

КИЇВСЬКИЙ СТОЛИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

БОНДАРЕНКО АННА ЮРІЇВНА

УДК 785:94(477-25):78.087"1960/1980"(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ОБРАЗ КИЇВСЬКОЇ РУСИ В УКРАЇНСЬКІЙ ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ
МУЗИЦІ 1960-х–1980-х РОКІВ**

Спеціальність 025 Музичне мистецтво

Галузь знань 02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ А. Ю. Бондаренко

Науковий керівник: **ЛІГУС Ольга Марківна**

кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ – 2025

АНОТАЦІЯ

Бондаренко А. Ю. Образ Київської Русі в українській інструментальній музиці 1960-х–1980-х років. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво, галузь знань 02 Культура і мистецтво. Київський столичний університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2025.

Процес деколонізації, актуальний у сучасному українському суспільстві й зокрема в науково-мистецькому середовищі, потребує якісного переосмислення культурної спадщини радянського минулого. У зв'язку з цим увиразнюється проблематика музичної творчості 1960-х–1980-х років – останнього тридцятиліття в історії радянської України, позначеного карколомними політичними змінами, що привели до розпаду Радянського Союзу, та різноспрямованими соціокультурними тенденціями. З одного боку, українська музика ще перебувала під контролем і тиском партійної ідеології, а з іншого, – під впливом інтелектуального й духовного розвитку суспільства, що прагнуло моральної та національної свободи, яка невдовзі була досягнута проголошенням незалежності України 1991 року. Тенденція «свободи» виявилася потужнішою, а отже, протягом 1960-х–1980-х років спостерігається поступ творчої ініціативи на різних рівнях музичного мислення: жанрово-стильовому, техніко-конструктивному та образно-змістовому.

Один із виразних маркерів образно-змістового оновлення творчості – стабільний інтерес композиторів до тематики Київської Русі. Протягом 1960-х–1980-х років було написано цілий корпус творів (переважно інструментальних жанрів), присвячених цій тематиці, серед яких, зокрема, визнані з часом шедеври української музики («Фрески Софії Київської» для камерного оркестру В. Годзяцького, ораторія «І нарекоши ім'я Київ»

Л. Дичко, балети «Ольга» Є. Станковича та «Євпраксія» О. Канерштейна, симфонічна сюїта «З глибини віків» А. Білошицького, концерт для арфи з оркестром «Фрески Софії Київської» В. Кікти). Цей сегмент творчості, концептуально важливий в осмисленні світоглядних та естетичних тенденцій того часу, ще не привертав увагу дослідників, що, таким, чином, оприявнює *актуальність* даної проблеми та обумовлює *мету дисертації*: виявити жанрово-стильову специфіку втілення образу Київської Русі в українській інструментальній музиці 1960-х–1980-х років.

Об'єктом дослідження є інструментальна музика українських композиторів 1960-х–1980-х років, а його *предметом* – образний зміст інструментальних творів із тематикою Київської Русі, написаних українськими композиторами в цей період.

Аналітичний матеріал роботи охоплює інструментальні твори різних жанрів:

- Фортепіанні цикли: І. Соневицький «Триптих» (до 1000-річчя Хрещення Русі-України); Б. Фільц «Київський триптих»; Г. Сасько «Відгомін століть» (Стародавній Київ).

- Оркестрова музика: симфонічні сюїти: В. Годзяцький «Фрески Софії Київської» для камерного оркестру, В. Кікта «Фрески Софії Київської» для арфи з оркестром, А. Білошицький «З глибини віків»; симфонічна поема: О. Яковчук симфонічна поема №2 «Золоті ворота».

- Балетна музика: Є. Станкович балет «Ольга»; О. Канерштейн балет «Євпраксія».

У процесі дослідження використано такі *методи*: абстрагування, моделювання, історичний, історико-культурний, типологічний, компаративний методи, метод цілісного аналізу та семантичний (семантико-смісловий) метод.

Наукова новизна дисертації полягає у тому, що в ній *уперше* систематизовано та розглянуто значний корпус творів українських композиторів, присвячених тематиці Київської Русі; введено в науковий

обіг та детально проаналізовано музику балету О. Канерштейна «Євпраксія»; обґрунтовано історичну значущість доробку українських композиторів із тематикою Київської Русі у контексті світоглядних та художньо-естетичних тенденцій епохи; *уточнено* образно-змістовий вектор творчості українських композиторів 1960-х–1980-х років; стильові особливості маловідомих творів українських композиторів, написані протягом окресленого періоду (фортепіанний цикл «Триптих» І. Соневицького, симфонічну поему «Золоті ворота» О. Яковчука); *набули подальшого розвитку* художньо-естетичний ракурс творчості композиторів 1960-х–1980-х років; вивчення жанрово-стильових аспектів української музики радянського періоду.

Перший розділ дисертації «Художній образ та специфіка його втілення в інструментальній музиці» присвячений висвітленню теоретичних аспектів понять художнього образу в мистецтві та програмності в інструментальній музиці.

У Підрозділі 1.1 «Категорія художнього образу в наукових студіях: історіографічний огляд» узагальнено сучасний науковий досвід осмислення категорії художнього образу в мистецтві й зокрема, в музиці. Аналіз праць з естетики, психології, культурології, літературознавства та музикознавства (Т. Андрущенко, І. Гарькава, О. Заверуха, О. Зав'ялова, О. Зосім, Г. Кожухар, О. Локтіонова-Ойцюсь, Б. Нагай, О. Овчарук, О. Олексюк, О. Опанасюк, В. Салій, Д. Синенький, В. Соловійов, Б. Сюта, Г. Удяк, О. Фрайт, Т. Щериця та ін.) виявив спільні та відмінні трактування цього поняття. Теоретичні положення, висунуті вченими, стосуються таких базових характеристик художнього образу, як суб'єктивність, ідеальність, тріадність репрезентації (образ-задум, образ-знак, образ-сприймання), полі-функціональність, символічний вимір, властивість узагальнення, співвідношення індивідуального і типового тощо. Підкреслено важливість значення художнього образу, створеного інтерпретатором-виконавцем через сприйняття авторського задуму та

подальшого сприйняття слухачем (образ-сприймання). Особливу увагу в історіографічному огляді приділено праці О. Опанасюка, в якій викладено аспекти феноменологічного буття художнього образу, його структурної динаміки та типології, виокремлено сферу інструментальної музики, зокрема, програмної, в якій художній образ виявляється найбільш природно і органічно. Констатується, що найповнішій реалізації втілення художнього образу сприяв розвиток програмної музики.

Зміст *Підрозділу 1.2 «Програмність як маркер образного змісту в інструментальній музиці»* розкриває сутність концепту програмності як специфічного явища конкретизації композиторського задуму у втіленні художнього образу в інструментальній музиці. З'ясовано дефініції програмності, простежено історію розвитку програмної музики від античних часів до сьогодення, в якій виокремлено етап найяскравішого прояву програмності – епоху Романтизму. Схарактеризовано принципи програмності у різних інструментальних жанрах творчості видатних композиторів-романтиків (фортепіанних творах Р. Шумана, симфоніях Г. Берліоза, симфонічних поемах Ф. Ліста, увертюрах Р. Вагнера). Розглянуто історіографію дослідження розгалуженої проблематики програмної музики в українському музикознавстві. Спираючись на праці українських вчених XIX–XXI століття (О. Афоніна, І. Борух, Н. Зимогляд, Л. Кияновська, О. Лісова, С. Людкевич, А. Муха, П. Сокальський, О. Фрайт, Н. Хінкулова, Є. Юцевич) виокремлено типи (О. Лісова, А. Муха, О. Фрайт) та модули програмності, визначено основні драматургічні прийоми та засоби стилістики програмної музики. Зазначено, що універсальної системи класифікації програмності досі не розроблено.

У *Другому розділі* дисертації «Історико-культурні аспекти розвитку української музики 1960-х–1980-х років» окреслено історичні реалії, політичні й соціокультурні умови, в яких функціонувало музичне

мистецтво радянської України означеного періоду; простежено історію звернень українських композиторів до тематики Київської Русі.

Підрозділ 2.1 «Українська музика 1960-х–1980-х років у соціокультурному контексті епохи» є історичним екскурсом у розвиток української музики цього періоду під впливом політичних та соціокультурних тенденцій. На підставі опрацювання досліджень сучасних істориків, культурологів та мистецтвознавців (Н. Анісімова, О. Берегова, Л. Бондарук, О. Городецька, Я. Грицак, О. Забужко, О. Зінькевич, Н. Кіндрачук, С. Плохій, Є. Сверстюк, В. Смолій, Б. Сюта, Л. Тарнашинська) визначено три етапи розвитку української музики 1960-х–1980-х років, які збігаються з періодами тогочасної історії Радянської України: «відлига», «застій» та «перебудова». Схарактеризовано політичний клімат, суспільні процеси, естетичні та художні засади, що обумовили характер поступу української музики на кожному з етапів. Виокремлено дві тенденції – ідеологічну та демократичну, які з різною інтенсивністю впливали на музичне мистецтво. Констатується питома вага демократичної тенденції, пов'язаної з явищем «шістдесятництва» та процесом поступового розхитування доктрини соцреалізму митцями двох наступних десятиліть. Доведено, що ця тенденція виявилася визначальною для розвитку модерністського стилю – панівного у творчості композиторів 1960-х–1980-х років.

У *Підрозділі 2.2 «Тематика Київської Русі в історії української музики: ретроспективний погляд»* зібрано й систематизовано хронологію звернень українських композиторів (у тому числі й митців української діаспори) до тематики й образності Київської Русі від середини ХІХ століття до перших десятиліть ХХІ століття. Відзначено жанрове різноманіття опусів, присвячених Київській Русі (опера, рок-опера, балет, ораторія, симфонія, симфонічна поема, симфонічна сюїта, інструментальний концерт, фортепіанний цикл, вокально-симфонічна композиція, музика до драматичного спектаклю), що свідчить як про

масштабність та універсальність даної тематики, так і про високий ступінь інтересу композиторів до неї. Виявлено, що найбільше творів, присвячених Київській Русі, з'явилося у 1960-х–1980-х роках, причому пік зацікавленості припадає на 1980-і роки, період святкування 1500-річчя Києва та 1000-ліття хрещення Русі. Визначено, що більшість творів, написаних протягом досліджуваного хронологічного відрізка, позначені жанрово-стильовим оновленням, характерним для модерністського музичного мислення «шістдесятників» та композиторів наступних поколінь.

У *Третьому розділі* «Жанрово-стильові втілення образу Київської Русі в українській інструментальній музиці 1960-х–1980-х років» виявлено стильові особливості розкриття образу Київської Русі на прикладі творів різних інструментальних жанрів, написаних у період 1960-х–1980-х років. Розглянуто три фортепіанні цикли, три симфонічні сюїти, одну симфонічну поему, музику двох балетів.

Підрозділ 3.1 «Фортепіанні цикли» охоплює аналіз фортепіанних циклів Б. Фільц, І. Соневицького та Г. Саська, написаних у 1980-х роках. Констатується наявність різних типів програмності, зокрема, узагальнений (Б. Фільц) та картинний у різних модифікаціях (Г. Сасько). Виокремлено три основні образні сфери, що складають образ Давньої Русі: сакрально-християнська, епіко-драматична та народно-побутова. Визначено важливу роль лейт-теми «дзвонів» (п'єси із сакрально-християнською та епіко-драматичною образністю). У номерах із сакрально-християнською образністю виявлено цитування давньої монодії (Б. Фільц) та тематизм, що імітує церковно-монодичний спів (І. Соневицький); у п'єсах народно-побутового характеру – інтонаційний зв'язок із фольклорною стилістикою, у номерах епіко-драматичної та народно-побутової сфер – прийом токатної моторики. Стильова специфіка трьох сюїт характеризується як традиційно-романтичними засобами (І. Соневицький), так і тенденцією до

модерністського письма (Б. Фільц) та яскраво модерністським мисленням (Г. Сасько).

У Підрозділі 3.2 «Оркестрова музика» розглянуто три оркестрові сюїти (В. Годзяцького, В. Кікти, А. Білошицького) та симфонічну поему О. Яковчука, створені у 1960-х–1980-х роках. Відзначено пріоритет картинної програмності, навіяної візуальними артефактами давньоруської культури: собором Святої Софії та його фресками (Київ), купальнею Ольги (Коростень), Золотими воротами (Київ). Сюїта А. Білошицького та симфонічна поема О. Яковчука апелюють до сюжетної програмності, пов'язаної з відображенням історичних подій (помста Ольги древлянам та героїчна оборона Києва). Виявлено ряд образних ліній: філософсько-архаїчна, філософсько-духовна, епічна, портретно-психологічна, народно-жанрова, епіко-драматична, героїко-драматична, які різною мірою взаємодіють у творах. Сильова основа творів становить романтично-модерністський комплекс засобів (В. Кікта, А. Білошицький), модерністський (О. Яковчук) та радикально-модерністський з тенденцією до авангардизму (В. Годзяцький).

У Підрозділі 3.3 «Балетна музика» здійснено аналіз музики двох балетів («Ольга» Є. Станковича та «Євпраксія» О. Канерштейна), написаних у 1982 році. Обидва твори, присвячені історичним постатям видатних жінок Київської Русі, вирізняються конфліктним типом симфонічної драматургії, у якій важливу роль відіграє розвинена лейтмотивна система. Визначено основні образно-інтонаційні сфери: лірична (образи героїнь), народно-побутова (картини княжого двору, образи скоморохів) та офіційно-урочиста (образи князя Ігоря та його дружини, князя Всеволода та його двору, імператора Генріха IV і придворних). У балеті «Ольга» усі три сфери активно взаємодіють та поєднуються, у балеті «Євпраксія» спостерігається взаємодія фольклорної і ліричної сфер та їх контрастне зіставлення «офіційній» сфері гротескного характеру, якою характеризується образ імператора та його підданих. В

обох балетах виявлено узагальнений образ Київської Русі, представлений переважно народно-побутовою сферою, що пов'язана з відтворенням обрядів свята Купала та сцен княжого двору з розвагами скоморохів і святковим бенкетом. Музика, яка зображує ці сцени й образи, вирізняється метро-ритмічною нестандартністю, ладовою мобільністю (використання ладів народної музики), поспівковим типом мелодики, винахідливістю тембрових поєднань (імітація звучання народних інструментів Давньої Русі). Музика обох балетів репрезентує яскраво модерністську стилістику.

У *Висновках* стверджуються основні позиції щодо розкриття образу Київської Русі в українській інструментальній музиці 1960-х–1980-х років:

- приналежність обраних творів до різних жанрів інструментальної музики підтверджує актуальність тематики Київської Русі в українській музиці 1960-х – 1980-х років,
- образ Київської Русі трактується у дисертації у значенні образу-«задуму», що репрезентує оригінальну ідею митця, реалізовану у творі відповідними засобами виразності;
- інтерес композиторів до тематики Київської Русі виявився суголосним з розвитком історичного роману в українській літературі 1970-х – 1980-х років, що свідчить про спільні тенденції в культурному поступі національного мистецтва;
- пік зацікавленості композиторів цією тематикою припадає на 1980-і роки – період святкування 1500-річчя Києва та 1000-ліття хрещення Русі;
- розглянуті твори поєднують різні типи програмності (переважно, картинний, сюжетний, узагальнений) у їхньому поєднанні та взаємодії, що вказує про широкий розмах уяви митців під час створення опусів, присвячених образам та картинам Київської Русі;
- образ Київської Русі інспірований різноманітними джерелами: образами реальних історичних осіб давньоруської держави (княгиня Ольга, князі Ярослав Мудрий та Володимир Великий, княжна Євпраксія, воєвода Добриня Микитич), пам'ятками візуальних мистецтв (собор Софії

Київської, фрески собору, гробниця Ярослава Мудрого, каплиця над Почайною), історичними місцями (Всеволодів пагорб, Аскольдова могила, Золоті ворота в Києві, купальня Ольги у Коростені та ін.), літературними артефактами («Повість минулих літ», «Києво-Печерський патерик», «Житіє Феодосія Печерського»);

- образ Київської Русі має збірний характер, що його складають різні образно-тематичні сфери (філософська, епічна, архаїчна, сакрально-християнська, героїко-драматична, портретно-психологічна, народно-жанрова), які в різних модифікаціях виявляються у кожному із творів;

- головною характеристикою образу Київської Русі є «дзвонівість», яка набуває символічного значення, об'єднуючи різні образні сфери;

- стилістика проаналізованих творів виявляє виразні ознаки стильового оновлення – модернізму, характерного для української музики 1960-х – 1980-х років;

- наявність значного корпусу високохудожніх творів різних жанрів із тематикою Київської Русі у період 1960-х–1980-х років вказує на зростання національної свідомості української творчої інтелігенції, обумовлене якісними змінами у політичному та соціокультурному житті країни.

Пропоноване дослідження не претендує на всеосяжність та вичерпаність теми, натомість відкриває перспективу подальшого вивчення образно-тематичних аспектів доробку українських композиторів, художньо-естетичного дискурсу музичної творчості 1960-х–1980-х років, жанрово-стильових аспектів української музики радянського періоду.

Ключові слова: інструментальна музика; художній образ; українська музика; Київська Русь; програмна музика; культура; музичне мистецтво; жанр; стиль; композиторське мислення; модернізм; музичний текст; інтерпретація; музика ХХ століття; історія; історія музики; радянська епоха; фортепіанна музика; фортепіанний цикл; оркестрова музика; симфонічна сюїта; симфонічна поема; балет; балетна музика

ABSTRACT

Anna Bondarenko. The Image of Kyivan Rus in the 1960s–1980s Ukrainian Instrumental Music. – The Qualifying Research Paper (Manuscript).

Thesis for the Doctor of Philosophy Degree 025 Musical Art, 02 Culture and Art. Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University. Kyiv, Ukraine, 2025.

The process of decolonization, which is highly relevant in contemporary Ukrainian society and particularly in the scientific and artistic spheres, necessitates a thorough rethinking of the cultural heritage of the Soviet past. In this context, the issue of musical creativity from the 1960s to the 1980s — the final three decades in the history of Soviet Ukraine, marked by dramatic political changes leading to the collapse of the Soviet Union and diverse sociocultural trends — becomes increasingly significant. On the one hand, Ukrainian music remained under the control and pressure of party ideology, while on the other, it was influenced by the intellectual and spiritual development of a society striving for moral and national freedom, which was ultimately achieved with Ukraine's declaration of independence in 1991. The tendency toward «freedom» proved to be stronger, leading to a gradual expansion of creative initiative across various levels of musical thought throughout the 1960s–1980s: in terms of genre and style, technical and constructive approaches, and thematic and conceptual content.

One of the most striking markers of this thematic and conceptual renewal was the consistent interest of composers in the theme of Kyivan Rus. During the 1960s–1980s, an entire body of works — primarily in instrumental genres — was dedicated to this theme, including recognized masterpieces of Ukrainian music: *Frescoes of Saint Sophia of Kyiv* for chamber orchestra by V. Hodziatsky, the oratorio *And They Named the City Kyiv* by L. Dychko, the ballets *Olha* by Y. Stankovych and *Eupraxia* by O. Kanershtein, the symphonic

suite *From the Depths of the Ages* by A. Biloshytsky, and the harp concerto *Frescoes of Saint Sophia of Kyiv* by V. Kikta. This segment of musical creativity, conceptually significant for understanding the ideological and aesthetic tendencies of that period, has not yet attracted scholarly attention. This, in turn, underscores the topic's relevance and defines this dissertation's objective: to identify the genre and stylistic specificity of representing the image of Kyivan Rus in Ukrainian instrumental music of the 1960s–1980s.

The *object* of the study is the instrumental music of Ukrainian composers from the 1960s to the 1980s, while its *subject* is the thematic and conceptual content of instrumental works related to Kyivan Rus, composed by Ukrainian composers during this period.

The analytical material of this study encompasses instrumental works across various genres:

- Piano Cycles: I. Sonevtsky's *Triptych* (dedicated to the 1000th anniversary of the Christianization of Kyivan Rus-Ukraine); B. Filts' *Kyiv Triptych*; H. Sasko's *Echo of the Centuries (Ancient Kyiv)*.

- Orchestral Music: Symphonic suites — V. Hodziatsky's *Frescoes of Saint Sophia of Kyiv* for chamber orchestra, V. Kikta's *Frescoes of Saint Sophia of Kyiv* for harp and orchestra, A. Biloshytsky's *From the Depths of the Ages*; symphonic poem — O. Yakovchuk's *Symphonic Poem No. 2 Golden Gate*.

- Ballet Music: Y. Stankovych's ballet *Olha*; O. Kanershtein's ballet *Eupraxia*.

The study employs the following *methods*: abstraction, modeling, historical, historical-cultural, typological, comparative methods, holistic analysis, and semantic (semantic-content) analysis.

The *scientific novelty* of the dissertation lies in the fact that it is the first systematic study and classification of a significant body of works by Ukrainian composers dedicated to the theme of Kyivan Rus. It introduces into scholarly discourse and provides a detailed analysis of O. Kanershtein's ballet *Eupraxia*. The dissertation substantiates the historical significance of Ukrainian

composers' works on the theme of Kyivan Rus within the broader ideological and artistic-aesthetic trends of the era. Additionally, it refines the thematic and conceptual trajectory of Ukrainian composers' creativity from the 1960s to the 1980s and explores the stylistic characteristics of lesser-known works from this period, including I. Sonevytsky's piano cycle *Triptych* and O. Yakovchuk's symphonic poem *Golden Gate*. Furthermore, it advances the artistic and aesthetic perspective on the music of composers from the 1960s to the 1980s and contributes to the study of the genre and stylistic aspects of Ukrainian music during the Soviet period.

The first chapter of the dissertation *Artistic Image and Its Implementation in Instrumental Music* is dedicated to exploring the theoretical aspects of artistic imagery in art and the role of programmatic elements in instrumental music.

Subchapter *1.1. The Category of Artistic Image in Scholarly Studies: A Historiographical Review* provides a comprehensive overview of contemporary scholarly interpretations of the artistic image in art, particularly music. The analysis of works in aesthetics, psychology, cultural studies, literary studies, and musicology (T. Andrushchenko, I. Harkava, O. Zaverukha, O. Zavyalova, O. Zosim, H. Kozhukhar, O. Loktionova-Oitsiuz, B. Nahai, O. Ovcharuk, O. Oleksiuk, O. Opanasiuk, V. Salii, D. Synenkyi, V. Solovyov, B. Siuta, H. Udiak, O. Frait, T. Shcherytsia, and others) reveals both commonalities and divergences in the understanding of this concept.

Theoretical positions formulated by scholars highlight key characteristics of the artistic image, including subjectivity, ideality, triadic representation (image-concept, image-symbol, image-perception), multifunctionality, symbolic dimension, capacity for generalization, and the balance between individual and typical representation. The study underscores the significance of the artistic image as interpreted by the performer through the perception of the composer's intent, which is subsequently perceived by the listener (*image perception*).

A particular focus of the historiographical review is given to the work of O. Opanasiuk, which examines the phenomenological nature of the artistic

image, its structural dynamics, and typology. Opanasiuk's research highlights instrumental music, especially programmatic music, where the artistic image manifests most naturally and organically. The study concludes that the development of programmatic music has significantly contributed to the fullest realization of artistic imagery.

Subchapter 1.2. *Programmatic Music as a Marker of Imagery in Instrumental Music*, reveals the concept of programmatic music as a specific phenomenon that concretizes the composer's intent in realizing an artistic image in instrumental music. Definitions of programmatic music are clarified, and the historical development of programmatic music from antiquity to the present is traced, highlighting its most vivid manifestation during the Romantic era. The principles of programmatic music in various instrumental genres of outstanding Romantic composers are characterized (such as in Robert Schumann's piano works, Hector Berlioz's symphonies, Franz Liszt's symphonic poems, and Richard Wagner's overtures). The historiography of research on the complex issue of programmatic music in Ukrainian musicology is reviewed. Drawing on the works of Ukrainian scholars from the 19th to the 21st centuries (O. Afonina, I. Borukh, N. Zymohliad, L. Kyianovska, O. Lisova, S. Liudkevych, A. Mukha, P. Sokal'skyi, O. Frait, N. Khinkulova, Ye. Yutsevych), different types (O. Lisova, A. Mukha, O. Frait) and modes of programmatic music are distinguished, and the main dramaturgical techniques and stylistic devices of programmatic music are identified. It is noted that a universal classification system for programmatic music has not yet been developed.

The dissertation's second chapter, *Historical and Cultural Aspects of the Development of Ukrainian Music from the 1960s to the 1980s*, outlines the historical realities and political and sociocultural conditions under which musical art functioned in Soviet Ukraine during this period. It traces the history of Ukrainian composers' engagement with themes of Kyivan Rus'.

Subchapter 2.1 *Ukrainian Music of the 1960s–1980s in the Sociocultural Context of the Era* is a historical overview of the development of Ukrainian

music during this period under the influence of political and sociocultural trends. Based on the analysis of studies by contemporary historians, cultural scholars, and art historians (N. Anisimova, O. Berehova, L. Bondaruk, O. Horodetska, Ya. Hrytsak, O. Zabuzhko, O. Zinkevych, N. Kindrachuk, S. Plokhii, Ye. Sverstiuk, V. Smolii, B. Siuta, L. Tarnashynska), three stages of the development of Ukrainian music in the 1960s–1980s are identified, corresponding to the historical periods of Soviet Ukraine: *the Thaw*, *Stagnation*, and *Perestroika*. The political climate, social processes, and aesthetic and artistic foundations that shaped the development of Ukrainian music at each stage are characterized. Two tendencies are distinguished—*ideological* and *democratic* — which influenced musical art with varying intensity. The democratic tendency associated with the phenomenon of the Sixties movement and the gradual erosion of the doctrine of socialist realism by artists over the following two decades is emphasized. It is proven that this tendency was decisive for the development of the modernist style, which dominated the works of composers in the 1960s–1980s.

In Subchapter 2.2 *The Theme of Kyivan Rus' in the History of Ukrainian Music: A Retrospective View*, the chronology of Ukrainian composers' (including those from the Ukrainian diaspora) engagement with the theme and imagery of Kyivan Rus' from the mid-19th century to the early decades of the 21st century is compiled and systematized. The genre variety of works dedicated to Kyivan Rus' (opera, rock opera, ballet, oratorio, symphony, symphonic poem, symphonic suite, instrumental concerto, piano cycle, vocal-symphonic composition, music for a dramatic performance) is noted, indicating both the scale and universality of this theme, as well as the high level of interest composers had in it. It was found that the most significant number of works dedicated to Kyivan Rus' appeared in the 1960s–1980s, with a peak of interest in the 1980s, during the celebrations of Kyiv's 1500th anniversary and the 1000th anniversary of the baptism of Rus'. It is determined that most works written during this period were marked by genre and stylistic renewal, characteristic of

the modernist musical thinking of the «Sixtiers» and composers of subsequent generations.

In the Third Chapter, *Genre and Stylistic Representings the Image of Kyivan Rus' in Ukrainian Instrumental Music of the 1960s–1980s*, the stylistic features of portraying the image of Kyivan Rus' are explored through the example of works from various instrumental genres written in the 1960s–1980s. Three piano cycles, three symphonic suites, one symphonic poem, and music from two ballets are considered.

Subchapter 3.1, *Piano Cycles*, covers the analysis of piano cycles by B. Filts, I. Sonevitsky, and H. Sasko, written in the 1980s. Various types of programmability are noted, including generalized (B. Filts) and pictorial in different modifications (H. Sasko). Three main thematic spheres that constitute the image of Ancient Rus' are highlighted: sacred-Christian, epic-dramatic, and folk-domestic. The important role of the leitmotif “bells” (plays with sacred-Christian and epic-dramatic imagery) is emphasized. In works with sacred-Christian imagery, quotations from ancient monody (B. Filts) and thematicism imitating church-monodic chant (I. Sonevitsky) are observed; in pieces of a folk-domestic nature, there is an intonational connection with folk stylistics, while in pieces from the epic-dramatic and folk-domestic spheres, the toccata motor technique is used. The stylistic specifics of the three suites are characterized by both traditionally romantic means (I. Sonevitsky) and a tendency towards modernist writing (B. Filts), as well as a distinctly modernist approach (H. Sasko).

Subchapter 3.2, *Orchestral music*, discusses three orchestral suites (V. Hodytsky, V. Kykta, A. Biloshytsky) and the symphonic poem by O. Yakovchuk, created in the 1960s–1980s. The priority of pictorial programmability inspired by the visual artifacts of ancient Rus' culture is noted: St. Sophia Cathedral of and its frescoes (Kyiv), Princess Olha's bathhouse (Korosten), and the Golden Gates (Kyiv). A. Biloshytsky's suite and O. Yakovchuk's symphonic poem appeal to narrative programmability

associated with the depiction of historical events (Olha's revenge on the Drevlians and the heroic defense of Kyiv). Several thematic lines are identified: philosophical-archaic, philosophical-spiritual, epic, portrait-psychological, folk-genre, epic-dramatic, and heroic-dramatic, which interact to varying degrees in the works. The stylistic foundation of the works consists of a romantic-modernist complex of means (V. Kykta, A. Biloshytsky), modernist (O. Yakovchuk), and radically modernist with a tendency towards avant-garde (V. Hodytsky).

Subchapter 3.3, *Ballet music*, analyzes the music of two ballets (*Olha* by Y. Stankovych and *Eupraxia* by O. Kanershtein), written in 1982. Both works, dedicated to historical figures of prominent women in Kyivan Rus', feature a conflict-type symphonic dramaturgy, where the developed leitmotif system plays a significant role. The main image-intonational spheres are identified: lyrical (images of the heroines), folk-domestic (scenes from the princely court, images of jesters), and official-ceremonial (images of Prince Igor and his wife, Prince Vsevolod and his court, Emperor Henry IV and the courtiers). In the ballet *Olha*, all three spheres actively interact and combine, while in *Eupraxia*, there is an interaction of the folk and lyrical spheres, contrasting with the «official» sphere of grotesque character, represented by the image of the emperor and his subjects. Both ballets reveal a generalized image of Kyivan Rus, predominantly represented by the folk-domestic sphere, connected with the recreation of the Kupala holiday rituals and scenes from the princely court with the jesters' entertainments and festive feasts. The music depicting these scenes and images is marked by metrically irregular rhythms, modal mobility (using modes from folk music), a type of melody typical of folk songs, and inventive timbre combinations (imitating the sound of ancient Rus folk instruments). The music of both ballets represents a vividly modernist style.

The *Conclusions* assert the key points regarding the representation of the image of Kyivan Rus in Ukrainian instrumental music of the 1960s–1980s:

- The affiliation of the selected works to various genres of instrumental music confirms the relevance of the theme of Kyivan Rus in Ukrainian music of the 1960s–1980s.

- The image of Kyivan Rus is interpreted in the dissertation as an image-«concept» representing the artist's original idea, realized in the work through appropriate means of expression.

- Composers' interest in the theme of Kyivan Rus was aligned with the development of the historical novel in Ukrainian literature of the 1970s–1980s, reflecting shared trends in the cultural progress of national art.

- The peak of composers' interest in this theme occurred in the 1980s, coinciding with the celebrations of the 1500th anniversary of Kyiv and the 1000th anniversary of the Christianization of Rus.

- The analyzed works combine various types of programmatic elements (predominantly pictorial, narrative, generalized) in their combination and interaction, indicating the wide scope of imagination of the artists when creating works dedicated to the images and scenes of Kyivan Rus.

- The image of Kyivan Rus is inspired by various sources: the images of real historical figures of the Old Rus state (Princess Olha, Princes Yaroslav the Wise and Volodymyr the Great, Princess Eupraxia, Commander Dobrynya Mykytych), visual art monuments (St. Sophia Cathedral in Kyiv, its frescoes, the tomb of Yaroslav the Wise, the chapel over the Pochayna River), historical sites (Vsevolodiv Hill, Askold's Grave, Golden Gates of Kyiv, Princess Olha's Bathhouse in Korosten, and others), literary artifacts (*The Tale of Bygone Years*, *The Kyiv-Pechersk Patericon*, *The Life of Feodosiy of Pechersk*).

- The image of Kyivan Rus has a composite nature, consisting of various image-thematic spheres (philosophical, epic, archaic, sacred-Christian, heroic-dramatic, portrait-psychological, folk-genre), which appear in different modifications in each work.

- The main characteristic of the image of Kyivan Rus is its «bell-like» quality, which takes on a symbolic meaning, uniting various image spheres.

- The stylistics of the analyzed works reveal distinct features of stylistic renewal - modernism, characteristic of Ukrainian music of the 1960s–1980s.

- The presence of a significant body of high-art works in various genres on the theme of Kyivan Rus during the 1960s–1980s indicates a rise in the national consciousness of Ukrainian creative intellectuals, driven by qualitative changes in the political and socio-cultural life of the country.

The proposed research does not claim to be exhaustive and all-encompassing but opens up the prospect for further study of the image-thematic aspects of the work of Ukrainian composers, the artistic-aesthetic discourse of music creation in the 1960s–1980s, and the genre-style aspects of Ukrainian music during the Soviet period.

Keywords: instrumental music; artistic image; Ukrainian music; Kyivan Rus; program music; culture; musical art; genre; style; composer thinking; modernism; musical text; interpretation; the 20th century music; history; Soviet era; piano music; piano cycle; orchestral music; symphonic suite; symphonic poem; ballet; ballet music

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові статті, опубліковані у наукових виданнях, включених на дату опублікування до переліку наукових фахових видань України

1. Бондаренко А. Образ давнього Києва в українській фортепіанній музиці 1980-х років (на прикладі програмних циклів Б. Фільц, І. Соневицького, Г. Саська). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2022. Вип. 40-41. С. 31-37.

2. Бондаренко А. Історія України у дзеркалі симфонічної творчості Олександра Яковчука. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2022. Вип. 35, Том 2. С. 39-48.

3. Бондаренко А. Образ княжни Євпраксії у симфонічній сюїті з балету «Євпраксія» Олександра Канерштейна. *Слобожанські мистецькі студії*. Суми, 2023. Вип. 3. С. 15-19.

Публікації, у яких додатково висвітлено результати дисертації

4. Бондаренко А. Семантика дзвоновості у фортепіанному циклі Геннадія Саська «Відгомін століть» (до 75-річчя композитора). *Ювілейна палітра 2021: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів: збірник статей за матеріалами V Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю (3-4 грудня 2021 року)*. Суми, 2022. С. 102-106.

