом подолання радянських та російських наративів. Через музику українські художники висловлюють свої думки та переживання, розповідають про історію та культуру свого народу, тим самим формуючи новий національний дискурс, який не тільки відрізняється від радянського, але й протистоїть йому.

Отже, у контексті сучасних викликів та потреб українського суспільства, дослідження ролі музичного мистецтва у розвитку української культури ХХ століття стає не лише актуальним, але й необхідним для збереження національної ідентичності, відновлення історичної правди та підтримки національної гідності України на міжнародній арені.

Відповідно до цього поставлені такі завдання:

Аналіз ідеологічних та політичних впливів радянського режиму на музичну культуру України протягом ХХ століття.

Вивчення неповторної музичної спадщини українських композиторів та виконавців ХХ століття, яка відображає національну ідентичність та дух боротьби за свободу.

Дослідження, як музика та тексти пісень українських композиторів відображають національну історію та ідентичність, протистоячи радянським та російським нарративам.

Встановлення важливості дослідження ролі музичного мистецтва у розвитку української культури ХХ століття для збереження національної ідентичності та підтримки національної гідності України на міжнародній арені.

Об'єкт дослідження: Українська музична культура ХХ століття.

Предмет дослідження: Взаємозв'язок та вплив музичного мистецтва на розвиток культурного життя в Україні протягом ХХ століття.

Методи дослідження:

Історичний метод:

- Дослідження історичних джерел:

Архівні матеріали: Аналіз архівних документів, які стосуються розвитку музичного мистецтва в Україні протягом ХХ століття, таких як листування композиторів, офіційні документи, концертні програми тощо.

Літературні джерела: Вивчення літературних творів, які описують історію музичної культури України, мемуари відомих композиторів та музикантів, художні твори про музику та композиторів.

- Аналіз історичних подій:

Політичні та соціокультурні зміни: Визначення впливу політичних та соціокультурних змін у країні на розвиток музичного мистецтва та його сприйняття суспільством.

Важливі події: Дослідження важливих подій у сфері музичного мистецтва, таких як прем'єри творів, концертні тури, створення музичних установ та організацій.

- Контекстуальний аналіз музичних творів:

Жанрові особливості: Вивчення особливостей жанрової приналежності музичних творів українських композиторів та їхнє місце у музичному каноні.

Вплив історичних подій на творчий процес: Аналіз впливу історичних подій та політичного контексту на творчий процес композиторів і виконавців.

Метод аналізу та синтезу:

Аналіз:

- Аналіз історичних джерел: Дослідження розвитку музичного мистецтва в Україні протягом ХХ століття через аналіз архівних документів, літературних джерел, періодичної преси та інших історичних джерел.
- Контентний аналіз творів: Ретельний аналіз музичних творів українських композиторів ХХ століття для визначення їхнього змісту, стилю, естетичних особливостей та впливу на аудиторію.
- Аналіз сучасних джерел: Вивчення думок та переживань сучасних українських композиторів, виконавців та слухачів через інтерв'ю, опитування та аналіз публікацій у ЗМІ та соціальних медіа.

Синтез:

- Узагальнення результатів аналізу: Об'єднання та узагальнення отриманих даних з аналізу історичних джерел, музичних творів та сучасних джерел для формулювання загальних висновків.
- Формулювання теоретичних концепцій: Синтез структурованих знань для розробки теоретичних концепцій щодо ролі музичного мистецтва у формуванні національної свідомості та гідності.

Географічні рамки охоплюють сучасну територію України, оскільки українська музична культура та її вплив на розвиток української

ідентичності та гідності стали неот'ємною частиною суспільства на цій території. Протягом ХХ століття Україна пережила значні соціокультурні зміни, які відобразилися в музичному мистецтві та сприяли його розвитку, а також вплинули на формування національної свідомості.

Хронологічні рамки: Розглядається період ХХ ст., оскільки цей часовий проміжок визначається важливими історичними подіями та трансформаціями, які суттєво вплинули на розвиток української музичної культури. У ХХ столітті Україна пережила ряд ключових етапів своєї історії, від періоду революційних змін до впливу радянського режиму та, нарешті, до отримання незалежності. Весь цей період був наповнений подіями, які відобразилися у музичному мистецтві та вплинули на його характер і спрямування.

Структура роботи: У моїй дипломній роботі присутні чотири основних розділи. Кожен з них відображає певний період у розвитку музичного мистецтва в Україні, починаючи від епохи національної революції та завершуючи періодом становлення незалежності. Загальний обсяг дипломної роботи складає 55 сторінки.

## I РОЗДІЛ

## СТАНОВЛЕННЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ДОБИ НАЦІОНАЛЬНОЇ РЕВОЛЮЦІЇ 1917-1920 РР.

У кінці XIX - на початку XX століття в Україні активне політичне життя та соціальні трансформації відігравали значну роль у розвитку музичного мистецтва та загальної культури. Ідеї свободи особистості та розширення індивідуальних прав стали домінуючими. Відбувався активний національно-культурний рух, що почався з вимоги до визнання права на вільне використання рідної мови та культури і завершився здобуттям незалежної Української держави. У суспільно-політичній сфері спостерігався розмаїття політичних орієнтацій (національно-патріотична, соціалістична), що відображалось у формуванні різних політичних партій. Припинили своє існування Російська та Австро-Угорська імперії. Після розпаду цих імперій український народ, так само, як і інші народи, боровся за свою незалежність, що призвело до створення Української Народної Республіки (УНР) та Західноукраїнської Народної Республіки (ЗУНР) у 1918 році, які пізніше об'єдналися. Хоча українська революція зазнала невдачі проте її досягнення та набуті уроки мали велике історичне значення. Після цього прийшла до влади більшовицька влада (1919) з центром у Москві, яка встановила диктатуру. Пізніше була створена Українська Соціалістична Радянська Республіка (1919) з власним адміністративним центром та апаратом.[1,с 227]

Період на початку XX століття був переповнений подіями, такими як революції, війни, голод і соціальний розкол, які створювали виклики для творчості митців. Важкі життєві обставини, такі як епідемії та політичні репресії, часто ставали причиною ранньої смерті видатних представників культурної сфери. Суспільно-історичний контекст того часу породжував суперечливі почуття надії та розчарування. Багато українських митців віддавали переважну увагу потребам нації, не обмежуючись лише творчістю, але й займаючись культурно-освітньою діяльністю.

Також у цей час виникали й розвивалися нові естетичні течії, відбувалася трансформація художніх пріоритетів, а також постійно вдосконалювалися музичні засоби виразності. Підйом та розвиток художньої сфери, визнаний дослідниками як період національного відродження, досягав свого піку у 20-ті роки, але ставав об'єктом придушення з боку більшовицької влади у 30-ті роки, відомого як "розстріляне відродження". [3, с 177]

У той час існували різноманітні музичні напрямки, такі як вокальна творчість, хорова музика, вокально-симфонічна творчість, симфонічна музика, а також музично-драматичні жанри, такі як опера, балет та оперета. Крім цього, варто зазначити наявність камерно-вокальної та камерно-інструментальної музики.

Якщо говорити про музичну творчість того періоду, слід зауважити, що в Україні завжди існувала своя унікальна частина музичного жанру, яка була створена відомими музикантами-кобзарями, які були не лише митцями, але й хронікерами історичних подій, культурних символів та традицій народного життя. Під час епохи національного піднесення, яка спалахнула в Україні на початку ХХ століття в зв'язку з революційними подіями, активізувалася робота подорожуючих музикантів. Таким чином, практика сільських музик з минулих епох відроджувалася через діяльність груп блукавих виконавців, які пропонували стандартний кобзарський репертуар і твори з духовним змістом, супроводжуючи себе скрипкою, гармошкою, лірою та бандурою. [2]

На фоні важливих історичних подій, що розгорталися на території західних областей України, де культурне життя стикалося зі значними труднощами через політику австрійського уряду, з представників різних організацій, таких як січові, сокольські та пластунські товариства, виникло національне військове угруповання - Легіон Українських Січових Стрільців (УСС). Їхні воєнні та художньо-творчі зусилля часто представлялися в



історичних джерелах однобічно, описуючи їхню діяльність як "реакційну" та "антинародну".

Восени 1918 року після розпаду Австро-Угорської імперії через національно-визвольний рух виникла Західно-Українська Народна Республіка. Українські січовики стали основною силою в цьому процесі. Легіон УСС, під керівництвом мистецької інтелігенції, виступав як основа не лише військових, а й творчих потуг Української Галицької Армії. У той період українські стрільці внесли значний вклад у світову культуру, породивши багато талановитих митців: композиторів, поетів, письменників. [5, с 107]

Пісні, створені під час революційних подій, представляють собою важливий аспект історії боротьби українського народу за свою незалежність. До цих пісень відносяться такі композиції, як “Ой у лузі червона калина похилилася” С.Чарнецького; “Ой, видно село, широке село під горою”, “Бо війна війною”, “Казав мені курат на сповіді ...” Л.Лепкого; “Питається вітер смерті” Ю.Шкрумеляка; “Ой упав стрілець”, “Їхав козак на війноньку” М.Гайворонського; “Зажурились галичанки” Р.Купчинського та інші. Серед відомих авторів таких пісень були М. Голубець, В. Бобинський, Л. Луців, М. Угрин-Безгрішний, брати Богдан і Левко Лепкі.

Пісні стрільців з періоду революції включали в себе спільність військових турбот, вираження національних та поетичних почуттів, неврегульованість повсякденного життя, могутність духу народу та віру у щасливе майбутнє. Ці музичні твори, які перейшли у народну культуру та пройшли певні трансформації, стали ще більш виразними й залишаються невід'ємною частиною нашої спадщини назавжди.[3, с 67]

Після закінчення громадянської війни з'явилася обширна мережа художніх колективів, гуртків і студій, що потребували нового, сучасного репертуару для своїх виступів на хорових олімпіадах, агітпоїздах, мітингах та демонстраціях. Після закінчення громадянської війни з'явилася розгалужена мережа мистецьких груп, клубів і студій, що активно

впроваджували нові ідеї та створювали сучасний репертуар. Перші композиції, які втілювали образи революції, були створені ветеранами музичної сцени, зокрема хор К. Стеценка "Перше травня" (слова М. Філянського) та ліричний дует Я. Степового "Гей, на весла" (слова редагувалися В. Лагодою). Тим часом, молоді композитори-піснярі, такі як К. Богуславський, М. Вериківський, В. Верховинець, Г. Верьовка, П. Козицький, Ф. Попадич, Л. Ревуцький, П. Толстяков та інші, також активно працювали у цьому новому жанрі. Роль революційної поезії, зокрема творчості П. Тичини та В. Сосюри, в еволюції української пісні була значною. Варто звернути увагу на збірник "Масовий спів", створений композиторами К. Богуславським і П. Козицьким у 1926 році. Цей збірник містив хоровий репертуар, упорядкований за календарем революційних свят. У розділі про "Музично-виховну роботу як частину державного будівництва" відзначалося, що головне завдання керівників музичної діяльності полягає в тому, щоб усвідомлено та рішуче використовувати музику та пісні як інструмент політичного виховання мас. Зазначалося, що пісня повинна проникати в нові сфери повсякденного життя, звучати на святкових заходах, вечірках, під час відпочинку та розваг, розповсюджуючи нову ідеологію.[4, с 111]

Для втілення актуальних тем у своїх творах українські композитори часто використовували традиційні образи селянського фольклору, адаптуючи їх жанрові та стилістичні особливості. У популярних масових композиціях П. Козицького, таких як "Передкомунська" і "Наша спілка молода", активні та жваві музичні вирази взяли початок з народних мелодій, де використовувалися елементи вільного імпровізаційного співу та характерна неперіодичність і ритмічна різноманітність.