5. Бондаренко А. Картини історичного минулого України у симфонічній творчості Олександра Яковчука (до 70-річчя композитора). *Ювілейна палітра 2022: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів: збірник статей за матеріалами VI Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю (21-22 грудня 2022 року)*. Суми, 2023. С. 36-43.

6. Бондаренко А. Сюжет роману «Євпраксія» Павла Загребельного в музиці однойменного балету Олександра Канерштейна: суголосся творчих

принципів. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір: збірник статей за матеріалами VII Всеукраїнської наукової конференції НАКККіМ (2 листопада 2023 року)*. Київ, 2023. С. 179-180.

7. Бондаренко А. Тематика Київської Русі в історії української музики. *Молоді музикознавці: збірник статей за матеріалами XXIII міжнародної науково-практичної конференції КМAM ім. Р.М. Глієра (29-31 березня 2024 року)*. Київ, 2024. С. 32-33.

8. Бондаренко А. Симфонічна поема «Золоті ворота» Олександра Яковчука в контексті симфонічної творчості митця. *Збірник матеріалів III Всеукраїнської науково-практичної конференції «Молодіжне музикознавство – 2024» (17-18 травня 2024 року)*. м. Хмельницький, 2024. С. 30-33.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	23
РОЗДІЛ 1. Художній образ та специфіка його втілення в інструментальній музиці.....	31
1.1 Категорія художнього образу в наукових студіях: історіографічний огляд.....	31
1.2 Програмність як маркер образного змісту в інструментальній музиці.....	46
Висновки до Першого розділу.....	61
РОЗДІЛ 2. Історико-культурні аспекти розвитку української музики 1960-х–1980-х років.....	65
2.1 Українська музика 1960-х–1980-х років у соціокультурному контексті епохи.....	65
2.2 Тематика Київської Русі в історії української музики: ретроспективний погляд.....	87
Висновки до Другого розділу.....	103
РОЗДІЛ 3. Жанрово-стильові втілення образу Київської Русі в українській інструментальній музиці 1960-х–1980-х років.....	109
3.1 Фортепіанні цикли.....	109
3.2 Жанри оркестрової музики.....	121
3.3 Балетна музика.....	141
3.3.1 Балет "Ольга" Є. Станковича.....	142
3.3.2 Балет "Євпраксія" О. Канерштейна.....	157
Висновки до Третього розділу.....	174
ВИСНОВКИ.....	180
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	189
ДОДАТКИ.....	212
Додаток А. Нотні приклади.....	212
Додаток Б. Список опублікованих праць за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дослідження.....	243

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Українське музикознавство надає важливого значення формуванню сучасного наукового погляду на складний неоднорідний музично-історичний процес радянської доби – драматичного і трагічного для української нації періоду. Переосмислюючи досвід колоніального минулого, необхідно усвідомлювати, що, попри ідеологічну заангажованість, у музичній культурі радянської України виникали високохудожні явища, які свідчили про життєздатність творчої думки та невідворотність поступу національного мистецтва.

Найістотніші зрушення у тогочасній музиці припадають на 1960-і–1980-і роки – останнє тридцятиліття в історії радянської держави. Протягом цього періоду спостерігається поступовий відхід від панівних настанов соцреалізму, активізується пошук нових світоглядних орієнтирів, увиразнення плюралістичних естетичних поглядів, урізноманітнення жанрово-стильових принципів творчості. З огляду на ці об'єктивні обставини дослідження української музики 1960-х–1980-х років як одного з ключових етапів становлення національного мистецтва ХХ століття, видається вельми актуальним.

Творчість композиторів 1960-х–1980-х років досі залишається маловивченою, хоч деякі її аспекти у різний час висвітлювалися у працях О. Берегової, О. Гарькавої, О. Городецької, С. Грици, О. Гуркової, І. Драч, О. Зав'ялової, О. Зінькевич, Л. Кияновської, М. Копиці, О. Кушнірук, О. Опанасюка, Б. Сюті, А. Терещенко, та ін. У більшості цих досліджень вивчається доробок певного митця (В. Губаренка, Л. Дичко, Ю. Іщенка, І. Карабиця, В. Сильвестрова, Є. Станковича, О. Яковчука) або окремі жанрово-стильові явища. Значно менше уваги приділено образно-тематичному аспекту, концептуально важливому в осмисленні світоглядних та естетичних тенденцій, які вплинули на формування української музики наступного історичного етапу – доби незалежності.

Панорамний погляд на творчість українських композиторів означеного періоду виявляє стабільну зацікавленість історичним минулим, зокрема, епохою Київської Русі¹. Звернення до цієї тематики, ймовірно, резонувало світоглядно-естетичним прагненням української інтелігенції: відчутти суголосся минулого і сучасності, а в ньому – власну причетність до творення історії нації, яка в давні часи мала могутню державу з високорозвиненою культурою. Упродовж 1960-х–1980-х років з'явилася ціла низка різножанрових творів із давньоруською тематикою, серед яких визнані шедеври вітчизняної музики: «Фрески Софії Київської» для камерного оркестру В. Годзяцького, ораторія «І нарекоши ім'я Київ» Л. Дичко, балет «Ольга» Є. Станковича, «Фрески Софії Київської» для арфи з оркестром В. Кікти, симфонічна сюїта «З глибини віків» А. Білошицького та ін. Суттєвим поштовхом до створення цих опусів стали вагомі події загальнодержавного масштабу: святкування 1500-річчя заснування Києва (1982) та 1000-ліття хрещення Русі (1988). В усіх творах, написаних протягом 1960-х–1980-х років, утілені яскраві образи давнини, пов'язані з історичними подіями, артефактами та персоналіями часів Київської Русі.

Отже, наявність значного обсягу високохудожніх творів різних жанрів з тематикою Київської Русі, написаних українськими композиторами (в тому числі й визнаними сьогодні класиками вітчизняної музики останньої третини ХХ століття) окресленого періоду, обумовлює доцільність аналізу цих композицій у дисертації з погляду їх образного змісту та розкриття образу Київської Русі.

Мета дослідження – виявити жанрово-стильову специфіку втілення образу Київської Русі в українській інструментальній музиці 1960-х–1980-х років.

¹ Під поняттям Київська Русь розуміємо визначену істориками давньоруську державу періоду IX – середини XIII століття.

Об'єкт дослідження – інструментальна музика українських композиторів 1960-х – 1980-х років.

Предмет дослідження – образний зміст інструментальних творів із тематикою Київської Русі, написаних українськими композиторами в період 1960-х – 1980-х років.

Аналітичний матеріал дослідження охоплює такі твори:

- *Фортепіанні цикли:*

І. Соневицький «Триптих» (до 1000-річчя Хрещення Руси-України);
Б. Фільц «Київський триптих» (до 1500-річчя Києва); Г. Сасько «Відгомін століть» (Стародавній Київ).

- *Оркестрова музика:*

симфонічні сюїти: В. Годзяцький «Фрески Софії Київської» для камерного оркестру; В. Кікта «Фрески Софії Київської» для арфи з оркестром; А. Білошицький сюїта «З глибини віків»;

симфонічна поема: О. Яковчук симфонічна поема №2 «Золоті ворота»;

- *Балетна музика:*

Є. Станкович балет «Ольга»; О. Канерштейн балет «Євпраксія»;

Досягнення означеної мети викликало необхідність виконати ряд **завдань:**

- опрацювати наукову літературу з питань художнього образу в мистецтві та музиці;
- з'ясувати основні принципи програмності в інструментальній музиці та розглянути історіографію дослідження проблематики програмності в українському музикознавстві;
- висвітлити політичні та соціокультурні умови розвитку української музики 1960-х – 1980-х років;
- простежити історію звернень композиторів до тематики Київської Русі;
- проаналізувати жанрово-стильові особливості втілення образу Київської Русі в обраних інструментальних творах;

- здійснити типологію ознак образу Київської Русі та засобів його втілення у розглянутих творах;
- обґрунтувати історичну значущість доробку вітчизняних композиторів, в якому втілено образ Київської Русі.

Методи дослідження. Для виконання завдань дисертації використано такі **методи**:

- *абстрагування* – для систематизації базових понять категоріального апарату дисертації: художній образ, програмна музика, стиль, жанр;
- *моделювання* – у виявленні аналогій між стильовими особливостями втілення образу Київської Русі у творах різних жанрів;
- *історичний* – в аналізі суспільно-політичних та загальнокультурних процесів в українській культурі останньої третини ХХ ст.;
- *історико-культурний* – у визначенні художньо-естетичних засад української музичної культури означеного періоду;
- *типологічний* – у виокремленні характерних ознак образу Київської Русі та засобів його втілення у творах українських композиторів;
- *компаративний* – у виділенні спільних та відмінних ознак між жанрово-стильовими особливостями втілення образу Київської Русі в обраному матеріалі;
- *метод цілісного аналізу* – у розгляді композиційних, структурних та стилістичних ознак обраних творів;
- *семантичний (семантико-смісловий)* – в аналізі елементів стилістики з погляду їх змістовно-сміслового значення у тексті певного твору.

Теоретичну основу дослідження складають наукові праці з проблем: *художнього образу в мистецтві та музичній творчості* (Т. Андрущенко, І. Гарькава, О. Заверуха, О. Зав'ялова, О. Зосім, Л. Микуланинець, Б. Нагай, О. Овчарук, О. Олексюк, О. Опанасюк, В. Салій, Д. Синенький, В. Соловійов, Т. Щериця);

програмотності в музиці (О. Афоніна, І. Борух, Л. Кияновська, В. Клиш, О. Лісова, С. Людкевич, К. Майбутова, А. Муха, Н. Хінкулова, О. Фрайт);

історії України та української культури другої половини ХХ століття (Я. Грицак, Т. Гундорова, І. Дзюба, О. Забужко, В. Кебуладзе, Н. Кіндрачук, С. Плохій, М. Попович, Є. Свєрстюк, Л. Тарнашинська);

творчості українських композиторів другої половини ХХ століття (О. Берегова, О. Городецька, С. Грица, О. Гуркова, О. Зінкевич, Л. Кияновська, О. Кушнірук, О. Лігус, С. Лісецький, О. Опанасюк, С. Павлишин, Н. Ревенко, А. Терещенко, Б. Фільц, О. Фрайт).

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що в ньому

вперше:

- систематизовано та розглянуто значний корпус творів українських композиторів, присвячених тематиці Київської Русі;
- введено в науковий обіг та детально проаналізовано музику балету О. Канерштейна «Євпраксія»;
- обґрунтовано історичну значущість доробку вітчизняних композиторів з тематикою Київської Русі у контексті світоглядних, духовних та художньо-естетичних тенденцій епохи;

уточнено:

- образно-змістовий вектор творчості українських композиторів 1960-х–1980-х років;
- стильові особливості маловідомих творів українських композиторів, написані протягом окресленого періоду (фортепіанний триптих «Хрещення Руси-України» І. Соневицького, симфонічну поему «Золоті ворота» О. Яковчука; балет «Ольга» Є. Станковича);

набули подальшого розвитку:

- художньо-естетичний ракурс творчості композиторів 1960-х–1980-х років;
- вивчення жанрово-стильових аспектів української музики радянського періоду.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійною науковою працею. Основний текст, положення наукової новизни та висновки зроблені на основі особистих аналітичних спостережень та умовиводів авторки. Усі наукові публікації за темою дисертації є одноосібними.

Зв'язок з науковими планами, програмами, темами. Дисертацію виконано відповідно до наукової теми Факультету музичного мистецтва і хореографії Київського столичного університету імені Бориса Грінченка «Розвиток духовного потенціалу особистості в неперервній мистецькій освіті» (2016–2025) (державний реєстраційний номер 0116U003993). Тему дисертації затверджено вченою радою Київського університету імені Бориса Грінченка (протокол № 9 від 28 жовтня 2021 року); уточнену тему дисертації затверджено вченою радою Київського столичного університету імені Бориса Грінченка (протокол № 13 від 31 жовтня 2024 року).

Апробація результатів дослідження відбувалася у формі обговорень ключових методологічних положень та висновків на засіданнях кафедри музикознавства та музичної освіти Київського столичного університету імені Бориса Грінченка. Аналітичні спостереження, викладені в роботі, висвітлювалися під час виступів на десяти міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях, зокрема: VII Міжнародній науково-практичній онлайн-конференції *«Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття»* (м. Київ, 14 травня 2021 року, Київський університет імені Бориса Грінченка); V Всеукраїнській науково-практичній конференції *«Ювілейна палітра 2021: до пам'ятних дат видатних українських діячів і композиторів»* (м. Суми, 3-4 грудня 2021 року, Навчально-науковий інститут культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка); VIII Міжнародній науково-практичній онлайн-конференції *«Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття»* (м. Київ, 12 травня 2022 року, Київський університет імені Бориса Грінченка); VI Всеукраїнській науково-практичній конференції *«Ювілейна палітра 2022:*

до пам'ятних дат видатних українських діячів і композиторів» (м. Суми, 21-23 грудня 2022 року, Навчально-науковий інститут культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка); VII Всеукраїнській науковій конференції «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (м. Київ, 2 листопада 2023 року, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв); XIII Міжнародній науковій конференції «Ювілейні та пам'ятні дати 2023 року» (м. Київ, 20-21 листопада 2023 року, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського); XXIII Міжнародній науково-практичній конференції «Молоді музикознавці» (м. Київ, 29-31 березня 2024 року, Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра); X Міжнародній науково-практичній онлайн-конференції «Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття» (м. Київ, 16 травня 2024 року, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка); III Всеукраїнській науково-практичній конференції «Молодіжне музикознавство – 2024», (м. Хмельницький, 17-18 травня 2024 року, Хмельницький фаховий музичний коледж ім. В. І. Заремби); Міжнародній науково-творчій конференції наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика», (м. Харків, 11-12 лютого 2025 року, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського).

Публікації. Основні результати дисертаційного дослідження висвітлено у 8 публікаціях одноосібного авторства, серед яких 3 статті у наукових фахових виданнях України та 5 публікацій тез доповідей у збірках матеріалів наукових конференцій, що засвідчують апробацію матеріалів дисертації..

Практичне значення дисертації полягає у можливості використання її результатів у науковій, виконавській та педагогічній діяльності. Зокрема, матеріали аналізу творів різних жанрів із тематикою Київської Русі можуть увійти до лекційних курсів з історії культури, історії української музики, аналізу музичних творів, історії інструментального

мистецтва. Викладені у роботі авторські ідеї можуть також бути корисними для виконавців у підготовці концертних програм та балетних постановок.

Структура дисертації обумовлена логікою концепції дослідження, що передбачає послідовність висвітлення теоретичних, історичних та аналітичних аспектів проблематики. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури та додатків. Список літератури налічує 207 позицій.

РОЗДІЛ 1. ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ ТА СПЕЦИФІКА ЙОГО ВТІЛЕННЯ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ

1.1 Категорія художнього образу в наукових студіях: історіографічний огляд

Специфічною ознакою будь-якого мистецького твору, в тому числі й музичного, є його образний зміст. Образний зміст обумовлює цілісність твору поряд із іншими важливими рівнями його художньої організації – жанрово-стильовим та техніко-конструктивним, однак саме «різні аспекти образності визначають архітектоніку керованого автором художнього світу» [177, с. 147]. Образний зміст фокусується у *художньому образі*, який знаходиться у центрі творчого задуму, його реалізації та інтерпретації мистецького твору як естетичного об'єкту.

Проблематика, пов'язана з трактуванням поняття художнього образу, здавна розроблялася у філософській, культурологічній та мистецтвознавчій науці. Українська філософсько-естетична та мистецтвознавча думка розвивається в руслі традицій, закладених ще в епоху Античності та розвинених у Новий і Новітній час, передусім представниками німецької класичної філософії, мислителями доби Романтизму, а також філософами та естетиками модернізму й постмодернізму. Українська естетична думка базується передусім на доробку Г. Гегеля, який тлумачив художній образ у єдності його емоційно-чуттєвого й раціонального компонентів із пріоритетністю першого [48, с. 44].

Художній образ сполучає реальний світ та його відображення у мистецькому творі, безпосередньо впливаючи на чуттєво-емоційну сферу людей, які його сприймають. У кожному виді мистецтва художні образи відрізняються своєю специфікою та мірою умовності відображення в них реалій буття. Попри те, що художній образ є суб'єктивним за своєю

природою (оскільки створений митцем зі своїм внутрішнім світом), він не є замкнутою системою і виходить далеко за межі його індивідуального досвіду. Як стверджують дослідники, художній образ створює «абстраговану ідеальність, яка входить у широку метасистему культури» [49, с. 167–168]. Інша питома характеристика явища художнього образу – його ідеальність, яка має два значення: перше пов'язане із поняттям досконалості художнього образу в мистецькому творі, а друге – з категорією ідеального у широкому філософському розумінні, тобто характеризує ідеальне як тип відношення суб'єкта і об'єкта та має пізнавальну й ціннісну характеристики. Ідеальність «знімає» фізичну матеріальність в мистецтві саме за допомогою художнього образу [49, с. 170–171].

Художній образ розглядають як своєрідну тріаду, що складається з *образу-задуму, образу-знаку та образу-сприйманню* [49, с. 176]. Таким чином, художній образ в мистецтві співвідноситься із трьома компонентами художньої творчості, а саме: образ як задум митця, який у подальшому буде реалізований в художньому творі у відповідності до специфіки виражальних засобів того чи іншого виду мистецтва, а також образ, що сприйматиметься слухачем або глядачем. Однак варто зазначити, що в музичній творчості, а також в інших часових або перформативних мистецтвах, на відміну, наприклад, від образотворчого, важливого значення набуває художній образ, створений інтерпретатором-виконавцем – музикантом, актором або танцівником. Наприклад, у музиці образ-знак репрезентується як за допомогою нотного тексту, так і його звукової реалізації при виконанні, адже нотний запис сам по собі не є музичним образом. Також подвійне значення в музиці та перформативних мистецтвах має й образ-сприймання, оскільки сприйняття виконавця, що інтерпретує твір, і сприйняття слухача – це різні сприйняття. Музикант-виконавець формує і направляє у відповідне русло образ-знак, створений автором, а слухач безпосередньо сприймає не лише композиторський

задум, а й образ-сприймання інтерпретатора. Отже, структура художнього образу в музиці є більш складною, адже передбачає, окрім композитора і слухача, також посередника-інтерпретатора.

Важливим у художньому образі є *співвідношення індивідуального і типового*, де в індивідуальному виявляється оригінальність та самобутність митця, а в типовому – закономірне й унормоване. У художньому образі типове та індивідуальне не протиставляються, а функціонують у взаємозумовленості елементів цілого [49, с. 177]. Художній образ узагальнює зображувані митцем явища, наближаючи їх до реальної предметності в конкретно-чуттєвих формах. У ньому відбувається важлива метаморфоза, а саме художнє перетворення на умовність того, що є в об'єктивній дійсності та свідомості митця. Умовність є основою будь-якого мистецтва, і художній образ є її репрезентантом [49, с. 182].

У мистецтві широко вживані такі поняття як *символ і знак*: вони беруть участь у формуванні художнього образу, але не є йому тотожними. Образи можуть бути насичені знаками і символами, які вже є відомими в культурі, так само найбільш глибокі та об'ємні з них самі набувають символічного значення. Однак в естетичній науці вже є усталеною думка про те, що не кожен художній образ може стати символом. Символічності набуває образна сфера високого мистецтва: «твір може мати всі ознаки художності його образу, але не досягати символічності, яка знаменує високий ступінь семантичної свободи, невербалізованість осягнення духовно-естетичних узагальнень ... Символ можна вважати виразником найвищого призначення мистецтва, зверненого до вічних цінностей життя і творчості духу» [49, с. 191]. Окрім знаково-символічного виміру, асоціативність, метафоричність і алегоричність посідають важливе місце в образотворенні [49, с. 192–197].

Художній образ найчастіше пов'язують із літературою й образотворчим мистецтвом, де вони виявлені більш наочно через вербальний текст та зорові образи. У статті Юрія Максименка та Дмитра

Синенького, присвяченої питанням пізнання художнього образу, базовим є образотворче мистецтво, яке ілюструє теоретичні положення авторів. Художній образ розглядається і як образ конкретного героя або персонажа, і як форма відображення або художня модель світу, поєднуючи загальне та конкретне [114, с. 181]. Художній образ в образотворчому мистецтві, за визначенням авторів, трактується як: «а) один з найважливіших термінів естетики та мистецтвознавства, що слугує для позначення зв'язку між реальністю і мистецтвом та найбільш концентровано виявляє специфіку мистецтва в цілому; б) специфічна, властива мистецтву форма відображення дійсності, що виражає загальне через конкретне, індивідуальне, що виникає у творчому процесі митця і втілюється в матеріальній формі» [114, с. 183–184]. Кожен художній образ є узагальненням, і оскільки кожен твір, окрім тексту має ще й підтекст, де перший наочно демонстрований, а другий прихований, у художній реальності конструктивні елементи несуть подвійну і навіть потрійну інформацію, яка формує символічний вимір художнього образу. Саме символ є формою естетичного узагальнення, і в мистецтві, особливо образотворчому, необхідно знайти відповідну, зриму пластичну форму абстрактних символів та ідей [114, с. 184]. Зауважимо, що аналогічні процеси відбуваються у свідомості композитора, який засобами музики втілює символи та ідеї у художньому творі.

Інший дослідник, Віктор Соловйов, зауважує, що мистецтво є реальністю, яка завдяки чуттєвій конкретності репрезентує середовище, тоді як здатністю виявляти вимір духовного буття – культуру. Саме тому мистецтво має унікальну художню функцію – «робити видимим невидиме, чутним нечутне, виявляти невиявлене і тому в самому житті непережите; привертати увагу до поточних особливостей і новотворам способу життя, до стійких, довгострокових типів, що стоять за нами, ціннісним прообразами людської природи» [167, с. 208]. На його думку, ідеалістичність мистецтва найповніше виявляє себе у найбільш духовних

його видах – літературі і музиці. Розглядаючи художній образ в трьох аспектах – онтологічному, семіотичному та естетичному, дослідник доходить висновку, що художній образ в онтологічному аспекті – факт ідеального буття, схематичний об'єкт, в семіотичному – знак як засіб значеннєвої комунікації, в естетичному – організм, який є вираженням краси в силу єдності своїх частин [167, с. 208–209].

Таким чином, можемо констатувати, що художній образ є ідеальним утворенням, що переводить об'єктивну реальність в художню, характеризується високою мірою умовності та узагальненості, знаковості й символічності, метафоричності, алегоричності та асоціативності.

Художній образ, як вже зазначалося, є витвором культури, а, отже, є об'єктом вивчення не лише філософів, а й культурологів. Зокрема, культурологиня Ольга Овчарук виокремлює та деталізує функції образу як феномену культури. Згідно з її твердженням, образ у сучасній культурі – це «універсальний знак інформаційного обміну, функція якого – творення та кодування смислів, що реалізується через механізми інтерпретації» [136, с. 27]. Образ є смисловим кодом, доступним усім учасникам комунікації, через який відбувається самовираження особистості. Трансляційна функція образу полягає у передачі духовного досвіду, що зберігається у традиційних та інноваційних (які базуються на засадах візуалізації та віртуалізації культурно-мистецького середовища) витворах культури та мистецтва. Інформаційно-комунікативна функція образу виявляється через художню творчість та культурно-мистецькі практики, створюючи нові способи обміну інформацією. Пізнавальна функція образу пов'язана із художньою творчістю, за допомогою якої пізнається об'єктивна та суб'єктивна реальність [136, с. 27–28].

Образ має також аксіологічну функцію, яка спрямована на усвідомлення ціннісної природи культури та виробленні «ціннісно-значущих смислів як ідеальних утворень, сприйняття яких на чуттєво-емоційному рівні дозволяє отримати досвід духовного засвоєння важливих

смыслежиттєвих домінант людського буття» [136, с. 28]. Кумулятивна функція образу виступає як інструмент позараціонального осмислення культурної реальності. Прогностична функція образу виявляється як засіб прогнозування майбутнього через створення художньої реальності та ідеального духовного світу. Дослідивши функції образу в культурі, О. Овчарук констатує, що художні образи як смислові коди виконують особливу місію для розкриття глибинних смислів та явищ культури [136, с. 28–29].

У монографічному дослідженні музикознавця Олександра Опанасюка всебічно розглядається художній образ, його структурна феноменологія і типологія форм. У першому розділі він вимальовує перспективу структурного і типологічного дослідження художнього образу; друга частина монографії присвячена феноменологічному буттю та структурній динаміці художнього образу; у третій частині автор пропонує розглядати художній образ у його типологічному вимірі. Дослідник пропонує власне визначення художнього образу, який визначає як «трансфізичний матеріальний естетичний об'єкт, у якому фокусується та рефокусується художня ідея, або ж категорія буття» [138, с. 57]. Учений зазначає, що це визначення охоплює усі можливі змістові аспекти характеристики художнього образу незалежно від того, чи то цей образ репрезентується у творах великої форми, чи то мініатюрної.

Ще один важливий аспект праці О. Опанасюка – розгляд художнього образу в його процесуальній динаміці і в контексті культури. Базуючись на принципі стадіальності розвитку культури, дослідник виокремлює такі форми художнього образу – *символічну, класичну, романтичну й інтенціональну*. Кожна з них поділяється на такі типи художнього образу: символічно-смісловий, символічно-ідентичний, символічно-динамічний, символічно-функційний, класично-смісловий, класично-ідентичний, класично-динамічний, класично-функційний, романтично-смісловий, романтично-ідентичний, романтично-динамічний, романтично-

функційний, інтенціонально-смісловий, інтенціонально-ідентичний, інтенціонально-динамічний та інтенціонально-функційний. Автор окреслює спектральну динаміку смислового поля усіх шістнадцяти типів художнього образу [138, с. 249–266]. При цьому, О. Опанасюк не розглядає усі шістнадцять типів художнього образу, а зосереджує увагу на останньому періоді розвитку культури – інтенціональному, і, відповідно, художнім образам, що його репрезентують. Серед українських композиторів, музику яких він аналізує більш детально, – Валентин Сильвестров і Микола Колесса. Таким чином, учений демонструє, як саме інтенціональна форма художнього образу виявляє себе у композиторів ХХ–ХХІ століття, що мають протилежні творчі установки: інноваційно-авангардну та традиціоналістичну [138, с. 284–294].

Відзначимо ще один аспект, якому приділяється увага в монографії О. Опанасюка. Науковець віддає перевагу інструментальній музиці, і більша частина названих та розглянутих ним творів є програмними, хоч, безумовно, художній образ притаманний будь-якій музиці – не лише інструментальній, а й вокальній, бо не можна уявити музичний твір поза головним атрибутом, який його робить витвором мистецтва. Художній образ, як побачимо далі, найбільш яскраво виявляється в музиці, яка є автономною і незалежною від вербального тексту, але яка має яскраво виражені позамузичні чинники, передусім назву або літературну програму, що дозволяє більш об'ємно змалювати художній образ у найбільш далекому від конкретики мистецтві як музика.

У цьому контексті надзвичайно важливою є докторська дисертація музикознавиці Оксани Фрайт, присвячена питанням музично-вербальної еміненності, специфіка якої «полягає в уподібненні текстових якостей музики й слова, в “єдиній” тональності “звукового образу”» [183, с. 82]. Таке поєднання стало можливим лише після автономізації музики, яка вже сформувала власну систему художніх образів. Отже, констатуємо, що

художній образ в музиці має свою специфіку, але відкритий для взаємодії з іншими видами мистецтва, які впливають на його форми вираження.

Інша дослідниця, Олександра Локтіонова-Ойцюсь, розглядає питання художнього образу в його виконавському аспекті, і розпочинає своє дослідження з розгляду поняття художнього образу. Вона зазначає, що художній образ є відображенням реальної дійсності або уявної реальності у матеріальній формі, він формує нову – художню – реальність і має антропологічний вимір та яскраво виражений комунікативний аспект, реалізується як в одному виді мистецтва, так і одночасно в кількох як явище міжмистецької взаємодії [107, с. 38–41]. Концепція художнього образу цієї дослідниці не є логоцентричною, адже в центрі її уваги естрадне мистецтво, яке є синтетичним та сполучає музичний і театральний компоненти.

О. Локтіонова-Ойцюсь трактує виконавський образ як один із видів реалізації художнього образу в контексті естрадознавства, теорії музичного виконавства й музичної інтерпретології, а тому в центрі її уваги не лише музичний текст твору, який зазвичай лежить в основі естетичних теорій художнього образу, а його виконавське втілення, що надзвичайно важливо для перформативних видів мистецтва. Вона виділяє чотири компоненти виконавського образу, до яких відносить індивідуальні якості вокаліста, професійну підготовку естрадного співака, пісенний твір, обраний для інтерпретації, та продюсерське рішення музичного номеру» [107, с. 67]. І хоча це не є генеральною лінією дисертації, зазначимо, що питання музичної інтерпретації в контексті реалізації художніх образів музичних творів виконавцем є дуже плідною темою, яка тільки недавно почала активно розроблятися.

Серед останніх досліджень, де образна сфера музики розглядається крізь призму її виконавської реалізації [2; 6; 202; 181; 86; 206], виділимо роботу Георгія Кожухаря, що присвячена міфологічному мисленню як чиннику музичної інтерпретації [86]. Дослідник зазначає, що міф як єдина

семантико-логічна конструкція, яка складається з образів та ідей, проєктується в музику за допомогою виражальних засобів. Міфологічне мислення, яке базується на поєднанні культурного коду автора, як і слухача, стає підґрунтям музичних інтерпретацій, де навіть незначні зміни в тексті, здійснені виконавцем, можуть вплинути на розуміння цілісної концепції музичного твору [86, с. 184–187]. Отже, музичне виконавство, як свідоме і часто комерціалізоване (О. Локтіонова-Ойцюсь), так і позасвідомо-міфологічне (Г. Кожухар), відіграє важливу роль в інтерпретації художнього образу в музиці, і ці аспекти потребують ретельного дослідження. Однак, безумовно, фундаментом музичних інтерпретацій постає образ або образи, створені композитором, від яких відштовхується виконавець.

Сьогодні українська наукова думка відрізняється розмаїттям тематики та підходів у вивченні художнього образу в контексті музичного мистецтва. Так, музикознавиця Леся Микуланинець у дослідженні, присвяченому художньому образу епохи, яка віддзеркалена у біографії композиторів, розпочинає свою розвідку з питань художнього образу як такого. Дослідниця зауважує, що ознаками образу, які виявляються у взаємодії та діалектичній єдності, є «цілісність – можливість архітектонічно сприймати подразник; структурність – здатність виділяти окремі компоненти з ціллю детального аналізу, подальшого конструювання адекватного обліку суб'єкта; конкретність – точне пояснення змістових параметрів факту; узагальнення – майстерність знайти спільність в розрізнених частинах, вивести закономірності їх функціонування» [119, с. 143]. Художній образ епохи, який репрезентований здобутками провідних митців, на думку Л. Микуланинець, є акумуляцією «розмаїтих напрацювань, соціальних типів, ментальних прикмет, манери міркування, поданої крізь призму духовних зразків», і «через художній образ збільшуються просторово-часові виміри ери, конструюються нові смисли, контексти» [119, с. 144].

На відміну від традиційних підходів, де у центрі досліджень є художній образ в музиці, вона переносить акцент із музичного твору на митця як особу, що формує культурний ландшафт епохи. У цьому контексті художній образ можна сприймати і як своєрідну метафору, однак вона лише частково є метафоричною, адже є тісний взаємозв'язок життя митця та його творчості, в якій відбито дух епохи, і тому в кожному музичному творі репрезентовано як індивідуальне слово автора, так і дух епохи, її художній образ.

Більшість дослідників однак при вивченні питань, пов'язаних з музичним образом, приділяє увагу саме музичним творам, а не їх виконавським інтерпретаціям. Зокрема, Володимир Салій з філософських позицій розглядає питання художнього образу в музиці, розпочинаючи міркування від його розуміння в будь-якому мистецтві [157]. Він зазначає, що художній образ у мистецтві виявляється у триєдності ідеального – спочатку у свідомості митця, а потім – реципієнта (слухача / читача / глядача), та матеріального об'єкта, яким є створений автором художній предмет. Відповідно, художній образ у мистецькому творі має діалогічний вимір, адже читач, слухач або глядач через художній образ веде діалог з його автором. Художній образ завжди є єдністю об'єктивного і суб'єктивного, де перше – відображення дійсності, друге – думки, оцінки та світогляд автора, в якому виявляється його самобутність. Отже, художній образ можна розглядати як своєрідний автопортрет митця, адже саме він є творцем художніх образів. Художній образ є не лише відображенням дійсності, а її узагальненням [157, с. 128–129].

Кожен вид мистецтва має свої засоби виразності для створення художнього образу, але в музиці він є найскладнішим для розуміння, оскільки позбавлений предметності й наочної конкретності, передаючи емоції та почуття, переживання й настрої людини. На відміну від слова, у музиці відсутня конкретика, а засобом виразності є звук, включений у

систему ладових та метро-ритмічних відношень. І цінність музики полягає саме в її емоційній насиченості й можливості максимально глибоко передати внутрішній світ людини у його духовно-чуттєвому вимірі [157, с. 129–130]. Музичний образ складно передати словами, але «його можна емоційно відчутти через динамічний характер звукового потоку, завдяки мелодії, пульсації ритму, гармонії тощо. Саме завдяки емоційному змісту художніх образів, музика найбільш повно відтворює дійсність, духовні виміри суспільства» [157, с. 130].

Здійснюючи невеличкий екскурс в історію розвитку музичного образу, В. Салій зазначає, що в давні часи музичні образи були відображенням ритуалів та обрядів і мало виявляли індивідуальність митця, а, отже, були відбиттям непорушності людського буття. У добу Відродження і пізніше художні образи у мистецтві передавали велич людської неповторності. Головними музичними образами класицизму стали людські характери – героїчний, ліричний та комічний – у їх взаємодії. У музиці доби Романтизму художній образ передає емоційні стани та складні психологічні переживання людини. У музичній творчості ХХ століття образний спектр стає більш широким: модернізм і авангардизм відзначаються синкретизмом художніх асоціацій, в масовій музиці переважають шаблонні образи, в музичній естраді образний зміст тиражує буденну свідомість, рок-музика відзначається багатогранністю образного мислення [157, с. 130–131]. Завершуючи свою розвідку, В. Салій виділяє головні функції художнього образу в музичному мистецтві, а саме гносеологічну, перцептивно-гедоністичну, евристичну, аксіологічну та комунікативну [157, с. 132].

Багато в чому інтерпретація художнього образу в музиці В. Салія є слушною, але найбільш проблемною у його міркуваннях видається матеріальна складова музичного образу. Оскільки нотний запис музичного твору як матеріальний об'єкт аж ніяк не є носієм художнього образу, оскільки, як зазначив дослідник, засобом виразності образ в

музиці є звук, який, як відомо, також є матеріальною субстанцією, що сприймається за допомогою слуху. Саме тому сьогодні часто говорять про звуковий образ, в тому числі стосовно музичного мистецтва. Однак, звуковий образ може бути не лише музичним, оскільки звук є складовою образної сфери інших мистецтв (зокрема, театрального або кіномистецтва), оскільки звукова картина вистави або кінофільму складається із музики, шумів та виголошеного актором тексту. Сьогодні матеріальна складова музичного твору може бути не лише записана за допомогою нотних знаків, як в музиці академічних напрямків, а мати лише звукову реалізацію, як у джазі, рок- та поп-музиці. Відповідно, у визначенні художнього образу в музиці найскладнішим компонентом є саме матеріальна складова, що становить його специфіку.

Дослідниця Богдана Нагай узагальнює наукову традицію, що склалася у радянському та українському музикознавстві щодо тлумачення художнього образу в музичному мистецтві. Вона зазначає, що «художній образ музичного твору – це інтегроване відображення авторського задуму крізь призму індивідуальності виконавця, його суб'єктивного бачення і відчуття дійсності, для втілення якого використовується ціла система засобів художньої виразності (ритм, форма, інтонація, звукоутворення, мелодична лінія, фактура, динаміка та ін.)» [124, с. 94]. У музичному образі відсутня конкретна життєва предметність, однак за допомогою звуків музика створює особливий світ, сприйняття якого надає людині глибокі переживання. Музика як мистецтво не може існувати поза образами, які народжуються у свідомості композитора під враженнями або внаслідок творчої уяви й надалі втілюються у музичному творі [124, с. 94–95]. Художній образ є інструментом мистецтва, він виражає індивідуальне і типове, поєднує матеріальний та ідеальний світи, виявляється у знаках, але не зводиться до них. Мистецтво оперує двома типами образів – автологічними та металогічними. У перших чуттєвий образ передає ідею твору прямо, без підтексту і переносного смислу, а

тому ці образи є однозначними і стають формою узагальнення, типізації. У металогічних образах ідея передається за допомогою переносного смислу і підтексту, для них характерною є індивідуалізація, багат шаровість смислів, символічність і алегоричність [125, с. 133].

У роботі Тетяни Щериці йдеться вже не про художній образ в музиці, а саме про музичний образ. Принагідно зауважимо, що художній образ в музиці і музичний образ фактично є синонімами, однак в сучасному музикознавстві пріоритет віддається поняттю художній образ як більш широкому. Також близькою за змістом дефініцією є звуковий образ, який, не є тотожний музичному образу, про що вже відзначалося. Дослідниця розглядає музичний образ крізь призму понять «значення» та «смысл», розрізняючи відповідно значення і смысл музичного образу. Смысл музичного образу вона тлумачить як більш тонкий план його буття, на відміну від матеріально-духовного розуміння діалектичної єдності змісту і форми. За визначенням Т. Щериці, смысл музичного образу є «його “енергоінформаційною аурую”, результатом матеріального втілення певного ідеального задуму, в якому просвічує особа композитора, вся складна система його духовного досвіду у взаєминах зі світом: від несвідомо-інтуїтивних відчуттів, чуттєвого сприйняття і уявлень до цілісного світорозуміння» [197, с. 109]. Значення музичного образу часто є тотожним його змісту, однак має певні відмінності, адже включає й інші аспекти, а саме культурний контекст, «роль і цінність останнього в цілісній системі твору, доробку композитора, жанру, національної школи, історичного стилю тощо аж до культури в цілому» [197, с. 109–110]. Розглядаючи звукову структуру музичного твору у її зв'язках з духовно-ідеальними смислами, Т. Щериця прагне розкрити завісу над таємницею художнього образу. Вона констатує, що аналіз окремих елементів музичної мови можна розглядати крізь призму розуміння їх образного смислу у становленні цілого, що дозволяє глибше зрозуміти музичний твір у його духовній сутності [197, с. 119].

Зазначимо, що духовна складова – релігійна та позарелігійна – в художньому образі, у тому числі і в музиці, є однією з найскладніших для вивчення, адже вона стосується розуміння глибин внутрішнього світу людини та їх трансцендентного виміру. Саме тому дослідники не так часто звертаються в контексті релігійної музики до питання художнього образу. Однак, в українській науці вже є напрацювання в цьому напрямі, зокрема й монографія Ірини Гарькавої та Ольги Зосім, присвячена розкриттю особливостей відбиття християнських образів та ідей у творчості українського композитора Юрія Іщенка [27]. У розробці питань художньої образності в музиці, пов'язаної із християнською тематикою, авторки спираються на напрацювання зарубіжних (Альберт Швейцер) та українських вчених (Катерини Берденнікової, Сергія Тишка, Болеслава Яворського). Дослідниці пропонують своє визначення християнського музичного образу, який є «художньою формою відображення трансцендентної (відповідно до християнської догматики) реальності, де виражальні засоби набувають символічного значення» [27, с. 49]. Положення монографії базуються також на працях з філософії музики та естетики, в яких розроблялися питання художнього образу, зокрема, відображення реальності в мистецтві та символічність художнього образу. При цьому, авторки монографії розуміють концепт реальності не в сучасному, а середньовічному значенні, коли трансцендентне було більш реалістичним, аніж природне та чуттєве.

У рамках проблематики дисертації важливо зрозуміти суть відбору дослідницями музичного матеріалу Ю. Іщенка, який писав практично в усіх жанрах, а християнська тематика стала однією із провідних у пізній творчості митця. Окрім вокально-хорових творів, серед яких значне місце посідають композиції на тексти псалмів, а музичні образи пов'язані з вербальним текстом, І. Гарькава та О. Зосім аналізують низку інструментальних творів, серед яких Концерт для флейти і камерного оркестру в 3-х частинах, симфонічні версії хорових концертів Максима

Березовського, симфонічні варіації на теми М. Березовського, Дмитра Бортнянського та Артемія Веделя, містерії «Осанна», «Благовіщення», «Воскресіння». Серед названих композицій лише одна є «чистою» інструментальною музикою (Концерт для флейти і камерного оркестру). Інші твори або програмні (містерії), що відштовхуються від хорових композицій М. Березовського, Д. Бортнянського та А. Веделя, але які в інтерпретації Ю. Іщенка вже є чисто інструментальними, а назва їх першоджерела відіграє роль програми. Отже, переважна більшість обраних інструментальних композицій належать до категорії *програмної музики*, оскільки програма надає можливості конкретизації образної сфери твору, без якої його зміст неможливо повністю зрозуміти, особливо у тих випадках, коли йдеться про сакральну сферу.

У теоретичних дослідженнях категорії музичного образу важливо усвідомити коли саме в музиці закріплюється це поняття. Наприклад, В. Салій та Б. Нагай, які розглядають історичний аспект розвитку художнього образу, розпочинають свій екскурс із середньовічної музики, тим самим наголошуючи, що в ній, як і музичному мистецтві пізніших часів, змальовуються художні образи, хоч вони й мало індивідуалізовані та тісно пов'язані з обрядово-ритуальною сферою або іншими формами діяльності людини. Однак саме через утилітарність та прикладну функцію музики у добу Середньовіччя та Відродження митець не мислить категоріями художнього образу, адже останній є атрибутом музики як художньої творчості, тобто автономної й самодостатньої. Саме це підкреслюють І. Гарькава та О. Зосім, розрізняючи два види релігійної музики – прикладну й автономну, концертну. У першому випадку музика виконує функцію релігійної комунікації, а її трансцендентні інтенції та емоційні стани, які вона передає (плач, хвала, подяка та ін.), не є художніми образами, а модусами-афектами релігійно-комунікативного акту, які в музиці автономній вже набувають ознак музичного образу [27, с. 21]. Отже, про художні образи в музиці варто говорити лише в

контексті автономного музичного мистецтва, тобто розпочинаючи від музики Нового часу, і це стосується не лише сакральних образів, а будь-яких.

Музичне мистецтво оперує поняттям музичного образу не від моменту свого зародження, а після її автономізації, тобто з Нового часу. У прикладній музиці говорити про образну сферу можна зі значною долею умовності, адже завданням митця було не створення художньої реальності, а доповнення простору життєдіяльності людини звуковою складовою з метою впливу на її емоційний стан. У Новий час у зв'язку із розширенням функціоналу музичного мистецтва, окрім чуттєво-емоційної образної сфери, розвивається її зображальна функція. Доповнення музики зоровими образами суттєво її збагачує, як і її зв'язки зі словом, яке вже не озвучується, а стає програмою музичного твору. Розвиток програмної музики, що розпочався у добу Бароко, і досягнув апогея в епоху Романтизму, сприяв кристалізації образної сфери музичного мистецтва, адже саме в програмній музиці художній образ реалізується найбільш повно.

1.2 Програмність як маркер образного змісту в інструментальній музиці

Програмність є характерним явищем у жанровій сфері інструментальної музики, яке пов'язане з різними проявами конкретизації образного змісту (або його тлумачення автором), утіленого в певному творі. У європейській традиції деталізація образного задуму здійснюється за допомогою різноманітних додаткових засобів, пов'язаних, зокрема, з немuzичними чинниками, які вплинули на композиторський задум та визначили особливості його виконавської інтерпретації. Згідно з дефініцією Антона Мухи, *програмна музика* – це «рід інструментальної

музики, позначеної конкретністю образного задуму з відповідним використанням специфічних музичних засобів і прийомів, а також додаткових позамузичних у вигляді словесної «програми» [123, с. 436]. Це може бути літературний текст, картина, подія, або будь-яка інша форма мистецтва чи явища, які надають музичному твору додаткового змісту.

Словесна програма в найбільш розвиненій її формі передбачає докладний і послідовний виклад перетвореного в музиці сюжету, часто літературного. За визначенням Юрія Юцевича, «програмова музика – інструментальна музика, написана за певним літературним сюжетом, який може бути викладений у спеціальній програмі або визначений назвою твору» [198, с. 210]. Дослідник розрізняє два основних види програмності – картинну, що «відбиває один образ (природа, свято, битва і т. д.), який не зазнає змін», та сюжетну, «що викладає сюжетний розвиток образу» [198, с. 210]. Окрім назви, функцію програмності, яка полягає у відповідному психологічному налаштуванні слухача на правильне сприйняття твору, може виконувати поетичний епіграф, певне словесне пояснення, символічна посвята, посилення на відомий зразок творчості з інших видів мистецтв або на певну життєву подію, конкретну особистість, явище тощо. Оксана Фрайт зауважує, що програмність може також мати і принципово близькі до музики аналогії, закладені в самому тексті програми: натяки на музичні жанри, форми, прийоми розвитку тощо [184, с. 27].

Проблематика програмності в музиці залишається однією з актуальних і дискусійних у наукових колах, зважаючи на багатозначність цього явища, різноманіття підходів до його вивчення та множинність класифікацій. Принагідно відзначимо, що завдання цього підрозділу не полягає у висвітленні всіх можливих концепцій програмності в музиці. Увагу буде приділено лише загальним характеристикам програмності, а також, історичним аспектам розвитку програмної музики та її наукового осмислення, пізнання яких допоможе збагнути сутність утілення образу

Київської Русі в інструментальних творах, які аналізуватимуться у Третньому розділі дисертації.

Витоки програмності сягають народної творчості, для якої характерно поєднання музики зі словом, ритуалом, танцем, візуальним мистецтвом тощо. В епоху Античності поняття програмності розширилося завдяки розвитку ідей про етичний, виховний і емоційний вплив музики, яка покликана передавати не тільки звукові, а й позамузичні смисли. Концепція музики, таким чином, розкривала її нерозривний зв'язок із міфологією та філософією: видатні вчені й мислителі Піфагор та Платон вказували на взаємодію музики з гармонією Всесвіту та її вплив на свідомість людини. Музика також виконувала важливу функцію в обрядовій практиці та драматичному мистецтві, що, таким чином, підтверджує актуальність в античній естетиці ідеї синтезу мистецтв, основоположної для розуміння програмної музики. Крім того, у працях Сократа, Платона, Аристотеля й Цицерона постулюється думка про музику як мистецтво наслідування, яке може відтворювати або імітувати різноманітні явища навколишнього світу, звуки природи та людські емоції, що також робить її унікальним засобом комунікації, здатним як до абстрактної виразності, так і до передачі конкретних ідей та образів. Так, зокрема, Аристотель вважав, що «музика є максимально об'єктивним і безпосереднім наслідуванням, на відміну від усіх інших мистецтв» [120, с.78].

В епоху Середньовіччя та Відродження музика підпорядковувалася світоглядним засадам теоцентризму, а отже, була невід'ємним компонентом богослужбового обряду в синтезі з іншими мистецькими складовими храмової естетики. Принцип програмності натомість утілювався у світських вокальних та вокально-інструментальних жанрах XIV – XVI століття (кача, фроттола, рондо, віланела, мадригал). Новий етап зацікавлення програмністю у творчості композиторів пов'язаний з розвитком інструментальної музики, що розпочався в епоху Бароко.

Принцип програмності проявився у клавірній та скрипковій творчості англійських та італійських композиторів XVII століття (Генрі Персел, Карло Фаріна, Алесандро Поліеті, Антоніо Вівальді, Джузепе Тартіні), далі поширився в німецькій музиці (Йоганн Якоб Фробергер, Генріх фон Бібер, Йоганн Себастьян Бах, Йоганн Кунау) та набув особливої виразності у період французького рококо (творчість клавесиністів Франсуа Куперена, Луї Дакена, Жан-Філіпа Рамо).

У музиці класицизму програмність майже втратила актуальність. Нормативність класицистичного стилю зумовила безпомилкове розуміння образного змісту творів різних жанрів інструментальної музики (від клавірної сонати квартету до симфонії) без будь-якої програми. Чи то змальовані пасторальні картини, чи то героїчні баталії – комплекс елементів стилістики (ритм, фактура, гармонія, мелодика тощо) завжди викликає відповідні асоціації. При цьому, у другій половині XVIII століття було створено чимало оркестрових творів із назвами, заголовками частин та епіграфами (Карл Діттерсдорф, Йозеф Гайдн, Людвиг Бетховен). У цей час в музичних колах нерідко точилися дискусії про те, чи потрібні музичним творам словесні пояснення. Думки критиків розходилися: одні виступали за пріоритет «абсолютної» музики як самодостатнього мистецтва, інші – навпаки, вважали словесну конкретизацію корисною як для музики, так і її сприйняття.

Найвищий розквіт програмної музики спостерігається в епоху Романтизму, естетика якої характеризується увагою до яскравого вираження емоцій та почуттів. Філософи та письменники кінця XVIII – XIX століття наголошували на виразності інструментальної музики у втіленні різноманітних образів і почуттів (Йоганн Вольфганг Гете, Ернст Теодор Гофман, Йоганн Гердер, Артур Шопенгауер). Композитори-романтики вбачали шлях розвитку музичної творчості через її зв'язок з іншими мистецтвами, зокрема, поезією, що знайшло відображення у численних музичних опусах того часу та публіцистичних текстах,

мемуаристиці та епістолярії (зокрема, Роберт Шуман, Гектор Берліоз, Ференц Ліст). Як зауважує О. Фрайт, «програмність (у вузькому і в широкому розумінні) сприймалась романтиками як важливий стимул до оновлення музичної виразності, до новаторських пошуків. Тільки завдяки синтезу мистецтв музика може виявити свої багаті виражальні можливості – такою є основна ідея, яка живить собою розквіт програмності в романтичній музиці і теоретично обґрунтована в критичних дослідженнях» [184, с. 14].

Одним із перших, хто почав широко використовувати у своїй творчості прийоми літературних асоціацій, був Роберт Шуман. Характеризуючи стиль цього композитора, Ф. Ліст зауважив, що Р. Шуман «чітко усвідомлював необхідність приєднання поезії та літератури до інструментального втілення музичної думки» [205, с. 136]. У «Фантазії» *Scherzo* Р. Шумана стоїть епіграф Фрідріха Шлегеля, назва «Крейслеріани» апелює до новели Ернста Теодора Гофмана, а цикл «Метелики» нав'язаний творами Жана Поля Ріхтера. «Літературність» фортепіанної музики композитора вбачається також у введенні у неї вигаданих персонажів, від імені яких автор писав свої критичні нариси (маестро Раро; Евзебій та Флорестан у «Карнавалі»). Загалом мініатюрні п'єси Шумана можна порівняти з ліричними віршами, а більш розвинені за формою твори – з поемами, новелами та романтичними оповіданнями, в яких дивовижним чином переплітаються різні сюжетні лінії.

Інший видатний романтик, Гектор Берліоз, увійшов в історію як фундатор програмного симфонізму. Його «Фантастична симфонія» та симфонія «Гарольд в Італії» – одні з перших яскравих прикладів програмної музики на літературний сюжет. Цей митець «висловив суть принципу програмності (за умови художньо-естетичної вартості твору), що спирається на звуконаслідування, картинність або сюжетність, і не відкидає виразність, а навпаки – посилює її завдяки розширенню засобів і залученню асоціативного підґрунтя сприйняття» [24, с. 40]. Г. Берліоз

тяжів до таких різновидів наслідування: опису, музичного втілення зорових уявлень («музичний живопис») та відображення почуттів та емоцій. При цьому, використовуючи словесну програму, він лише уточнював зміст, не підпорядковуючи йому музичне мислення.

Ференц Ліст став одним із основоположників симфонічної поеми – одного з найбільш показових жанрів програмної музики, який він наділив драматургічною подієвістю та експресією (серед тринадцяти його симфонічних поем найвідомішими є «Прелюди», «Тассо», «Мазепа», «Фауст-симфонія», «Битва гунів», «Угорщина»). Митець вважав цілком доречним наявність короткого авторського коментаря до власного твору. На думку Ф. Ліста, єдність програми і музики досягається тоді, коли «композитор в кілька рядків дасть психологічний начерк свого твору, розповість, що хотів створити, і, не вступаючи в дрібні пояснення і прискіпливі деталі, висловить ідею, яка служить основою для його композиції» [204, с. 130]. Програмність стала виразним маркером і фортепіанних творів Ф. Ліста, зокрема його циклу «Роки мандрів».

Ідея синтезу мистецтв як провідний чинник розвитку програмності у музиці знайшла найпоєднаніше вираження у творчості та критичній діяльності Ріхарда Вагнера. Цей композитор уважав, що кожний окремо взятий вид мистецтва не є самодостатнім і тяжіє до синтезу й злиття з іншими видами. Він бачив мистецтво майбутнього саме у злитті усіх його сфер у єдиний художній простір, орієнтуючись, очевидно, на «ідеал музичної драми, яка повинна слугувати сучасним аналогом стародавньої античної трагедії як нерозривної єдності всіх компонентів театрального синтезу» [193, с. 119]. На думку Р. Вагнера, такий синтетичний формат твору виражає одвічне прагнення людиною досконалості, чого й сам митець прагнув у своїй концепції театру майбутнього “*Gesamtkunstwerk*”. Щодо інструментальної музики, яка посідає значно скромніше місце у його творчості порівняно з операми, то в ній принцип програмності

простежується у жанрі оркестрової увертюри («Король Енціо», «Христофор Колумб», «Фауст»), продовжуючи традиції Л. Бетховена.

На початку ХХ століття інтерес до програмної музики зменшився: композитори-модерністи тяжіли до «чистої» музики, не пов'язаної з образно-сюжетною конкретикою. Лише у другій половині ХХ століття з розвитком сучасних технік композиції та прагненням митців розширити можливості музичного висловлювання розпочалася нова хвиля програмної музики. Програма стає не тільки сюжетом чи літературною основою, а й філософським, політичним, психологічним або навіть технологічним концептом. У музиці, яка тепер сприймається не лише як звукове мистецтво, а й як спосіб передачі позамузичних значень, митці використовують різноманітні засоби – від конкретних сюжетів до абстрактних ідей.

На межі ХХ – ХХІ століття композитори почали надавати інструментальній музиці здатність не просто «розповідати», а й передавати глибокі філософські, політичні та особистісні ідеї. Сучасні композитори експериментують із новими музичними техніками, поєднуючи електроніку з академічними і народними інструментами для створення нових звукових ландшафтів. Це також відображає програмні ідеї, де звук стає засобом передачі нових концепцій і образів. Таким чином, програмність в інструментальній музиці другої половини ХХ століття є однією з актуальних тем для розгляду, оскільки відображає взаємодію між музикою та позамузичними ідеями.

Зацікавлення програмною інструментальною музикою серед сучасних українських композиторів сьогодні є помітною тенденцією, що активно розвивається в контексті конструювання простору національної ідентичності української музичної культури на підставі осмислення історичних, соціальних і культурних реалій. Українські композитори використовують програмну музику, часто звертаючись до фольклорної тематики, історичного минулого, культурної спадщини та сучасних подій.

Часто програмність у їхніх творах може бути інтегрованою в загальну концепцію мультимедійного проєкту, поєднуючи музичну складову з візуальними елементами (явище інтермедіальності). Сучасна українська музика нерідко апелює до глибоких символічних та алегоричних підтекстів, відтворюючи філософські ідеї через звукові структури.

Дослідження проблематики програмності українськими вченими має тривалу історію. Одним із перших, хто вказував на нерозривний зв'язок музики з іншими видами мистецтв та доцільність програмного, зокрема, літературного пояснення інструментального твору, був Петро Сокальський, композитор і критик Наддніпрянської України другої половини ХІХ століття. За його словами, «музика завжди мала і має постійне прагнення доповнити себе поєднанням з іншими мистецтвами або принаймні із словами, дією, танцями, програмою, нарешті, заголовками» [75, с. 133–134]. На початку ХХ століття проблему програмності в музиці досліджував галицький композитор і музикознавець Станіслав Людкевич [109; 110]. За визначенням С. Людкевича, «програмна музика – се така форма абсолютної, т. є. чисто інструментальної музики, у якій компоніст тонами інструментів хоче представити зрозуміло для уяви людської певні точно означені образи, поняття, ситуації, навіть події» [110, с. 30]. С. Людкевич також здійснив історичний огляд розвитку музичного мистецтва щодо впровадження принципу програмності у творчості композиторів різних епох: бароко, класицизму, романтизму та раннього модернізму початку ХХ століття [110].

Наступний етап дослідження програмності в українській науці, що припав на 1960-і роки, пов'язаний з іменами та роботами Катерини Майбурової [111] та вже, згадуваного, Антона Мухи [122]. Останній учений визначає програмність як конкретизовану змістовність: «це максимально конкретизоване втілення в музичних образах інструментально-симфонічного твору ідейно значної, цілісної самотійної концепції; при цьому дана концепція сформульована в розгорнутій

програмі або її легко визначити з конкретного програмного заголовку» [122, с. 42]. Вчений зауважував, що «програма не ставить метою вичерпно пояснити в словах образний зміст музики», адже музика «здатна сама передати його своїми засобами, своєю мовою» [122, с. 146]. На думку дослідника, «програма покликана повідомити слухачеві конкретно-образний намір митця, тобто розкрити, які конкретні події, картини, сцени, думки, образи літератури чи інших видів мистецтва прагнуть перекласти в музиці автор» [122, с. 146]. Основними прийомами та способами конкретизації образного змісту вчений визначив звуконаслідування, зображальність, символізм, жанровість та сюжетність.

Особливу увагу А. Муха приділив класифікації програмності, виділивши кілька основних її типів [123, с. 436–438.]. Це, зокрема:

- *узагальнено-психологічний або експресивний тип*, пов'язаний зі сферою почуттєвості у музиці;
- *жанрово-характеристичний*, що апелює до «динамічного стереотипу», насамперед танцю й жанрово-побутових сценок, які можуть мати, також, певні звуконаслідувальні деталі;
- *картинно-образний*, який передбачає увагу до звукозображальності, звуконаслідування, прояв споглядально-колористичного, філософсько-пантеїстичного характеру;
- *узагальнено-сюжетний*, визначений попередньою програмою (конкретним літературно-поетичним джерелом) з відтворенням основних образно-емоційних ліній, найбільш характеристичних сцен, загальної атмосфери епохи тощо;
- *сюжетний*, який «близько до оригіналу» відображає події літературно-поетичного першоджерела².

² Цей тип програмності рідше застосовується в інструментальній музиці, причому здебільшого тоді, коли сам літературний твір, який став емоційним поштовхом до написання музики, є невеликий за обсягом.

Проблема систематизації типів і функцій програмної музики стала однією з наріжних у дослідженнях українських вчених 1980-х–1990-х років: Любові Кияновської [81], Наталії Хінкулової [186] та Оксани Фрайт [185]. Так, Л. Кияновська, розглядаючи у своїй кандидатській дисертації програмність як «відображення зв'язку внутрішньо- та зовнішньо-музикального начал у образному уявленні слухача» [81, с. 6], зосередилася на психологічному аспекті музичного сприйняття. Науковиця також окреслила функції програмності: *попереджуюча, кореляційна, структурна та семантична (репрезентативна)* та ввела до наукового апарату поняття «програмна синестезія». Це поняття Л. Кияновська пов'язує з активізацією семантичного значення деяких ритмо-інтонацій, ладо-гармонічних засобів, фактурних прийомів, тощо [81, с. 12]. У пізніший час вчена також досліджувала проблему оновлення принципів програмності у музиці ХХ сторіччя [79].

Функціональні аспекти програмності на прикладі творів української фортепіанної музики 20-х – 80-х років ХХ століття вивчала Н. Хінкулова [186]. У своїй дисертації дослідниця запропонувала ієрархічну систему функцій програмності (зображальні, жанрові, сюжетно-композиційні) та проаналізувала функціональне значення музичних жанрів, які втілюють програмну образність. При цьому, жанрова характерність розглядається авторкою в аспекті програмної функціональності як «можливості для створення певного художнього змісту, налаштування сприйняття на образно-асоціативний ряд, а також властиве музичній структурі твору обмеження вибору засобів виразності, які відповідають програмному задуму» [186, с. 7]. У дослідженні Н. Хінкулової також узагальнюються типові для певного кола творів способи розвитку, фактурні прийоми, інші специфічні музичні засоби, що втілюють програмний задум у фортепіанному творі.

Явище програмності в інструментальній музиці стало предметом вивчення О. Фрайт [85; 182; 184; 185]. За визначенням дослідниці,

«програмність у музиці – це використання позамузичного змісту (літературного, художнього, філософського тощо) для створення музичних творів, що має на меті поглиблене передавання ідей чи емоцій» [182, с. 248]. Програмна музика трактується у роботі О. Фрайт як «умовно синтетичний жанр, у якому передбачається співіснування або синергізм словесного та музичного текстів, однак, не реально-симультанне їх сполучення (як у вокальних, хорових композиціях чи жанрах музично-театрального мистецтва), а віртуальне, в більшості випадків попередньо зумовлене» [182, с. 247]. При цьому, науковиця зазначає, що зміст музики не повинен зводитися до програми, оскільки вербальна складова лише проєктує музичну образність. Водночас, на думку О. Фрайт, спроби надати програмі роль лише словесної «етикетки», необов'язкового додатка, який не вносить нічого суттєвого для розуміння твору і задуму композитора, означають нерозуміння істинної суті категорії програмності в музично-історичному розвитку [184, с. 11].

У своїй дисертації О. Фрайт пропонує власну класифікацію типів програмності, основним критерієм якої стає глибинність і багатоманітність зв'язків словесного та музичного тексту з погляду формування образу фортепіанного твору та з урахуванням особливостей фортепіанної фактури, виразових можливостей, традицій тощо [185, с. 29]. Загалом дослідниця виокремлює чотири типи програмності:

- *звукобразжальний*, в якому розкриття змісту програми зосереджено в окремій ритмо-інтонації чи виразовому прийомі (звуконаслідування чи імітація поза музичних звучань);
- *картинний*, дещо наближений до звуконаслідувального, але володіє значно більш об'ємним і багатогранним рівнем змістовного втілення, колом програмних асоціацій (пейзажна тематика, портретна тематика);
- *сюжетний*, в якому твір супроводжується словесним текстом, викладом сюжетної фабули, системою взаємозв'язаних образів, які викладено у послідовному розвитку;

- *тип фольклорної програмності*, який ґрунтується на народних жанрах (вводиться у дослідженні вперше).

Від початку ХХІ століття різні аспекти програмності в музиці досліджували Олена Афоніна [201], Надія Яковчук [199], А. Ящук [200], Ірина Борух [24], Наталія Зимогляд [59], Ольга Лісова [106], Вадим Тищик [175]. Зокрема, І. Борух, яка вивчала особливості втілення програмності у скрипковій музиці, зазначає, що «програмність можна розглядати як принцип композиторського мислення, заснований на приблизній або точній конкретизації образного змісту в інструментальному творі через його назву (або розширене пояснення, епіграф тощо) з метою психологічної підготовки реципієнта до його сприймання [24, с. 62]. У дисертації іншої дослідниці, О. Лісової, присвяченій програмності як жанровій парадигмі камерної вокальної творчості, запропоновано такі типи програмності:

- *ситуативно-прикладний*, який зумовлено первинно-жанровою будовою музики та її ритуально-прагматичними функціями, зовнішніми факторами формування змісту, соціокультурними домінантами;

- *автономно-інтерпретуючий*, який конкретизує, і тим самим звужує образний зміст, а з іншого боку – надає більше можливостей для формотворення, розвитку музичної логіки та жанрово-стильових пошуків;

- *історичний* – контекстуальний чи символічний, що звертається до літературно-поетичних текстів із певною символікою; тяжіє до синтетичних жанрів [106, с. 5–6].

У процесі дослідження програмної музики другої половини ХХ століття значно актуалізуються аспекти взаємодії музики з іншими видами мистецтва (кіно, театр), та розвиток технологій для створення нових програмних ефектів, що дає можливість позиціонувати музику як важливу частину широкого програмного контексту, який включає не тільки звукові образи, а й технологічні засоби. Окрім очевидної програми, заявленої композитором, дослідники визнають і приховану програмність. На думку

О. Фрайт, «своєрідна «прихована програмність», тобто, прагнення до поетичного осмислення більшості музичних ідей в інструментальній музиці, до їх зв'язку з іншими художніми образами, створеними словесними, сценічними, пластичними виражальними засобами, які проєктуються на суто інструментальну стилістику, притаманна українській художній традиції протягом тривалого періоду її розвитку, відноситься до істотних ознак національного мистецького світогляду» [185, с. 24].

Спираючись на основні положення вчених, які досліджували явище програмності у музиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття, можна виокремити такі різновиди цього явища:

- *тематична програмність та сюжетно-літературний аспект;*
- *образна програмність, яка може будуватися на конкретних образах чи картинах (природні явища, історичні події або міфологічні персонажі);*
- *символічна та метафорична програмність;*
- *філософська програмність (звернення до міфічної або релігійної тематики, що трактується не у вигляді конкретних сюжетів, а як символ людських ритуалів і життєвих процесів;*
- *історична програмність (на основі історичних подій);*
- *психологічна програмність, яка фокусується на внутрішньому стані людини, її емоціях, страхах і переживаннях;*
- *абстрактна та концептуальна програмність (на рівні концептуальних ідей або філософських понять);*
- *інтертекстуальна програмність (цитати та алюзії, пов'язані зі зверненням до інших музичних творів або культурних явищ).*

Відповідно до різновидів програмності, вчені також сформулювали низку найчастіше вживаних в інструментальній музиці програмних модусів. Принагідно відзначимо, що наведений перелік не претендує на універсальність та вичерпність, оскільки саме поняття програмності, як видається, є досить динамічним та різновекторним.

- *автобіографічний* (використовує програму для передачі власного життєвого досвіду, думок, емоцій та переживань, унікальний особистісний досвід автора);
- *емоційний* (містить переживання певного програмного персонажу) та *емоційно-образний* (відображення емоцій, почуттів, переживань, настроїв і абстрактних образів, але без конкретного сюжету або подій);
- *звуконаслідувальний* (відтворення в музиці звуків реального світу) та *зображально-настрєвий* (конкретні образи, емоції або настрої);
- *картинний* (музичний опис конкретних візуальних сцен або подій), *картинно-жанровий* (зображує сцени народного побуту) та *картинно-образний* (передача візуальних сцен і конкретних образів з емоційним та образним наповненням);
- *меморіальний* (форма музичного вираження, яка присвячена пам'яті певних осіб, подій або важливих моментів в історії);
- *об'єктивно-подійний* (фокусується на конкретних подіях або ситуаціях, відтворенні їх в максимально об'єктивний спосіб) та *образно-символічний* (використовує образи та символи для передачі складних ідей, концепцій або емоцій);
- *образотворчий* (звукові образи передають візуальні елементи або художні концепції від живопису, скульптури, архітектури чи інших образотворчих мистецтв);
- *описовий* (містить детальний опис певних сцен, подій або образів, що створюють чітку картину в уяві слухача);
- *парафрастичний* («переказ» чи інтерпретація літературного або іншого позамузичного джерела) та *сюжетно-фабульний, наративний* (пов'язаний з розповіддю або наративом, в якому музика ілюструє певний сюжет або фабулу);
- *портретний* (фокусується на створенні музичних портретів певних осіб, характерів або особистостей – як реальних людей (наприклад,

композиторів, художників або історичних постатей), так і вигаданих персонажів);

- *сакральний* (зосереджується на темах, пов'язаних із духовністю, релігією або сакральними практиками (поклоніння, медитація, обряди або духовні концепції);

- *узагальнено-несюжетний* (фокусується на передачі загальних емоцій, ідей або концепцій без прив'язки до конкретного сюжету чи наративу) та *узагальнено-сюжетний* (зосередження уваги на сутнісних стабільних характеристиках провідних персонажів перевтілюваного в музиці літературного твору);

- *філософський* (філософсько-опосередкований) або *концептуальний* (виходить за межі конкретних образів або сюжетів, передає абстрактні ідеї, філософські концепції або настрої).

У дослідженні специфіки програмної музики увага науковців також зосереджена на *елементах програмності*, які включають: *музично-виражальні засоби* (висота звучання, лад, мелодія, гармонія, темп, ритм, тембр, динаміка, фактура тощо) та вироблені на цій основі специфічні музичні прийоми конкретизації образного змісту (пряме звуконаслідування, звукозображальність, опертя на «первинні» жанри, стилізація, символізація, лейттемність, монотематизм тощо); *позамузичні засоби*: слово у програмі чи нотному тексті, елементи театралізації та хореографії (міміка, жести, мізансцени, костюми, освітлення, реквізит), коло супутніх асоціацій та ідей.