У музичному арсеналі 1920-х років значне місце було відведено темі міжнародної співпраці, і революційні пісні інших національностей знаходили своє місце в цьому репертуарі. Наприклад, хорові ансамблі швидко узяли на озброєння та широко поширили мелодійні обробки

італійського бойового гімну "Вперед, народе, йди", який був гармонізований Г. Верьовкою, а також знамениту "Карманьйола".[6, с 255]

Серед українських творців, які активно працювали в жанрі масової музики, слід відзначити К. Богуславського - талановитого композитора, співака і диригента. Зацікавлений у всіх аспектах культурного життя країни, він створив велику кількість популярних збірок пісень, які містили як оригінальні композиції, так і гармонізації народних ритуальних мелодій з новими текстами, таких як "Червоний юнак", "Дванадцять комсомольських пісень", "Перше травня", "Червоне село", "Піонери йдуть" та інші. Музичний стиль композитора відображав усі етапи розвитку пісенної творчості того періоду, від захоплення традицій народної музики до втілення характерних особливостей нових пісень.

Ліричні пісні 1920-х років відзначались тісним злиттям особистого досвіду з загальним колективним настроєм, що призвело до трансформації ліричної сфери в епічно-громадянське звучання. Наприклад, сольне виконання К. Богуславського пісні "Нас покликали в військо червоне" на слова А. Паніва, що спочатку мало романтичний стиль, у подальшому розвитку в хоровому виконанні почало наближатися до епічного образу народної пісні.

Українські композитори активно зверталися до хорової музики, яка мала глибокі корені в національній культурі. Нові твори почали відображати події, що відбувалися в країні після Жовтневої революції. Хорова творчість М. Леонтовича, К. Стеценка і Я. Степового виступала як важлива спадщина, що поєднувала сучасну музику з минулими традиціями.

У прагненні задовольнити запити широкої аудиторії та розширити репертуар нових музичних колективів і самодіяльних гуртків, Я. Степовий та М. Леонтович готували перші в Україні нотні збірки революційних пісень. Однак слід зауважити, що діяльність М. Леонтовича зупинилася в 1921 році, коли він став жертвою політичних репресій та був вбитий агентами більшовицького режиму. Також варто відзначити внесок Г.

Верьовки, який створив хоріві аранжування пісень міжнародного пролетаріату, що відобразили дух нових часів та підтримували духовний підйом нації.[6, с 182]

Перетворення народних мелодій стало важливим напрямком української музики, який і досі є актуальним. Першопочаткові учасники у створенні пісенно-хорового мистецтва в Україні, такі як Л. Ревуцький, М. Вериківський, П. Козицький, К. Богуславський, Г. Верьовка, відіграли ключову роль у розвитку цього жанру, розширивши його музичний та тематичний спектр, а також оновивши народні мелодії за допомогою сучасних звуків. У цій справі йшли в ногу інші видатні композитори, такі як Я. Степовий, К. Стеценко і М. Леонтович. Наприклад, за короткий період після української революції Я. Степовий створив аранжування десятків українських народних мелодій, які охоплювали різноманітні теми й жанри, включаючи рекрутські, побутові, ліричні, жартівливі та дитячі пісні.

М. Леонтович відіграв ключову роль у розвитку жанру обробки народної пісні. Його хоріві композиції вважаються одними з візитних карток української музичної майстерності. У них композитор демонструє своє новаторство, глибоко відчуваючи суть народної музики та оригінально втілюючи її характер. Його твори характеризуються вільним розвитком, де народні мелодії поєднуються з професійною поліфонічною технікою. Його обробки таких пісень, як "Дударик", "Пряля", "Мала мати одну дочку", "Козаки несуть", "Із-за гори сніжок летить", "Над річкою бережком", стали справжнім скарбом української хорової музики.

Особливим твором став "Щедрик". "Щедрик", безперечно, визнаний як неофіційний символ Різдва і визначний елемент культурного надбання нашої нації. Ця відома мелодія за останні сто років не тільки лунає в українських домівках, але й звучить у рекламних кампаніях та у популярних голлівудських фільмах. Англійська версія "Щедрика" під назвою Carol of the Bells також приносить радість людям, що святкують Різдво. Ця одноголоса мелодія послужила основою для створення неперевершеного

хорового твору, який тепер виконується на Різдво по всьому світу. Розпочавши роботу над майбутнім святковим шедевром у 1910 році, композитор використав волинський варіант "Щедрика" як основу для своєї пісні. Леонтович присвятив багато років створенню цього шедевуру. І лише через шість років, у серпні 1916-го, він передав рукопис відомому київському диригенту Олександрові Кошиці. Вперше цю щедрівку виконали під час різдвяного концерту 29 грудня 1916 року в залі Купецького зібрання (зараз - Національна філармонія України) студентський хор Київського університету Святого Володимира під керівництвом Олександра Кошиця. Вражена аудиторія захоплено прийняла цей шедевр.

У 1919 році Симон Петлюра очолював українську державу та намагався звернути увагу Європи до українських питань через культурну дипломатію. Для цього він відправив за кордон хор під керівництвом Олександра Кошиця. 11 травня 1919 року, через три місяці після їх від'їзду з Києва, у Празі відбувся дебютний виступ українського хору, де вперше прозвучала композиція "Щедрик" Миколи Леонтовича за межами України. Після туру у Чехословаччині хор відвідав Австрію та Швейцарію, де провів концерти у Відні, Бадені, Женеві, Цюриху, Базелі та Берні. Місцева преса висловлювала позитивні відгуки, називаючи хор "феноменом" і відзначаючи, що через нього "передається душа цілого народу". Так "Щедрик" Миколи Леонтовича здобував визнання й за кордоном.

У період, коли українські представники намагалися привернути увагу європейців до України, терор порушував мир та стабільність у країні. В цей самий час Микола Леонтович прийняв рішення покинути Київ. Протягом наступних двох років, Микола Леонтович та його сім'я зазнали важких часів.

В той час, коли українські голоси прагнули привернути увагу європейців до нашої Батьківщини, терор нищив цвіт нації. Тоді ж Леонтович вирішив тікати з Києва. Наступні два роки — найнужденніший період у житті Леонтовича та його сім'ї.

Протягом двох років гастролей у Європі хор під керівництвом Олександра Кошиця відвідав 45 міст у 10 країнах Західної Європи, виступаючи як представник української культури. Преса здебільшого відгукувалася позитивно, і побачило світ близько 600 рецензій на тему української культури. Крім того, "Щедрика" було перекладено на англійську, французьку, німецьку, польську, чеську та іспанську мови. Ця пісня стала відлунням нашого народу в боротьбі за незалежність.

Без отримання належної міжнародної підтримки, у вересні 1922 року хор під керівництвом Олександра Кошиця покидає Європу і вирушає до США. 26 вересня 1922 року українські виконавці прибувають до Нью-Йорка на трансатлантичному кораблі "Каронія" і починають активну гастрольну діяльність, працюючи в студії та записуючи платівки.

Лише за кілька днів, 5 жовтня 1922 року, вони виступили у престижній концертній залі Нью-Йорка — Карнегі-Голу — перед тисячами аудиторії, яка включала в себе відомих американських музикантів, кінозірки, політиків, представників преси та українських емігрантів. І ось "Щедрик" Миколи Леонтовича вперше лунає на американській землі. Публіка реагує бурхливими оплесками, "Щедрик" викликає велике захоплення.

Тільки у 1936 році англійська версія української щедрівки — *Carol of the Bells* — стає відомою у всьому світі. Пітер Вільговський (1902–1978), американський диригент українського походження, став автором англійського тексту пісні після того, як почув "Щедрика" у виконанні українських співаків. Ця ініціатива не мала комерційних мотивів; просто Вільговський вирішив включити "Щедрика" до репертуару свого шкільного хору, який не мав знань української мови.

У жанрі обробки народної музики Л. Ревуцький продовжував традиції М. Лисенка та М. Леонтовича, проте він впроваджував свої власні методи. У сольних аранжуваннях композитора велику увагу приділяли фортепіанній частині, а сама мелодія залишалася майже незмінною. У хорових аранжуваннях, створених у 20-ті роки, акомпанемент був менш

деталізованим, і мелодія іноді змінювалася, розгорталася в різних голосах. Це дозволяло використовувати виразні можливості співаків. Структура музичного твору служила для характеристики персонажів, підсилення драматизму сюжету, створення кульмінаційних моментів та виразних емоційних підйомів.[9, с 129]

Пісня "Ой у полі вітер віє" отримала стильову обробку у народно-гуртовому співі, представляючи високий рівень українського звучання в музичному мистецтві.

Постійна творча активність українських композиторів у галузі народної пісні призвела не лише до безпосередніх художніх модифікацій, але також стала значущим чинником у процесі створення оригінальних творів, особливо у хоровому жанрі.

У своїх хорових творах композитори розглядають сучасні теми. Вони базуються на найкращих поезіях як сучасних, так і минулих поетів. Традиційні засоби виразності значно модернізуються, а в самій хоровій музиці відчутно проникають елементи, які раніше були характерні для масових та революційних пісень. Великий інтерес викликають такі жанрові форми, як поема, хорова сценка, сюїта, тема з варіаціями, рондо, диптих і інші.

Формування сучасної тематики у хоровій музиці в значній мірі пов'язане з творчістю П.Тичини. Один з найкращих авторських хорів, "Свобода, рівність і любов" К.Стеценка (1920), був написаний на слова цього поета. Майстерною інтерпретацією вірша "На майдані" П.Тичини виділився М.Вериківський у своєму хорі-сцені а капела (1921). Ще одним видатним твором на революційну тематику є хор Г.Верьовки "Нехай собі та й шумлять дуби" (1923). Вірш Павла Тичини, який був основою для цього хору, прославляє героїзм козака, що віддав життя за світле майбутнє народу.

Творчість Павла Тичини послужила джерелом натхнення для Петра Козицького, який створив диптих "Дивний флот" у 1925 році. Обидві його частини відрізняються за змістом, образами та настроєм. Перша частина,

"Плач Ярославни", відображає скрутне минуле народу, в той час як друга частина, "Дивний флот" (призначена для змішаного хору з фортепіано), прославляє повітряний флот як символ непереможної сили молодого держави працюючих.

У перших десятиліттях ХХ століття вокально-симфонічні жанри української музики вже мали визначені традиції, які розвивали такі композитори, як Микола Лисенко, Петро Сокальський, Дмитро Січинський, Станіслав Людкевич, Кирило Стеценко. Їхні твори, такі як кантати "Радуйся, ниво неполитая" та "Б'ють пороги" М. Лисенка, "Рано-вранці, новобранці", "Єднаймося", "Шевченкові" К. Стеценка, "Кавказ" С. Людкевича та інші, вже втілили в собі встановлені музичні традиції того часу.

Кирило Стеценко виявив свій талант у 1918 році, коли створив кантату-поему "У неділеньку святу". Пізніше, він працював над другою версією кантати "Єднаймося", встановивши нові аранжування для хору, солістів та оркестру за поезією Івана Франка. Леонтій Ревуцький у 1923 році написав кантату "Хустина", яка була створена за мотивами вірша Тараса Шевченка "У неділю не гуляла" з збірки "Три літа". Цей музичний твір призначався для солістів, хору і фортепіано. Цей твір став одним з класичних творів української музики, який високо оцінив соціальну драматургію, відображену у вірші Шевченка.