Серед найпоширеніших *прийомів та засобів* програмної музики виокремлюються:

- *лейтмотив* – повторюваний музичний фрагмент (тема, інтонація), що асоціюється з певним персонажем, подією чи емоцією;

- *тональна живописність* – використання специфічних гармонічних та мелодичних засобів для створення звукового враження від певних подій та образів;

- *модельовання звукових образів* – імітація природних або побутових звуків (наприклад, спів птахів, звуки грому);
- *інтонаційні символи* – інтонації, що представляють певні ідеї, образи або емоції (наприклад, дзвоновість);
- *оркестрові кольори* – використання різних тембрів інструментів для створення певної атмосфери або влучного опису образів (*pizzicato* струнних, кластерні комплекси, колористичні оркестрові прийоми (тембр віброфону, тремольючий фон та *divisi* струнних, різкі удари, стилізація звучання народних музичних інструментів та атмосфери народного танцю (бубон, віброфон, перегукування духових (флейта) та струнних інструментів, ритмічна пульсація, картинність зображення).

Узагальнюючи відомості щодо дослідження програмності в українському музикознавстві, можна констатувати, що чимало теоретичних аспектів цього явища активно вивчалися. Однак, маючи різні підходи, вчені досі не створили єдину систему типології програмності.

Висновки до Першого розділу

Проблематика художнього образу як центральної категорії у науковому осмисленні мистецького твору залишається однією з актуальних у сучасних гуманітарних студіях. Дискусії щодо визначення поняття художнього образу тривають від античних часів до сьогодення, розкриваючи це явище у різних смислових значеннях і вимірах, адже в кожному виді мистецтва художні образи мають свою специфіку та міру умовності відображення у них реалій буття. Серед базових естетичних характеристик художнього образу дослідники визначають його суб'єктивність, ідеальність (у значеннях досконалості та взаємодії суб'єкта й об'єкта), цілісність, структурність, тріадність репрезентації (образ-задум, образ-знак, образ-сприймання), полі-функціональність, символічний вимір,

властивість узагальнення, співвідношення індивідуального і типового, знаково-символічний вимір, асоціативність, метафоричність та алегоричність.

Розвиваючись у річищі традицій Г. Ф. Гегеля та німецької класичної філософії, українська філософсько-естетична, культурологічна та мистецтвознавча думка дедалі накопичує власний досвід дослідження явища художнього образу. Останнім часом художній образ з позицій філософії й естетики вивчали, зокрема, Т. Андрущенко та В. Соловйов, культурології – О. Овчарук, літературознавства – Г. Удяк, в образотворчому мистецтві це явище розглядали Ю. Максименко та Д. Синенький. Зацікавлення теорією художнього образу простежується і в українському музикознавстві. Так, наприклад, Т. Щериця досліджує сутність поняття музичного образу, його смисл – «енергоінформаційну ауру», О. Фрайт – взаємодію художнього образу в музиці з іншими мистецтвами, які впливають на його форми вираження. Л. Микуланинець зосереджує увагу на художньому образі епохи, що віддзеркалюється у біографіях композиторів, І. Гарькава та О. Зосім виявляють специфіку втілення християнських образів у музиці (на прикладі творчості Ю. Іщенка). Окремий пласт досліджень українських музикознавців присвячений розгляду художнього образу, створеного інтерпретатором-виконавцем через сприйняття авторського задуму та подальшого сприйняття слухачем (образ-сприймання). Серед таких праць – публікації О. Зав'ялової, Г. Кожухаря, О. Локтіонової-Ойцюсь, Б. Нагай, О. Олексюк, В. Салія та ін.

Вагомим внеском у розвиток теорії художнього образу в музиці є монографія О. Опанасюка, в якій викладено положення феноменологічного буття художнього образу, його структурної динаміки та типології. Автор визначає чотири форми художнього образу (символічна, класична, романтична, інтенціональна), у кожній з яких виявляє типи художнього образу. Дослідник також виокремлює сферу

програмної інструментальної музики, в якій художній образ, на його думку, виявляється найбільш природно і органічно.

Розуміння специфіки функціонування художнього образу в українській інструментальній програмній музиці, яка є об'єктом даної дисертації, зумовило необхідність розгляду теоретичних аспектів проблеми програмності. Це поняття, подібно до категорії художнього образу, також не має однозначної дефініції та універсальної класифікації. Музична програмність є формою загального естетичного принципу конкретизації образного змісту, що полягає у зв'язку музики з позамузичними ідеями. Найчастіше це виявляється у наявності в художній концепції твору немuzичного чинника (літературний текст, картина, подія, або будь-яка інша форма мистецтва), який вплинув на композиторський задум та зумовив особливості його виконавської інтерпретації. Ідея програмності, пов'язана із взаємодією музики та інших культурно-мистецьких форм і практик, сягає античних часів, коли музика розглядалася у єдності з міфологією та філософією. Давньогрецькі та римські вчені й мислителі (Піфагор, Платон, Сократ, Аристотель, Цицерон) розвивали ідеї про етичний, виховний та емоційний вплив музики, яка здатна передавати не лише звукові, а й позамузичні смисли. В епоху Античності ствердилася роль музики як невід'ємного компонента в обрядовій практиці та театральному мистецтві, актуалізуючи основоположну для програмності ідею синтезу мистецтв.

Подальший історичний шлях функціонування програмності в музиці демонструє різний ступінь актуальності цього явища у певну епоху. Від часів Середньовіччя спостерігається поступова активізація розвитку програмності, пік якого припадає на добу Романтизму. У творчості композиторів-романтиків (Р. Шумана, Г. Берліоза, Ф. Ліста та ін.) стверджуються специфічні жанри інструментальної музики, в яких ідея програмності дістає найбільш органічного вияву (програмні фортепіанні мініатюри та цикли, програмні симфонії, симфонічні поеми, симфонічні

сюїти, програмні увертюри тощо). У першій половині ХХ сторіччя з актуалізацією модерністських тенденцій мистецький інтерес до програмності слабшає, але повертається й зростає у другій половині століття. Принципи програмності широко використовуються і в музиці сьогодення, позначеної розвитком сучасних технологій, прагненням тотального синтезу різноманітних мистецьких практик, що дає змогу розширити можливості музичного висловлювання.

Дослідження програмності в музиці виокремилося у самостійний напрям українського музикознавства. Від перших характеристик програмності П. Сокальським (друга половина ХІХ століття) і дотепер відбувається розвиток теорії цього явища. У першій половині ХХ століття питомої ваги у розробці положень програмності набули праці С. Людкевича, у другій – А. Мухи, який запропонував дефініцію програмності та розробив систему її класифікації. Наприкінці ХХ – початку ХХІ століття програмність стала предметом вивчення у роботах І. Борух, Н. Зимогляд, Л. Кияновської О. Лісової, В. Тищика, О. Фрайт, Н. Хінкулової, Н. Яковчук, А. Ящук, які представили різні підходи до розуміння і трактування програмності та різні критерії її класифікації. Усі дослідники солідарно визнають програмність складним, динамічним і багатограним явищем, яке не підлягає чітким визначенням та єдиній класифікації. Учені також наголошують, що різні типи та модуси програмності тісно переплітаються та співіснують.

Здійснений огляд теоретичних положень категорії художнього образу та програмності в музиці дає змогу збагнути надалі специфіку втілення образу Київської Русі в інструментальних програмних творах українських композиторів.

РОЗДІЛ 2. ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ 1960-х – 1980-х РОКІВ

2.1 Українська музика 1960-х – 1980-х років у соціокультурному контексті епохи

Соціокультурні умови розвитку української музики 1960-х – 1980-х років склалися під впливом двох магістральних тенденцій. Перша тенденція пов'язана з панівною в радянській державі ідеологічною доктриною соцреалізму та контролем влади, друга – з розвитком демократичних та націєтворчих ідей, що поступово зміцнювалися, розхитуючи мур компартійного режиму. Осмислення характеру прояву цих тенденцій потребує попереднього занурення в історичний контекст. Відповідно, у цьому підрозділі будуть висвітлені основні історичні події та політичні, світоглядно-естетичні й художні процеси, які вплинули на розвиток тогочасної музичної культури.

Сучасні історики вважають тридцятиліття 1960-х – 1980-х років найбільш спокійним періодом радянської епохи [33; 82; 145; 146; 150; 180], хоч і цей час позначений складними й суперечливими подіями та тенденціями. Позаяк від початку 1960-х років українське суспільство, поступово оговтуючись від трагічних потрясінь Другої світової війни та сталінського терору, відчуло відносну стабільність і захищеність як у політичному, так і в економічному та соціальному аспектах життя. Цьому всіляко посприяла повоєнна лібералізація, що досягла кульмінаційного вияву в епоху «відлиги» (1953–1964)³. Цей етап ознаменувався зміною політичного курсу держави, ініційованою Микитою Хрущовим – генеральним секретарем компартії, який прийняв керівництво державою

³ Назва епохи походить від однойменної повісті радянського письменника українського походження Іллі Еренбурга, що була опублікована у 1954 році.

після смерті Йосифа Сталіна (1953). У 1956 році М. Хрущов розвінчав культ особи диктатора та осудив його тоталітарний режим, а 1961 року радянська влада офіційно схвалила процес «десталінізації» як частину широкої політичної програми. Останнім часом в українській науковій [33, с. 344], науково-популярній [22; 196] та художній [51] літературі постулюється думка про те, що передумовою і серйозним поштовхом, який привів до десталінізації, стали масові повстання українських політичних в'язнів у 1950-х роках, змусивши М. Хрущова скасувати табірну систему.

Для українців, які у сталінську добу пережили Голодомор, масові репресії та знищення національної інтелігенції, процес лібералізації мав надзвичайно важливе значення. Крім того, завдяки призначенню на посаду голови компартії України Петра Шелеста (1963–1972), людини націонал-комуністичних поглядів, який відстоював інтереси України у Москві та боровся за повну реалізацію як економічних, так і мовно-культурних прав українців, «відлига» в республіці тривала трохи довше, ніж загалом у державі. У результаті десталінізації було посмертно реабілітовано багатьох репресованих діячів української культури і мистецтва, повернуто в лоно національної спадщини здобутки тих митців і вчених, які емігрували з Радянського Союзу, припинено ідеологічні напади на письменників Андрія Малишка, Максима Рильського, Володимира Сосюру, Наталію Забілу, Олександра Ковінька, композиторів Бориса Лятошинського, Германа Жуковського, Миколу Колессу, художників Івана-Валентина Задорожного, Володимира Костецького, Тетяну Яблонську, Олексія Шовкуненка, Василя Касіяна та ін.

В епоху «відлиги» з'явилося нове покоління культурних діячів та митців, відомих як «шістдесятники», чий світогляд сформувався в умовах лібералізації. Шістдесятники руйнували встановлені ідеологічні рамки соцреалізму, протистояли фальші та єлейності у відображенні реальності, відкривали нові способи і форми творчого самовираження. Водночас, влада не втрачала контролю над митцями. Як відзначають мистецтвознавці

[13; 33; 90; 144], сам М. Хрущов виявляв ворожість до інноваційних явищ у різних видах мистецтва, трактуючи їх як прояв «формалізму» чи то «буржуазної дегенерації». Такий підхід надалі сприяв використанню мистецтва як інструменту для пропаганди політичних поглядів партії. Тим не менше, тенденція лібералізації загалом мала вирішальне значення для розвитку демократичних ідей в українському суспільстві, звільнення культури від лещат соцреалізму, переорієнтації мистецької думки у річище європейських процесів.

Український феномен «шістдесятництва» мав яскраво виражений національно-патріотичний характер, не маючи аналогічних виявів у жодній із республік Радянського Союзу. Як пише дослідниця літературного «шістдесятництва» Людмила Тарнашинська, «свідомі своєї національної місії, помноженої на внутрішнє відчуття власної неповторності, шістдесятники творили новий естетичний простір, з одного боку, реінтегруючи з соцреалістичного дискурсу, з другого – роблячи інноваційний прорив у нові культурно-естетичні та світоглядно-філософські сфери» [172, с. 111]. Ініціативами й зусиллями шістдесятників на українських теренах зароджується широкий суспільний рух за демократизацію держави та громадянські права, який згодом отримав назву дисидентства. У крупних містах утворюються гуртки творчої молоді, які ставлять за мету сприяння розвитку української культури, зупинення русифікації, відродження історичної пам'яті. Ціла плеяда громадських діячів та митців 1960-х років стала уособленням українського дисидентства: художники Алла Горська, Віктор Зарецький, Опанас Заливаха, Галина Севрук, Людмила Семикіна, Іван Марчук, Георгій Якутович, письменники Ліна Костенко, Василь Симоненко, Василь Стус, Іван Чендей, літературні критики і мистецтвознавці Іван Дзюба, Іван Світличний, Лесь Танюк, журналісти Євген Сверстюк, Левко Лук'яненко, В'ячеслав Чорновіл, кінематографісти Сергій Параджанов, Юрій Ілленко, Іван Миколайчук.

«Благословенні шістдесяті роки. Це якийсь містично плідний і зоряний час нашої духовності, коли раптом і разом розкрились численні таланти буквально у всіх сферах мистецтва і науки», – так характеризує цей період музикознавиця Любов Кияновська [78, с. 121]. Справді, культ гуманізму, притаманний культурі «відлиги», обумовив інтелектуальний і духовний саморозвиток суспільства, став потужним джерелом світоглядного, тематичного і жанрово-стильового оновлення творчості усіх видів мистецтва, генерував появу обдарованих особистостей. Зокрема, на літературному «небосхилі» засяяли імена і твори Василя Симоненка («Тиша і грім»), Івана Драча («Соняшник», «Протуберанці серця»), Миколи Вінграновського («Атомні прелюди»), Ліни Костенко («Проміння землі», «Вітрила», «Мандрівки серця»), Євгена Гуцала («Зелена радість конвалій», «Люди серед людей», «Яблука з осіннього саду»). Про новизну і своєрідність мислення митців-шістдесятників влучно висловився Є. Сверстюк: «Іван Світличний виводив соцреалізм на загальнолюдський простір і демонтував теорію партійної літератури. Іван Драч приніс перші вірші незвичайні і незрозумілі так, наче його не вчили, про що і як треба писати... Василь Симоненко заговорив з Україною в тоні надзвичайної щирості й відвертості. Микола Вінграновський тривожно заговорив про свій народ, і метафори його звучали апокаліптично. Ліна Костенко зрідка виступала з віршами, але то були вірші такого звучання, наче вся радянська поезія для неї неістотна» [158, с. 126].

Естетичною домінантою творчості шістдесятників стає також поетизація народної творчості, відродження забутих традицій минулого та їх осмислення крізь призму сучасного погляду. На цих засадах сформувалося «українське поетичне кіно» – новий напрям українського кінематографа, яскравими репрезентантами якого стали талановиті режисери та їхні культові фільми: С. Параджанов («Тіні забутих предків»); Ю. Ілленко («Криниця для спраглих», «Вечір на Івана Купала», «Білий птах з чорною ознакою»); Леонід Осика («Камінний хрест»). Серед

типових ознак цього напрямку дослідники визначають «притчовий характер, тяжіння до метафоричної образності та алегоричності в осмисленні дійсності, звернення до ірраціональних мотивів та образів, використання народної символіки як невід’ємної частини життєвого побуту, візуальне відтворення національних традицій та обрядів, наявність типологізованих образів села, образів народу, окремих соціальних груп та персонажів» [25, с. 199]. Українське поетичне кіно одразу отримало широке визнання на Заході: тріумф стрічки «Тіні забутих предків» на міжнародному кінофестивалі в Аргентині (1965) привернув увагу світової кінематографічної спільноти до нового, ідеологічно незалежного, українського мистецтва.

Демократичні перетворення епохи виразно позначилися й на розвитку музичної культури. Музична творчість порівняно з попереднім періодом виходить з-під тотальної опіки партійних ідеологів. Її характерними ознаками стали «прагнення до оригінальності концепцій, розширення світоглядних уявлень завдяки сучасним філософським концепціям, виведення проблем людини на перший план» [30, с. 128], національна характеристичність музичної мови, інноваційний характер стилю. Ці ознаки з різною інтенсивністю проявилися у музиці композиторів усіх поколінь⁴, але особливо яскраво, – у представників молодшої генерації: Левка Колодуба, Жанни Колодуб, Віталія Губаренка, Бориса Буєвського, Леоніда Грабовського, Геннадія Ляшенка, Віталія Годзяцького, Валентина Сильвестрова, Юрія Іщенка, Володимира Губи, Мирослава Скорика, Лесі Дичко, Володимира Загорцева, Валентина Бібіка, Святослава Крутикова, які прагнули образного оновлення, свіжості й нестандартності музичного мислення.

⁴ У цей період продовжували творити композитори старшого (К. Данькевич, Г. Жуковський, М. Колесса, А. Кос-Анатольський, Д. Клебанов, С. Людкевич, Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, В. Рибальченко, М. Тіц, А. Штогаренко) та середнього (В. Золотухін, В. Кирейко, Г. Майборода, П. Майборода, І. Шамо) поколінь.

У стильовій картині музики кінця 1950-х – початку 1960-х років виокремлюються дві важливі модерністські тенденції, які свідчили про якісне оновлення музичного мислення: неофольклоризм та авангардизм⁵. Ці тенденції нерідко сусідували або взаємодіяли у творчості певного композитора і навіть одного твору. Неофольклоризм, який у пізніший час набув розмаху «нової фольклорної хвилі», став визначальним маркером розвитку української музики. За визначенням Олени Берегової, «нова фольклорна хвиля» – це «закономірний процес піднесення демократичних, гуманістичних засад національної культури, поєднаний із гостротою новаторського осмислення фольклору», який «знає глибокої особистісної інтерпретації, різножанрових трактувань, складних взаємодій і несподіваних синтезів» [13, с. 250–251]. Неофольклоризм не передбачає традиційного цитування фольклорного матеріалу, оскільки «сучасний митець “прямолинійно” не використовує народної творчості, а вживається в її сутність, дух, символіку» [32, с. 51].

Ознаки неофольклоризму наявні у творчості тогочасних композиторів різних поколінь, але найяскравіше – у молодій генерації шістдесятників. Один із перших таких зразків – «Чотири українські народні пісні» для мішаного хору і симфонічного оркестру (1959) Л. Грабовського. Цей твір виявився новаторським і за своїм жанровим задумом (синтез ознак кантати, вокально-симфонічної поеми та сюїтного циклу), і за характером втілення фольклорної образності: композитор не цитує фольклорний матеріал, а ніби «вкраплює у тканину твору змодельовані ним мелодико-гармонічні та ритмічні одиниці, що допомагають слухачеві розпізнати національний характер музики» [90, с. 486].

⁵ Авангардизм у даному випадку трактується не як концептуальний напрям, а як комплекс наявних експериментальних технік композиції західноєвропейських та американських композиторів середини ХХ століття (серійна музика, електронна, алеаторика та ін.), що їх опанували українські шістдесятники.

Естетика неофольклоризму інспірувала композиторів і до створення музики фільмів жанру поетичного кіно. Симфонічні партитури цих стрічок вирізняються «взаємодією компонентів фольклору, переосмислених засобами сучасної композиторської техніки (з її гострими дисонансами, нестандартним поєднанням інструментальних тембрів, складним пружним ритмом), яскравими тембровими характеристиками, виразною лейтмотивною системою, динамізмом розгортання музичної думки» [203, с. 39]. У цьому доробку виокремлюються «Гуцульський триптих» для симфонічного оркестру М. Скорика, скомпонований на основі кіномузики «Тіней забутих предків» (1965), та музика Л. Грабовського до фільму «Вечір на Івана Купала» (1968), яку автор пізніше зібрав у самостійний опус «Симфонія-легенда» (1976). Неофольклористичне забарвлення мають і ранні фортепіанні твори М. Скорика: цикл «В Карпатах» (1959) та «Коломийка» (1962).

Вагоме значення у розвитку інноваційних концепцій і технік творчості мали контакти українських композиторів із культурним світом Заходу, які стали можливими в умовах «відлиги». Поступово, хоч і капілярними дозами, в Україну почала проникати музика авангардистів. Крім того, спрагли до нових знань молоді українські музиканти встановлювали й особисті контакти із західними колегами, зокрема, київський диригент Ігор Блажков, який листувався з Ігорем Стравинським, Паулем Гіндемітом, Бенджаміном Бріттенем, Едгаром Варезом, Карлгайнцем Штокгавзенем, П'єром Булезом, та отримував з-за кордону новітні нотні видання і платівки. Навколо І. Блажкова об'єдналися однодумці, прихильні до сміливих творчих експериментів: В. Годзяцький, Л. Грабовський, В. Губа, В. Сильвестров, В. Загорцев, С. Крутиков. Так, на початку 1960-х років виник славнозвісний гурток «Київський авангард».

Серед перших спроб використання авангардистських технік в тогочасній українській музиці стала фортепіанна п'єса В. Годзяцького «Розриви площин» (1963), написана в пуантилістичній манері. У цій п'єсі

втілювалося прагнення автора «відобразити в музиці закони фізики, показати могутність Всесвіту як на рівні макрокосмічних явищ, так і на рівні мікрочастинок, руху електронів навколо атома» [13, с. 254]. Інша експериментальна композиція В. Годзяцького, «Чотири етюди для магнітофона» (1964), – зразок конкретної музики, де «автор видобував звуки з усього, що було під рукою: металева кружка з цвяхами, гребінець, олівець, старенька валіза, бак для прання тощо» [95, с. 56]. Ще один приклад конкретної музики – звукова партитура кінофільму «Криниця для спраглих» (1965), автором якої є Л. Грабовський. Також, композитори «Київського авангарду» виявляли зацікавленість серійною технікою, зокрема В. Сильвестров («П'ять п'єс для фортепіано», 1961; «Тріо для флейти, труби і челести», 1962; «Спектри» – симфонія для камерного оркестру, 1965).

Процес лібералізації хоч і надав радянській системі певної динаміки, але не змінив її сутності, адже «зрушення, що сталися за часів “відлиги”, відображали внутрішню еволюцію тоталітаризму, зміну його форми, а не якісний перехід від тоталітарної до демократичної системи» [180, с. 21]. Радянський лад поступово паралізувався системною кризою, яка привела до застою в усіх сферах життя. Період «застою» (1964–1986), що тривав понад 20 років, пов'язаний із приходом до влади Леоніда Брежнєва⁶, типового представника партійної номенклатури, яка контролювала ключові сфери державної системи.

Управління Л. Брежнєва характеризується консервативним підходом, бюрократизмом, відсутністю реформ та ідеологічним тиском. Жорстко детермінована ідеологією та політикою, економіка епохи «застою», «демонструючи зростання на папері, тупцювала на місці» [180, с. 14]. У країні запанували корупція, блат, хабарництво, обумовлені хронічним дефіцитом товарів і послуг. При цьому, більшість радянських громадян

⁶ Після смерті Л. Брежнєва (1982) застійний процес тривав ще близько трьох років, під час яких державу короткочасно очолювали інші партійні функціонери – Юрій Андропов (1982–1984) та Костянтин Черненко (1984–1985).

мала підстави бути задоволеними рівнем свого добробуту, відчуваючи відносну стабільність і впевненість у майбутньому. Характерні для епохи «застою» одностайне голосування на виборах, публічне схвалення ініціатив і закликів влади, «зближення міста і села» й відсутність відкритих соціальних конфліктів створювали лише ілюзію суспільної гармонії. У суспільно-політичній площині керування державою спостерігається повернення від «контрольованого лібералізму» 1960-х до неосталінізму. Культурні традиції, історія, мова та національні цінності піддавалися систематичній ревізії та переписуванню відповідно до потреб режиму «розвиненого соціалізму».

В Україні такий політичний клімат дбайливо підтримувався діями Володимира Щербицького, партійного функціонера із клану Л. Брежнєва, який після усунення П. Шелеста 1972 року був призначений на посаду першого секретаря компартії республіки. В. Щербицький виявляв відверту неприязнь до всього українського, намагаючись перетворити Українську РСР на найлояльнішу радянську республіку. Вища і середня школи повільно, але невідворотно переходили на переважно російську мову навчання, особливо в містах. Українська мова втрачала позиції в діловодстві, пресі, системі освіти, науковій і культурній сферах, кінематографі, зменшувалася кількість україномовних друкованих видань.

Брежнєвська доба асоціюється із протестним дисидентським рухом, що він, як відзначалося, сформувався на ґрунті «шістдесятництва». Феномен дисидентства полягав у тому, що ця опозиційна спільнота складалася «з цілком “радянських” людей – вихідців з “не експлуататорських” класів та політично соціалізованих у СРСР громадян» [180, с. 16], які ратували за «законні», несилові методи досягнення політичних цілей. Дисиденти виступали, передусім, проти відсутності свободи слова, подвійної моралі в суспільстві, недемократичних виборів, порушення прав депортованих народів СРСР, практичної неможливості виїзду за кордон та примусового віддалення від світових досягнень науки і

культури. Також, дисиденти висловлювали незгоду з несправедливим розподілом соціальних благ та привілеями для партійної еліти. Велику хвилю осудження викликали брутальне вторгнення радянських військ у Чехословаччину (1968) та Афганістан (1979) – чергові спроби довести світові силу і привабливість комуністичної ідеї. Зокрема, афганська війна, що відібрала здоров'я і життя кілька тисяч юних призовників та сотень військових, та змусила частину суспільства «по-іншому глянути на світ, провести суттєву переоцінку цінностей» [180, с. 42].

Дисидентський рух викликав жорстку реакцію влади, яка посилила каральні заходи проти його учасників. За словами історикині Надії Кіндрачук, «власне любов до української мови все частіше стала вважатися достатньою підставою для звинувачень у “націоналізмі”» [82, с. 411]. Репресії проти митців та громадських діячів особливо посилювалися після першого публічного правозахисного виступу української інтелігенції під час прем'єри фільму С. Параджанова «Тіні забутих предків» у київському кінотеатрі «Україна» (1965), коли І. Дзюба публічно осудив владу за арешти творчої молоді, а його підтримали В. Стус і В'ячеслав Чорновіл. Ця акція, як і наступні, ініційовані українськими дисидентами, мали значний суспільний резонанс. Далі були брутальні вбивства радянськими спецслужбами А. Горської (1970) та Володимира Івасюка (1979), протестні самоспалення патріотів Василя Макуха (1968) та Олекси Гірника (1978), судові процеси і багаторічне табірне ув'язнення В. Стуса, згодом убитого владою у засланні (1984), Надії та І. Світличних, Л. Лук'яненка, Є. Сверстюка, В. Чорновола, Гелія Снегирьова, Василя Литвина, Михайла Гориня, Олекси Тихого, Валерія Марченка та багатьох інших «бранців совісті».

Зазнало репресій і саме мистецтво. Чимало фільмів жанру поетичного кіно отримали клеймо «ідеологічно неблагонадійних» і були вилучені з прокату. Так, стрічка Ю. Ілленка «Криниця для спраглих» з музикою Л. Грабовського пролежала на полиці довгих 22 роки. Навіть у

1979 році, коли ситуація дещо пом'якшилася, І. Миколайчуку довелося зазнати численних перешкод, щоб отримати дозвіл на зйомки «Вавилону ХХ». Твори деяких художників просто знищили: вітраж «Шевченко. Мати» в університеті ім. Т. Г. Шевченка (1965) колективного авторства (А. Горська, О. Заливаха, Л. Семикіна, Г. Севрук, Галина Зубченко), горельєфи «Стіни пам'яті» у меморіальному комплексі київського крематорію (1981), створені Адою Рибачук та Володимиром Мельниченком. Культовий роман Олесь Гончара «Собор» (1967), над яким письменник почав працювати ще на хвилі піднесення гуманістичних ідей «відлиги», був засуджений і заборонений на 20 років. Ця ж доля спіткала і роман І. Іваничука «Журавлиний крик» (1968), жорсткій критиці було піддано й роман «Чотири броди» Михайла Стельмаха, поезії Л. Костенко, оповідання І. Чендея. У списку табуованої літератури знов опинилися твори митців «Розстріляного відродження» та письменників-емігрантів, в яких викривалися злочини радянської системи («Жовтий князь» Василя Барки, «Сад Гетсиманський» Івана Багряного, «Марія» Уласа Самчука).

Літературна творчість поступово міліла під тиском задушливих умов офіційної цензури, яка насаджувала тематику жовтневої революції, Великої Вітчизняної війни та дружби народів багатонаціонального Радянського Союзу. Чимало письменників змушені були піти на компроміс із владою, інші писали твори «в шухляду» або вдавалися до іносказання, кодування тексту, асоціативно-метафоричної манери письма. У цей час з'явилася підпільна видавнича культура, так званий, «самвидав». Самвидавом друкувалися заборонені твори письменників-дисидентів, зокрема й поетичні збірки В. Стуса: «Круговерть», «Зимові дерева», «Веселий цвинтар, «Час творчості». Проявами опозиційного мистецького руху також були магнітофонні записи гостро соціальних пісень Олександра Ігнатуші, Анатолія Горчинського, Віктора Морозова, політичні анекдоти та фейлетони соціально-викривального характеру, що друкувалися у сатиричному журналі «Перець».

Попри несприятливі умови «застою», дух творчості неможливо було спинити. У той час література збагатилася талановитою прозою Є. Гуцала, Григора Тютюнника, Валерія Шевчука, Юрія Дрозда, Романа Іваничука, Юрія Мушкетика, поезією шістдесятників І. Драча, Б. Олійника, Д. Павличка, Л. Костенко та нової плеяди 1970-х років – Ірини Жиленко, Володимира Затулівітра, Павла Мовчана, Володимира Підпалого, Людмили Скирди, Леоніда Талалая, представників «тихої лірики» (за визначенням Юрія Коваліва). Естетика творчості цього покоління характеризується натурфілософським спрямуванням, «увагою до онтологічних проблем існування людини», заперечуючи настанови «соцреалізму», і водночас, «намагаючись не конфліктувати з ним» [3, с. 86]. Від поезії попереднього періоду «тиха лірика» відрізнялася «інтонаційною стриманістю» та внутрішньо-зосередженим характером, демонструючи перехід «від “космічних” пристрастей до морально-філософської проблематики конкретного людського буття», «трансформацію фольклорної образності та символіки, посилення історизму художнього мислення [65, с. 173].

У жанровій системі прозової літератури особливе місце посів жанр історичного роману, який виявився своєрідною формою супротиву бездуховності й безпам'ятству, що панували в атмосфері брежнєвської епохи. На думку літературознавців, «історичний український роман тим і уник зашморгу застою, що мав і опрацьовував невимерлу, попри всі над нею знущання й викривлення, духовно-народну давнину, яка самим фактом свого існування в пам'яті нащадків доводила свою буттєву життєстійкість» [67, с. 254]. Розквіт історичного роману пов'язаний, передусім, із творами П. Загребельного («Первоміст», «Євпраксія», «Роксолана», «Я, Богдан»), Ю. Мушкетика («Яса»), Р. Федоріва («Отчий світильник», «Кам'яне поле», «Жорна», «Ворожба людська»), Р. Іваничука («Черлене вино», «Манускрипт з вулиці Руської», «Вода з каменю»

«Четвертий вимір», «Шрами на скелі») та В. Шевчука («На полі смиренному», «Три листки за вікном», «Мислене дерево»).

Переосмислення історичного минулого простежується і в поетичній формі у творчості Л. Костенко. Її роман у віршах «Маруся Чурай» (1979) став сенсацією у тогочасному літературному процесі. Цей твір – «розповідь про народ, його невичерпні життєві й творчі сили, його духовне безсмертя й водночас – сповідь про важку долю людини, митця на крутих поворотах історії, її моральне право говорити від імені свого часу перед нащадками» [67, с. 40]. Події та образи національної історії інтерпретуються й у наступних творах поетеси: «Лютіж», «Чигиринський колодязь», «Стара церковця в Лемешах», «Князь Василько», «Чадра Марусі Богуславки», «Горислава-Рогніда», «Древлянський триптих», «Дума про братів неазовських».

Музична культура епохи «застою» розвивалася під впливом суперечливих тенденцій. Позитивною тенденцією було створення широкої мережі культурно-мистецьких установ, низки періодичних видань, в яких розглядалися актуальні проблеми музичного мистецтва, збільшення спеціалізованих навчальних закладів різних рівнів. З іншого боку, через ідеологічний тиск чимало музикантів змушені були емігрувати на Захід (композитор Анжей Нікодемівич – до Польщі, хормейстер Володимир Колесник – до Канади) або в Росію (етномузиколог Володимир Гошовський, композитор-пісняр Тарас Петриненко), «де творча свобода навіть у роки застою була незрівняно більшою» [90, с. 495]. У доробку композиторів в цей час «з'явилося чимало кон'юнктурних (часто досить майстерно “виготовлених”) композицій», процвітало явище «кітч», що «дбайливо плекався та підтримувався партійними органами як ефективна противага все більш відчутним впливам західної серйозної музики» [90, с. 495]. Натомість твори інноваційного характеру та їхні автори піддавалися нищівній критиці. Так, музику композиторів «Київського авангарду» не дозволяли виконувати і видавати: у творі В. Годзяцького

«Софія Київська» офіційна цензура угледіла «майже політичну зраду» [178, с. 65], а в першій симфонії В. Сильвестрова – формалізм. Невдовзі В. Годзяцького, В. Сильвестрова, Л. Грабовського та В. Губу було тимчасово виключено зі Спілки композиторів України.

Незважаючи на відсутність умов для повноцінного вільного розвитку, в музичній творчості продовжувалося розхитування канонів соцреалізму. У цей час, окрім шістдесятників та композиторів старшого покоління (А. Штогаренка, І. Шамо, братів Майбородів, В. Кирейка), на арені музичної творчості з'являються нові імена: Євген Станкович, Іван Карабиць, Олег Ківа, Ярослав Верещагін, Олександр Яковчук, Ірина Кириліна, Віктор Камінський, Володимир Зубицький, Ігор Щербаков, Кармела Цепколенко. Ці митці, спираючись на досвід шістдесятників, прагнули «жанрового оновлення, посилення філософсько-концепційного чинника, розмаїття стилістичних пошуків, трансформації й синтезу жанрів» [10, с. 131]. Важливе досягнення музичної творчості 1970-х років – розквіт оркестрової музики, зокрема й жанру симфонії⁷. На думку Б. Сюті, це пояснюється, зокрема, тим, що «в умовах ідеологічно партійного диктату тільки оркестрові та камерно-інструментальні жанри, не пов'язані зі словом, давали змогу авторам створювати музику без огляду на потенційну ідеологічно вмотивовану її інтерпретацію» [90, с. 511]. Модерністський стиль, який сформувався на основі інноваційних пошуків 1960-х років, поступово охоплює усю жанрову систему творчості (від інструментальної мініатюри і солоспіву – до симфонії та опери), виявляючись у трьох виразних лініях: неофольклоризму, неокласицизму та неороманитизму.