У 1923 році Микола Вериківський створив ораторіальну композицію "Дума про дівку-бранку", яка вважається важливим вітчизняним зразком в цьому жанрі. У цій композиції композитор використав українські народні думи, такі як "Про Марусю Богуславку" та "Про Самійла Кішку", а також пісні-плачі невольників, такі як "Не ясний сокіл квилить-проквіляє" і "Ой та у святу неділеньку", як основу для текстового матеріалу.

У 1920-х роках експерименти з новими методами виразності для відтворення теми революційної боротьби та соціалістичної будівництва у вокально-симфонічних жанрах проявлялися у великій різноманітності та



стильовій різнобіжності . Особливо це стосувалося творів, присвячених "виробничій" тематиці, які мали взаємозв'язок із пролеткультівською "виробничою концепцією" пролетарського мистецтва, а також відображали деякі "урбаністичні" тенденції, що були характерними для західного музичного мистецтва того часу. Характерною рисою для вокально-симфонічного жанру стало використання і синтез інтонацій масової пісні, що було пов'язане з активним розвитком цієї сфери (особливо у контексті героїчних та ліричних тем).

У формуванні українського симфонізму значну роль відіграли вплив російської композиторської школи, яка тісно взаємодіяла з українською музикою . Первісний вплив російського симфонізму (як у творчості П.Чайковського, С.Танєєва, О.Глазунова, О.Скрябіна, С.Рахманінова) відчутний в ранніх зразках національної симфонічної музики, таких як Перша симфонія Л.Ревуцького (1916-1918) і Перша симфонія Б.Лятошинського (1918-1920). Стильово ці твори були схожі на симфонії М.Мяковського з того самого періоду. Вони відзначалися романтично-експресивним початком та оптимістично-світлим настроєм. Крім цього, у творах українських композиторів з'явилися народнопісенні елементи (особливо в ліричних темах побічних партій), які стали основою для їхнього подальшого розвитку та удосконалення.

Новим кроком у використанні народних пісень стала оркестрова сюїта "Веснянки" М. Вериківського у 1924 році. У її створенні були використані українські народні веснянки, які були зібрані у збірнику К. Квітки, такі як "Із-за гори чорна хмара" (перша частина), "Царівно! Ми твої гості" (друга частина), а також пісня "Гіла, Гілочка", записана К. Квіткою за участю Лесі Українки (третя частина), "Ой весна, весниця" (четверта частина) та "Ой нумо, нумо, заплетімо Шума" (п'ята частина). Основним методом розвитку музичних варіацій у сюїті є використання глинківського типу варіацій на мелодію остинато, а також застосування принципу сюїтної циклізації варіаційних обробок народних пісень, що продовжує ідеї, започатковані у

творчості А. Лядова, зокрема, у його "8 російських народних піснях". М. Вериківський також враховував досвід українських композиторів у роботі з обробкою народних пісень, особливо звертався до творчості М. Леонтовича, який поклав початок симфонізації народнопісенного матеріалу та органічного оновленого синтезування засобів народної та професійної музики.[2, с 97]

Зведення досягнень першого етапу української симфонічної музики, що відображається у симфоніях лірико-епічного напрямку (в творчості Л. Ревуцького) і романтично-експресивного стилю (у Б. Лятошинського), а також початкові результати у вдосконаленні співвідношення між фольклором та композиторською творчістю у симфонічному жанрі (сюїта "Веснянки" М. Вериківського), породило з'яву таких ключових творів, як Друга симфонія Л. Ревуцького і "Увертюра на чотири українські народні теми" Б. Лятошинського.

Романс виступає як ключовий і захопливий аспект української музики. Використовуючи основні класичні підходи, українські композитори відкривають нові способи виразності для втілення свіжих ідей і образів. Глибокий зв'язок з різноманітною поезією та прагнення відобразити в музиці сучасні теми та багатий духовний світ людини визначають напрямки інтенсивних творчих пошуків.

З ХХ століття тематика романсів стала більш різноманітною. Під впливом революційних подій зростали мотиви громадянської лірики, яка знайшла відгук у творчості К.Стеценка та Я.Степового. Саме вони почали нову еру у розвитку українського романсу. Твори "Дивлюсь я на яснії зорі" та "Стояла я і слухала весну" на поезію Лесі Українки - це психологічно насичені ліричні мініатюри, що базуються на контрастному порівнянні музичних образів, які представляють вершину вокальної лірики у стилі К.Стеценка. Як вираз підтримки творчій енергії людини та історичному розвитку мистецтва можна вважати романс "Хотіла б я піснею стати" (1920).

Гнучка мелодія голосу та динамічна фортепіанна партія зливаються в одне музичне ціле, утворюючи вражаючий дует.

Великий внесок у розвиток української камерної музики зробили романси Я.Степового, що мають виразне громадянське спрямування: "Слово", "Гетьте, думи, ви хмари осінні!" на слова Лесі Українки, "Земле моя", "У долині село лежить", "Каменярі" на вірші І.Франка, "Коваль" на поезію Ф.Петрушенка, "У шахті" за твірком С.Черкасенка та інші. Я.Степовий став першим серед українських композиторів, хто звернувся до тем революційної боротьби та самовідданої праці. Його вокальні твори зображували пролетарів-ковалів, каменярів, шахтарів, які стали символами самовідданої праці. Образ трудяра, особливо коваля, став типовим для поезії того часу, народних пісень та революційних творів.

Ключовий твір вокальної творчості Я.Степового - це широко розгорнута вокальна поема "Каменярі" (1921), яка утілює образ працівника та його героїчний труд на благо майбутнього щастя людства.

Пам'ятні дати, пов'язані з іменами Т.Шевченка, І.Франка, О.Пушкіна, М.Лермонтова та інших поетів різних республік, надихнули на створення великої кількості романсів. Серед цих творів важливе місце займають композиції Б.Лятошинського, В.Косенка, М.Вериківського, Ф.Наденка.

У кінці XIX - на початку XX століття українські композитори не зосереджували багато уваги на камерно-інструментальній музиці. Тому вони ставили перед собою завдання: використовуючи досвід вітчизняних класиків, особливо М.В.Лисенка, оволодіти новими жанрами та знайти їхнє відображення українським національним способом.

Прелюдії Л.Ревуцького складаються з сімох частин, які об'єднані у трьох колекціях - 4 (1913-1914), 7 (1918-1921), 11 (1924), і є прикладами музичного репертуару для концертного виконання на фортепіано.

В.Косенко також вніс вагомий внесок у жанр камерно-інструментальної музики. В його коротких музичних творах, таких як прелюдії, мазурки, ноктюрни тощо, відчувається вплив Ф.Шопена; у

великих, концертно-віртуозних поемах (опус 5, 11, 12) виявлені емоційні та віртуозні риси, що нагадують традиції О.Скрябіна (і навіть збереглися назви деяких поем - "Бажання", "Фантастична поема"). Прагнення до розширення масштабів і узагальнення художньої концепції також відобразилося у жанрі етюдів. Етюди ор. 8 (1922) отримали в музичній практиці назву "Романтичних" через їхню виразну експресію та підвищений емоційний настрій. Вони були створені в найкращих традиціях жанру. У "11 етюдах у формі старовинних танців" ор. (1928-1930) В.Косенко здійснив спробу знайти унікальний синтез національного інтонаційного матеріалу, включаючи фольклорні елементи, і класичних композиційно-структурних форм, що коріняться в стародавніх клавірних та органних традиціях.

У музичних творах Б.Лятошинського з 20-х років, на відміну від Л.Ревуцького та В.Косенка, не можна виявити прямих посилань на фольклор чи популярні пісні. Національний характер виявляється в його музичній мові лише неявно, вона є дуже віддаленою. Найбільш очевидною ознакою національного стилю є романтична меланхолія, що проявляється в його перших сонатах для фортепіано, другій (сонаті-баладі) та фортепіанній баладі.[5, с 14]

## II РОЗДІЛ

### ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В УМОВАХ СТАНОВЛЕННЯ РАДЯНСЬКОГО ТОТАЛІТАРНОГО РЕЖИМУ

У віддзеркаленні культурного та мистецького життя України протягом перших десятиліть ХХ століття значною мірою впливали мистецькі струми зі сходу Європи. Період 1920-х років відзначився

сміливими експериментами, що охоплювали як музичне мистецтво, так і загальну культурну сферу. Нові течії, такі як конструктивізм, футуризм, кубофутуризм, витіснили попередні стилі, такі як імпресіонізм, символізм і неоромантизм. У той же час, офіційне мистецтво, зокрема соціалістичний реалізм, та культурні норми загалом, почали набирати силу.

У той період, естетика модернізму підкреслювала використання стилістики імпресіонізму, експресіонізму та інших модерністських напрямів у поєднанні з традиційними музичними жанрами, формами та засобами виразності. Це також відобразилося на методиках музичної освіти.[5, с 190]

При аналізі розвитку музичної культури в Україні у 1930-ті роки, варто зазначити на діяльність Спілки композиторів України, яка охоплювала широкий спектр учасників, включаючи виконавців, композиторів, музикознавців, працівників видавничої справи та бібліотек. Філії Спілки діяли активно у Вінниці, Дніпропетровську, Донецьку, Ужгороді, Львові, Одесі, Сумах, Харкові та інших містах України.

Під час загальних зборів Товариства ім. М.Д.Леонтовича, що відбулися 28 лютого 1923 року, було прийнято рішення про затвердження "Положення про Дитячу Музичну Студію при Товаристві ім. М.Д.Леонтовича". Також було сформоване організаційне бюро, до складу якого увійшли Г.Верьовка, П.Тичина, С.Футорянський та інші.

Слід зауважити, що створення Студії відбулося у контексті загального процесу експериментів і пошуків нових методів роботи з дітьми, який був характерний для 20-х років. Засновники студії визначили завдання, яке полягало в створенні середовища, сприятливого для повноцінного музичного розвитку дітей та реалізації їхнього творчого потенціалу. Це виявлялося переважно у "Плані Студії", що включав два відділи: "Основний" і "Дитяча творчість".

Діяльність Студії спрямовувалась на глибокий розвиток дитини, комбінуючи нові підходи, такі як музична творчість, шумовий оркестр, та

прослуховування музики, і традиційні методи, наприклад, хоровий спів і музична грамота. Це визначило орієнтацію роботи, де поєднано новаторські музично-педагогічні концепції 20-х років з передовими досягненнями попередніх періодів. Основний музично-педагогічний репертуар складався з творів українських композиторів та народних мелодій, втілюючи один із головних пріоритетів Студії - національне виховання молодого покоління.[3, с 123]

На початку третього десятиріття ХХ століття спостерігаються нові тенденції в сфері музичної освіти, які спрямовані на професіоналізацію. У 1934 році постановою Наркомпросу УСРР було проведено реорганізацію Київського музично-драматичного інституту ім. М.Лисенка на дві окремі вищі навчальні установи: консерваторію та театральний інститут. Також у той же рік консерваторія була перетворена на комбінат, який включав три рівні музичної освіти: спеціальну музичну школу для обдарованих дітей, музичне училище (обидва зі статусом середнього спеціального закладу) та консерваторію з аспірантурою.

У 20-х роках минулого століття система музичної освіти в Україні перебувала на етапі пошуків та експериментів, особливо у сфері естетичного виховання за допомогою музичного мистецтва та підготовки фахівців цієї галузі. Проте в 30-х роках акцент став на розвитку музичного професіоналізму. Українські музиканти почали активно виступати на міжнародних конкурсах, демонструючи високий рівень виконавської майстерності, порівнянний з європейськими стандартами.

У Західній Україні у 20–30-х роках минулого століття музична освіта розвивалася в особливих умовах, обумовлених історичними подіями, коли Східна Галичина і Волинь були під владою Польщі, Закарпаття – Чехословаччини, а Буковина – під захистом Румунії. У цьому контексті у музичному житті Західної України виділилися дві основні тенденції: аматорський хоровий рух (представлений, наприклад, товариством “Львівський Боян” та організацією “Просвіта”) та професійна підготовка

музичних кадрів національного рівня (здійснювалася через Музичне товариство ім. М. Лисенка, Вищий музичний інститут у Львові та його філії). У 30-х роках у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка працювали видатні українські музиканти, серед яких були композитори і музикознавці Н. Нижанківський, М. Колесса, Б. Кудрик, З. Лисько, Р. Сімович, а також піаністи Г. Левицька і Р. Савицький. Українські педагогічні таланти відтворювали фортепіанний репертуар, представлений творами таких майстрів, як В. Барвінський, С. Людкевич, Н. Нижанківський та М. Колесса.[4, с 188]

У 1922 році М. Кашуба створив "Першу Київську капелу кобзарів", до складу якої увійшли А. Яценко, Ф. Дорошко, Г. Комаренко та М. Грисенко. Згодом до них приєдналися К. Дзюбенко, М. Полотай, Б. Данилевський, Ю. Борташевський. Протягом 24-26 років колектив активно виступав у містах та селах України. Вони виконували переважно українські пісні, в основному історичного та героїчного змісту, такі як "Про козака Супруна" і "Ой наступила та чорная хмара", а також духовні, побутові та гумористичні композиції.

У кінці 1925 року аналогічна капела була створена у Полтаві, яку відтоді керував відомий музикант В. Кабачок (1892-1957) з 1928 року. Вона виділялася талановитими солістами, такими як А. Кононенко, О. Булдовський, С. Мінняйло, Я. Протопопов, І. Борець. Важливий вплив на формування творчого образу полтавського колективу мав Г. Хоткевич - відомий український письменник, музикознавець, композитор і віртуозний бандурист, який створив для капели ряд композицій, розподіливши бандури на оркестрові групи. Протягом певного періоду Г. Хоткевич керував цим колективом, а з 1928 року, коли в Полтаві було створено кобзарську студію України, він став її першим керівником.

У цей період була створена та активно діяла "Харківська артистична ансамбльна група ім. Т.Шевченка". Також у Харкові діяла капела кобзарів "Рух" під керівництвом В. Осадька.

У 1935 році було створено Державну капелу бандуристів, яку очолили видатні музиканти М. Михайлов, Д. Балацький і Д. Піка. У репертуарі колективу значне місце займали композиції, такі як "Дощик", "Ой лопнув обруч", "Ой ходила дівчина бережком", оброблені М. Михайловим, а також фольклорний запис пісні "Розпрягайте, хлопці, коней" Д. Балацького. Крім того, в репертуарі капели були розгорнуті твори, такі як "Закувала та сива зозуля" П. Нішинського, "Рано-вранці новобранці" К. Стеценка, а також композиція "Ой, гоп тини-ни" на народних мотивах та інші.

У кінці 1930-х років у сфері пісенного жанру виникли нові композиторські особистості, серед яких були М. Коляда, В. Борисов, Ф. Богданов, А. Лебединець. Крім того, до цього жанру як до форми висловлення публіцистичних ідей звертались також Л. Ревуцький, В. Косенко, А. Штогаренко, М. Тіц та інші. Однак в цей час, особливо у найоперативніших жанрах, таких як пісня, можна спостерігати ознаки конформізму та спроби політизації творчого процесу, що негативно впливає на художню правдивість. Це проявляється у намаганнях ірраціонально змішувати революційний романтизм з примусовим прикрашанням реальності в численних творах про соціалістичне будівництво та трудовий ентузіазм його героїв.

У середині 1930-х років композитор Г. Верьовка розвинув свій унікальний стиль, який виник на основі втілення та розвитку особливостей селянського фольклору. У його виразних та майстерно створених піснях, таких як "Ой чого ти, земле, молодіти стала" на народних словах та "Ой як стало зелено" за віршами В. Бичка, зображено ідеалізовану картину нового села. Через багаторічний досвід роботи над створенням репертуару для народних аматорських колективів, а пізніше для Українського державного народного хору, це відображено у його піснях через використання глибокого тембру низьких жіночих голосів, мелодично виразних високих нот та типових октавних переходів тощо.[6, с 199]



У цей період творчість Л. Ревуцького відображала нові тенденції в розвитку української масової пісні, що були національно-унікальними. У його найвидатніших композиціях спостерігалася глибока епічність і значущість образів, яка поєднувалася з ліричною емоційністю виразу, як, наприклад, у пісні "Як погляну навколо", до якої використано народні слова.

У музичній сфері 1930-х років закладалась основа для розвитку жанру ліричної пісні, яка остаточно вибудовувалася в подальші роки. Ці пісні відображали красу чистих і відкритих людських почуттів. Серед них були яскраві, оптимістичні колискові, виражені новим, життєстверджуючим настроєм, а також твори, присвячені розлуці, весняному оновленню, молодості та праці. У цих піснях було заглиблено громадський та патріотичний зміст. До них відносяться такі композиції, як "Ой ви, зорі вранішні" П. Козицького на слова М. Ісаковського в перекладі В. Грунічева, "Прощання" А. Штогаренка на слова А. Малишка, "Колгоспна весна" В. Смекаліна на слова М. Рильського, "Подарунок" П. Глушкова на слова Г. Плоткіна та інші.

У період 1920-1930-х років було створено низку значущих хорових композицій на вірші Тараса Шевченка, виконаних у творах композиторів С. Людкевича, В. Барвінського та Л. Ревуцького. С. Людкевич створив хор "Наша дума, наша пісня" для мішаного хору і оркестру (1931), заснований на фрагменті з вірша Т. Шевченка "До Основ'яненка", який прославляє українську пісню. Л. Ревуцький створив два мішані хори на вірші Т. Шевченка з акомпанементом фортепіано. Хор "У перетику ходила" характеризується жвавим, безперервним рухом. Мелодійна лінія, розроблена у фортепіанній партії та голосах, натхненна танцювальним рухом, нагадуючи козачий танець. У цілому, ця пісня сповнена радості і енергії, пронизана ритмічними мотивами танцю.

Особливу увагу слід звернути на "етнічний" аспект, який виявляється у ряді обробок М. Вериківського, М. Коляди і набуває більш повного вияву у хорових композиціях Г. Верьовки у середині 1930-х років.

У відображенні об'єднання західноукраїнських земель у 1939 році з іншими українськими територіями в єдиній українській державі виявилось активним впливом на творчість композиторів України. Революційні пісні західноукраїнського підпілля, створені М. Вериківським, хори від С. Людкевича, Є. Козака, М. Колеси та інших відображали цю тему, яка знаходила відгук у різних жанрах хорової музики протягом наступних років.

Вокально-симфонічна творчість С. Людкевича викликає особливий інтерес. Один з найвизначніших творів композитора у категорії кантатно-поемного жанру - "Заповіт", створений на поезію Т. Шевченка. Кантата була написана у 1934 році для мішаного хору, солістів та симфонічного оркестру. У ньому присутні риси романтичної поемності, моноциклічної структури, з епізодом замість розвитку та трансформованою синтезуючою репризою.

Не випадково у музичних композиціях початку 1930-х років, особливо в жанрі вокально-симфонічної музики, можна помітити акцентування теми соціалістичного будівництва, що було частково спричинене впливом "виробничої концепції". Ця тема виявляється у таких творах, як "На варті Дніпрельстанів" В. Борисова і "Трьох одах Дніпрельстану" Д. Клебанова, написаних у 1932 році. У композиції В. Борисова використано принципи монтажу, зокрема, увібрані масові пісні, такі як пісня "Гвинтівочка", авторство якої належить самому композиторові, та включено ораторську мову та хорову декламацію до партитури. У творі Д. Клебанова присутні елементи масової пісенності з глибокою побутово-жанровою лірикою.

Музичний твір Б. Лятошинського (1926) з вступом та сонатною формою, що присвячений П. Козицькому, базується на темах трьох веснянок та однієї весільної пісні, і, подібно до Другої симфонії Л. Ревуцького, він є значущим в українському симфонічному мистецтві.

У музичних творах українських композиторів у 20-х роках використовувалися мелодії, властиві пісням жовтневої революції та громадянської війни, а в 30-х роках з'явилися нові музичні елементи, що передавали героїзм та лірику масових пісень того періоду.

В "Героїчній увертурі" В. Косенка (1932) виявлено особливі риси, що передають філософську ідею революційного героїзму через використання мотивів масових пісень з їхньою маршовістю та ритмічною енергією, що мають спорідненість з творами Л. Бетховена, Ф. Ліста, Ф. Шопена, Р. Шумана та П. Чайковського.

У другій симфонії Б. Лятошинського (1936) відображено напружену ситуацію героїчної теми, де поєднуються елементи конфліктно-драматичного і епічного, а також романтично-поемного стилю симфонізму.

У жанрі інструментального концерту в Україні перед початком війни досягнуто значних успіхів завдяки Другому фортепіанному концерту Л. Ревуцького у фа мажорі (1934, остання версія - 1963). Початково він був присвячений темі змагань на олімпіадах, що відобразилося у структурі рухів: заклик до свята, спортивні змагання, виступ співців, загальні танці. Але згодом композитор переглянув програму, зробивши її більш узагальненою.

В опозиції до крайніх уявлень "лівих" пролеткультівських поглядів, які вважали оперу застарілим, недоречним для відображення суті нового часу, акцентувалося ставлення до оперного жанру як до перспективного напрямку. Ключовим чинником у зміні уявлень про можливість та значення оперного жанру була практика, що відбувалась у музично-театральному житті країни, продуктивна діяльність колективів оперних театрів, великий інтерес до опери з боку аудиторії та широкого загалу суспільства.[1, с 326]

Жваві дискусії відбувалися щодо жанру опери. Як критики, так і композитори висловлювали сумніви щодо можливості використання класичних оперних традицій для створення опер на сучасні теми. Оновлення жанру в основному спрямовувалося на застосування багатого досвіду драматичного театру, що надавало композиторам шляхи для художнього вираження та методи реалізації нових тем. Перші українські опери ХХ століття, що базувалися на сучасних сюжетах, часто були адаптовані з п'єс російських та українських драматургів.

Пошук ритмічних та драматичних закономірностей, що сприяли відтворенню складностей життя, сприяв розвитку новаторських тенденцій у оперній формі, що активно рухалися вперед, уникненню її розпаду на частини. Вказує на це програма, опублікована у березні 1927 року, яка підкреслювала актуальність і перспективність опери-драми, де головним принципом драматургії був безперервний розвиток сюжету.

Важливою роллю у піднесенні оперного жанру до провідного місця в музичному житті республіки відіграв запуск стаціонарних оперних театрів у Харкові (3 жовтня 1925 року), а потім у Києві та Одесі, а також маневрових у Вінниці, Дніпропетровську, Ворошиловграді, які стали головними центрами музичного життя.

У витоках українського оперного мистецтва були твори, створені у перші роки радянської влади, зокрема незакінчена опера М. Леонтовича "Нарусалчин Великдень", опера Я. Степового "Невільник" (загублені клавір і партитура), а також твори К. Стеценка, включаючи музику до поеми Т. Шевченка "Гайдамаки" та драматичний етюд "Іфігенія в Тавриді".