⁷ Олена Зінкевич, яка досліджувала процес розвитку українського симфонізму 1970-х – 1980-х років зазначає, що протягом цього періоду було створено понад 150 симфоній у різних модифікаціях: «з театральним розгортанням “сюжету” й ліричною “безподієвістю”, симфонії “чисті” й з ознаками програмності, камерні й симфонії-епопеї, з “драматургією дії” і з “драматургією динамічної статичності”, із сонатною і безсонатною концепцією форми, одночастинні й багаточастинні» [64, с. 7–8].

У річище неофольклоризму в цей час органічно вливається творчість Лесі Дичко. Її кантати «Червона калина» на тексти старовинних українських пісень XV – XVII століття для хору, солістів, двох фортепіано, арфи та ударних (1968) та «Сонячне коло» для дитячого хору й симфонічного оркестру (1974); варіації для симфонічного оркестру «Веснянки» (1970) та поліфонічні варіації для фортепіано «Українські писанки» (1972) репрезентують авторську інтерпретацію народних образів та мотивів. Неофольклористська тенденція також проявилася у творах І. Шамо («Гуцульські акварелі», 1972), Л. Колодуба (оркестрова сюїта «Гуцульські картинки», 1967; Українська карпатська рапсодія №2, 1974), М. Скорика (Концерт №1 для скрипки з оркестром, 1969; «Карпатський концерт» для симфонічного оркестру, 1972), В. Бібіка (Триптих для мішаного хору *a cappella* на народні тексти (1970); кантата «Дума про Довбуша» для хору і інструментального ансамблю на народні тексти (1972); І. Карабиця («Три пісні на народні тексти» для голосу і фортепіано, 1969; вокальний цикл «Пісні Явдохи Зуїхи» для голосу, флейти та альту, 1974), Євгена Станковича (фолк-опера «Коли цвіте папороть», 1979, балет-легенда «Ольга», 1981).

М. Скорик – один із перших композиторів-шістдесятників, хто зацікавився неокласицистською (необароковою) естетикою, на ґрунті якої згодом «проріс» український музичний постмодернізм. Інтерес до неї, на думку Лідії Мельник, обумовлений «потребою повернення високодуховних надбань нації, справжньою скарбницею яких була епоха бароко» [118, с. 91]. Неокласицизм (необароко) характеризується зверненням до барокових і класицистських жанрів (камерна симфонія, соната, квартет, концерт, *concerto grosso*) та принципів розвитку тематичного матеріалу в їх сучасному переосмисленні. Особливе місце у творчості М. Скорика кінця 1960-х – 1970-х років посів жанр партити (всього у композитора їх сім, написаних для різного інструментального складу). Неокласицистські ознаки наявні також у творчості В. Губаренка

(Концертіно для струнного оркестру, Струнний квартет, 1965; *Concerto grosso* для симфонічного оркестру, 1981), Ю. Іщенко («Маленька партита» №1, 1973; fuga-колаж на тему BACH для двох фортепіано; Прелюдія, fuga, хорал та арія на тему DSCN для камерного оркестру, 1985), Я. Верещагіна («Маленька класична сюїта», 1973), В. Бібіка («34 прелюдії та фуги», 1978), О. Яковчука («Дванадцять концертних прелюдій та фуг», 1983).

Як відзначають дослідники [105, с. 97; 118, с. 135–137], неокласицистські (необарокові) ознаки нерідко поєднувалися у творах українських композиторів із неофольклористськими. Це, зокрема, вищезгадана кантата «Червона калина» Л. Дичко, концерт №1 для скрипки з оркестром М. Скорика (1966), опера-балет «Вій» В. Губаренка (1980), Концерт для хору, солістів та симфонічного оркестру «Сад божественних пісень» на вірші Г. Сковороди І. Карабиця (1971), симфонія №3 «У стилі Українського бароко» Л. Колодуба (1980) та ін. Працюючи над цими творами, композитори надихалися образами, текстами та інтонаціями козацьких пісень, кантів, партесних мотетів. У той же час посилюється інтерес композиторів до давньої національної історії, подібно до ситуації в літературній творчості. Наприкінці 1970-х – початку 1980-х років з нагоди святкування 1500-річчя Києва (1982) з'являється ціле гроно яскравих модерністських творів різних жанрів, в яких втілено різноманітну тематику і образність Київської Русі.

Особливої ваги в музиці 1970-х–1980-х років набуває неоромантизм. За визначенням А. Калениченка, «у неоромантизмі від романтизму залишився ліризм, краса та пластика мелодії, ладотональна організація, а від авангардизму додалися тривалі медитативні стани, “тихі кульмінації”. При тому цей сплав втілювався в естетському, субтильно-рафінованому ключі» [72, с. 227]. Неоромантизм привернув увагу багатьох композиторів, у тому числі й тих, хто до того сповідував авангардистську естетику: В. Сильвестрова, В. Годзяцького, В. Губи, В. Бібіка. Як згадує

В. Сильвестров, «новизною ніби впилися, і потім раптом звернулися до того, що, здавалось би, вже давно набридло, та якщо придивитися, то там новизни не менше» [162, с. 45]. Саме на основі неоромантизму у 1970-х роках сформувався унікальний «метафоричний стиль» композитора, характерною ознакою якого є «потужний філософський підтекст, завуальований зовнішньою простотою узагальненої романсової стилістики» [103, с. 217]. У неоромантичній естетиці написані, зокрема, його симфонія №5, «Тихі пісні», «Кітч-музика», «Медитація», а також, твори В. Губаренка (моноопера «Листи кохання», 1971; камерна симфонія №4 для віолончелі та камерного оркестру, 1978), Ю. Іщенко (камерна опера «Віронька», 1971), Є. Станковича (Симфонія №1 “*Sinfonia larga*” для струнних, 1973; Симфонія №4 “*Sinfonia lirica*” для струнних, 1977; камерна симфонія №3 для флейти і струнних, 1982).

Останній етап в історії радянської України (1985–1991) був хоч і короткочасним, але насиченим карколомними подіями і процесами. Новопризначений глава держави Михайло Горбачов, усвідомлюючи руйнівні наслідки «застою» та «повне розчарування культурної еліти в комунізмі» [145, с. 395], проголосив курс «*перебудови*», спрямований на політичні, економічні, соціальні та культурні реформи з метою «модернізації» соціалістичного устрою держави. Ініційована М. Горбачовим політика «гласності» та демократії зумовили пробудження національної свідомості суспільства, яке і отримало базові громадянські права – свободу совісті, висловлювання та віросповідання. В епоху «перебудови» стало можливим проведення демократичних виборів, формування політичних партій та народних рухів. Демократичні процеси зрештою привели до виведення радянських військ з Афганістану (1986–1988), закінчення Холодної війни між Радянським Союзом та Сполученими Штатами Америки (1991) та фактичного розпаду Радянського Союзу (1991).

В Україні реформи «перебудови» сприяли реабілітації репресованих політичних та культурних діячів, дослідженню замовчуваних фактів української історії та відродженню національних традицій. Повертаються із табірної заслання українські патріоти В. Чорновіл, М. Горинь, Л. Лук'яненко, які активно включаються у формування громадсько-політичного об'єднання «Народний рух України» (1988), поставивши за кінцеву мету досягти статусу незалежності України. З кінця 1980-х років відбувається масовий вихід творчої інтелігенції з лав комуністичної партії, налагоджуються культурні зв'язки із західним світом, з українською діаспорою. Особлива увага надається функціонуванню української мови: створюється «Товариство української мови ім. Т. Г. Шевченка» (1988), випускається «Українська літературна енциклопедія» (1988), «Повне зібрання творів Т. Шевченка» (1989), видаються історичні праці М. Грушевського, М. Драгоманова, М. Аркаса, О. Субтельного, друкуються заборонені твори українських письменників (у тому числі й «Собор» О. Гончара та «Журавлиний крик» Р. Іваничука). Великих змін, відповідно, зазнає національна освіта: у навчальних закладах обов'язковим стає вивчення української мови, історії України, народознавства.

Відчутне пожвавлення спостерігається у музичному житті. Так, 1989 рік ознаменувався проведенням першого фестивалю молодіжної поп- і рок-музики «Червона рута», який мав історичне значення у поступі національного мистецтва. Цей захід був ініційований у десяту річницю загибелі композитора В. Івасюка (вбитого, ймовірно радянськими спецслужбами), автора славнозвісного хіта «Червона рута». Організаторами⁸ символічно було обрано і місце проведення фестивалю – Чернівці, рідне місто В. Івасюка. Фестиваль об'єднав патріотичне українське суспільство, яке прагнуло моральної та національної свободи. За спогадами одного з лауреатів, Тараса Курчика, «це було піднесення і

⁸ Організатори фестивалю – музикознавці Тарас Мельник та Анатолій Калениченко, скрипаль Кирило Стеценко, поет Іван Малкович. Автор ідеї та назви фестивалю – журналіст Іван Лепша.

розуміння того, що народжується нова українська музика, яка була дуже оригінальна і цікава, що народжується своя вільна країна» [174]. Завдяки «Червоній руті»-1989 стали відомі імена виконавців Василя Жданкіна, Едуарда Драча, Марії Бурмаки, Жанни Боднарук, гуртів «Брати Гадюкіни», «Кому вниз», «Воплі Відоплясова», які визначили розвиток пісенного та рок-жанру в незалежній Україні. Окрім «Червоної руті», того ж року в Луцьку відбувся інший фестиваль української співаної поезії – «Оберіг».

Фестивальний рух не обійшов і академічну музику. Йдеться, передусім, про «Київ Музик Фест» (1990) – перший міжнародний музичний фестиваль, заснований І. Карабицем за підтримки українських та зарубіжних компаній-спонсорів. Цей захід був замислений як репрезентація сучасної української музики на протигагу традиційним в радянський час спілчанським оглядам композиторської творчості. Ольга Гуркова, яка вивчала творчість І. Карабиця в контексті епохи, зазначає, що «“Київ Музик Фест” став великою ареною композиторських прем’єр», де звучали «твори композиторів усіх поколінь» [39, с. 46]. Особливого резонансу набули в той час сміливі модерністські опуси молодих авторів, які поповнили композиторський цех у другій половині 1980-х років: Ганни Гаврилець, Юлії Гомельської, Ігоря Гайденка, Володимира Рунчака, Олександра Щетинського, Вікторії Польової, Марини Денисенко, Олександра Козаренка, Людмили Юріної, Олександра Грінберга. На кшталт «Київ Музик Фесту» в Харкові був створений фестиваль «Харківські музичні асамблеї» (1991).

Консолідації українського суспільства кінця 1980-х років сприяли також трагічні події – масштабна аварія на Чорнобильській атомній станції (1986) та її тяжкі наслідки. Глибокий біль від непоправного лиха на рідній землі, страх та розгубленість перед викликами глобальної катастрофи, так само як і гірке розуміння причин трагедії, пов’язаних напряду з нехлюйством, безгосподарністю, бездуховністю, – маркерами радянської системи управління, – змусили українців глибше усвідомити важливість

звільнення від її пут. Атомна аварія викликала апокаліптичне сприйняття в українському суспільстві. На думку Є. Сверстюка, «Чорнобиль – це та маска смерті, якою завершується похмура драма комуністичного режиму... Чорнобиль перевертає наші поняття про відчуження, про заложників, навіть про смерть ... У цій зоні відбувається також мутація людських вартостей: вони розсипаються...» [159, с. 726–727].

Переживання Чорнобильської трагедії одразу закарбувалося у творчості. Першим таким відгуком став музичний твір – симфонія №1 «Біоритми Чорнобиля» О. Яковчука (1986). Для втілення відповідного емоційного стану автор поєднав засоби драматичного та лірико-медитативного симфонізму, вибудовуючи драматургію у межах нетипового для жанру двочастинного циклу. Прозоре оркестрування, часте використання інструментальних соло змальовують в уявленні картину вимерлої землі, на якій людина відчувається самотньою та беззахисною. Особливої виразності досяг композитор, використовуючи сонорний ефект (поєднання чистої та збільшеної кварт у віолончелей та контрабасів), пов'язаний з імітацією гудіння дротів ліній високовольтних передач. Чорнобильська тематика відбилася й у мистецтві наступних років: поемах Б. Олійника («Сім», 1987), І. Драча («Чорнобильська Мадонна», 1988) та Ю. Щербака («Чорнобиль», 1987), романі В. Яворівського («Марія з полином у кінці століття», 1987), симфонічному творі “*Dictum*” Є. Станковича (1987), пісенній композиції Т. Петриненка «Чорнобильська зона» (1989), виконаній на фестивалі «Червона рута»; не вщухала вона й довгий час у незалежній Україні. Літературознавиця Тамара Гундорова вважає, що Чорнобильська аварія настільки сколихнула суспільну і творчу свідомість, що стала точкою відліку нового етапу в історії української літератури – постмодерністського [38].

Огляд літературної творчості кінця 1980-х років виявляє у ній, передусім, трагедійно-філософські та покайні мотиви, пов'язані з рефлексією пережитого болю і страждань у період тоталітарного режиму,

усвідомленням необхідності морального очищення від минулих помилок. Серед таких творів – повісті Анатолія Дімарова «Боги на продаж», «Попіл Клааса», романи «Яса» Ю. Мушкетика, «Ворожба людська» Р. Федоріва, поезії «Сад нетанучих скульптур» Ліни Костенко, «Про злободенне» М. Рябчука, «Колима» І. Іванова. У поетичній творчості нового покоління, яке прийшло в літературу у другій половині 1980-х років (Василь Герасим'юк, Ігор Римарук, Тарас Федюк, Іван Малкович), стверджується притчово-метафоричний стиль вільного віршування, сповнений тривожних роздумів над суперечностями сьогодення та сюрреалістичних візій, в яких людина постає «із постійним зміщенням поглядів на буття, з ірраціональним світовідчуттям та інтуїцією» [3, с. 85]. Поезіям цих митців також притаманний мотив духовного пробудження особистості, відірваної від національних джерел і традицій. У літературному процесі також продовжується художнє осмислення національної історії як «безперервного процесу становлення ментально-психологічної сфери народу» [77, с. 54]. Як зазначають літературознавці, «у творах усіх жанрів цього періоду герой прямо чи опосередковано намагається осмислити свою національну та особисту ідентичність» [77, с. 54].

Усвідомлення категорії духовності як основи буття нації стало визначальним у розвитку музичного мистецтва на межі 1980-х – 1990-х років. Зі зняттям офіційних заборон на релігійне життя, що панували в радянську епоху, композитори і виконавці почали поступово звертатися до церковних жанрів, хоч «релігійний бум та сплеск духовної хорової творчості» [9, с. 46] відбувся вже у 1990-х роках. Зацікавленості духовною традицією сприяла і визначна подія в житті суспільства – святкування 1000-ліття Хрещення Київської Русі (1988), яка зміцнила відчуття самоідентифікації українців – нації, що мала давню історію державності та релігійної культури. З кінця 1980-х років активізується хорове життя, створюються нові колективи, які відроджують у репертуарі церковну музику XVII – першої третини XX століття, популяризують духовні твори

сучасних українських композиторів. Серед перших зразків композиторських звернень до релігійних жанрів – дві Літургії Л. Дичко (1989, 1990) та «Ірмологіон (цикл обробок українських культових наспівів доби бароко для струнних)» О. Козаренка (1988).

Наприкінці 1980-х років в українському мистецтві поступово «приживаються» тенденції постмодернізму – художньо-філософського напрямку, який зародився в європейській культурі 1960-х–1970-х років на хвилі розчарування у метанаративах та скептицизму щодо існування абсолютної істини. Подібно до творчості західних представників цього напрямку, «стихією українських авторів-постмодерністів стають словесні ігри, стилізація та іронічно-лінгвістична поведінка», у постмодерністській літературі вирує «різноманіття дискурсів, мовних форм і жаргонів, розмовна мова виконує роль свідчень, а мовний потік набуває форми тілесності» [38, с. 24]. Ці ознаки стають характерними для митців творчого об'єднання «БУ-БА-БУ» на чолі з Юрієм Андруховичем, творів Богдана Жолдака, Юрія Іздрика, Леся Подерев'янського, Тараса Прохаська, Євгена Пашковського, Оксани Забужко. У музиці постмодерністська естетика набула сформованого вигляду за незалежності України, проте О. Берегова відзначає її прояв у деяких камерно-інструментальних композиціях кінця 1980-х – початку 1990-х років: «Поліфонічних іграх» (1989) О. Грінберга, «Шляху до медитації» для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі та фортепіано (1990) О. Щетинського, «Нічному преферансі» для флейти, перкусії, органа та віолончелі (1991) К. Цепколенко, «Квартеті саксофонів» (1991) Г. Гаврилець [12, с. 112–113]. Поряд із характерними ознаками постмодерного мислення (абсурдизм, іронічність, гра, еkleктизм) у цих творах сусідують питомо українські риси: ліризм, почуттєвість, релігійність, фольклоризм.

Здійснений огляд української музики 1960-х–1980-х років у соціокультурному контексті епохи виявив ступінь впливу історичних подій, соціально-політичних процесів та різновекторних художньо-

естетичних тенденцій на її розвиток, що, своєю чергою, дасть можливість збагнути причини зацікавленості композиторів тематикою Київською Русі упродовж цього періоду.

2.2 Тематика Київської Русі в історії української музики: ретроспективний погляд

Історична тематика – одна з пріоритетних у творчості українських композиторів різних поколінь. Інтерес до історичного минулого, суголосний відчуттю власної причетності до долі нації, усвідомленню тяглості традицій багатьох поколінь, прагненню культурної розбудови держави, є цілком природним для світогляду українського митця. Тож твердження сучасного українського філософа Вахтанга Кебуладзе, що «останки минулого розповідають нам не так про це минуле, як про нас самих, про нашу теперішність і майбуття» [76, с. 29], багато в чому пояснює важливе місце історичної тематики й образності у процесі конструювання національної ідентичності української музики.

Осягаючи історію розвитку вітчизняного музичного мистецтва, помітно, що на кожному її етапі композитори виявляли пієтет до певних подій, сюжетів та образів минулого. Наприклад, українські романтики (зокрема, Микола Лисенко, Петро Сокальський) захоплювалися переважно героїчним духом козацької доби, композитори Наддніпрянщини першої половини ХХ століття втілювали власний досвід переживань буремних революційних подій, у другій половині ХХ століття домінувала героїко-патетична та трагедійна образність, пов'язана з лихоліттям Другої світової війни, а з початком «відлиги» 1960-х років і донині у музичній творчості простежується, окрім інших, стійкий інтерес до епохи Київської Русі.

У цьому підрозділі буде здійснено панорамний огляд програмних творів українських композиторів, присвячених давньоруській образності.

Приналежність композицій до означеної тематики визначається на підставі відповідного змісту творів, пов'язаного з програмністю конкретного (літературною основою, пам'ятками візуального мистецтва, образами історичних осіб того часу) та узагальненого (назви творів, присвячення) типів. Розглядатимуться опуси авторів, які народились і проживали на Батьківщині, а також представників західної та східної української діаспори, чий доробок, позначений «великою питомою вагою звернення до національної і патріотичної тематики та фольклорних джерел» [71, с.171], є невіддільною частиною української музичної культури.

Завдання підрозділу полягає у максимально повному зібранні фактологічного матеріалу, не претендуючи, при цьому, на інформаційну вичерпаність. При цьому, більше уваги буде приділено тим творам, які за визначенням дослідників, стали етапними в історії української музики або творчості певного композитора. Серед значної кількості творів, розглянутих у хронологічній послідовності, будуть згадані й ті, які детально аналізуватимуться у наступному розділі. Факти про створення опусів з означеною тематикою, їхні концертні та сценічні прем'єри подаються на підставі опрацювання як наукової та науково-популярної літератури, цитованої у тексті, так і довідникової [47; 116; 121; 168; 179].

Перший твір, образно-тематичний зміст якого апелює до давньоруської образності, виник у творчості буковинського композитора XIX століття *Сидора Воробкевича (1836–1903)*. Це музика до історичної драми «Ольга»⁹ за п'єсою Антона Яблонівського, в якій висвітлюються події життєпису великої київської княгині. Прем'єра вистави відбулась 1869 року в Перемишлі, а в 1877 році спектакль поставили у Львові на сцені першого українського професійного театру товариства «Руська Бесіда», на замовлення якого С. Воробкевич писав музику. Ці відомості про сценічне втілення драми подає у нарисах Степан Чарнецький,

⁹ На рукописі партитури твір позначено як опера, однак зразків цього жанру в тогочасній українській музиці Галичини ще не було. Оперою, а також співогрою у той час називали драматичний спектакль з музикою.

видатний поет-«молодомузівець» і театральний діяч Галичини першої половини ХХ століття [189, с. 73].

Відтоді співогра «Ольга» не ставилася півтора століття: текст п'єси А. Яблоновського був втрачений, а ноти зберіглися не в повному обсязі. Та нещодавно «друге життя» музиці С. Воробкевича дав Іван Остапович – сучасний львівський диригент, композитор, музично-громадський активіст, який опікується справою відродження української класики та популяризації сучасної музики. Він віднайшов партитуру «Ольги» в архіві Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, здійснив її редакцію, і восени 2023 року ця музика прозвучала у Львівському органному залі в концертному виконанні Луганського симфонічного оркестру.

Історія композиторських звернень до епохи Київської Русі продовжилася майже через сто років після опусу С. Воробкевича. У другій половині 1960-х років з'явилася низка програмних творів різних жанрів, присвячених цій тематиці, зокрема, оркестрових, музично-театральних та камерно-інструментальних. Як уже відзначалося, у 1966 році яскравий представник «Київського авангарду» *Віталій Годзяцький (нар. 1936)* створив сюїту «Фрески Софії Київської» для камерного оркестру, музика якої лягла в основу саундтрека документального фільму «Софія Київська». Цей твір – рецепція візуальних образів давньої святині у сприйнятті композитора-новатора епохи «шістдесятництва», яка відкрила свободу проявам людського інтелекту, національного духу і творчого експерименту.

У музиці «Фресок» зазвучала «тема духовного відродження, соборності української нації, безперервності культурної традиції і ствердження української ментальності» [30, с. 100], втілена в новаторському стилі, за що композитора звинувачувала радянська цензура. Автор сміливо використовує маловідомі в тогочасній радянській музиці прийоми серійності, алеаторики, пуантилізму, «кластери, що імітують

дзвони» [95, с. 56]. Водночас, окрім інноваційних пошуків, у творі В. Годзяцького помітні й прояви національної традиції. Так, на думку Олени Зінкевич, «епізоди “Доньки Ярослава” та “Скоморохи” написані в душі народних інструментальних награвань» [61, с. 105].

Іншим прикладом втілення тематики Київської Русі в оркестровому жанрі стала симфонічна повість «Слово о полку Ігоревім», яку 1968 року написав харківський композитор *Всеволод Рибальченко (1904–1988)*. Це перший в історії української музики інструментальний твір, що апелює до видатної літературної пам'ятки княжої доби. Він вирізняється монументальністю епічної драматургії із притаманною їй неквапливістю дії, масштабністю і детальним описом портретних характеристик історичних образів, зокрема й князя Ігоря та його війська. [163, с. 468]. Ця своєрідна музично-історична хроніка має шість частин, об'єднаних «провідною лейттемою князя Ігоря, що має героїчний характер» [148, с. 11]. Ще одна особливість драматургії твору, яка сприяє цілісності циклічної форми – використання принципу монотематизму.

У другій половині 1960-х років було створено перший зразок опери з давньоруською тематикою. *Антін Рудницький (1902–1975)*, видатний композитор-модерніст з Галичини, який напередодні Другої світової війни назавжди оселився у США¹⁰, 1967 року написав оперу «Анна Ярославна – королева Франції» (лібрето Леоніда Полтави). У наступному році композитор працював над другою оперою, присвяченою також жіночому образу Київської Русі – «Княгиня Ольга», однак цей твір залишився незавершеним.

Драматургія опери «Анна Ярославна – королева Франції» вирізняється поєднанням ознак лірико-психологічної та соціально-історичної драми. Щодо стильової характеристики цього твору, є підстави вважати, що в них проявився визначений самим автором «новочасний

¹⁰ А. Рудницький разом із дружиною, оперною співачкою Марією Сокіл, не повернулися в Радянський Союз з гастролей у США наприкінці 1938 року. За однією з версій, подружжя волею випадку залишилося у США, спізнившись на корабель, що відпливав до Європи.

національний музичний реалізм чи модерний романтизм» [153, с. 217], до якого він прийшов наприкінці 1930-х років після багаторічних гостро-модерністських пошуків. Прем'єра опери яка відбулася у нью-йоркському Карнегі-холі 1969 року, стала помітним явищем у музичному житті української діаспори США. Через 26 років «Анна Ярославна» А. Рудницького була поставлена на сцені Національної Опери України за фінансового сприяння удови композитора, яка приїхала на прем'єру. Редакцію та нову оркестровку опери зробив Левко Колодуб (оригінальна версія А. Рудницького призначалася для скромнішого складу оркестру).

У наступне десятиліття кількість тематичних творів, присвячених тематиці Київської Русі значно зросла, а жанрова палітра розширилася, охоплюючи, крім опер, оркестрових сюїт та фортепіанних творів, жанри симфонії, балету, ораторії та музику для мультиплікаційних фільмів. Початок 1970-х років ознаменувався появою двох різних за образно-драматургічним рішенням однойменних опер із назвою «Ярослав Мудрий», створених за сюжетом драматичної поеми Івана Кочерги.

У 1972 році до образу київського князя звернувся видатний композитор *Юлій Мейтус (1903–1997)*, який успішно працював в оперному жанрі (на час написання «Ярослава Мудрого» в доробку митця було вже 10 опер). Цей твір (лібрето Олександри Васильєвої) вирізняється монументальністю задуму, втіленому в епіко-героїчному жанрі, відповідно до радянських ідеологічних засад, які в епоху «застою» заново набули актуальності. Музична мова опери сповнена яскравих контрастів у створенні багатопланових характеристик основних персонажів. У прагненні інтонаційної відповідності композитор «вдало передав у опері інтонаційну атмосферу тієї давньої епохи «завдяки введенню й “переплавці” діатонічних поспівок, билинних зворотів, розміреної ритміки, властивої старовинним знаменним розспівам» [4, с. 247]. Прем'єра «Ярослава Мудрого» Ю. Мейтуса відбулася у 1973 році на сцені Донецького театру опери і балету. Однак, як зазначає Богдан Сюта, опера з

часом вийшла з репертуару через «неактуальність ідеологічних постулатів» [90, с.534].

Цього ж року з'явилася оперна версія «Ярослава Мудрого» іншого корифея української музики радянської доби – *Георгія Майбороди (1913–1992)*. Ця опера (лібрето Г. Майбороди) характеризується епіко-ліричним типом музично-театральної драматургії, відмінним від твору Ю. Мейтуса. У ній переважає «спокійний, неквапливий плин дії з частими зупинками для завершених, заокруглених форм (арій та ансамблів), поданих як лірична, елегійна сповідь героя» [4, с. 248]. Князь Ярослав в інтерпретації композитора постає людиною, яка схильна до роздумів, «передусім це зодчий і книголюб, ніжний батько, а вже потім – політик і воїн» [4, с. 248]. Значну роль у драматургії опери відіграє динамізація оперно-хорової дії, яка досягається завдяки «багатоплановим драматичним хоровим сценам із напруженим розвитком, контрастами та потужними кульмінаціями». На думку Наталії Белік-Золотарьової, автор музики «використовує хоровий масив як своєрідну увертюру, запроваджує метод оперно-хорового симфонізму для об'єднання сцен оперного твору в єдине ціле; надає хорові різноманітних функцій: молитовної, алюзивно-історичної, дієвої, лейтмотивної, жанрово-побутового й контрастного тла, коментатора» [14, с. 11]. Опера Г. Майбороди була вперше поставлена у 1975 році на сцені Київського Національного театру опери і балету імені Т. Г. Шевченка. Подібно до «Ярослава Мудрого» Ю. Мейтуса, твір згодом втратив актуальність, незважаючи на «явні переваги суто музичної природи» [90, с. 534], але з 2007 року оперу було відновлено в репертуарі вітчизняних оперних театрів.

Тематика Київської Русі уперше знайшла відображення й у балетній музиці 1970-х років. До цього спричинився митець із Києва *Вадим Гомоляка (1914–1980)*, який приділяв особливу увагу цьому жанру, залишивши по собі сім балетів. Партитура балету «Либідь» (лібрето Віталія Коротича), написана композитором у 1973 році, стала його

останньою роботою у цьому жанрі. Музика балету вирізняється характерним для стилю митця майстерним барвистим оркестровим письмом, в якому авторська музика в дусі неоромантизму органічно поєднується з різножанровими фольклорними цитатами та стилізованими інтонаціями народної музики.

В ораторіальному жанрі першим у втіленні образів Київської Русі став *Валерій Кікта (нар. 1941)*, який у 1970 році написав ораторію «Княгиня Ольга». Цей композитор, який народився на Донеччині, живе і працює в Росії. За словами Остапа Ножака, митець став «жертвою типового російського “звичаю” стягнення інтелектуальних і творчих сил до столиці»¹¹ [135, с. 311]. Водночас в усьому доробку В. Кікти простежується невіддільний зв'язок із рідною культурою, «трипільський первень» [135, с. 311], опертя на українську образність та інтонаційність.

Від часу написання ораторії «Ольга» тематика Київської Русі виявилася стрижневою для творчості В. Кікти, адже в ній виокремлюється чимало творів відповідного змісту: концертна симфонія «Фрески Софії Київської» для арфи з оркестром, ораторія «Святий Дніпро», симфонічний літопис «Володимир Великий», «Великодні розспіви Давньої Русі» для чоловічого хору. Зокрема, у 1970-х роках, окрім ораторії «Княгиня Ольга» митець створив концертну симфонію «Фрески Софії Київської» для арфи з оркестром (1973).

Перша Симфонія з давньоруською тематикою, що має програмну назву «Після прочитання “Слова о полку Ігоревім”» з'явилася у 1971 році. Її створив видатний київський композитор *Володимир Губа (1938–2020)*. Роком пізніше фрагменти симфонії увійшли до музичного оформлення мультиплікаційного фільму «Сказання про Ігорів похід».

Справжній вибух інтересу до тематики Київської Русі спостерігається у 1980-х роках, у період урочистих святкувань 1500-й

¹¹ В. Кікту в семирічному віці, разом з іншими талановитими дітьми з Донеччини, відібрали співати у хорі О. Свешнікова у Москві. Відтоді подальше музичне навчання, успіх і визнання композитора відбувалися у московському музично-академічному середовищі.

річниці заснування Києва (1982) та 1000-ліття хрещення Русі (1988). Упродовж цього десятиліття з'явилась велика кількість творів майже в усіх жанрах – музично-театральні, симфонічні, вокально-симфонічні, хорові, фортепіанні, опуси для різних складів оркестрів, музика до кінофільмів і драматичних вистав.

У царині музичного театру на початку 1980-х років виразно виокремлюються два балети видатних київських митців: «Ольга» Євгена Станковича (нар. 1942) та «Євпраксія» Олександра Канерштейна (1933–2006), написані у 1981 та 1982 роках.

Балет-легенда Є. Станковича «Ольга» (лібрето Юрія Ілленка), належить до епіко-драматичного жанру. За характеристикою Юрія Станішевського, це дійство – «художньо-цілісний музично-сценічний твір, задуманий як схвильована епічна оповідь-легенда про героїчну і сувору епоху, коли будувалася, зростала й міцніла велика давньоруська держава, про її трудовий народ, що споруджував Київ і захищав його від іноземних загарбників, про ніжну й мудру дівчину з народу Ольгу, яка стала першою руською княгинею» [169, с. 227].

Музика балету вирізняється масштабною багатоплановою драматургією, «внутрішньою експресією, інтонаційно-тематичними контрастами, емоційно-смісловими кульмінаціями та спадами, розцвіченими прозорими ліричними візерунками» [169, с. 227]. У пошуках відповідної змісту інтонаційності композитор звернувся до старовинних пластів фольклору: обрядово-календарних наспівів, плачів, монодичного розспіву, билинних мотивів, не використовуючи, при цьому, цитування фольклорного матеріалу. Характерні стильові риси музики цього балету – «ритмічна пружність, щедра палітра тембрового звукопису» [53, с. 264].

Прем'єра «Ольги» Є. Станковича відбулася у 1982 році на сцені Національного академічного театру опери та балету. Однак, після того балет зник з репертуару майже на 30 років, і тільки у 2010 році був поставлений у Дніпропетровському театрі опери і балету в новій музичній

версії з назвою «Княгиня Ольга». З дозволу автора диригент Юрій Пороховник додав до балетної партитури фрагменти з інших творів Є. Станковича – балету «Вікінги», написаному в 1990-х роках, та Літургії.

Балет «Євпраксія» О. Канерштейна за сюжетом однойменного історико-психологічного роману Павла Загребельного оспівує трагічну долю київської княжни Євпраксії, онуки Ярослава Мудрого і сестри Володимира Мономаха. Сюжет оповідає про поневіряння Євпраксії, яка, не витримавши жорстокого бруталного поводження свого чоловіка, німецького імператора Генріха IV, змогла втекти від нього, отримати свободу від папи Римського і назавжди повернутися до рідного Києва. У цьому творі яскраво виявились головні риси стилю О. Канерштейна, влучно сформульовані Іриною Сікорською: «сучасна музична лексика, широкомасштабне симфонічне мислення, чудове знання оркестру, психологізація образів» [164, с. 3]. Для того, щоб підкреслити слов'янське походження Євпраксії, композитор вводить у свій балет масові хорові сцени, в яких відтворюються елементи культурних традицій і звичаїв побуту слов'ян за часів Київської Русі.