У 20-30-х роках в оперному мистецтві були популярні теми, пов'язані з революцією, громадянською війною та національно-визвольною боротьбою українського народу у минулому. Сучасні теми також були відображені в оперних постановках, таких як "Іскри" І. Ройзентура (1924), "Вибух" Б. Яновського (1926), "Розлом" В. Фемеліди (1928), "Яблуневий полон" О. Чишка (1930), "Поема про сталь" В. Йориша (1932), "Трагедійна ніч" К. Данькевича (1935), "Невідомі солдати" П. Козицького (1937), "Щорс" Б. Лятошинського (1938), "Перекоп" Ю. Мейтуса, В. Рибальченка, М. Тица (1938). Також були опери на історично-героїчні теми, як "Хвесько Андигер" В. Золотарьова (1927), "Дума Чорноморська" Б. Яновського (1927-1928), "Кармелюк" В. Костенка (1928-1930), "Кармелюк" В. Йориша (1929), "Золотий обруч" Б. Лятошинського (1929), "Гайдамаки" Ю. Мейтуса, В. Рибальченка, М. Тица (1940-1942).

Більшість музичних творів, присвячених героїчно-патріотичним темам, можна вважати соціальними музичними драмами, які спадкоємці традицій оперної класики, а також відображають нові творчі напрямки. У процесі розвитку оперного мистецтва в Україні не уникнуто художніх помилок, проте були і значні досягнення. Наприклад, оперу "Вибух", представлену в 1927 році в Харківському театрі опери та балету, за п'єсою Л. Макар'єва "Тимошин рудник", хоч і критики вважали далекою від ідеальності, можна розглядати як сміливу спробу в новому жанровому вирішенні, яка використовувала прийоми кіно та драматичного мистецтва для динамізації опери. Опера "Яблуневий полон" О. Чишка, створена за п'єсою І. Дніпровського, незважаючи на свої недоліки, цінна за використання інтонацій та пісень українського фольклору, а також мелодій революції та громадянської війни.

Український балет поєднує образно-тематичні та драматургічні засади, які виникли в результаті впливу світового, зокрема російського, класичного балету, і національних українських традицій, що мають коріння в народному мистецтві. Українські танці, такі як гопак, козачок, коломийка, метелиця та інші, відомі з давніх часів, відрізняються не лише складними хореографічними сценами, але й жвавою, енергійною музикою. Український фольклор також містить синтетичні жанри, які вже містять у собі елементи балетного театру, такі як весняні хороводи, сюжетні танцювальні ігри, вертепна драма, весільні обряди і т. д.

У балеті "Карманьйола" В. Фемеліді, який був вперше представлений на сценах оперних театрів Харкова та Одеси у сезоні 1930/31 року, використано тему Великої французької революції 1789-1794 років. В цьому балеті відзначається тенденція до розширення жанру шляхом використання інших театральних форм, зокрема масових пантомімних представлень під відкритим небом, які стали популярними. У музичну партитуру були впроваджені незвичайні для балету елементи виразності, такі як прозові діалоги, вигуки, та хор. Музика композитора, хоча романтично-піднесена,

мала сильний драматичний заряд і була значно симфонізована. У драматургії балету велику роль відігравала система лейтмотивів, а також перетворені цитати з популярних пісень революційної епохи, таких як "Карманьйола", "Ca ira", "Марсельєза". Через різноманітне емоційне освітлення героїні - простої дівчини, характеризуваної за допомогою інтонацій "Карманьйоли" та гнучкого лейтмотивного розвитку, композитор досяг значних успіхів.

У другій половині 1930-х років спостерігається значне розширення тематичних і жанрових меж хореографічного мистецтва. Основною метою стає бажання привести на балетну сцену реалістичні образи людей з їхніми почуттями, емоціями, радощами і стражданнями, що визначило стиль і напрям українського балету у цей період. Ця тенденція сприяла зближенню балету з драматичним мистецтвом та естетикою психологічного театру, призводячи до поширення багатоактних сюжетних хореографічних вистав, активного використання образів світової літератури та підсилення народно-національних мотивів у балетному мистецтві.

У 1936 році відбувся дебют першого українського комедійного балету за літературною темою - "Міщанин з Тоскани" В.Нахабіна, який був створений на основі новели відомого італійського письменника епохи Відродження, Дж. Бокаччо. У балеті велике значення приділялося характеристиці персонажів через образну систему, основу на лейтмотивах, які часто виражалися в завершенні танцювальних номерів. Навіть якщо балет не був насичений гострою соціальною сатирою, він безперечно відіграв важливу роль у розвитку хореографічної п'єси, що розширила жанрові можливості українського балетного мистецтва.

Розвиток української оперети визначався зусиллями у напрямку демократизації театральної сцени, її адаптації до потреб глядачів, а також наслідками розквіту національної культури у попередні століття, включаючи творчість І.Котляревського, Г.Квітки-Основ'яненка, М.Старицького, М.Кропивницького, М.Лисенка, К.Стеценка та інших.

Відкриття першого українського оперетного театру у Харкові (1929) і пізніше в Києві (1935) стимулювало активізацію митців у цьому жанрі. Це сприяло залученню до роботи над музичною комедією численних композиторів.

На початковому етапі еволюції цього жанру в оперетах, заснованих на творах М.Гоголя, таких як "Вій" М.Вериківського (1936), "Сорочинський ярмарок" (1936) і "Майська ніч" (1937) О.Рябова, а також в історично-романтичній опереті "Паливода XVIII століття" С.Жданова (1939, за п'єсою І.Карпенка-Карого, текст М.Рильського та В.Охріменка), чітко виявились наслідування традицій тематики і драматургічних форм, характерних для класичного репертуару українського театру. Також відзначається міцна підтримка народних пісенних джерел. У цей же період у творах, таких як "Амурський гість" Д.Клебанова та В.Нахабіна, "Блакитні скали" З.Заграничного, "Коли помиляються двоє" О.Рябова, які присвячені молоді, видно початкові спроби використання сучасної тематики.[3, с 147]

Етап розвитку української оперети, коли її звичні драматургічні структури були адаптовані до сучасних потреб, відзначився появою героїко-романтичної оперети О.Рябова "Весілля в Малинівці" (1937, автор лібретто Л.Юхвід), яка розповідає про події часів громадянської війни. Персонажі цієї оперети - мешканці українського села Малинівки, солдати Червоної Армії та бійці загонів Григорія Котовського. Композитор, широко використовуючи фольклорні мотиви, застосовує у творі типові музично-драматургічні форми оперети: куплетні пісні, аріозні конструкції, вокальні ансамблі та хори. Оперета "Весілля в Малинівці" проілюструвала злиття класичних і національно-традиційних драматургічних форм даного жанру.

Б. Лятошинський використовував поезії О. Пушкіна та І. Франка як джерело натхнення, оскільки вони відображали близькі йому теми лірики, громадянського суспільства та філософського узагальнення. Його романси, такі як "Три ключі", "Там на березі" та "Узгір'я Грузії" (1936), відзначалися глибокими роздумами та поетичною емоційністю, відтворюючи теми, що

були характерні для поезій Пушкіна. Романси, такі як "Твої очі, як те море" від Б. Лятошинського та "В райдугу чайка летіла" від Л. Первомайського (1940) на вірші І. Франка, відзначалися психологічною глибиною та зосередженістю на почуттях, що відображали заглибленість у філософії Франка.

Один із провідних майстрів українського романсу у 20-30-х роках був В. Костенко, який створив близько шістдесяти романсів, у яких він продовжував традиції як української, так і російської вокальної класики, а також експериментував з новими способами виразності. У його ранніх творах, таких як "Ветер перелётный" на слова К. Бальмонта (1917) і "Колискова" на слова О. Блока (1921), вже простежувалися особливості його творчості: ширість і емоційність висловлення, мелодійна яскравість, складність фортепіанної партії, лаконічність форми. До кращих прикладів психологічно насичених, лірико-драматичних романсів цього періоду слід віднести солоспіви С. Людкевича, такі як "За байраком байрак" (1920) на слова Т. Шевченка, "Спи, дитинко моя" (1920) на слова П. Карманського, "Піду втечу" (1920) на слова О. Олеся.

У 1930-х роках талант Ф. Надененка блискуче виявився в ліричних творах, створених на поезію великих поетів минулих епох, таких як О. Пушкін, М. Лермонтов, А. Міцкевич, Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка. Він написав чимало романсів на тексти індійського поета Р. Тагора, вірменської поетеси С. Капутікян, а також українських поетів М. Рильського та В. Сосюри.

У другому й третьому десятиліттях ХХ століття митці активно експериментують з жанром сонати. Появляються нові фортепіанні та скрипкові сонати від таких композиторів, як В. Косенко, Б. Лятошинський, В. Барабашов, М. Скорульський, М. Тиц, Г. Таранов, В. Фемеліди, а також інші. На фоні впливу традицій Рахманінова та Скрябіна, у багатьох з них відчутні унікальні особливості, що відображають дух епохи.



У другій половині 20-30-х років у камерно-інструментальній музиці спостерігається збільшення виразності програмних аспектів. Це обумовлено бажанням композиторів зробити жанр більш доступним та пов'язати його з сучасними образами. Загальна програмна спрямованість, що передає емоційно-образовий контекст, характерна для перших та других квартетів В.Борисова (1926 та 1928 роки), де динаміка та експресія поєднуються з ліричними моментами.

Той самий ступінь програмності проявляється у квартеті № 3 Д.Клебанова "Романтичному" (1933), квартеті № 5 В.Косенка (1939), який був складений за мотивами поеми Т.Шевченка "Сон".

Першим випадком української ансамблевої музики, де програмність спрямована на конкретні сучасні образи, є Квартет № 1 А.Філіпенка (1939), присвячений жінкам-літчицям - М.Расковій, В.Гризодубовій, П.Осипенко. Однак найбільш поширеною в ті роки була жанрово-характеристична програмність, яка відкривала широкі можливості для роботи з фольклорним матеріалом. До неї належать Квартет № 1 В.Костенка (1924), Варіації на купальську тему для струнного квартету П.Козицького (1925), Скерцо для фортепіанного квінтету М.Коляди (1927), Фортепіанний квінтет М.Скорульського (1928), Квартет № 4 Д.Клебанова "Пам'яті Леонтовича" (1933), фортепіанна сюїта М.Колесси "Картинки Гуцульщини" (1934), "Український квартет" О.Зноско-Боровського (1938) та інші.[4, с 185]

### ІІІ РОЗДІЛ

## УКРАЇНСЬКЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ПЕРІОДУ КРИЗИ РАДЯНСЬКОЇ СИСТЕМИ

У 1961 році М. Хрущов, керівник КПРС, розпочав послідовну процедуру десталінізації у СРСР, що безпосередньо вплинула на сфери науки, освіти, культури та мистецтва.

В період з 1963 по 1972 рік П. Шелест обіймав посаду першого секретаря ЦК КПУ. Він постійно виступав за інтереси України у Москві. Цей націонал-комуніст активно боровся за повне втілення економічних, мовних і культурних прав українців.

У шістдесяті роки виникає широкий рух за демократизацію країни та громадянські права, який згодом було названо дисидентством. У цей період у всіх основних культурних центрах України виникали групи та колективи однодумців, які метою ставили собі підтримку розвитку української культури, запобігання русифікації та загальну демократизацію країни. Ці

групи, не маючи однієї організаційної структури або визначених програмних принципів, висловлювали свої погляди та цілі через заяви та творчу діяльність. Київ та Львів стали основними центрами цього руху, сприяючи громадянському та культурному відродженню.