Сценічна доля балету склалася не одразу. Перша редакція партитури, за якою твір мав три дії, так і залишилась на папері. Лише 1994 року «Євпраксія» була поставлена на сцені Харківського академічного театру опери і балету імені М. Лисенка у новій редакції, в якій О. Канерштейн зробив дві дії із прологом (лібрето Олександра Стельмашенка). Ця постановка стала грандіозним сценічним видовищем, в якій експерти відзначили «органічний сплав виразної, лаконічної пластики, майстерно стилізованої сценографії, барвистих костюмів з прекрасною музикою» [164, с. 3]. У залі, яка вмщувала дві з половиною тисячі глядачів, був аншлаг, а композитор, зворушений успіхом вистави, звернувся до публіки з такою промовою: «Цей день – найщасливіший у моєму житті! Тепер мені не страшно помирати. Свій слід в історії я залишив» [164, с. 3].

У 1980-х роках образи Київської Русі знайшли втілення і в інших музично-театральних творах. Зокрема, видатні київські композитори *Олександр Білаш (1931–2003)*, відомий передусім, своїм пісенним доробком, та *Климентій Домінчен (1907–1993)* створили однойменні опуси з назвою «Легенда про Київ» у 1982 та 1985 роках. Твір О. Білаша написаний в жанрі оперети, а музика К. Домінчена призначена для балету на льоду.

Давньоруська образність частково знайшла відображення і в опері-ораторії «Київські фрески» *Івана Карабиця (1945–2002)*, написаний 1983 року. Це масштабна мультимедійна композиція із дванадцяти номерів, в основі якої синтез різних видів і жанрів мистецтва: театрального, концертно-ораторіального, хореографічного й кінематографічного. У творі відображено «ключові події з історії Києва у їх хронологічній послідовності – язичництво і княжа доба, трагічні події в українській історії, революції ХХ ст., Друга світова війна, повсенна відбудова і наші дні» [11, с. 52].

Для втілення складної монументальної концепції композитор звернувся до різних за стилем та епохою історичних і літературних джерел, а також «до стилістичних особливостей музики різних історичних епох, зумовивши полістильову й поліжанрову структуру твору» [11, с. 52]. У лібрето, яке було створено у співпраці з видатним поетом Борисом Олійником, були використані оригінальні тексти літописів Київської Русі, «Заповіт» Ярослава Мудрого, народна і давньослов'янська мова пісень, вірші Тараса Шевченка, Павла Тичини, Максима Рильського, Івана Драча, Бориса Олійника та ін.

Прем'єра цього «неординарного, знакового для української культури твору» [96, с. 157] у концертному форматі відбулась 1986 року в Колонному залі Київської державної філармонії. Незважаючи на високий рівень виконавських сил, за словами Алли Терещенко, «концертний варіант “Київських фресок” обмежив можливості реалізації творчого

задуму» [173, с. 3]. Повноцінна виконавська версія «Київських фресок» прозвучала на сцені Національної опери України 2005 року, вже по смерті композитора. Прем'єра мала величезний успіх: «публіка влаштувала 15-хвилинні овації», а після концерту «глядачі довго не розходилися, обмінюючись враженнями від почутого і побаченого» [147].

Звернення українських композиторів до давніх літературно-історичних пам'яток – характерна ознака вокально-хорових творів з тематикою Київської Русі, які виникли у 1980-х роках. Йдеться, зокрема, про опуси митців із Києва: кантату *Михайла Шуха (1950–2013) «З повісті минулих років» a capella* за текстами Нестора Літописця, написану 1980 року, та ораторію *Лесі Дичко (нар. 1939) «І нарекоша ім'я Київ»* для солістів, хору, струнних, органу, перкусії та арфи (1982), в якій авторка використала тексти «Повісті минулих літ» та «Слова о полку Ігоревім».

Софія Грица, яка досліджувала доробок Лесі Дичко, вважає, що твір «І нарекоша ім'я Київ» є вершиною зрілого етапу її творчості [32, с. 69]. Історія створення ораторії переконує у надзвичайно вдумливому та відповідальному підході композиторки до втілення складної концепції задуму. Л. Дичко попередньо ретельно вивчала пам'ятки давньоруської архітектури, фрески у соборах Києва, зокрема й храму Софії, аналізувала стародавні тексти, консультуючись із архітектором і реконструктором старовини Юрієм Асєєвим та літературознавцем, дослідником «Слова о полку Ігоревім» Леонідом Махновцем. Відбір текстових фрагментів відбувався разом із диригентом Євгеном Савчуком, який працював з хором над специфікою артикуляції цитат давньоруською мовою. Для глибшого розуміння особливостей органної техніки мисткиня радилася з Арсенієм Котляревським, видатним виконавцем на цьому інструменті.

Зміст ораторії присвячений історії давньоруської держави від початків до правління князя Ярослава Мудрого. Твір складається з шести частин, серед яких третя і п'ята виконують функції поетичних вставок з використанням текстів «Слова о полку Ігоревім». Тематичну основу

ораторії складають різні інтонаційні пласти фольклору і монодичного розспіву, виявляючи характерний для стилю композиторки неофольклорний струмінь, пов'язаний із думним епосом, плачами, примовляннями. Важливе значення у драматургії циклу має темброва колористика хорової партії (алеаторичні хорові репліки, динамічні сонорно-кластерні наростання та ін.). Усі частини твору об'єднані лейтмотивом Києва, який в останньому, шостому, номері набуває урочистого характеру гімну. Ораторія уперше прозвучала в Республіканському будинку органної і камерної музики в 1982 році у виконанні капели «Думка» та камерного симфонічного оркестру і солістів під орудою Є. Савчука.

Серед інших здобутків 1980-х років у царині вокально-хорової музики – опуси київських митців – «Слово Бояна» В. Губи на власні вірші, присвячене 1500-річчю Києва (1981), та ораторія для симфонічного оркестру, хору і читця «Золоті ворота» *Олександра Жилінського (1955–2020)*, в основу якої покладено вірші Леоніда Горлача (1989). Також, історичну дату хрещення Русі вшанували композитори західної української діаспори: *Андрій Гнатишин (1906–1995)* із Відня, автор кантати «Хрещення України» (1985), та *Юрій Фіала (1922–2017)* з Монреалю, який написав концерт-кантату для фортепіано з хором (1987).

У 1980-х роках було створено й чимало інструментальних композицій з давньоруською образністю. Це, передусім, різножанрові оркестрові твори: симфонічні фрески «Київська Русь» *О. Канерштейна (1982)* та «Софія Київська» харківської композиторки *Валентини Дроб'язгіної (1947–2017)*, написана 1981 року; симфонічні поеми «Золоті ворота» киянина *Олександра Яковчука (нар. 1952)* та «Слово о полку Ігоревім» композитора з Донецька *Олексія Скрипника (нар. 1955)*, які з'явилися у 1982 та 1987 роках; симфонічні сюїти *К. Домінчена* «Билина про Київ» (1982) та «З глибини віків» столичного автора *Анатолія Білошицького (1950–1994)*, написана 1983 року. У переліку оркестрових

опусів цього періоду помітне місце посідає і концертне рондо «Скоморохи» для симфонічного оркестру, створене київською композиторкою *Світланою Островою* (нар. 1961) у 1988 році.

Окрім симфонічних, варто відзначити й композиції для інших складів оркестрів. Так, для оркестру народних інструментів киянин *Віталій Філіпенко* (1939–2022) створив «Київські фрески» (1982), а композиторка з Миколаєва *Тетяна Ярова* (нар. 1953) – опус «Скоморошина» (1983). Крім того, 1987 року І. Карабиць написав твір «Золоті ворота» для естрадного оркестру.

Образи Київської Русі отримали яскраве втілення також у трьох фортепіанних циклах, датованих 1982 та 1988 роками: триптиху «Хрещення Руси-України» (до 1000-ліття хрещення Русі), написане *Ігорем Соневицьким* (1926–2006), який жив і працював у Нью-Йорку; сюїті «Київський триптих» київської композиторки *Богдани Фільц* (1932–2021) та циклу «Відгомін століть» *Геннадія Саська* (нар. 1946).

Ще одне жанрове втілення цієї тематики – музика для кіно і театру. Зокрема, Є. Станкович написав саундтреки до двох художніх фільмів: «Ярослав Мудрий» (1981) та «Легенда про княгиню Ольгу» (1983), які були зняті на кіностудії ім. О. Довженка. У 1987 році композитор із Луцька *Віктор Тиможинський* (нар. 1957) створив музику до драматичного спектаклю за драмою-казкою Івана Франка «Сон князя Святослава» для малого симфонічного оркестру.

Зацікавленість вітчизняних композиторів образами Київської Русі не згасла і після здобуття Україною незалежності. Очевидно, це пов'язано з тим, що в суспільстві значно посилювався інтерес до глибоких історичних і культурних коренів української держави. Упродовж 1990-х–2000-х років було створено чимало музично-театральних, симфонічних та вокально-хорових творів.

У 1999 році Є. Станкович написав героїко-романтичний балет «Вікінги», присвячений багатовіковим культурно-історичним зв'язкам

стародавнього Києва з норвежцями, шведами та датчанами. В основу балету (лібрето Олександра Биструшкіна та Ю. Станішевського) покладена романтична історія норвезького короля Гаральда Суворого та київської княжни Єлизавети, доньки Ярослава Мудрого та шведської королівни Інгігерди. Музика «Вікінгів» сповнена «романтики, ліризму і драматичного напруження, захоплюючи емоційністю, багатством оркестрових барв, несподіваними колористичними знахідками» [169, с. 366]. Того ж року балет був поставлений на сцені Національної опери України, а другу постановку «Вікінгів», представлену в оновленій редакції з розширеною хореографічною версією, глядачі побачили у 2001 році.

Нові твори, присвячені епосу Київської Русі з'явилися і в оперному жанрі. Йдеться, зокрема, про оперу-сцену «Рогнеда» для сопрано, тенора, баритона і камерного оркестру, яку написала полтавська композиторка *Тамара Оскоменко-Парулава* (нар. 1952) на текст Інни Скнарської (2004). Також, на початку XXI століття давньоруська образність проникла у жанр рок-опери. У період 2002–2009 років відомий київський композитор *Сергій Бедусенко* (нар. 1952) створив свою четверту рок-оперу «Ярослав Мудрий» (власне лібрето у співавторстві з Ростиславом Коломійцем) за поемою І. Кочерги. Свій вибір історичної тематики автор пояснив так: «У “Ярославі Мудрому” я відчуваю космічний зв'язок зі знаковим доленосним часом, коли відбувся божевільний зліт усієї слов'янської цивілізації...» [92, с. 17]. Анастасія Комлікова відзначає в рок-опері С. Бедусенка «наявність усталених компонентів, які має переважна більшість українських творів цього жанру: фольклорні мотиви (стилізація у хорових фрагментах музики доби Київської Русі), поп-рокові прийоми (балади та пісні головних героїв), електронні звучання» [88, с. 48]. У 2009 році було здійснено повний студійний демо-запис «Ярослава Мудрого», а 2018 року рок-опера була поставлена на сцені «Театру на Подолі».

Інший приклад цього жанру – «Полуденна ніч» за мотивами «Слова о полку Ігоревім», яку створив київський композитор і музичний продюсер

Віталій Хало у 2007 році. Оригінальність останнього твору полягає в тому, що в ньому використано фрагменти тексту стародавньою мовою у вигляді слів «від автора», а герої опери спілкуються сучасною українською, що «вкупі з музикою створює напружену драматичну дію» [10, с. 166]. Синтетичним характером вирізняється і музична стилістика «Полуденної ночі», адже в ній, на думку Олени Берегової, «за словом “рок” приховано безліч стильових відгалужень рок-музики: метал, панк, рок-балада, босса-нова, блюз тощо, які також перегукуються з українським фольклором» [10, 165]. Як стверджує Світлана Манько, презентація рок-опери «Полуденна ніч» відбулася у виконанні гурту «Гравлики Superponics» у Київському Молодому театрі у віртуальному форматі за допомогою анімаційного режисера Анатолія Лавренішина, котрий підібрав у давньоруській стилістиці образи й орнаменти [115, с. 270].

Серед оркестрових творів, написаних на межі ХХ–ХХІ століть, найбільш вагомими є симфонічний літопис «Володимир Хреститель» В. Кікти (1990), «Фрески стародавнього Києва» для симфонічного оркестру¹² киянина *Льва Колодуба (1930–2019)*, створені у 2002 році, та увертюра «Золоті ворота», яку двома роками пізніше написав композитор із Сімферополя *Алемдар Караманов (1934–2007)*.

Рецепція образів Давньої Русі простежується у вокально-симфонічних і хорових опусах. Так, у 1992 році В. Кікта створив ораторію «Святий Дніпро» (лібрето Софії Майданської), яка наступного року вперше була виконана в Канаді, а згодом і в Україні (2001). Цей твір – «розгорнуте музично-епічне полотно, в образах якого втілені головні віхи історії України-Русі», де кожна з одинадцяти частин цього твору «охоплює певну історичну епоху історії українського народу і буквально говорить мовою свого часу» [135, с. 312]. В основі твору лежить ідея Дніпра – «вічної ріки, що з геофізичного поняття переростає в духовне» [135,

¹² Цей твір має також версію для духового оркестру, написану композитором у 2001 році

с. 309]. У тих частинах, де відтворені часи Київської Русі, автор використав цитати з автентичних текстів «Повісті минулих літ» та «Слова о полку Ігоревім». Характерною особливістю музичної стилістики твору є «елементи церковного розспіву й урочисті інтонації прославляння», за допомогою яких досягається ефект архаїчного звучання.

Відомо також, що на межі століть В. Кікта створив «Великодні розспіви Давньої Русі» для чоловічого хору (1996), а Є. Станкович – вокально-симфонічний твір «Слово про похід Ігорів, Ігоря, сина Святослава, внука Олега» для сопрано, тенора, баритона, баса, мішаного хору та симфонічного оркестру (2001).

Упродовж останніх десятиліть спостерігається також тенденція сценічного оновлення музично-театральних творів 1970-х–1990-х років, присвячених давньоруській тематиці. Більшість таких постановок вже згадувалася під час розгляду кожного із творів. Так, на сцені Національної опери України відбулися прем'єра опери А. Рудницького «Анна Ярославна – королева Франції» (1995) та опери-ораторії І. Карабиця «Київські фрески» (2005), а опера Г. Майбороди «Ярослав Мудрий» була відновлена в репертуарі столичного театру (2007). Також на сцені Харківського театру опери і балету відбулася прем'єра балету О. Канерштейна «Євпраксія» (1994); відновлений балет «Ольга» Є. Станковича був поставлений у Дніпропетровському театрі опери і балету (2010).

Помітним явищем кінця ХХ – початку ХХІ століття стало жанрове переосмислення оркестрових творів у сценічному втіленні. Показовим прикладом сказаного є балетний диптих з музикою В. Кікти «Фрески Софії Київської» та «Володимир-Хреститель», прем'єра якого відбулася на сцені Національної опери України 1995 року. Обидві частини диптиху створені на основі однойменних симфонічних творів автора: концертної симфонії для арфи з оркестром «Фрески Софії Київської» (1973) та симфонічної повісті (1990) «Володимир-Хреститель». За словами Ю. Станішевського, ці «оригінальні і яскраво сучасні за музичною мовою симфонічні опуси,

пов'язані з українською тематикою і сторінками нашої національної історії», для яких характерна «емоційна наснага, яскрава мальовничість і танцювальність обох партитур» [169, с. 344], передбачали широке використання досягнень сучасної хореографії у галузі симфонічної танцювальної образності. Однак, на думку критика, «балетмейстер пішов шляхом пантомімічно-дивертисментного ілюстрування», отже, одноманітна лексика «заважала обдарованим артистам розкрити закладений у музичній драматургії філософський зміст» [169, с. 345]. Як наслідок, «перенасичена численними епізодами й ілюстративними сценами вистава» [169, с. 345] швидко зникла з театральної афіші.

Зворотній шлях жанрового оновлення музики з давньоруською тематикою – концертне виконання сценічних творів. У цьому напрямі виокремлюється реконструкція музики С. Воробкевича до історичної драми «Ольга» (1869), здійснена І. Остаповичем та виконана 2023 року Луганським симфонічним оркестром у Львівському органному залі.

Висновки до Другого розділу

Сучасні українські історики не випадково розглядають період 1960-х – 1980-х років як цілісність. Протягом цього, останнього, в історії Радянської України тридцятиліття, відбувалися важливі «тектонічні» зміни, що зрештою привели до розпаду Радянського Союзу. Загалом тогочасна культура і мистецтво, зокрема й музичне, розвивалися під впливом двох магістральних тенденцій: ідеологічної, позначеної контролем і тиском влади, та демократичної, обумовленої поступом націстворчих ідей. Характер прояву цих тенденцій вдалося з'ясувати на підставі опрацювання досліджень істориків, культурологів та мистецтвознавців (Н. Анісімова, О. Берегова, Л. Бондарук, О. Городецька,

Я. Грицак, О. Забужко, О. Зінькевич, Ільницький, Н. Кіндрачук, С. Плохій, Є. Сверстюк, В. Смолій, Б. Сюта, Л. Тарнашинська).

У розвитку української музики 1960-х–1980-х років виокремлюються три основні етапи, що загалом збігаються з історичними періодами: «відлига» (1954–1964), «застій» (1964–1985) та «перебудова» (1985–1991). Етап «відлиги», що настав після смерті Й. Сталіна (за правління М. Хрущова, в Україні – П. Шелеста), характеризується процесами лібералізації та демократизації, які, після кількох попередніх десятиліть терору, виявилися надзвичайно важливими у поступі національної культури. У цей період сформувалося нове покоління «шістдесятників», яке руйнувало ідеологічні канони соцреалізму, відкриваючи нові форми і способи творчого самовираження. Мистецтву «відлиги» притаманний культ гуманізму, тематика космосу, інтелектуального й духовного вдосконалення людини, поетизація народної творчості, переосмисленої крізь призму сучасного погляду, прагнення інноваційності та експериментальності художнього вислову.

У стильовій картині розвитку музичної творчості кінця 1950-х – початку 1960-х років, поряд із панівною естетикою неоромантизму простежується якісне оновлення композиторського мислення у напрямі неофольклоризму та авангардизму. Ознаки неофольклоризму наявні у творчості тогочасних композиторів різних поколінь, але найяскравіше – у молодій генерації шістдесятників (Л. Грабовський, М. Скорик). У розвитку цієї тенденції значний вплив справило «українське поетичне кіно» – новий жанр у кіномистецтві 1960-х, інспірований традиціями минулого в їх сучасному переосмисленні. Авангардистська тенденція проявилася на хвилі захоплення молодими композиторами інноваційними концепціями та техніками творчості Західної музики, яка потроху почала проникати в Україну. Як наслідок – у Києві виник гурток «Київський авангард», який об'єднав однодумців, прихильних до сміливих творчих експериментів

(І. Блажков, В. Годзяцький, Л. Грабовський, В. Губа, В. Сильвестров, В. Загорцев, С. Крутиков).

З приходом до влади компартійного функціонера Л. Брежнєва (в Україні – В. Щербицького) політичний курс держави виявився діаметрально протилежним до демократичних спрямувань попереднього етапу. Настав тривалий період «застою», що характеризується системною кризою, бюрократизмом, відсутністю реформ, жорстким ідеологічним контролем влади над суспільством, попри неправдиве й позірне декларування економічної стабільності. Культурні традиції, історія, мова та національні цінності піддавалися систематичній ревізії та переписуванню. Реакцією українського суспільства на режим «застою» став протестний дисидентський рух, що сформувався на ґрунті «шістдесятництва», викликавши, своєю чергою, жорсткі дії влади із посиленням репресій, які фактично виявилися відродженням сталінського терору.

Ідеологічний тиск на мистецтво зумовив явище самвидаву – підпільного друку забороненої літератури; у творчості розвивалися засоби асоціативно-метафоричної манери письма (стиль «тихої лірики» в поезії). Важливим жанром літератури «застою» став історичний роман, а також, історична поема – своєрідні форми супротиву панівним у той час проявам бездуховності й безпам'ятства. У музичному мистецтві, незважаючи на переслідування інноваційних проявів (творчість В. Сильвестрова, Л. Грабовського, В. Годзяцького та ін.), тривав процес розхитування канонів соцреалізму. Митці-шістдесятники та представники нового покоління (Є. Станкович, І. Карабиць, Я. Верещагін, О. Ківа, В. Зубицький, О. Яковчук, І. Кириліна, В. Камінський, К. Цепколенко, А. Білошицький, І. Щербаков) прагнули жанрового оновлення, посилення філософського змісту, синтезу жанрів. У 1970-х–початку 1980-х років відбувається розквіт оркестрової музики, зокрема й жанру симфонії, яка набуває різноманітних синтетичних форм. Модерністський стиль поступово охоплює усю

жанрову систему творчості (від інструментальної мініатюри і солоспіву – до симфонії та опери), виявляючись у трьох виразних лініях: неофольклоризму (Л. Дичко, М. Скорик, І. Шамо, В. Бібік, Є. Станкович, І. Карабиць), неокласицизму (М. Скорик, Л. Дичко, В. Бібік, Ю. Іщенко, Я. Верещагін, В. Губаренко, О. Яковчук, І. Карабиць) та неороманитизму (В. Сильвестров, В. Годзяцький, В. Губа, Ю. Іщенко, В. Губаренко, В. Бібік, Є. Станкович).

Етап «перебудови», короткочасний і водночас, насичений карколомними подіями, ознаменувався пробудженням національної свідомості суспільства. Це стало можливим завдяки ліберальній політиці М. Горбачова, який ініціював демократичні зрушення, даремно намагаючись «модернізувати» соціалістичний устрій держави. Реформи «перебудови» сприяли реабілітації репресованих в епоху «застою» українських політичних та культурних діячів, дослідженню замовчуваних фактів української історії, відродженню національних традицій, уваги до функціонування української мови. Консолідації українського суспільства кінця 1980-х років сприяла також трагічна подія – Чорнобильська аварія.

У мистецтві кінця 1980-х років з'являються трагедійно-філософські та покайні мотиви, пов'язані з рефлексією болю і страждань у період тоталітарного режиму та переживання наслідків Чорнобильської катастрофи, усвідомленням необхідності морального очищення від минулих помилок. Відчутне пожвавлення спостерігається в музичному житті та творчості: набуває обертів фестивальний рух («Червона рута», «Київ Музик Фест», «Харківські музичні асамблеї»), з'являється нове покоління митців, авторів сміливих модерністських опусів (Г. Гаврилець, Ю. Гомельська, В. Рунчак, О. Щетинський, В. Польова, М. Денисенко, О. Козаренко, Л. Юріна, О. Грінберг). Зі зняттям офіційних заборон на релігійне життя композитори і виконавці починають поступово звертатися до церковних жанрів (Л. Дичко, О. Козаренко). Крім того, на межі 1980-х –

1990-х років в українській музиці з'являються й ознаки постмодернізму (О. Грінберг, К. Цепколенко, Г. Гаврилець, О. Щетинський).

Отже, розгляд історико-культурних аспектів розвитку української музики 1960-х–1980-х років показав, що, попри складні й жорсткі умови радянської системи, тенденція «свободи» була потужнішою за ідеологічну. Протягом усього досліджуваного періоду спостерігається поступ творчої ініціативи на різних рівнях музичного мислення: жанрово-стильовому, техніко-конструктивному та образно-змістовому.

Для того, щоб збагнути ступінь зацікавленості композиторів давньоруською образністю протягом 1960-х – 1980-х років, було здійснено ретроспективний погляд на всю історію звернень митців до цієї тематики від першого опусу, співогри «Ольга» С. Воробкевича (1869), – до рок-опери «Ярослав Мудрий» С. Бедусенка (2007). Виявилося, що тематика Київської Русі посідає важливе місце у композиторській творчості другої половини ХХ століття. Твори, які апелюють до історії давньоруської держави, охоплюють майже всі музичні жанри: оперний, балетний, вокально-симфонічний, хоровий, музично-драматичний, симфонічний (симфонія, симфонічна поема, симфонічна сюїта), жанр інструментального концерту та фортепіанні твори. У різний час українські митці зверталися як до образів видатних постатей давньоукраїнської держави (князі Володимир Великий, Ярослав Мудрий, княгиня Ольга, княжна Анна Ярославна, Євпраксія та ін.), так і її архітектурних та літературних пам'яток («Софія Київська», «Золоті ворота», «Слово о полку Ігоревім», «Повість минулих літ», «Заповіт» Ярослава Мудрого).

Занурення в історичний контекст дало можливість зрозуміти, що саме з 1960-х років розпочинається хвиля особливого зацікавлення тематикою Київської Русі (В. Годзяцький, А. Рудницький, В. Рибальченко), яке дедалі зростає. Так, у 1970-х роках до неї звертаються В. Кікта, В. Губа, Ю. Мейтус, Г. Майборода, В. Гомоляка, охоплюючи різні жанри творчості (опера, симфонія, оркестрова музика, балет). Як

виявилось, саме в цей час відбувається розвиток історичного роману в українській літературі, тож цілком імовірно, що суголосний інтерес композиторів до тематики Київської Русі свідчить про спільні тенденції в культурному поступі національного мистецтва.

Пік зацікавленості тематикою Київської Русі припадає на 1980-і роки, період святкування важливих історичних дат (1500-річчя Києва та 1000-ліття хрещення Русі). У цей час з'являються композиції Л. Дичко, Є. Станковича, О. Канерштейна, І. Карабиця, О. Білаша, К. Домінчена, М. Шука, В. Губи, О. Жилінського, І. Соневицького, Г. Саська, О. Скрипника, А. Гнатишина, Ю. Фіали, В. Дроб'язгіної, О. Яковчука, А. Білошицького, С. Острової, Т. Ярової, В. Тиможинського. Той факт, що серед означених митців були представники західної української діаспори (І. Соневицький, А. Гнатишин, Ю. Фіала), свідчить про універсальність тематики Київської Русі, її об'єднавчий характер.

Більшість творів, написаних протягом 1960-х–1980-х років композиторами різних поколінь (у тому числі й корифеями українського мистецтва І. Соневицьким, Л. Дичко, Б. Фільц, В. Годзяцьким, О. Канерштейном, В. Губою, Є. Станковичем, І. Карабицем), позначені жанрово-стильовим оновленням, знаменуючи початок перетворень у музиці наступного етапу – доби Незалежності.

РОЗДІЛ 3. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ КИЇВСЬКОЇ РУСИ В УКРАЇНСЬКІЙ ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ 1960-х – 1980-х РОКІВ

3.1 Фортепіанні цикли

Українська фортепіанна музика 1960-х–1980-х років як цілісного етапу історичного розвитку ще не поставала у центрі уваги дослідників, хоч окремі жанри і твори цього періоду аналізувалися у працях різної проблематики. У монографії Наталії Ревенко фортепіанна музика 1980-х–1990-х років стала об'єктом наукового осмислення у контексті розвитку музичної культури України [152]. Оксана Фрайт досліджувала даний сегмент у творчості українських композиторів ХХ століття з погляду втілення принципу програмності, що відзначалося у попередньому розділі [85; 182; 183; 185]; Наталія Рябуха розглядала жанр фортепіанної мініатюри в українській музиці ХХ століття [154]. Жанрово-стильові моделі творчості львівських композиторів ХХ століття вивчала Світлана Салдан [156]. Фортепіанні твори західноукраїнських композиторів, написані у 1980-х роках, розглядалися Наталією Посікірою-Омельчук у світлі проблеми трансформації засад живопису [151]. У дисертації Олени Бондаренко, присвяченій жанру токати, аналізуються зразки цього жанру в українській музиці означеного часу [21]. Принципи фактурно-поліфонічної організації у фортепіанних творах українських композиторів 1970-х–1990-х років досліджувала Ірина Цурканенко [188].

Чимало дослідників зверталися до проблематики циклічних жанрів та форм у творчості українських композиторів ХХ століття. Так, Марія Калашник вивчала шляхи розвитку сюїти та партити в українській фортепіанній музиці ХХ століття [69]. Жанр партити на прикладі творчості харківського композитора Марка Кармінського став також об'єктом

дослідження Евеліни Кушової [100]. Інший циклічний жанр, соната, привернув увагу Лесі Ланцути, яка простежила шлях еволюції української сонати від перших зразків XVIII століття до різноманіття модерністських утілень у творчості композиторів 1970-х – початку 1990-х років [101]. Жанрову модель сонати разом з іншими циклічними формами, зокрема, сюїтою і партитою у творчості українських композиторів другої половини XX – початку XXI століття розглянула Марина Рудик [207]. При цьому, образно-тематичний аспект фортепіанної творчості українських композиторів XX століття ще не поставав у фокусі аналітичного осмислення. У розгляді трьох програмних фортепіанних сюїт *Богдани Фільц*, *Ігоря Соневицького* та *Геннадія Саська* з тематикою Київської Русі уперше порушується ця проблема¹³.

Творчому доробку видатної мисткині *Богдани Фільц*¹⁴ ще не присвячено ґрунтовних досліджень, хоч музикознавці завжди виявляли стабільний інтерес до нього. Життєтворчість композиторки докладно схарактеризована у біографічному нарисі Марії Загайкевич [54], її художній стиль, позначений «романтичною натхненністю, виразною мелодикою, ліричним світовідчуттям, щирістю у відтворенні людських почуттів» [171, с. 6] аналізував Олег Смоляк [166]. У статтях Олександри Німилович розглядаються камерно-вокальні [130; 131; 132] та камерно-інструментальні [133] композиції Б. Фільц, у публікаціях Дзвенислави Василик та Ірини Мельник – хорові твори [26; 117]. Фортепіанній творчості мисткині приділили увагу Валентина Белікова та Оксана Грабовська, які вивчали питання стилістики [15] та виконавської інтерпретації [31].

¹³ Результати аналізу цих творів уперше були опубліковані у статті авторки [18].

¹⁴ Богдана Фільц (1930–2021) – композиторка та музикознавиця, учениця С. Людкевича, творча праця якої пов'язана як із львівською, так і київською школами. Авторка понад 400 творів різних форм і жанрів. Серед них – хори й пісні для дітей, хорові композиції, солоспіви на вірші Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, Л. Костенко, Д. Павличка, М. Сингаївського, С. Гординського, С. Майданської та ін.; близько півсотні обробок народних пісень, зокрема колядок і щедрівок; хори на канонічні тексти, низка камерно-інструментальних творів для ансамблів різного складу; фортепіанна музика, зокрема й сім фортепіанних циклів.

«Київський триптих» (до 1500-ліття Києва) Б. Фільц був написаний 1982 року. Цей твір є зразком узагальненої програмності, що відбивається у назві. Цикл має ознаки сюїти, частини якої чергуються за образним та темповим контрастом: *Ostinato (Largo)* – *Toccata (Vivace)* – *Maestoso (Largo maestoso)*. Перша п'єса твору, *Ostinato (a-moll)* (Додаток А, приклад 1), що написана у простій двочастинній формі, вирізняється стриманим статичним характером, викликаючи асоціації з храмовою архітектурою давнього Києва. Розпочинається музика тихим (*ppp*) перегуком акордів кварто-квінтової будови у різних регістрах, який нагадує повільне розхитування церковного дзвону. Остінатне звучання порожніх квінт, що складають основу акордів, надає образу архаїчної застиглості.

Згодом на фоні стихаючих акордів, що імітують відгомін дзвонів, ніби крізь завісу проявляється контур одноголосної діатонічної поспівки, на якій будується тематичний матеріал другого розділу *Ostinato* (Додаток А, приклад 2). Неквапливо розвиваючись, вона звучить як одноголосно, так і в секстовому двоголоссі на фоні скупого квінтового супроводу в басах. У розвитку цієї мелодії композиторка використовує прийоми імітаційної та підголоскової поліфонії, відповідно, цей розділ має більш рухливий характер, порівняно з попереднім. Вузкий діапазон мелодії, натуральне ладове забарвлення з мерехтливим колоритом паралельного мажору та плавний поступовий рух споріднюють її з давньою церковною монодією. На цю особливість уперше звернула увагу М. Загайкевич, на думку якої «ця аскетично стримана епічна мелодія заснована на автентичних мотивах лаврського розспіву XVIII століття» [54, с. 86]. Цитата оригінальної теми православної монодії органічно доповнює архаїчну картину Давньої Русі, в якій сакральна-християнська образність має особливу вагу.

Друга частина триптиху, *Toccata Vivace (f-moll)*, виразно контрастує до попередньої. Її зміст апелює до епіко-драматичної образності моторного

характеру, інспірованої літописними оповідями про оборону древньої столиці від войовничих набігів. Токата розпочинається у низькому регістрі з акцентованим басом (Додаток А, приклад 3). Ламана хроматична лінія шістнадцяток, що лавиною збігає то вгору, то вниз, ототожнюється з образом ворожої сили. Особливої гостроти надає музиці використання у середині частини цілотнового звукоряду та тритонових послідовностей, семантика яких пов'язана з образами зла, небезпеки чи то фантастики.

П'єса *Maestoso (D-Dur)* – втілення славетного образу давнього Києва з його величними храмами, могутнім непереможним військом та живописними пейзажами на Дніпрових кручах. Таку картину навіює урочисто-піднесений характер музики цієї частини. За драматургічними та стилістичними ознаками вона знаменує епілог всього циклу, узагальнюючи образно-тематичний розвиток попередніх п'єс. Невипадково, матеріал третьої частини увібрав елементи тематизму розділів *Ostinato* та *Toccata*. З першою мініатюрою триптиху її споріднює темп (*Largo*), акордова фактура та початковий мотив «дзвонів», який тепер лунає повнозвучно, охоплюючи широкий простір клавіатури, зокрема й густі насичені басы. Саме ця тема лежить в основі тематизму п'єси *Maestoso* (Додаток А, приклад 4).

У п'ятому такті з'являється матеріал, який за своїми ритміко-інтонаційними та фактурними особливостями нагадує другу частину триптиху – фрагмент токатної моторики, представлений рухом шістнадцяток. На відміну від п'єси *Toccata*, де цей тематизм звучить тривожно та зловісно, у третій частині він виконує функцію фону, підкреслюючи піднесений характер теми «дзвонів», яка досягає апофеозного проведення в кульмінації п'єси. Засоби орнаментики (зокрема, форшлаги) в акордовій фактурі додають темі «дзвонів» святкового звучання у світлій тональності *D-dur*.

Інший фортепіанний цикл із тематикою Київської Русі, Триптих «Хрещення Руси-України» Ігоря Соневицького, став відомим в Україні

лише після проголошення Незалежності, адже творчість цього композитора¹⁵, як і всіх митців західної української діаспори, в радянський час була забороненою. Від початку 1990-х років твори І. Соневицького стали публікуватися в Україні, входити у виконавський репертуар та коло музикознавчих зацікавлень. Перші дослідження доробку композитора – монографії Стефанії Павлишин [142; 143] та стаття Любові Кияновської [80]. У праці Ганни Карась, присвяченій музичній культурі української діаспори, також приділено увагу митцеві [74]. Останнім часом спостерігається активізація наукового інтересу до творчої постаті І. Соневицького. Зокрема, його багатогранна діяльність – просвітницька, організаційна та культурно-мистецька, висвітлена у статтях Олександра Островського [139; 140; 141]; солоспіви митця вивчали Мирослава Жишкович та Руслана Калин [50], духовний цикл *Canti Spirituali* досліджувала Ірина Шеремета з погляду втілення музичної символіки [195]. Фортепіанним циклам композитора приділила увагу Олександра Німилович, розглянувши їх у контексті формування навчально-педагогічного репертуару [134]. Фортепіанний цикл «Триптих», про який ідеться, був частково (лише перша і третя частини)¹⁶ проаналізований Оксаною Ковальською-Фрайт, яка виявила у ньому сакральні мотиви й символи [85]. Відповідно, цей твір буде вперше розглянуто в дисертації у повному обсязі.

«Триптих» І. Соневицького написаний 1988 року з нагоди 1000-ліття Хрещення України-Русі. Цей твір має чимало спільного з розглянутою сюїтою Б. Фільц. Перш за все, обидві композиції єднає концепція тричастинного циклу, п'єси якого чергуються за принципом темпового (статичні крайні частини та рухлива середня) та образного контрасту. При

¹⁵ Ігор Соневицький (1926–2006) – композитор та диригент північно-американської української діаспори. Автор опери «Зоря», балету «Попелюшка», кантати «Любіть Україну» на вірші В. Сосюри, низки фортепіанних творів (окрім «Триптиха», це – варіації, мініатюри, збірник п'єс «Пори Року»), духовної музики (Літургія, Панахида та *Canti Spirituali*), солоспівів та хорових композицій на слова Т. Шевченка, І. Франка, Л. Українки, Є. Маланюка, Б. І. Антонича, В. Симоненка, музики для театру, обробок народних пісень.

¹⁶ У статті О. Ковальської-Фрайт цей твір іменується як «Диптих».

цьому, образність твору І. Соневицького, на відміну від «Київського триптиху», має більш конкретний характер, адже кожній частині відповідає певна програмна назва: «Паломники» – «Скоморохи» – «Дзвони». Увага композитора до християнської тематики та образності, виражена у двох п'єсах циклу («Паломники» та «Дзвони») символізує зв'язок цього твору з ювілейною датою хрещення Русі, яке відіграло провідну роль в історії української культури.

П'єса «Паломники» (*a-moll*), якою відкривається цикл, змальовує неквапливу ходу мандрівників, які долають довгий шлях до святих місць. Цей монотонний рух виразно передає спокійна врівноважена діатонічна тема (Додаток А, приклад 5), проведення якої поєднують елементи варіаційного та імітаційно-поліфонічного розвитку. Спочатку мелодія теми звучить у теноровому діапазоні, далі проводиться в басовому регістрі, а потім просувається у верхній. Кожне проведення теми завершується *ritenuto*, що імітує уповільнення ходи втомлених паломників. Подібно до одноголосної мелодії з першої частини «Київського триптиху» Б. Фільц, тема паломників також нагадує церковну монодію, хоч і не є цитованим матеріалом. На цю схожість вказує вузький діапазон мелодії, плавність її руху і ритміки, а також, діатонічне забарвлення.

Водночас тема паломників має яскраво виражений характер фольклорної архаїки, що передається фактурними та ладовими особливостями. Так, у фактурі помітно поєднання типового для народних пісень стрічкового терцієвого, секстового двоголосся, а також, унісонного та октавного руху. Народно-ладова специфіка проявляється в інтонаціях еолійського, фрігійського, а також дорійського звукорядів з використанням характерного звороту думної мелодики. Друга частина п'єси характеризується зміною імітаційного складу фактури акордовим з поступовим ущільненням викладу. Заключний каданс із пікардійською терцією тонічного тризвуку виражає відчуття духовного умиротворення.

«Скоморохи» (*a-moll*) – віртуозна мініатюра жартівливого настрою, яка характеризується «узагальненим відтворенням національного характеру» [142, с. 83]. Мініатюра написана у тричастинній репризній формі *da capo* з контрастною серединою (*trio*). Крайні розділи п'єси (Додаток А, приклад 6) мають запальний характер, а середній – спокійніший, з вираженим мелодизмом та звукозображальними ефектами, що, таким чином, розкриває різні грані образу скоморохів – артистів широкого амплуа, які вміли і весело танцювати, і гарно співати, і вправно на різних інструментах грати. Тематизм крайніх частин базується на зигзагоподібному русі тріолей унісонного звучання, насиченого хроматичними звуками. Стрімкий біг теми вгору і вниз та відсутність у ній кадансів створює відчуття нестримної енергії танцю. Тріольні пасажі змінює контрастний тематизм середнього розділу, написаного у помірному темпі. У цьому тематизмі поєднуються фрагменти наспівного характеру та унісонного руху, викладеного вісімками.

Фінальна частина твору, «Дзвони» (*Maestoso, C-Dur*), – кульмінація всього циклу, яка споріднює задум композитора з циклом Б. Фільц, де образ дзвонів найвиразніше представлено також в останній п'єсі. «Дзвони» І. Соневицького – лаконічна мініатюра, що складається із двох частин (Додаток А, приклад 7). В основі композиції – імітація поступового розгойдування дзвонів: від великих дзвонів до маленьких дзвіночків. Цей ефект досягається, передусім, засобами динаміки (від *mf* до *ffff*) та фактури, в якій переважає акордовий тип викладу з поступовим додаванням звукозображальних засобів.

Фактура п'єси вирізняється багат шаровим викладом, охоплюючи весь простір клавіатури. Щільне розташування акордів із секундовими наповненнями, акцентами, широкими стрибками та октавними проведеннями створює ефект могутнього дзвону. У ладо-інтонаційному відношенні тут переважає діатоніка, що надає музиці архаїчного колориту, відповідаючи програмному змісту. Лише перед заключним тонічним

тризвуком із секстою в акордах з'являються хроматичні звуки, які підсилюють його світле життєтвердне звучання.

Фортепіанна сюїта *«Відгомін століть»* Геннадія Саська¹⁷ – ще один яскравий приклад втілення тематики Київської Русі, сконцентрованої в образі давньоруської столиці. Цей твір, написаний 1982 року до 1500-річчя Києва, одразу здобув широку популярність у концертному та навчальному репертуарі. Однак, сюїта *«Відгомін століть»*, як і творчість митця у цілому, ще не дістали ґрунтовного осмислення в музикознавчій літературі. Окрім загальної довідникової інформації, що стосується Г. Саська, про його життєтворчість можна дізнатися у публіцистичних статтях Валентини Белікової [16], Олени Корчової [91] та Галини Конькової з нагоди 60-річного ювілею митця [89]. Також, штрихи до творчого портрету композитора та згадка про його окремі твори містяться у публікаціях тез наукових конференцій [68; 113; 127].

Яскравим прикладом втілення розгорнутої картинної програмності з історичною тематикою є фортепіанний цикл Г. Саська *«Відгомін століть»*. Кожна з восьми п'єс циклу ніби овіяна аурою давньоукраїнської столиці: тут і величні картини духовних святинь Русі (*«Софія Київська»* №3, *«Каплиця над Почайною»* №5, *«Тасмниці лаврських печер»* №7), і суворі постаті доблесних князів, засновників Києва (*«Городище Кия»* №1, *«Аскольдова могила»* №6), і живописні замальовки народних гулянь (*«Весняні хороводи на Болонії»* №2, *«Бабин торжок»* №4, *«Свято на Всеволодовім пагорбі»* №8).

Окрім програмної назви, автор конкретизує музичний зміст кожного з номерів відповідним літературним епіграфом, підсилюючи, таким чином, образно-асоціативний зв'язок з реальними чи то уявними подіями далекого

¹⁷ Геннадій Сасько (нар. 1946) – відомий київський композитор (родом з Донеччини), у творчому доробку якого переважають фортепіанні (зокрема, циклічні) твори, серед яких чимало п'єс у джазовому стилі. Автор мюзиклу *«У нас в Кибертонії або День Першого проліска»*, симфонії для органа, магнітної плівки та синтезатора *«Азь рехь... (Я сказав...)»*, низки камерно-інструментальних, оркестрових, вокально-симфонічних композицій, хорів, обробок народних пісень, музики для театральних вистав та мультфільмів.

минулого. Так, музиці Першої, Четвертої та Шостої частин передують рядки з «Повісті минулих літ», П'ятої та Сьомої – цитати з «Києво-Печерського патерика», епіграфом до Восьмої частини циклу обрано текст із «Життя Феодосія Печерського».

Так само, як у фортепіанних циклах Б. Фільц та І. Соневицького, усі номери цього твору чергуються за принципом образно-змістового контрасту, що відповідає сюїтному типу композиції. Загалом можна виділити три образні сфери твору: епіко-драматичну (№1, 5, 6), сакральнo-християнську (№3, 7) та народно-побутову (№2, 4, 8), втілені композитором за допомогою різних засобів музичної виразності.

П'єси епіко-драматичної та сакральнo-християнської образних сфер об'єднані наскрізною образною лінією, що відіграє важливу семантичну та драматургічну роль. Йдеться про лейт-образ дзвонів, який у кожному випадку має своєрідне звукове забарвлення відповідно до програмного змісту. Ця особливість також єднає твір Г. Саська з фортепіанними триптихами Б. Фільц та І. Соневицького, в яких тема дзвонів має особливе значення. Особливо виразно семантика дзвоновості виявляється у частинах «Городище Кия», «Софія Київська», «Аскольдова могила» та «Таємниці лаврських печер».

Імітація дзвонів у п'єсі «Городище Кия» створює епічний образ стародавнього Києва. Їх відгомін відчутний вже з перших тактів завдяки рівномірному повторюванню діатонічного кластера $c - d - e$ в середньому регістрі на динаміці *subito pp* (Додаток А, приклад 8). А наприкінці мініатюри секундові інтонації кластера, викладені в широкому розташуванні, звучать піднесено й урочисто (*Maestoso fff*), утворюючи кульмінаційну зону (Додаток А, приклад 9). За рахунок метричної перемінності досягається ефект набатного передзвону, підсилюючи апофеозний характер звучання цієї теми. В останньому такті знову з'являється віддалений образ дзвонів: тема-кластер звучить на *subito pp*, як

спогад про далекі часи. Цей ефект також зближує «Городище Кия» з першою частиною «Київського триптиху» Б. Фільц.

У третьому номері, «Софії Київській», пов'язаному із сакральнo-християнською образністю, інтонаційність дзвонів представлена по-різному. У крайніх розділах п'єси композитор імітує звучання великого дзвону, обертони якого ніби лунають з далекої відстані (Додаток А, приклад 10). Для створення цього ефекту використана своєрідна трипластова фактура: глибокий октавний бас у низькому регістрі, дванадцятизвучний комплекс з фігураційним оздобленням у середньому та репетиційні повтори одного звуку у високому регістрі. У середньому розділі (Додаток А, приклад 11), більш рухливому й мобільному, дзвонівість трактується інакше – як звучання маленьких дзвіночків. Специфіка такої звукоімітаційної колористики утворюється стрімким рухом шістнадцятих, рівномірним підкресленням у крайніх голосах звуків секундового співвідношення, поступовим наростанням сили звуку від *pp* до *fff*. Далі «передзвін» ніби розчиняється у педально-обертоновому відгомоні, щоби «знов зануритися у стан споглядання величі храму» [85, с.108].

Шостий номер, «Аскольдова могила», – драматична кульмінація всього циклу, в якій лейт-образ дзвонів набуває особливої глибини звучання. Передусім, це пов'язано з емоційним станом скорботи, нав'язаним згадкою про підступно вбитого князя Аскольда. Змальовуючи музичну картину Аскольдової могили, Г. Сасько слушно вдається до семантики похоронного дзвону. П'єса розпочинається імітацією гучного набату з довгим відгомонам (Додаток А, приклад 12). Засобом створення такого просторового ефекту стала фактура широкого діапазону, в якій виділяється октавне подвоєння басу в низькому регістрі та гармонічний пласт терпких дисонансів. Надалі відлуння набату чергується з передзвонами маленьких дзвіночків, що їх імітують перегуки репетицій у середньому регістрі.

Імітація дзвонів у песі «*Таємниці лаврських печер*», як стверджує автор¹⁸, інспірована реальним звучанням дзвонів Успенського собору Києво-Печерської Лаври (Додаток А, приклад 13). За словами Г. Саська, він намагався якомога точно (навіть зберігаючи оригінальну звуковисотність) відтворити почуту комбінацію дзвонових звуків, яка лунає щогодини. У цій комбінації сполучаються короткі удари з кільказвуковим перебором, після чого слідують розмірені удари, кількість яких залежить від кількості годин.

Інша важлива спільна інтонаційна сфера, що єднає усі три цикли, пов'язана з церковно-аскетичною образністю. Подібно до перших частин триптихів Б. Фільц та І. Соневицького, семантика православної монодії у творі «Відгомін століть» найбільш виразно простежується в номерах «*Каплиця над Почайною*» (№5) та «*Аскольдова могила*» (№6). Зокрема, тематизм п'єси «*Каплиця над Почайною*» побудовано на розвиткові одноголосної мелодії речитативно-імпровізаційного характеру (Додаток А, приклад 14). Вузкий діапазон цієї теми та стриманий рух на фоні витриманих звучань кварт і квінт у басах викликає асоціації з давнім знаменним розспівом. У мініатюрі «*Аскольдова могила*» аскетичний характер музики створює похмура тема, викладена октавами в басовій партії. Її звучання нагадує відсторонене звучання хору монахів.

Ще одна яскрава образна грань, яка доповнює музичну картину давньої столиці – народно-побутова. У п'єсі «*Весняні хороводи на Болонії*» (Додаток А, приклад 15) автор відтворив атмосферу народного гуляння, що супроводжувалося танцями та іграми. Тематичний матеріал цього номеру має тісний зв'язок з весняним фольклором, на що вказує малий діапазон мелодії, її закличний характер та синкопований ритм – характерні ознаки веснянок. Рух мелодії по колу навіює асоціації з дівочими хороводами. У цій мальовничій народно-побутовій сценці виразними штрихами звучать

¹⁸ Г. Сасько поділився спогадами про історію створення циклу під час приватної бесіди з авторкою дисертації.

інтонації, що імітують звучання народних дерев'яних духових інструментів, зокрема й пастуші награвання.

П'єса №4 «*Бабин торжок*» написана в характері токатної моторики (Додаток А, приклад 16), що зближує цей номер із середніми частинами триптихів Б. Фільц та І. Соневицького. На відміну від ефекту «навали», створеного у *Toccata* Б. Фільц, в даному випадку за допомогою токатного штриха зображено картину ринкової метушні з її різноманітним шумом, вигуками тощо. Тематичний розвиток п'єси характеризується безперервним енергійним потоком шістнадцятих, контрастною динамікою, частою зміною розміру, акцентністю. У цій майстерно виписаній «поліфонії» народної замальовки епізодично вкраплені мотиви жартівливо-танцювального награвання, подібно до «*Весняних хороводів на Болонії*» та «*Скоморохів*» І. Соневицького.

Алюзії народного музикування, зокрема, тембрового звучання давніх інструментів гудошників та гусярів, виникають також і під час аналізу останнього номеру циклу – «*Свято на Всеволодовім пагорбі*» (Додаток А, приклад 17). Крім того, для створення святкового велелюдного руху, Г. Сасько використовує прийом токатної моторики за аналогією з п'єсами «*Бабин торжок*» та «*Скоморохи*». Характерною особливістю образного змісту цього номеру є органічне поєднання народно-побутової та епічної ліній. Зокрема, епічного характеру музиці надають тематичні епізоди з контрастною до токатного руху вертикальною фактурою паралельних тризвуків та кварто-квінтових сполучень у крайніх регістрах. Створення такого просторового ефекту надає звучанню особливої ваги, символізуючи велич і духовну силу давнього Києва та його жителів.

3.2 Жанри оркестрової музики

У попередньому розділі відзначалося, що період 1960-х–1980-х років характеризується активним зверненням українських митців до оркестрової музики, в тому числі програмного змісту. Найбільш популярні жанри, зразки яких апелюють до тематики та образності Київської Русі, – оркестрова сюїта та симфонічна поема. Дослідники констатують, що обидва жанри мали сталий розвиток протягом ХХ століття [9; 44; 70; 73], але саме у 1960-х–1980-х роках відбулося їх якісне оновлення, пов'язане з «ідеологічною лібералізацією» [73, с. 92]. Як всі оркестрові жанри, включно із симфонією, яка в кожному випадку «постає як жанроутворювальне явище: на рівні жанру, драматургії, типології» [61; с. 161], циклічна сюїта та поема одержують нетипових рис, стають вільнішими й модернішими за структурою та стилістикою. У чому виявилось це оновлення у творах з тематикою Київської Русі – розглянемо на прикладі чотирьох зразків цих жанрів: сюїти для камерного оркестру «Фрески Софії Київської» Віталія Годзяцького, концертної симфонії для арфи з оркестром «Фрески Софії Київської» Валерія Кікти, оркестрової Сюїти №4 «З глибини віків» Анатолія Білошицького та симфонічної поеми «Золоті ворота» Олександра Яковука.

«Фрески Софії Київської» Віталія Годзяцького – перший в історії української музики зразок інструментального твору з давньоруською тематикою. Ця музика була замовлена композитору до документального фільму «Фрески Софії Київської» режисера Анатолія Золозова – першої кольорової стрічки на українському телебаченні 1966 року. Як уже згадувалося, це був період, коли українські композитори почали опановувати західноєвропейські техніки композиції середини ХХ століття, в тому числі й авангардистські. Тож у кіномузиці В. Годзяцького, який входив до групи «Київський авангард», відобразилися інноваційні творчі пошуки покоління «шістдесятників», про що згадує сам композитор: «Нова

музика так переінакшила звичні уявлення, що наша творчість докорінно змінилася. Першими, хто її визнав і оцінив, були кінематографісти. Нас почали запрошувати до співпраці. То був час яскравого злету Сергія Параджанова, Леоніда Осики, Юрія Ілленка, Анатолія Золозова... Моя робота над «Софією Київською» стала лабораторією, де апробувалися нові знахідки в галузях електронної, конкретної музики...» [20, с. 8]. Як відомо, експериментальна кіномузика В. Годзяцького викликала гостру критику радянської цензури з подальшим виключенням зі спілки композиторів адже, за словами самого митця, «у 60-ті роки свобода була вдаваною» [108, с. 401]. Пізніше на основі партитури саундтреку він склав сюїту «*Фрески Софії Київської*» для камерного ансамблю, яка і стала об'єктом уваги в цьому підрозділі.

Про творчість В. Годзяцького¹⁹ ще не написано ґрунтовних досліджень. Більшість розвідок, присвячених цьому митцеві, мають публіцистичний характер [20; 35; 95; 108]. Лише окремі твори В. Годзяцького (переважно найбільш відомі – музика до фільму «*Фрески Софії Київської*», фортепіанний цикл «Розірвані площини» та «Чотири етюди для магнітофону») згадуються у наукових працях, у яких порушено різні проблеми творчості композиторів - «шістдесятників»: монографіях і статті О. Берегової [9; 10; 13] та в дисертації О. Городецької [30]. В останній роботі авторка, зокрема, розглядає музику В. Годзяцького до фільму «*Фрески Софії Київської*».

Фільм А. Золозова не був релігійного змісту, тож, слідуючи за режисерською концепцією, В. Годзяцький обирав для музичного втілення переважно світські образи й сюжети артефактів собору: саркофаг Ярослава Мудрого, за правління якого був побудований храм Святої Софії

¹⁹ Віталій Годзяцький (нар. 1936) – видатний композитор київської школи, учень Б. Лятошинського, який тяжіє до камерних жанрів. Найбільш відомі твори, окрім зазначених, – фортепіанний цикл «Автографи» (1963), симфонія для сопрано та камерного оркестру „*Stabilis*” (1966), «Ранковий крик птаха» для квінтету духових інструментів (1994), поема для дев'яти інструментів «Сни про дитинство» (1997), кантата «Зелень вешня» на вірші О. Блока для сопрано та камерного оркестру (2001).

(«Гробниця Ярослава Мудрого»), портрет його сім'ї («Дочки Ярослава Мудрого»), фрески, на яких змальовано традиційне князівське життя («Княже полювання», «Скоморохи»). Лише образ дзвонів («Дзвони» та «Собор в ночі»), що обрамлює сюїту, метафорично сполучає духовний та земний виміри буття.

Усі шість частин сюїти «Фрески Софії Київської» передають емоційний стан людини ХХ століття у процесі занурення в образи старовини, її інтуїтивне осягнення світу та сприйняття істини в чуттєвій формі. У цій, чисто інструментальній, новаторській за стилем, музиці немає жодного натяку на церковну традицію, і водночас, в її стилістиці відчувається строга візантійська естетика, яку успадкувало мистецтво Київської Русі. На думку дослідників, саме в інтеграції сучасного митця в минуле, у зверненні «до “древнього” мистецтва, ікон, старовинних орнаментів, що зустрічаються в народному побуті» і полягає філософська сутність авангардизму, «рух до самих основ мистецтва і праісторії світу за межі» [94].

Написана у стилі польського авангарду 1950-х років (орієнтація на творчість Кшиштофа Пендерецького та Миколая Гурецького), партитура «Фресок» складається зі звукових плям, комплексів, напливів, ударів, багато в чому навіяних візуальним рядом картин. Імовірно, колористичне сприйняття живопису та архітектури А. Золозовим значно вплинуло на обрану В. Годзяцьким сонорну концепцію твору, що спирається на «абстрактну знаковість прадавнини» [45, с. 108]. Цей принцип формотворення надалі «виявився настільки логічним та органічним, що увійшов до композиторського письма В. Годзяцького як один із засадничих принципів» [34, с. 133] його авангардистського періоду творчості [34, с. 133]. При цьому, сонорні принципи комбінуються у сюїті з прийомами додекафонії, алеаторики, конкретної та електронної музики настільки органічно і майстерно, що цей складний твір з його різнорівневою образністю і стилістикою сприймається як цілісне

довершене явище. Остання якість – цілісність композиції – також є характерною для творчого методу митця. З цього приводу показові його слова: «Музика має бути цілісною, нерозчленованою на окремі шматки і фрагменти» [108, с. 402].

Попри витриману єдину концепцію музичної стилістики сюїти, кожна частина має оригінальне забарвлення та образну лінію. Загалом у творі можна виокремити дві протилежні образні сфери. Перша – філософсько-узагальнююча, пов'язана з образом Ярослава Мудрого та храму Софії Київської. До цієї сфери, передусім, належить п'єса «Дзвони», що вирізняється таємничим, подекуди містичним звучанням (Додаток А, приклад 18). Короткі відлуння дзвонів прориваються ніби з глибини часів, перемежуючись із сонорними спалахами, краплями, «бряцанням» та блисками в оркестровому звучанні (піцикато струнних, різноманіття ударних інструментів). Близькою до цієї частини є «Гробниця Ярослава Мудрого», яка підкреслює медитативний стан занурення у давнину та позачасовий образ. У номері «Собор в ночі» композитор лаконічними засобами відтворює своєрідне мерехтіння зірок та ефект віддалення образу старовини (Додаток А, приклад 19). Йдеться про кластерні комплекси, використання оркестрової колористики (тембр вібрафону, тремолуючий фон та *divisi* струнних, різкі удари у партії фортепіано), віддалене звучання дзвонів. Уся фактура п'єси ніби «збирається» з окремих крапок, бликів, а потім «розпадається» на окремі елементи та поступово «розчиняється».

Інша образна сфера – жанрово-психологічна, у створенні якої В. Годзяцький також використовує темброві характеристики. У частині «Дочки Ярослава Мудрого», що втілює узагальнену портретність, використано світлий тембр флейти – символ ліричного жіночого начала (Додаток А, приклад 20). Тембри дерев'яних духових інструментів (гобоя, кларнета) у супроводі струнних, змальовують картину традиційної розваги княжичів – «Княже полювання». Так само й образ «Скоморохів» упізнається за прийомом тембрової стилізації звучання народних музичних

інструментів та атмосфери танцю загалом (бубон, вібрафон, короткі перегукування духових і струнних інструментів, ритмічна пульсація) (Додаток А, приклад 21).

Концертна симфонія для арфи з оркестром «*Фрески Святої Софії Київської*» Валерія Кікти – інший яскравий приклад програмної оркестрової сюїти з давньоруською образністю, до якої автор, як відзначалося у Другому розділі, завжди виявляв особливий інтерес. Зважаючи на той об'єктивний факт, що цей український композитор є громадянином Російської Федерації (хоч у його доробку чимало творів з українською тематикою)²⁰, у вітчизняному музикознавстві його творчості приділено небагато уваги. Окрім статей в довідникових виданнях [47; 121; 179], це, зокрема, публікації Софії Майданської [112], Остапа Ножака [135], а також, розвідка Олександри Гумен, присвячена аналізу «Фресок» в контексті творів композитора для арфи [37].

Над «Фресками Святої Софії Київської» В. Кікта працював протягом 1972–1973 років, перебуваючи під глибоким враженням від фресок Софійського собору в Києві, особливо, світської частини композиції: зображенням князя Ярослава Мудрого, його родини та сцен із життя русичів (скоморохи, полювання, музиканти, які грають на старовинних інструментах, тощо). Твір має ідентичну назву з сюїтою В. Годзяцького, обумовлену зверненням до спільного об'єкту натхнення. Ця композиція вирізняється нестандартністю жанру, що полягає у поєднанні рис концерту

²⁰ Валерій Кікта (нар. 1941) – автор творів з українською тематикою (окрім давньоруської): концерт «Українські колядки, щедрівки та веснянки» (1967), «Українські колядки» для солістів, хору та ударних інструментів на народні тексти (1970), «Закарпатський триптих» для жіночого хору і малої флейти (1971), «Романтичні варіації на тему С. Людкевича» для арфи (1976), «Хоральна прелюдія пам'яті С. Людкевича» для чоловічого хору на народні тексти (1979), концерт для органу «Українська пасакалья» (1982), обробки народних пісень для сопрано та інструментального ансамблю «Пісні України» (1984), обробки українських народних пісень для баса та арфи «Гей, хто в лісі, озовіться» (1985), Три галицькі пісні для сопрано та органа на народні тексти «З української архаїки» (1991), ораторія «Святий Дніпро» (1992), «Українська Божественна Літургія св. Іоанна Златоуста» (1994), дійство для читця, чоловічого хору та ударних інструментів «Про взяття Січі Запорізької, 1775» (1997), «Псалом гетьмана Івана Мазепи» (2001), струнний квартет «Веснянки з Волині» (1992), «Дві українські колядки» для органа, сопрано та ударних (2002); «Українська баркарола» для тенора, арфи та органа (2005).

й симфонії у рамках сюїтного циклу. Концертний характер виявляється у розгорнутій сольній партії арфи, звучання якої асоціюється з тембром давньоруських гуслів. При цьому партії соліста і оркестру не протиставляються за каноном жанру, роль арфи трактується тут як перша серед рівних, подібно до барокової традиції. Сюїтний принцип драматургії полягає у чергуванні дев'яти контрастних частин-фресок: епічних («Орнамент I», «Орнамент II», «Михайлівський приділ», «Орнамент III»), ліричних («Груповий портрет доньок Ярослава Мудрого», «Музикант»), жанрово-танцювальних («Боротьба ряджених», «Скоморохи») та драматичної («Звір нападає на вершника»).

Перша частина «Орнамент I» експонує основний образ «вічності», який піднесено і велично звучить у партії *solo* арфи, що імітує звучання давньоруських гусел, занурюючи слухача в атмосферу билинного епосу (Додаток А, приклад 22). Ця тема надалі набуває особливої драматургічної ролі, об'єднуючи наступні жанрові сцени, портрети та образи, різні за характером та стилістикою. За словами автора, «“Орнамент” – це найзначиміший образ концерту. Це ті почуття, які охоплюють нас, коли ми є у цьому храмі: це відчуття, що тут бував Ярослав Мудрий, що тут відбувалися центральні події, пов'язані з історією Київської Русі, і думка – скільки разів руйнувалася Київська Софія і завжди відроджувалася в усій своїй красі. «Орнамент» – це і краса, і неповторність, і змінність...» [112].

Епічний характер теми арфи передається завдяки вільному розгортанню музичного матеріалу, темповій свободі (*rubato*), використанню паралельно-змінного ладу ($g - B$) у поєднанні з хоральним акордовим викладом. Тематизм вирізняється структурною періодичністю, прозорістю гармонічної мови з яскраво вираженими каденціями функціональної акордики ($S - D - T$). Проведення теми у вібрафона тембрально нагадує звучання пневматичного органу, який застосовувався у придворній обрядовості.

У процесі розвитку основна тема варіюється, і фінальне її проведення звучить велично й урочисто у партії дзвонів. Як слушно зазначає О. Гумен, «цей провідний образ твору в процесі драматичного розвитку зазнає змін, збагачуючись новими смисловими підтекстами, так само, як змінюється наше сприйняття історії» [37, с. 75]. Тематизм «Орнаменту» як своєрідний епічний рефрен й надалі з'являється протягом циклу: в середині – «Орнамент II», а наприкінці – «Орнамент III».

Наступний номер «*Звір нападає на вершника*» різко контрастує з попереднім, утілюючи дух боротьби. Фізична та емоційна напруга передаються за допомогою модерністських засобів стилістики. Музика цієї частини атональна, сповнена дисонуючих співзвучь, кластерів, вертикальних комплексів зі зменшених терцій (his – d, cis – es). Різкі арфові звучання пронизують музичну тканину, подібно спалахам блискавки. Значної ваги набуває група ударних інструментів (барабан, ксилофон, вібрафон і марімба), завдяки якій відбувається посилення звучності, ритмічне дроблення та поліфонічне нашарування тембрів. Драматургія фрески вирізняється калейдоскопічним розвитком, нагадуючи музику в кінокадрі.

Третя частина «*Орнамент II*» повертає до піднесеної епічної образності з її подальшою модифікацією у процесі варіаційного розвитку. Так, на фоні стриманих акордів арфи виокремлюється ліричний монолог флейти, який створює інтонаційний контраст із епічно-оповідним характером хоралу (Додаток А, приклад 23).

«*Груповий портрет доньок Ярослава Мудрого*» – музичне втілення фрески із зображенням дочок Ярослава, які тримають свічки. П'єса має тричастинну структуру варіаційного типу (Додаток А, приклад 25). Центральним інтонаційним елементом тематизму є низхідна чотиритактна поспівка (es – des – c – b – a – g) у скрипки на фоні зменшених тризвуків. Ця тема варіаційно проводиться 12 разів на фоні арпеджіо арфи з гармонією зменшених тризвуків. Прийом мелодичного *ostinato* створює в

музиці візуальний ефект наближення групи людей. Графічне «мереживо» партії арфи, тремоло кожного звуку тематичної поспівки, використання сурдини у високому регістрі струнних надають звучанню ефемерності.

У середньому розділі розвиток драматизується: тема супроводжується кластерними звучаннями, пожвавленим ритмічним дробленням та октавними фігураціями в арфи, фактурними ущільненнями та динамічним крещендо, що приводить до кульмінації. Реприза повертає до основного, дещо зміненого образу, ірреальність звучання якого посилюється завдяки тремоло у струнних. Таким чином, створюється ефект розсіювання образу, який ніби повертається у глибину століть.

П'ятий номер циклу *«Михайлівський приділ»* продовжує епічну лінію драматургії, відтворюючи зображення південного (Михайлівського) бокового вітара, присвяченого архангелу Михаїлу, який вважався покровителем Києва і князівської дружини. П'єса має тричастинну форму, в якій основна тема інтонаційно нагадує основну тему «Орнаменту»: їх споріднюють неквапне розгортання, особливості структурної організації (*aa¹bb*), ладова перемінність, перевага діатонічних гармоній (Додаток А, приклад 26).

У середньому розділі зіставляються контрастні образні сфери: лірична та драматична. На фоні хорального супроводу арфи меланхолійно звучить ліричний «монолог» флейти (Додаток А, приклад 27), який підхоплює гобой (Додаток А, приклад 28). У відтворенні драматичного образу (темних сил) композитор оперує іншим спектром засобів: удари тамтама і глісандуючі співзвуччя у віолончелей та контрабасів асоціюються із тривогою та небезпекою. У репризі основна тема втрачає свою цілісність, інтонаційно трансформується, наближаючись до лейт-теми з «Орнаменту II».

«Боротьба ряжених» – яскрава картина жартівливої різдвяної гри, в якій утілено енергію руху. Тема побудована на основі еолійського звукоряду (тональний центр *h*) з використанням діатонічного кластеру в

обсязі квінти. Особливу роль у створенні динамічного дійства відіграє партія ударних інструментів – ксилофон, там-там та барабани. Атмосфера середньовічного свята майстерно передається за допомогою сучасних стилістичних засобів, зокрема й кластерними ефектами.

Сьома частина «Музикант» – лірико-філософська кульмінація циклу, що відтворює образ музиканта, який грає на гудку, сидячи на камені. В основі теми музиканта квінто-квартова поспівка (з яскраво вираженим тритоном) у партії альту з відгуками арфи на фоні вібруючого звуку опущеної струни альту в супроводі віолончелей і контрабасів. «Монолог» альту поступово драматизується, досягає кульмінації у напружено-високому регістрі та повертається до початкового звучання, викликаючи, тим самим, враження візуально-просторового зближення з подальшим віддаленням: «з глибини віків крізь нашарування фарб і кольорів перед слухачем-глядачем ніби зринає й губиться в лабіринтах часу образ митця, геніального автора київських фресок» [37, с. 78].

Наступний номер «Скоморохи» апелює до знаменитої фрески собору, на якій зображений ансамбль музикантів. Цю фреску зазвичай називали «Скоморохи» [129]. Музика п'єси починається *Attacca*, ніби стрімко занурюючи слухача у танцювальну стихію свята. «Скоморохи» – подвійні варіації на теми танцю (арфа та струнні) (Додаток А, приклад 29) та інструментального награвання (гобой та флейта *piccolo*) (Додаток А, приклад 30), які вирізняються лаконізмом вислову, пружністю ритму, невибагливістю інтонацій, народним забарвленням (зокрема, мелодія першої теми, що характеризується опертям на чисту квінту).