Протягом того періоду, коли П. Шелест керував партійною організацією в Україні, відбулося чимало позитивних змін у музично-культурному житті: значно покращився рівень професійної музичної освіти, засновано видавництво "Музична Україна", яке акцентувало увагу на виданні музичних творів та музикознавчих праць українських авторів; було побудовано багато концертних залів, включаючи сучасний палац культури і мистецтв "Україна". Репертуарна політика ансамблів та філармоній також зазнала змін: почали частіше виконувати українську музику, як сучасну, так і твори минулих століть. Вперше за багато десятиліть, хоч і обмежено, почали відтворювати твори українських композиторів з-за кордону, а також українські композиції XVII-XVIII століть стали активно включати в науковий та концертний репертуар.

Також було проведено значну кількість записів української музики для архівів Українського радіо та телебачення. З'явилися нові ансамблі виконавців, які вже незабаром стали видатними представниками національної виконавської мистецької сцени, такі як Камерний хор ім. Б. Лятошинського, Державна чоловіча хорова капела ім. Л. Ревуцького, Симфонічний оркестр Київської філармонії, Львівський камерний оркестр та інші.[3, 233]

У галузі музичного творчості з'явилася значна кількість пісень, які часто були створені з метою задоволення ідеологічних потреб партії та для сприяння отриманню престижних звань, нагород та інших переваг у кар'єрному зростанні. Ці ідеологічні мірки часто переважали естетичні, що призводило до появи значної кількості музичного "кічу". Цей "кіч" активно підтримувався партійними структурами як ефективна протипава впливам серйозної музики та високоякісної музичної культури.

Було також поширене явище "написання творів" для відзначення різних урочистих та пам'ятних подій з партійного та державного життя, а також створення своєрідних творів-ілюстрацій до актуальної політики КПРС та радянського уряду. Саме так з'явилися численні композиції, присвячені різним відзначенням, таким як 100-річчя від дня народження В. Ульянова-Леніна (1970), 50-річчя утворення СРСР (1972), з'їздам КПРС та КПУ (1971, 1976, 1981, 1986), 1500-літтю м. Києва (1982), ухваленню конституцій СРСР (1977 р.) та УРСР (1978), підписанню міжнародних договорів та угод (наприклад, договір СРСР з Індією 1971 р.), візитам у Радянський Союз діячів комуністичних та "робітничих" партій інших країн.

Володимир Івасюк, походженням з Буковини, у другій половині 1960-х років відіграв важливу роль у створенні нового обличчя вітчизняної естради. Його музика та композиції залишаються актуальними й популярними і в сучасності. Володимир володів майстерністю гри на гітарі й фортепіано, а також виявляв вражаючі здібності у грі на скрипці. Незважаючи на своє коротке життя, лише 30 років, він успішно створив 107 пісень та 53 інструментальні композиції. Крім того, він також працював над музичним супроводом до театральних вистав.

У 1964 році Івасюк створив дві пісні: "А мені шістнадцять літ" і "У двадцять літ". Також у цей же рік він організував шкільний ансамбль "Буковинка", для якого сам писав музику. Ця група декілька разів перемагала на місцевих конкурсах. Його перший проєкт порівнювали з "Beatles". Покоханий фольклором, Івасюк подорожував по селах Буковини, збираючи народні пісні. Навіть з такими хобі справи в школі йшли відмінно, і він закінчив навчання з відзнакою. Пізніше він працював слюсарем на заводі та організував хор з робітників, який також здобував популярність на конкурсах. Під псевдонімом "Весняний" він навіть взяв участь у конкурсі до 50-річчя Жовтня з двома піснями ("Відлітали журавлі" та "Колискова для Оксаночки") і отримав за них перше місце.

Весною 1972 року Володимир змінив місце проживання і почав навчатися на підготовчому факультеті композиторської майстерності у Львівській консерваторії. Також в той час він перевівся на четвертий курс Львівського медичного інституту. На цій стадії його творчого шляху з'явилися такі композиції, як "Я – твоє крило", "Два перстені", "Наче зграї птиць" і "Балада про мальви". У той же рік Івасюка визнали національно, коли його композиція "Водограй" була визнана піснею року. У 1973 році молода співачка Софія Ротару виконала пісню "Балада про дві скрипки", яка також отримала популярність.

У 1974 році Володимир створив музику для вистави, заснованої на відомому романі "Прапорonosці" Олеся Гончара, і за це отримав диплом першого ступеня. Проте виникло враження, що деякі особи намагалися заважати йому: спочатку його ім'я виключили з переліку претендентів на Шевченківську премію, а потім раптова пожежа знищила декорації вистави. У цей час Івасюк опублікував збірку "Моя пісня" у видавництві "Музична Україна" і також створив музику для спектаклю "Мезозойська історія", який був поставлений у музично-драматичному театрі Дрогобича. У 1977 році пісня Івасюка "У долі своя весна" у виконанні Софії Ротару перемогла на щорічному пісенному фестивалі в польському Сопоті, а сам Володимир зайнявся роботою над альбомом-гігантом.

Починаючи з 1987 року, партійний тиск почав послаблюватись. Трагедія на Чорнобильській АЕС виступила каталізатором, який негайно збільшив рівень громадянської активності населення. Ці вражаючі внутрішньополітичні зміни сприяли активізації прагнень до творчої свободи в сфері культури та мистецтва.

Пізніше, Національна Всеукраїнська Музична Спілка (раніше відома як Музичне товариство УРСР) переорієнтувалась і реорганізувалась, а також з'явилися нові організації композиторів, такі як Ліга українських композиторів та Асоціація "Нова музика". Одночасно виникла й посилилась потужна фестивальна музична сцена. Українські музиканти-виконавці

почали активно гастролювати за кордоном, а також зарубіжні музиканти стали частіше відвідувати Україну. Це сприяє популяризації досягнень української музичної культури за межами країни. Кожного разу все більше студентів з інших країн приїжджають в Україну для здобуття музичної освіти, а молоді українські музиканти активно беруть участь у різних фестивалях, майстер-класах і стажуваннях в мистецьких закладах інших країн. Українська музична культура набуває сучасних рис європейської культури, маючи всі необхідні атрибути та інфраструктуру. А нові потужні потоки музичної творчості чудово демонструють цю ідею.

У цей період також виникло цікаве явище - камерна та кольорова музика українських композиторів. Протягом середини 1970-х до 1980-х років відзначалася тенденція до зміни уваги композиторів і популярності жанрів серед слухачів, а також зміна пріоритетів у творчому пошуку в написанні камерних творів. Це призвело до помітного зростання числа композицій для невеликих виконавських складів, яке згодом значно збільшилося.[1, с 79]

До середини 1970-х років композитори переважно використовували жанри камерної музики, які мали історичне підґрунтя. Серед них були симфонічні і фортепіанні квартети, твори для скрипки, фортепіано та інші інструментальні ансамблі, такі як тріо і квінтети. Також популярними були камерно-вокальні композиції, солоспіви та пісні. Серед творів для сольних інструментів найбільше було музики для фортепіано, скрипки та віолончелі. Крім того, створювалися і програмні твори, але основною тенденцією були лірично-філософські композиції.

Було створено значну кількість музичних творів для ансамблів з двох скрипок, альту і віолончелі. Серед них виділяються такі яскраві композиції, як квартети № 2 (1980) Л. Грабовського, №3 (1963) А. Караманова, № 1 (1973) Є. Станковича, № 1 (1974) В. Сильвестрова, № 1 (1968), № 2 "Український" (1978) та № 3 "Квартет-симфонія «Після прочитання Ф.

Достоевського» (1984) В. Губи, №1 Лесі Дичко, №2 (1968) та № 3 (1973) Ю. Іщенко.

Щодо фортепіанних творів традиційного неоромантичного стилю, варто звернути увагу на цикл з трьох фортепіанних поем "Пам'яті музикантів" (1962) А. Штогаренка, фортепіанні цикли "Образи" (1968, 1971) М. Степаненка та твори, які відзначаються використанням неофольклорної стилістики, такі як "Писанки" (1972) Лесі Дичко, "Гуцульські акварелі" (1972) І. Шамо, "Відгомін століть" (1982) Г. Саська.

Музичні композиції надалі залишаються домінуючою групою творів. За відсутності сильного ідеологічного тиску композитори отримали більшу свободу вибору текстів для своїх творів (хоча був і далі значний обсяг замовної продукції).

Інтенсивну роботу у цьому напрямку продовжували як відомі композитори старшого і середнього покоління, такі як Ю. Мейтус, А. Кос-Анатольський, П. Майборода, І. Шамо, О. Білаш, так і молодші представники, такі як І. Карабиць, О. Кива, Б. Фільц, Ю. Іщенко. Твори, такі як "Цвітуть осінні, ти і небеса", "Впали роси на покоси", "Лелеченьки", "Ясени", "Два кольори" О. Білаша, "Зелений клен", "Дикі гуси", "Кохана" І. Доклада, "Летять, ніби чайки" Ю. Рожавської, "Марічка" С. Сабадаша та інші, завдяки яскравому й виразному мелодизмові стали популярними в Україні, із корінням у народній музичній спадщині.

Внаслідок впливу окремих характеристик мелодій сольної камерної лірики, сформувався досить популярний жанр в українській музиці у кінці ХХ століття - камерна кантата.

Створення композиції на слова Ф. Тютчева та О. Блока (1973) В. Сильвестровим відкрило нові можливості для української камерної музики і спровокувало виникнення ряду аналогічних творів. Проте, хоча жанрова подібність існує, цей твір не втратив своєї унікальної музично-стильової виразності та багатопланової мелодико-тематичної складності.

У творі використано значну кількість звукових ефектів, які відображають авторську концепцію щодо величі світу, що створюється. Для досягнення цієї мети використано різноманітні музичні інструменти, такі як флейта, англійський ріжок, валторни, клавесин з двома клавіатурами, арфа, дзвіночки, дзвони, литаври та струнні інструменти без скрипок. Крім того, автор вказує на специфічний розташування виконавців, що відображено на початку нотного зразка.

Неознайомлені композиції українських авторів, включаючи "Пастелі" на вірші П. Тичини (1964), "Маргіналії до Гайсенбюттеля" на вірші Г. Гайсенбюттеля (1967) та інші твори, швидко завоювали популярність серед слухачів як в Україні, так і за її межами. Зокрема, варто відзначити твори Л. Грабовського, такі як кантати "Лісова музика" (1977-1978) та "Ода солов'ю" (1983) на вірші Г. Айгі та Дж. Кітса відповідно. Також слід зазначити внесок В. Сильвестрова з його циклами для голосу та фортепіано, такими як "Ти і пісні" (1974-1977), "Прості пісні" (1974, 1981) та "Чотири пісні на вірші Осипа Мандельштама" (1982). Інші видатні твори включають вокальний цикл "Барви і настрої" (1965) В. Губаренка та симфонію "Привітання життя" (1972) для сопрано, баса та камерного оркестру Лесі Дичко.[5, с 231]

Упродовж періоду з 1960 до 1980 років спостерігалось значне і довготривале піднесення української оркестрової музики, яке й далі продовжується на початку третього тисячоліття. Композитори надалі вдосконалюють обробку українських народних пісень для оркестру, досягаючи в цьому надзвичайної майстерності у нотації для оркестру.

До найбільш визначних досягнень у галузі оркестрової творчості 1960-х років належать останні твори Б. Лятошинського, зокрема цикли на вірші М. Рильського: «Чотири ори без супроводу» (1964), «П'ять орів без супроводу» (1965) та «З минулого» (1966) на тексти російських поетів-класиків. Ці музичні твори представляють собою лірико-споглядальні чи лірико-психологічні настрої та пейзажні мініатюри - вони вражають своєю лаконічністю та формальною вишуканістю.



Серед великої кількості оркестрових композицій, що створені на теми жовтневого перевороту, лідируючої ролі партії, внеску В. Леніна і його товаришів у світову історію, а також останньої війни, варто відзначити інтерес до інноваційного підходу та високого майстерності у виконанні "Реквієму "Гарячий сніг"" (1975) В. Бібіка. Цей музичний твір створено на основі прозового тексту Ю. Бондарева, що розповідає про епізоди Другої світової війни.

Протягом 1960-1980-х років композитори продовжували виявляти інтерес до створення музичних творів для сцени. Серед видатних праць у музичному театрі, що вирізнялися успішністю у 1960-х роках, варто згадати опери, такі як "Загибель ескадри" (1966) та "Мамаї" (1969) В. Губаренка, "Десять днів, що потрясли світ" (1970) М. Кармінського, а також "Тарас Шевченко" (1964) і "Ярослав Мудрий" (1973) Г. Майбороди.

Цікаві дослідження нових виразових можливостей показуються у камерних оперних творах, таких як "Ведмідь" (1963) та "Весільна пропозиція" (1964) Л. Грабовського, "Вірочка" (1971) Ю. Іщенка (усі за мотивами А. Чехова), "Пробудження" (1976) та "Поет" (1988) Л. Колодуба, "Долорес" (1981-1985) В. Загорцева, "Палата №6" (1982) та "Чумацький шлях" (1983) В. Зубицького.

У період від 1960 до 1980 років спостерігався динамічний розвиток сфери музичної освіти. Преодолано було проблеми з кадровим дефіцитом, і в кожному регіоні функціонували музичні училища, які готували кваліфікованих фахівців у всіх галузях музики. Зросла мережа дитячих музичних шкіл та шкіл мистецтв. Також активно розвивалися музичні відділи в педагогічних і культурно-освітніх закладах.[2, 155]

В Україні продовжують функціонувати різноманітні музичні заклади, такі як Державна заслужена академічна оркестрова капела "Думка", Український державний народний оркестр імені Г. Г. Верьовки, Державна заслужена академічна капела бандуристів УРСР, Державний заслужений академічний ансамбль народного танцю УРСР (пізніше перейменований на

ім'я П. П. Вірського), а також державні оперні театри та театри балету у Києві, Львові, Одесі, Харкові, Донецьку, Дніпропетровську. Додатково, існує Державний заслужений симфонічний оркестр УРСР, струнний Квартет імені М. В. Лисенка, Львівський камерний оркестр та інші.

#### IV РОЗДІЛ

### ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЧАСУ СТАНОВЛЕННЯ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ

Початок сучасного етапу у розвитку української музичної культури датується 24 серпня 1991 року - тоді, коли після оголошення Акту незалежності Україна здобула можливість творити як єдина національна спільнота. Це спричинило появу інноваційних тенденцій у музичній культурі, що безпосередньо відобразилося на її подальшому розвитку.

У кінці ХХ століття було багато наукових досліджень, спрямованих на музичне мистецтво, які розглядалися в рамках культуроніки як прикладної сфери культурології, згідно з поглядами відомого вченого і дослідника інновацій М. Епштейна. Культуроніка розглядалася як гуманітарна технологія, яка сприяє творчості у сфері культури, включаючи музичне мистецтво, а також як процес активної трансформації музики внаслідок або передумови теоретичних досліджень у цій сфері мистецтва.

Культуроніку вчений визначає як "активності культурних спільнот, які виникають на основі конкретних теорій та культурних практик", прикладами яких можуть бути італійські гуманісти, німецькі романтики, американські трансценденталісти, італійські та російські футуристи, російські символісти та концептуалісти. Таким чином, культуроніку слід сприймати як поняття, що розглядається як надбудова над мистецтвознавством, уникаючи політизації або технологізації різних його аспектів, включаючи музику.

Незважаючи на труднощі в суспільно-політичній сфері, що постійно супроводжують і досі впливають на сучасну українську професійну музичну культуру, спостерігається позитивна трансформація у музичному мистецтві. По-перше, відбулася активізація міжнародних контактів з 1990-х років, викликана знищенням "залізної завіси". Учасники європейського авангарду, раніше визнані неприйнятними у радянські часи, тепер отримали можливість легально представляти свою творчість в Україні. Другою важливою зміною стало виникнення фестивального руху в Україні. Так звані "композиторські пленуми" були замінені фестивалями сучасної академічної музики, такими як "Київ Музик Фест", "Прем'єри сезону", "Міжнародний форум музики молодих" у Києві, "Два дні і дві ночі нової музики" в Одесі, "Контрасти" у Львові.

Зберігаючи свою сутність і вагомість, фестивалі, які призначені для представлення нових творів сучасних українських композиторів, продовжують мати важливий вплив. Прикладом такого фестивалю є захід, організований Київською гілкою Спілки композиторів України - "Музичні прем'єри сезону". Цей фестиваль є дійсно прем'єрним і вкрай важливим в сучасних умовах. Наприклад, у 1998 році на ньому прозвучали твори, такі як "Концерт-симфонія" для флейти з оркестром В. Степурка та Квадромузика № 3 "Дуелі" для дерев'яних духових В. Рунчака.

Міжнародний фестиваль "Контрасти" у Львові, який відбувається з 1997 року, був задуманий як панорама-відображення реальної ситуації в

сучасній академічній музиці. Організатори концепції фестивалю поєднують активну промоцію сучасних митців з бажанням внести світову музичну спадщину в концертне життя України.

Заснований у 1990 році, фестиваль "Київ-Музик-Фест" також спрямований на створення нового відображення сучасної української музики. Своєрідною характеристикою є формування тематичної осі для кожного фестивалю, яка детально проробляється в концепції заходу. Наприклад, одним із заходів був присвячений трагедії Голодомору, інший – Чорнобиллю, а третій – історії України. У 1994 році фестиваль був присвячений класикові української музики ХХ століття, Б. Лятошинському.

Фестиваль у Одесі під назвою "Два дні й дві ночі нової музики" представляє собою художню подію із певним експериментальним спрямуванням. Перша подібна подія відбулася у 1995 році і відзначалася нестандартною концепцією, що відрізнялася від звичайного концертного формату. Кожен період часу, який умовно називався "звуковою добою", був розділений на 10-12 сегментів тривалістю від 0.5 до 1.5 години. У перервах між цими короткими концертами представлялись звуковізуальні інсталяції. Фестиваль акцентував увагу на нетрадиційних експериментальних підходах до музичного виконання, таких як ритуалізація, театралізація та використання сучасних технічних засобів, зокрема комп'ютера, у поєднанні із живим виконанням та незвичайними стилями співу.

Фестиваль "Золотоверхий Київ" орієнтований на новий спосіб осмислення мистецтва та відтворення вічних духовних цінностей.

Широкі Харківські асамблеї взаємодіють між концертною та музикознавчою сферами. Рух Харківських асамблей виник внаслідок ініціативи відомого культурного діяча, Т. Веркіної. У 1991 році відзначили Дні Моцарта в Харкові. Асамблея "Бароко й ХХ століття" (1992 р.) представила класичні твори разом з композиціями сучасних українських композиторів. У 1993 році асамблея сконцентрувалася на темі "Творчість Ф. Шуберта та український романтизм".

У кінці жовтня 1987 року в Києві відбувся дебют українського рок-гурту, який відомий під назвою "Воплі Відоплясова". Їх перший виступ став справжнім подією на фестивалі Київського рок-клубу, де вони здобули приз за найкращу групу року. Один з їхніх треків, під назвою "Плач Ярославни", отримав визнання як пісня року.

Історія колективу почалася у 1984 році, коли Юрій Здоренко та Олександр Піпа створили цей відомий гурт. У 1986 році до них приєднався музикант і шоумен Олег Скрипка, а пізніше до квартету приєднався ударник Сергій Сахно. Назва гурту була запропонована Олександром Піпою. "Воплі" відтворювали крики душі, які музиканти виражали у своїх піснях, а "Відоплясова" асоціювалася з фіктивним літературним персонажем, лакеєм з "Села Степанчикова та його мешканців".

Колектив почав свою діяльність у стилі, що вражав оригінальністю на той час - він поєднував елементи панку, рок-н-ролу та різноманітних етно-стилів. Не менш важливою особливістю було те, що музиканти виконували свої композиції виключно українською мовою.

У 1988 році "Воплі Відоплясова" організували свій "Рок-артіль" та почали гастролі в різних куточках країни. Вони виступили на різних подіях, включаючи "Рок-форум-88" у Вільнюсі, дебют у Московському БК ім. Горбунова, зйомки у французькому фільмі "Рок навколо Кремля", а також на фестивалях "Київ-Варшава" і "Рок-сирок". Ці концерти були дуже успішними, і "Воплі Відоплясова" стали майже символом національної культури в Україні.

У 1990-х роках у сфері української академічної музики з'явилася група незалежних композиторів, чий період навчання та початок творчості відбулися в контексті складного процесу розпаду СРСР. До цього покоління відносяться І. Щербаков, А. Гаврилець, К. Цепколенко, В. Рунчак, О. Козаренко, В. Загорцев, В. Зубицький, Ю. Гомельська, В. Польова, Б. Фроляк, С. Зажитько, О.Щетинський, А. Загайкевич, Л. Юріна, С. Пілютіков, С. Луньов та інші.

Сучасна концертна сцена в Україні характеризується значним різноманіттям та насиченістю. Її активізація розпочалася після оголошення незалежності України, коли країна приєдналася до світових тенденцій у сфері концертної діяльності. Поточний стан концертного життя в Україні суттєво відрізняється від радянської епохи, враховуючи нові соціальні реалії та загальні світові тенденції. Нажаль, в українському концертному житті досі відсутня системна рефлексія як сучасного явища у розвитку національної культури.

Однією з ключових тенденцій у сучасному концертному житті в Україні є посилення візуально-перформативного аспекту у концертах різних музичних жанрів, включаючи академічний напрям. Розширення музичного репертуару тепер охоплює як давню європейську музичну спадщину, так і різноманітні фольклорні напрями, які можуть бути як європейськими, так і неєвропейськими. Крім того, розширюється мережа концертних площадок, до яких входять музеї, храми, культурні центри та відкриті майданчики, і спостерігається зростання популярності форматів, таких як "концерт плюс".

Починаючи з 1990-х років, в українському концертному житті спостерігається зростаючий інтерес до старовинної музики. Цей напрямок виконавства не лише емулює давнину, а й є випробуваною формою історично інформованого виконання. Він передбачає використання аутентичних давніх музичних інструментів та дотримання правил співу і гри, характерних для різних епох до класичної ери. Один із центрів цієї музики - кафедра старовинної музики в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського, де студенти отримують не лише теоретичні знання з музики минулих епох, але й вміння грати на репліках старовинних інструментів, таких як клавесин.

З початку 1980-х років зауважується збільшення інтересу до напрямку, відомого як "вторинний автентичний спів", і його представниками є гурти "Древо" (з Києва), "Родовід" (з Львова) і "Слобожани" (з Харкова). Відзначається поширення автентичного музикування, зокрема

автентичного кобзарства. Багато відомих кобзарів, таких як Г. Ткаченко, М. Будник, М. Товкайло, В. Кушпет, Т. Компаніченко, М. Плекан, Т. Силенко, М. Хай, К. Черемський та інші, часто виступають на концертах. Задача сучасних кобзарів полягає у відтворенні та відродженні традиційного репертуару з використанням різних музичних та текстових елементів. При цьому спостерігається як тенденція до збереження традиції та строгого дотримання кобзарських правил, так і відкритість до сучасної аудиторії, що сприяє включенню сучасних кобзарських традицій у сучасне концертне життя.

Серед жителів Києва стають популярними відкриті концертні майданчики, де влітку відбуваються виступи класичної музики. У 1998 році І. Карабицем було започатковано "Київські літні музичні вечори", що відновили стару традицію організації концертів на відкритих майданчиках, де на сцені Центрального парку виступали видатні музиканти, такі як О. Глазунов, С. Прокоф'єв, В. Горовіц, Р. Глієр, Ф. Блуменфельд.

Тарас Петриненко, український музикант, відомий своєю роботою. Він написав і виконав пісню, яка отримала велику популярність - "Україна". Ця композиція стала надзвичайно популярною та широко відомою, навіть називаючись неофіційним гімном держави.

10 березня 1953 року народився хлопчик, якого назвали Тарас. Від самого народження він був оточений мистецтвом. Його мама, Діана Петриненко, була видатною оперною співачкою та народною артисткою СРСР. Дядько, Іван Паливода, також був співаком. А батько, Гаринальд Петриненко, займався журналістикою та проводив музичні програми на телебаченні.

У 1969 році Петриненко почав свою музичну кар'єру, виступаючи на танцмайданчику з гуртом "Еней", який складався з учнів музичної школи-десятирічки ім. М. В. Лисенка. У наступному році ця група вперше виступила на телебаченні і протягом майже двох років була найпопулярнішою українською рок-групою.

З початку 1982 року Петриненко приєднався до ансамблю "Красные маки" у Тулі, який складався виключно з українських музикантів. Тут він створив свої перші російськомовні пісні, серед яких були "Слід вигаслої зірки", "Міграційний птах", "Разом вранці", "Я скоро повернуся".

У 1986 році, прибувши до України, Петриненко, разом з гітаристом Ігорем Шабловським та співачкою Тетяною Горобець, відроджує групу "Гроно". Спочатку їх репертуар був подібний до "Маків", але з часом вони додали деякі україномовні пісні, включаючи "Пісню про пісню", а також "Україну", які допомогли Петриненку стати відомим лідером української естради. Цікаво, що хоча "Гроно" розглядали як поп-гурт, альбом був аранжований у стилі прогресивного року.

У 1991 році Петриненко розпочав запис альбому "Господи, помилуй нас" для "Аудіо України", але завершив його лише через два роки. Причиною такої затримки став розпад гурту "Гроно", коли музиканти, які акомпанували, не повернулися з закордонних гастролей. Однак це не вплинуло на якість альбому - у 1993 році він був визнаний найкращим в Україні.

У 1995 році Петриненко був ведучим програми "Колискова для дорослих" на центральному телебаченні України. Під час «Таврійських ігор — VI» влітку 1997 року він отримав Всеукраїнську премію «Золота Жар-птиця» у категорії "Жива легенда". Подіями року також стали випуск третього сольного альбому "Любов моя" Тараса Петриненка компанією "Нова Рекордс" та перевидання попереднього альбому.

У жовтні 1994 року був сформований новий музичний колектив з назвою "Океан Ельзи", який в подальшому став популярним як в Україні, так і за кордоном. У початковому етапі свого існування музиканти грали переважно музику, яка поєднувала поп та ліричний рок.

На сьогоднішній день склад гурту включає Святослава Вакарчука (вокал, автор пісень), Дениса Глініна (ударні), Дениса Дудка (бас-гітара),



Мілоша Єліча (клавішні, аранжування) та Володимира Опсеніцу (гітара), але він зазнавав численних змін у період свого існування.

Два роки до заснування "Океану Ельзи" в 1992 році вокаліст Андрій Голяк, коли він ще навчався, заснував гурт "Клан тиші". До нього приєдналися його товариші по навчанню: гітарист Павло Гудімов, знайомий бас-гітарист Юрій Хусточка та ударник Денис Глінін.

У березні 1994 року музиканти зустріли студента теоретичної фізики Святослава Вакарчука. Вже влітку того ж року Вакарчук приєднався до першої репетиції гурту. Починаючи з вересня, Павло Гудімов, Юрій Хусточка та Денис Глінін регулярно проводили репетиції разом з Святославом Вакарчуком.

Перший значущий виступ гурту "Океан Ельзи" відбувся 14 січня 1995 року, коли юні музиканти виступили перед 7-тисячною аудиторією. Їх першу демо-касету випустили під простою назвою "Демо 94-95". Також у 1995 році відбувся дебютний телевізійний запис групи "Океан Ельзи Unplugged" в програмі "Дека" львівського телеканалу. Також у 1995 році вони взяли участь у фестивалі "Червона Рута", який для багатьох українських артистів став важливою подією у їхній кар'єрі.

Після цього розпочався стрімкий розвиток "Океану Ельзи". Починаючи з 1996 року, вони виступали не лише у Львові (де відбувся перший сольний концерт у Луцьку та Києві), а й за межами України: вони брали участь у фестивалях у Німеччині, Польщі, Франції. Вже наступного року відбувся перший гастрольний тур групи по Україні, а також нові виступи у Франції та Німеччині. І в цей же період вийшов їх дебютний альбом "Там, де нас нема".

У музичному світі України у 1990-х роках спостерігалася епоха інновацій і експериментів, коли музиканти вільно експериментували з формами, враховуючи програмні концепції та індивідуальні підходи до жанрових моделей, що призвело до розмиття їх границь.

### ВИСНОВКИ:

Отже можна зробити висновок що музичне мистецтво українського народу в 20 столітті виявилось не лише способом вираження емоцій та почуттів, але й важливим фактором у формуванні та збереженні культурної ідентичності. Під час періоду соціальних, політичних та культурних змін, що характеризував 20 століття, українська музика стала своєрідним маяком, який підтримував духовний зв'язок між поколіннями та зміцнював національну свідомість.

У цей період українська музика виявилася вкрай різноманітною: від народних співів та мелодій до професійних композицій, що відзначалися складністю і глибиною почуттів. Народні пісні не тільки переказували історії та традиції, але й віддзеркалювали душу народу та його прагнення до свободи й незалежності. Професійні композитори розширювали межі української музики, використовуючи сучасні техніки та теми, а також звертаючись до народних мелодій для натхнення та матеріалу для створення нових творів.

Музичні вистави, концерти та фестивалі стали не лише місцем для виконання музики, а й платформою для вираження ідей, спілкування та

обміну культурними цінностями. Вони сприяли об'єднанню громади та формуванню єдності серед народу.

Розвиток музичної освіти, вивчення наукових аспектів музичної теорії та історії сприяли підвищенню рівня мистецтва в Україні та зростанню культурного капіталу нації. Музика стала не лише об'єктом естетичного задоволення, але й важливим засобом освіти та самопізнання.

Крім того, українські музиканти та композитори активно співпрацювали з колегами з інших країн, сприяючи обміну досвідом та ідей у музичній сфері та сприяючи культурному діалогу.[6, с 275]

Усе це свідчить про важливість музичного мистецтва у розвитку української культури протягом 20 століття, його роль у вираженні національної ідентичності, сприянні культурній інтеграції та розбудові спільного культурного простору.

## Список використаних джерел:

1. Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури. : підручник для студентів вищих навчальних закладів: Київ, 2011. 719 с.
2. Шульгіна В.Д. нариси з історії української музичної культури : монографія: Київ, 2006. 107 с.
3. Таранченко О. Г., Волосатих О. Ю. Модерний дискус української музики 1910 х1920 років: світоглядні, змістові, жанрові домінанти, творчі постаті : стаття : DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-357-6-13>
4. Рудницький А. Українська музика: історико-критичний огляд : стаття: УДК 7.067(477) "19-20"
5. Немцова Л. О. Історія окремих напрямків музичного мистецтва в Україні в ХХ столітті : стаття: УДК 78.01: 378.14(477)
6. Семчишин М. Тисяча років української культури = One thousand years of Ukrainian culture : істор. огляд культ. процесу / Мирослав Семчишин; Наук. т-во ім. Шевченка. – Нью-Йорк; Париж; Торонто: [б. в.], 1985. – 550 с. : іл. – (Бібліотека українознавства ; том 52).
7. Крусь О. П. Історія української музики ХХ століття : навчально-методичний посібник- Луцьк: Надстир'я, 1997. - 82 с.

8. Сєрова О. Ю. Сучасне музичне мистецтво: курс лекцій для студентів освітнього рівня «Магістр» спеціальності 025 «Музичне мистецтво» : Київ : НАКККиМ, 2019. 72 с.
9. Левко В. І. Актуальні тенденції концертного життя України кінця ХХ-початку ХХІ століття : стаття: УДК 7.067(477) "19-20"
10. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть : монографія К.: Інститут культурології НАМ України, 2013. — 232 с. — Бібліогр.: с. 223–230.
11. Каменська В. Ю. Українська фортепіанна музика 60–70-х рр. ХХ століття як важливий етап її історичного розвитку : стаття: УДК 78.01: 378.14(477)
12. Довженко В. Д. Нариси з історії української радянської музики. – Ч. 1. – К. : Держ. видво образотв. мистец. і муз. л-ри УРСР, 1957
13. Корній Л., Сюта Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ: Муз. Україна, 2014.
14. Ржевська М. На зламі часів: музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи. Київ : Автограф, 2005.
15. Беляєва Л. Г. Нова музика або нова класика? Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : Збірник наукових праць / М во культури і туризму України, Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв, Київський нац. ун т ім. Т. Шевченка. Київ : Міленіум, 2009. Вип. 23
16. Белікова В. В. Історія української музики: навчальний посібник / МОНМС України. Кривий Ріг: Видавничий дім, 201
17. Черкашина М. Українська опера і влада (1959—1988) / М. Черкашина // Українське музикознавство: Вип. 28. — К.: НМАУ, 1998. — С. 54—63.
18. Хроніка // Радянська музика. — 1939. — № 4. — К.: Мистецтво. — С. 60.
19. Козицький П. Волошки. Чотири шкільні хори. Оп. 10 / П. Козицький. — К.: Книгоспілка, 1926. — 22 с
20. Національна Спілка композиторів України. Довідник. Київ : Гроно, 2011. 138 с
21. Черкасов В. Ф. Музично-педагогічна освіта України на межі двох тисячоліть (1991-2010 рр.): навчальний посібник. Кіровоград: ТОВ «Імекс-ЛТД», 2011. 380 с

22. Каменська В. Ю. Українська фортепіанна музика 60–70-х рр. ХХ століття як важливий етап її історичного розвитку // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. Київ : ІДЕЯ-ПРИНТ, 2018. Вип. II (11). 274 с. С. 188–193.
23. Кияновська Л. О. Українська музична культура : [навч. посіб.]. Львів : Тріада плюс, 2009. 356 с.
24. Конькова Г. Традиції і новаторства в розвитку жанрів сучасної української музики (симфонія, кантата, ораторія 60-70 рр.). Київ : Музична Україна, 1985.
25. Лунина А. Композитор – маленькая планета. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2013. 736 с.
26. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття. Дослідження. – НАН України Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології. Київ, 2004
27. Харченко Є. Ще раз про « невідомі шестидесяті »: Іван Карабиць // Українське музикознавство. Вип. 34. Київ, 2005. С. 245–258.

## ДОДАТОК А