У середньому розділі у дзвонів виникає епічна тема «Михайлівського приділу» (Додаток А, приклад 31), яка у контрапункті з інтонаціями скоморохів набуває святково-жанрового звучання. Фольклорні елементи тематизму переплітаються із сучасними прийомами, зокрема, алеаторикою. У кульмінації та завершальному розділі п'єси використано вільне арпеджіо на арфі, алеаторичні «квадрати» у коді першого елемента

основної теми (Додаток А, приклад 32). Досягаючи кульмінації, тема «Михайлівського приділу» звучить у струнних інструментів урочисто й піднесено.

Остання, д'євята, частина «*Орнамент III*» виконує роль епілогу (Додаток А, приклад 24). Невипадково, тут з'являється лейттема у початковому вигляді, обрамлюючи цикл, але стриманий хорал арфи поступово забарвлюється новими тембрами, набуває гучності завдяки тремоло великого барабану і там-таму. Епічний образ набуває нового осмислення крізь призму сучасності, ніби єднаючи пам'ять поколінь та їх захоплення красою і величчю давнього мистецтва.

Сюїта №4 «*З глибини віків*» Анатолія Білошицького²¹ – ще один вагомий внесок у царину української оркестрової музики з давньоруською тематикою. Написана в 1983 році на хвилі святкування 1500-ї річниці Києва, сюїта була високо оцінена на Республіканському конкурсі композиторів (Друга премія). Спочатку твір призначався для оркестру народних інструментів, а пізніше автор зробив перекладення для симфонічного оркестру та баяну. Сюїта одразу здобула популярність у виконавському репертуарі, ще за життя композитора її запис було здійснено на Українському радіо, але наукове осмислення цього твору та й взагалі доробку А. Білошицького почалося вже після його смерті.

До невеликого обсягу досліджень творчості композитора входять, зокрема, біографічна стаття Миколи Давидова [40], і розвідки Жанни Клименко, присвячені художньо-естетичним детермінантам творчості митця [84] та його композиціям з іспанською тематикою [83]. Світоглядним та естетичним аспектам творчості А. Білошицького приділено увагу Олександра Бензюка [6; 7]. У публікаціях педагогічного

²¹ Анатолій Білошицький (1950–1994) – видатний композитор, баяніст і диригент київської школи, автор симфонічних та камерно-інструментальних творів, серед яких особливе місце належить музиці для народних інструментів: баяна, гітари, домри. Найбільш відомі композиції А. Білошицького, крім сюїти «З глибини віків» для симфонічного оркестру, – концерт для фортепіано з оркестром “*Concerto romantico*”, соната, чотири сюїти та три концертні партити для багатотембрового готово-виборного баяна.

спрямування розглядаються ціннісно-орієнтаційні вектори оркестрової творчості композитора [28] та принципи його педагогічної майстерності [23]. Важливим матеріалом для розуміння особистості А. Білошицького є збірка спогадів колег, друзів та учнів про нього [160].

Сюїта №4 «З глибини віків» завершує доробок композитора в цьому жанрі. Цей твір – різновид програмної романтичної сюїти сюжетного типу, в якому відображено протистояння полян і древлян, що розгорталося на тлі особистої трагедії княгині Ольги. З літописних джерел відомо про вбивство древлянами князя Ігоря, чоловіка Ольги, який вимагав від них непомірної дані, та про помсту княгині – спалення Іскоростеня²², могутньої фортеці древлянського племені. Ці події не випадково хвилювали художню уяву А. Білошицького, уродженця Коростеня, який, очевидно, надихався образами давнини, мандруючи пам'ятними місцями рідного міста.

Сюїта «З глибини віків» складається з шести номерів, послідовність яких символічно відбиває складний шлях упровадження християнства на Русі, пов'язаний, зокрема, з подіями в Іскоростені. Композитор майстерно об'єднує частини сюїти у формі тричастинної композиції з рисами сонатної форми. Так, перші два номери виконують експозиційну функцію з контрастним зіставленням епічного («Київ стольний. Погляд в давній Київ») та народно-жанрового («Скоморохи») образів подібно до головної та побічної тем сонатного *allegro*. Три наступні номери утворюють середній розвитковий розділ, присвячений ліричному образу княгині Ольги («Купальня Княгині Ольги») та картинам її жорстокої розправи над древлянами («Рік 945-й. На стінах фортеці Іскоростеня»; «Древлянське попелище»), в яких відбувається кульмінація дії – спалення фортеці Ольгою (№4) та подальша філософська рефлексія (№5). Останній, шостий, номер – урочистий динамічний фінал, в якому стверджується ідея влади,

²² Історія давньоруського міста Іскоростеня (тепер Коростень Житомирської області), що в 150-ти кілометрах від Києва, згадується у «Повісті минулих літ».

що ототожнюється з перемогою християнства над язичництвом («Слава Володимиру та Добрині Микитичу»).

Перша частина «*Київ столий. Погляд в давній Київ*» експонує епічну образну сферу (Додаток А, приклад 33). Твір розпочинається із неспішного таємничого погойдування низхідної інтонації великої секунди (*as – ges*) у струнних інструментів, на фоні якого у кларнетів, виринає діатонічна тема архаїчного характеру з опертям на тональний центр *a*. Поступово ритмічна пульсація теми пришвидшується і тема обривається звучанням передзвонів. Друге проведення теми приводить до нової теми хорального викладу, яка поступово передається мідним духовим, переростаючи у стримано-героїчний марш. Фактура ущільнюється, фанфари виблискують у супроводі урочистих передзвонів. Тема, ніби наблизившись, раптом згасає, далі відгомоном звучить в дуеті кларнетів на фоні підголоска валторни, і нарешті, тане у просторі та часі. Створення засобами оркестрового письма ефекту наближення та віддалення звучності споріднює творчий метод митця кінематографічними прийомами.

У Другій частині «*Скоморохи*» панує яскрава жанрово-танцювальна стихія (Додаток А, приклад 34). Хоч автор уникає цитування фольклорного матеріалу, однак намагається відтворити оригінальну народну стилістику. На це вказують такі ознаки як лаконізм висловлювання у вигляді коротких мотивів на основі маломістких звукорядів, використання пружного дводольного метру, повторюваної пружної ритміки, тембрових перегуків різних груп інструментів, імітування звучання гудків, ріжків та інших давніх духових інструментів.

Третій номер «*Купальня Княгині Ольги*» – лірична пасторальна інтермедія, назва якої апелює до природної пам'ятки Коростеня: мальовничого розсипу валунів на березі річки Уж. Згідно з давніми легендами, у цьому місці, де з-під каменів тече кришталево чиста вода, любила купатися Ольга. Авторські примітки *Placido, sognando e affetuoso, Pastorale* (спокійно, безтурботно, немов у сні, мрійливо з почуттям,

ідилічно) промовисто характеризують зміст цієї п'єси. У музиці змальований образ чарівної вишуканої краси за допомогою баркарольної медитації, прозорих «акварелей» гармонії та тонких контрапунктичних ліній. Атмосфера простору, наповненого сріблястими звуковими переливами, створюється використанням тембрів дерев'яних духових (флейта, гобой) та струнних інструментів, прозорих сонорних співзвучь, септакордових комплексів. Партитура також рясніє оригінальними звукозображальними ефектами, що імітують падіння крапель. Репризне проведення теми у дерев'яних духових та струнних інструментів завершується світлим мажорним звучанням.

Якщо у третій частині А. Білошицький утілює ніжність і жіночність образу Ольги, то в наступній «Рік 945-й. На стінах фортеці Іскростеня» (Додаток А, приклад 35) розкривається вольовий і войовничий характер княгині. Її токатна тема, оздоблена фанфарними закликами, різко порушує лірико-безтурботну ідилію попереднього номеру. Авторські позначення *Sforzo con affannato, febbrimente e poco pressante affannato* (напружено, із запеклістю, в характері лихоманки, трохи затьмарено) характеризують відповідний стан музики, що відтворює картину бою. Кластерні «бряцання», остинатність пружного ритму в поєднанні із унісонними проведеннями теми та стрічковим багатоголоссям демонструють майстерний сплав традиційних та модерністських прийомів стилю митця. Значну роль у створенні безперервної і напруженої динаміки бою відіграє темброва драматургія, про що свідчить особлива увага до мідних духових та ударних інструментів. Акордовий виклад войовничої теми Ольги створює безпосередній образний зв'язок із темою хоралу мідних духових у першій частині циклу, слугуючи одним із способів об'єднання частин.

П'ята частина «Древлянське попелище» сприймається як філософсько-трагедійна кульмінація циклу. У гробовій тиші оркестрової фермати ніби «проростають» малосекундові інтонації струнних, відтворюючи образ мертвого спустошеного міста, над яким лунає

тривожний набат. Засоби виразності, використані композитором, змальовують картину зруйнованої фортеці наче у кінокадрі: погляд, охоплюючи масштаб руйнування, повільно переводиться з одного об'єкту на інший. Тяжкі роздуми про тлінність життя і силу влади виражаються повільним темпом, медитативним статичним розгортанням матеріалу, використанням унісонних звучань, сонорних співзвучь, що надають музиці мерехтіння оркестрових барв.

Заключний номер сюїти «*Слава Володимиру та Добрині Микитичу*» має характер епічного прославлення (Додаток А, приклад 36). Він присвячений великому князю Київської Русі Володимиру Великому, онуку Ольги, та його воєводі Добрині Микитичу. Образ Володимира, Хрестителя Русі, не випадково оспівується у фіналі, символізуючи неперервність славетного княжого роду та міць давньоруської християнської держави, основи якої заклала княгиня Ольга. Характерною особливістю стилістики фіналу є дзвонове звуконаслідування, що охоплює увесь часопростір музики – від перших тактів до фінального тріумфального мажорного викладу теми у останньому проведенні. При цьому, А. Білошицький імітує різні типи дзвоновості: як благовіст із окремими ударними середнього дзвона, так і святкові передзвони із поліметричними поєднаннями. Звучать вони то ніби вдалині, то яскраво і рельєфно, супроводжуючи основну тему героїчного тону, викладену в партіях мідних духових інструментів. Фінальний передзвін з мажорним забарвленням утворює урочистий характер свята.

Аналіз стилістики сюїти А. Білошицького «*З глибини віків*» виявляє тяжіння автора до сучасних засобів виразності: гострої ритміки, нетрадиційних ладових і гармонічних структур (поліладовість, полімодальність, кластерна техніка, розширена хроматика, (підголосковість, стрічкове голосоведіння, рух паралельними квінтами, тризвуками, септакордами, маломісткі звукоряди, пентатоніка й діатонічні лади тощо), а також «різновидів поліфонічної тканини, її сучасних видів –

поліфонії площин, поліпластовості викладу» [137, с. 118]. В образній структурі твору простежуються сфери, що активно взаємодіють між собою: духовна, яку символізують дзвони (перша та шоста частини – урочистий дзвін, п'ята – тривожний набат), героїчна (перша частина, сцена бою у четвертій частині, заключна частина) та народно-побутова (друга частина).

Поміж значної кількості оркестрових творів, присвячених Київській Русі, виокремлюється зразок жанру *симфонічної поеми*. Це – твір *Олександра Яковчука «Золоті ворота»*, написаний до 1500-річчя заснування Києва (1982). Творчість цього композитора вирізняється багатством жанрів та художніх ідей²³. Композитор Віктор Камінський слушно зауважив, що «у музиці не існує жанру, яким би не володів Яковчук» [194, с.12], але особливий пієтет митець виявляє до симфонічної музики (вісім симфоній та дві симфонічні поеми). Серед небагатьох досліджень, присвячених симфонічному доробку митця, наукову вагу мають публікації Ольги Кушнірук, в яких проаналізовані стильова динаміка його симфонічної творчості [99], Перша та П'ята симфонії [97], Третя та Четверта [98]. Симфонічній поемі «Золоті ворота» авторка хоч і приділяє увагу [97], але детально не заглиблюється у жанрову специфіку, драматургію, образність та стилістику цього твору.

Симфонічний стиль О. Яковчука вирізняється глибиною та масштабністю задуму, драматичним психологізмом, патріотичним образно-емоційним змістом, вільним трактуванням оркестрових жанрів та технологічною майстерністю письма. Осягаючи сорокарічну ретроспективу симфонічних полотен композитора, помітна магістральна образно-сміслова лінія, що їх об'єднує, – «бурхлива і драматична історія

²³ О. Яковчук (нар. 1952) – автор восьми симфоній, двох симфонічних поем, опери, балету, десяти інструментальних концертів, двох ораторій, сімох струнних квартетів, близько 400 обробок українських народних пісень, великого числа камерно-інструментальних творів, кантат, опусів духовного змісту, фортепіанних композицій.

України, осмислена крізь призму особистісного авторського сприйняття: від героїчної оборони Золотих воріт часів Київської Русі до буремних подій ХХІ століття: Революції Гідності (Симфонія №7 «Майдан») та російської агресії на Донбасі (Симфонія №8 «Нескорені»)» [17, с. 42].

Поему «Золоті ворота» вважають своєрідним прологом до всієї симфонічної творчості О. Яковчука. Музика твору змальовує величний образ Золотих воріт та їх незламних захисників, які чинили потужний спротив ординській навалі. Орієнтована на романтичну традицію жанру, симфонічна поема поєднує ознаки драматичної та епічної драматургії, які взаємодіють у хронотопі сонатної форми з розробкою конфліктного типу та дзеркальною репризою. Головна тема має героїко-патріотичний характер, уособлюючи образ мужніх оборонців Києва. Звучання побічної партії передає стан тривожного очікування битви, криваві події якої розгортаються у розробці, де «з максимальною можливістю використано всі засоби художньої палітри, внаслідок чого епічна концепція втілюється у драматичних і трагічних колізіях» [61, с.33]. Ключову роль у драматургії поеми відіграє лейт-образ Золотих воріт, що наскрізною лінією проходить від вступу до останніх акордів. На тематизмі цього лейтмотиву композитор, майстерно оперуючи тембровими барвами, будує різні образні сфери твору: архаїчну (вступ), героїчну (експозиція, реприза), духовну (початок репризи).

Принцип монотематизму, характерний для жанру симфонічної поеми, виявляється також, в інтонаційній спорідненості головної та побічної партій. Ці теми, як і передбачається, є контрастними за цілим рядом ознак (від динаміки та щільності оркестрування і до темпу), але їх спорідненість на рівні інтервальної структури підкреслює, що це все лише різні грані одного образу: захисників Золотих Воріт та Русі загалом. Також сама ідея твору – програмна симфонічна поема із яскравим зображенням баталій в розробці – викликає асоціації з поемами зачинателя цього жанру,

Ференца Ліста, зокрема, його «Битвою гунів» («*Hunnenschlacht*»), де також показано бойове зіткнення християн та язичників.

Окрім романтичної традиції жанру, О. Яковчук звертається й до сучасного контексту композиторських технік, причому розводить ці два звукові «світи» по різних складових форми, поєднуючи їх лише у ключовий момент музичного «сюжету». Ця «сучасна» складова найбільшою мірою втілена у *вступі* – епічному пролозі перед власне драматичним розгортанням подій в сонатному *allegro*. Композитор втілює архаїчні образи сонорними засобами: нашаруванням квінт у перших тактах, яке простягається від контрабасів до скрипок (дублювання арфи тут імітує гуслі). Архаїчний колорит посилюється короткими репліками дерев'яних духових, викладених паралельними квартами на фоні струнних (другий елемент вступу). До сонорних ефектів належать також послідовності паралельних квінт в басах та інтонації пентатоніки з її «орієнтальним» забарвленням. Загалом тематизм паралельних кварт розвивається шляхом поступового розгортання епічного оповідання. Друга тема, представлена у вступі, одночасно спирається на попередні, оскільки супроводжується паралельними квінтами, і прогнозує подальший розвиток музичного «сюжету», адже саме її варіант далі розпочне розробку з батальною сценою. На відміну від попередніх двох тем, вона має рішучий та вольовий характер.

Експозиція сонатної форми починається викладенням *головної партії, Allegretto* (Додаток А, приклад 37). Вона складається з двох елементів: напруженого фону альтів в дусі *perpetuum mobile*, з повторами звуків і спадними інтонаціями-«зітханнями», та героїчної теми, в якій нерегулярність акцентів та вільна ритміка відтворюють риси наспіву або хоралу. Завдяки цьому її можна тлумачити як образ мужніх оборонців Києва. Розвиток теми пов'язаний із загостренням драматизму шляхом поступового долучення різних оркестрових груп: струнних, дерев'яних духових та мідних. В рамках проведення *головної партії* з'являються ще

дві теми схожого характеру: перша є похідною і буде активно представлена в батальній сцені розробки, друга – своїми початковими інтонаціями нагадує мотив *Dies irae*, стверджуючи ідею хоральності.

Побічна партія виділена в окремий розділ завдяки вповільненню темпу до *Andante* (Додаток А, приклад 38) та одноголосному викладу протягом тривалого часу – що створює значний контраст до головної партії. Її звучання передає стан тривожного очікування битви, напруженого роздуму. Тема викладена у віолончелей великими тривалостями зі значною кількістю синкоп і ладових альтерацій, нагадуючи зразки ліричних тем ряду композиторів середини ХХ століття, зокрема й Бориса Лятошинського. *Побічна тема* має тематичну спорідненість з головною, що виявляється навіть у використанні романтичної початкової інтонації зменшеної квати²⁴. У цьому власне й виражається ідея монотематизму, що в даному контексті пов'язано з різнобічним висвітленням образу захисників Києва – живих людей зі страхами та сумнівами, а не знеособлених воїнів у дусі доктрини соцреалізму. Так само, як «роздуми та, можливо, сумніви перед неминучим зіткненням з ворогом» трактує цю тему й О. Кушнірук [97, с. 9].

Друга тема *побічної партії* лише посилює асоціації з музикою модерністів. Викладена гобоями та кларнетами у високому регістрі, вона спирається почергово на зменшений та збільшений тризвуки на фоні пульсуючих синкоп у струнних, а далі «обростає» підголосками, в тому числі валторновими. У драматургії симфонічної поеми це є введенням нового типу лірики – не напружено-сконцентрованої, а чуттєвої, гедоністичної. Завдяки цьому образ захисників Києва набуває подальшої деталізації, ускладнюється його емоційний профіль.

Оскільки концепція жанру симфонічної поеми не передбачає тривалого експресивного ліричного висловлювання, відповідно

²⁴ Інтонації побічної партії виявляють навіть звуко-висотний збіг з головною темою симфонії Сезара Франка *d-moll* (*d – cis – f*).

результатом розвитку дещо «замріяної» *побічної партії* стає неочікуване переключення в сферу активного зображення драматичних подій. Основна місія захисників Золотих воріт показана у сцені битви у *розробці*, де «з максимальною можливістю використано всі засоби художньої палітри, внаслідок чого епічна концепція втілюється у драматичних і трагічних колізіях» [61, с. 33]. У розробці з'являється тема закличного характеру (Додаток А, приклад 39), експонована у *вступі*, яка з огляду на драматичний розвиток викладена потужними унісонами найбільш яскравих інструментів, в тому числі тромбонів, туб та литавр. Тепер це не передчуття майбутньої битви, а безпосередній сигнал про її початок із застосуванням дзвонів як символу набату. Третє проведення теми доручено переважно дерев'яним духовим у високому регістрі, що підкреслює її хоральність і надає відтінку молитовності. Останні такти перед битвою змальовують «затишшя перед бурею», на короткий проміжок часу повертається вступний сонорний тематизм із нашаруванням квінт, який підводить до *Allegro*.

Зображення баталії розвивається упродовж трьох етапів з акцентуванням різних засобів виразності. На першому етапі заклична тема (литаври) стає імітацією бойових барабанів. Драматизм битви підкреслюється раптовими акордами-«скриками» всього оркестру, а також нашаруванням інших ударних, що, таким чином, зображає наближення різних полків. На другому етапі битви долучається нова тема, механістично-маршовий характер якої та викладення паралельними квінтами викликає асоціації із Третьою, «Літургічною», симфонією Артура Онегера. На третьому етапі розробки цей матеріал відходить у фон, витісняючи ритмо-формулу литавр, а на першому плані звучить варіант головної партії, повторений п'ять разів різними оркестровими групами. Драматургічно це представлено нагнітанням, що досягається оркестровим *crescendo* зі збільшенням кількості інструментів. Сцена битви завершується урочистим проголошенням (майже *tutti*) нового варіанту

головної партії, схожого і на попередній, і на оригінальний її вигляд завдяки поверненню ходу на зменшену кварту. Так показана перемога в битві. Використовує О. Яковчук ще один звукозображальний прийом: епізод перед репризою (після тріумфальних фанфар), витриманий на паралельних квінтах у високих дерев'яних духових – наче перше, що видно після того, як розсіюється курява після битви. З погляду музичної драматургії цей епізод важливий тим, що поєднує семантику спокою з темою *вступу*, що стала прообразом теми битви.

У дзеркальній репризі найбільше змін зазнає *побічна партія* (попри відсутність тонального зсуву). В репризі її супровід використовує принципи алеаторики (другі скрипки та альти, прийомом *col legno*) та колористики (трелі у перших скрипок у високому регістрі), сама вона викладається віолончелями, але теж з трелями. В результаті утворюється звукова картина ірреальна, подібна до марення – роздуми про свої переживання, життя, цінності тощо. Тоді навіть органічніше, ніж в експозиції, розвиток перетікає в другу тему побічної, з її замріяним характером. Тоді перехід до головної партії стає своєрідним поверненням до реальності, включенням в реальний плин часу – що пояснює необхідність застосування дзеркальної репризи композитором.

Реприза плавно перетікає у невелику *кodu*. У ній, як і в розробці, панує «тема битви» (лейтмотив Золотих воріт), але вже не як сигнал готовності до бою чи то фон для розвитку баталії, а як остаточне проголошення перемоги, досягнутої у цій битві. Апофеозне звучання мідних духових утверджує непереможність українського духу. Таким чином вибудовується суто музична логіка розвитку теми: від очікування у вступі – через активну боротьбу в розробці – до тріумфального завершення в коді.

3.3 Балетна музика

У жанрі балету найбільш яскравими зразками втілення тематики Київської Русі є інструментальні опуси Євгена Станковича («Ольга») та Олександра Канерштейна («Євпраксія»), які згадувалися у Другому розділі. Обидва балети присвячені реальним історичним постатям видатних жінок давньоруської держави, образи яких виразно представлені в кожному балеті у різних аспектах. Пієтет композиторів до жіночих образів у жанрі балету уявляється сталою традицією в історії української музики («Лілея» Костянтина Данькевича, «Лісова пісня» Михайла Скорульського, «Джен Ейр» Юлії Гомельської, «Повернення Батерфляй» Мирослава Скорика та ін.), тож балети Є. Станковича та О. Канерштейна органічно вписуються у цей історичний контекст.

Попри наявність доволі солідного доробку українських композиторів у жанрі балету протягом ХХ – початку ХХІ століття, досліджень балетної музики досі небагато. Грунтовні праці, в яких висвітлено історичні аспекти розвитку українського балету ХХ століття, належать музикознавиці Марії Загайкевич [53; 55; 57] та театрознавцю Юрію Станішевському [169]. Останнім часом інтерес учених до жанру балету і, зокрема, балетної музики значно активізувався. Серед вагомих досліджень 2010-х–2020-х років – монографія Галини Полянської [149], дисертації Владислави Аксютіної [1] та Вероніки Зінченко [60], статті Олени Афоніної [5] та Олександра Чепалова [191]. Серед недавніх публікацій з історії українського балету та окремих постановок, також, вирізняються розвідки Сергія Голубничого [29], Ольги Настюк [128], Світлани Садовенко [155], Андрія Тулянцева [176] та Людмили Хоцяновської [187]. Усі означені роботи, присвячені як теоретичним аспектам сучасного балету, так і художнім тенденціям розвитку балетної музики українських композиторів останньої третини ХХ – початку ХХІ століття, увійшли до теоретичної

бази дослідження музичної складової балетів Є. Станковича та О. Канерштейна.

3.3.1 Балет «Ольга» Євгена Станковича

Творчість визначного композитора-симфоніста *Євгена Станковича* (нар. 1942)²⁵ на сьогодні є одним із найбільш актуальних об'єктів музикознавства. Серед великого числа праць, присвячених митцеві, найбільш ґрунтовними є монографії Олени Зінькевич [62; 63; 64], в яких розкриваються як художньо-естетичні, так і жанрово-стильові та особистісні аспекти його музики. Важливими матеріалами у вивченні багатожанрового доробку композитора є також біографічний нарис Степана Лісецького [104], дисертації Ради Станкович-Спольської [170], Олени Колісник [87], Єлизавети Сіренко [165], статті Ірини Коханик [93] та Юрія Чекана [190], публіцистика Анни Луніної [108]. Окремих досліджень балетної музики композитора немає. Деякі аспекти розгляду балету «Ольга» висвітлено в одній із монографій О. Зінькевич [63] та у праці С. Лісецького [104]. На ці праці й спиратимемось, аналізуючи означений твір з погляду розкриття у ньому образу Київської Русі.

У доробку Євгена Станковича *балет «Ольга»* посідає особливе місце. Це – перший із шести наявних на сьогодні балетів композитора, присвячених національній темі. Балет був написаний у 1981 році, коли Є. Станкович вже був автором п'яти симфоній та фолк-опери «Квіт папороті», що вказує на «зрілість» митця, здатного вибудувати складну симфонічну драматургію балетного дійства з яскравою національною образністю. І прослуховування-перегляд балету це підтверджує: його музична складова є потужною і самодостатньою. Поява балету «Ольга» до 1500-річчя заснування Києва, стала важливою подією в культурному житті

²⁵ Євген Станкович – автор шести симфоній, шести балетів, трьох опер, великого числа камерно-симфонічних (зокрема, дев'яти камерних симфоній), вокально-симфонічних, камерно-інструментальних творів, літургії, композицій духовного змісту, музики для кінофільмів.

суспільства. Як зазначає О. Зінькевич, «“Ольгу” Станковича дуже чекали» [63, с. 117], пов'язуючи це очікування саме з «особливою духовною ситуацією» – усвідомленням ювілею столиці як події не лише державного, а й загальнонаціонального значення.

Основою для аналізу балету «Ольга» обрано два джерела: рукопис партитури (452 сторінки) та екранізація балету, здійснена Українською студією телевізійних фільмів (1984)²⁶. Автор лібрето, Юрій Ілленко, поєднав у сюжеті історичні відомості та художній вимисел, що викликало різні міркування дослідників. С. Лісецький, який зазначає, що основним джерелом інформації про життя Ольги є «Повість минулих літ», у цілому визнає, що лібретист, «спираючись на історичні джерела, легенди, перекази, створив цілісну сюжетно-сценічну канву» [104, с. 43]. Водночас дослідник вважає, що такі елементи художнього вимислу як образ Руса, коханого Ольги, та сцена жертвоприношення Ольги (наприкінці X століття така практика втратила актуальність) не зовсім мотивовані у балеті.

О. Зінькевич критичніше оцінює лібрето, в якому також визначає поєднання літописних фактів та «романтичної вигадки», дещо дорікаючи лібретистові у вільному поводженні з історичними фактами, адже художній твір, на її думку, «формує масове стійке судження» [63, с. 120-121]. Крім того, дослідниця констатує вже згадану, історичну невідповідність обряду жертвоприношення [63, с. 122], а також неясність щодо ставлення Ольги до Ігоря. Справді, у сюжеті незрозуміло, чому Ольга, яка не помстилася ані за вбивство Руса, ані за фактично насильний шлюб, вчинила, при цьому, таку жорстоку розправу за смерть чоловіка. Ще одним недоліком лібрето О. Зінькевич вважає відсутність важливої

²⁶ У спектаклі були задіяні такі творчі сили: диригент Степан Турчак, балетмейстер Анатолій Шекера, режисер-постановник В'ячеслав Скворцов, художник з костюмів Федір Нірод. Виконавці головних партій: Світлана Приходько (Ольга), Віктор Литвинов (князь Ігор), Вадим Федотов (Рус, Святослав), Ірина Задаянна (Малуша). Інша постановка балету з назвою «Княгиня Ольга» та суттєвими відмінностями від оригіналу була здійснена Дніпропетровським академічним театром опери та балету 2010 року. За словами Юлії Бенті, балетмейстер Олег Ніколаєв «переписав лібрето Юрія Ілленка, по суті, створивши на основі старої музики новий театральний твір» [8].

історичної події – поїздки Ольги до Константинополя, де вона прийняла хрещення²⁷ [63, с. 118, 124].

З огляду на те, що саме Ольга є центральним персонажем балету, образ Київської Русі розкривається у творі саме через неї. Героїня представлена в кількох іпостасях: спочатку як проста дівчина, жертва обряду; далі – як жінка, котра кохає; як мати; як державна діячка часів війни (об'єднання слов'ян у танці «*Аркан*»); як державна діячка часів миру («*Будівництво міст*»). І переходи між цими іпостасями, так само як їхній розвиток, є чітко обумовленими та обґрунтованими. Фактично всі провідні лейт-теми балету супроводжують танець Ольги. Йдеться не тільки про лейтмотиви самої Ольги та її кохання, а навіть про ті теми, які до того з нею не були пов'язані, але стали її характеристиками по мірі розгортання сюжету. Це, зокрема, комплекс тем Київської дружини, тема «*Танцю єднання*» («*Аркану*»), вступна хоральна тема: ці теми супроводжують Ольгу відколи вона стає лідеркою держави. Наприклад, у сцені прийому послів звучить вступний хорал – бо саме Ольга приймає вірчі грамоти; теми Київської дружини та «*Аркану*» супроводжують героїню тому, що саме вона об'єднує слов'ян на боротьбу з печенігами тощо. Таким чином, поряд із іманентно властивими темами, у цьому образі накопичуються усі ключові елементи музики балету.

Однією з найяскравіших особливостей музики балету «*Ольга*» є поєднання різних інтонаційних пластів відповідно до ліній образної драматургії. Кожен із дослідників визначає по-своєму ці стилістичні шари, але як О. Зінькевич, так і Є. Лісецький визнають, по-перше, їх наявність і відмінність, а по-друге, – органічний перехід одного в інший. Зокрема, О. Зінькевич виокремлює три сфери: «державницьку», народно-жанрову та

²⁷ Відсутність у балеті християнської складової історії Ольги цілком може пояснюватися антирелігійною політикою радянської держави. Ймовірно, маючи сумний досвід заборони цензурою постановки фолк-опери «Квіт папороті» внаслідок її яскраво-національної характеристичності та сучасної стилістики, автори балету виявили обережність, уникаючи забороненої релігійної теми. Сцена хрещення Ольги в хоровому звучанні була додана у згаданій версії постановці балету Дніпропетровським академічним театром опери та балету.

лірико-психологічну [63, с. 128]. С. Лісецький вбачає у музиці балету три сфери народу (епіко-героїчна, активно-вольова та побутово-звичаєва) [104, с. 44] та дві «персональні» лінії: лірико-драматичну (образи Ольги та Руса, Святослава й Малуші – сина й невістки Ольги) [104, с. 52] та власне ліричну (Святослав і Малуша, а також, Ольга з маленьким Святославом) [104, с. 56]. Схиляючись більше до розподілу, запропонованого О. Зінькевич, вважаємо за доцільне уточнити назви наведених сфер з огляду на стильову диференціацію їх музичного втілення, та додати ще одну. Таким чином, розглядатимемо звукову тканину «Ольги» як переплетення чотирьох сфер: нео-фольклорної, народної (включаючи обряди, жанрово-побутову інтонаційність); урочисто-офіційної з рисами неокласицизму; ліричної, що включає різні грані лірики в залежності від ситуації (від піднесено-екстатичної до трагедійної з відчутним впливом неоромантизму); та сфери, так званої, «музики боротьби», яку можна виокремити завдяки подібності принципів музичного втілення різних конфліктних ситуацій сюжету.

Результатом поєднання різноманітної музичної лексики стають кілька взаємопов'язаних характеристик музики «Ольги». По-перше, це багатовимірність втілення образів Київської Русі. Народна сфера забезпечує достовірність просторово-часової локалізації; урочисто-офіційна сфера відповідає високому статусу Ольги і в цілому зображених історичних подій (у зв'язку з цим закономірно, що О. Зінькевич розглядає балет крізь призму «поетики літопису») [63, с.125]; лірична сфера сприяє поглибленню змісту твору психологічним впливом та емоційною доступністю; сфера боротьби дає змогу втілити сюжетно-рушійні ситуації конфлікту. Крім цього, така стильова поліфонічність дозволила композиторові написати унікальний монументальний твір, запропонувавши своє оригінальне прочитання давньої історії.

Балет складається з *трьох дій* з чіткою номерною структурою, помітною й під час перегляду фільму. Утім, зміст та структура номерів є

різними. Одні номери мають стабільну кількість дійових осіб і загалом єдиною дією, що завершується в рамках номеру. Таких номерів більшість і вони належать до різних шарів сюжету: народно-обрядового характеру («Дівочі ворожіння»), народно-побутового («До Ольги прибігають дівчата»), ліричного («Дует Ольги та Руса») тощо. З іншого боку, в моменти активного розвитку сюжету композитор використовує номери динамічні, з великою кількістю подій та зміною числа дійових осіб на сцені. Такий приклад – №9 з *Другої дії*: він не має окремої назви, але в партитурі є ряд ремарок, що вказують на подієвість («Ігор рятує Ольгу», «Жреці встають між Ольгою та Ігорем», «Ольга б'ється в руках жреців»), причому дві останні ремарки вміщено на сусідніх сторінках партитури, що підкреслює динаміку розгортання цих подій.

Усі три дії балету мають ряд відмінностей, і головна з них полягає в іншому способі зображення історії. Якщо *перші дві дії* фактично присвячені одній лінії – змалюванню «соціального ліфта» Ольги (від простої дівчини до княгині), то *Третя*, навпаки, містить окремі епізоди її правління. Неоднаковими виявляються і три дії балету з погляду представлення чотирьох вищезначених образних сфер. Так, у *Третій дії* фактично уникається народно-побутова складова неофольклорної сфери, хоч сама неофольклорна сфера відіграє тут провідну роль у розвитку найважливішої сюжетної лінії *Третьої дії* – єднанні слов'ян в «Аркані». Інший приклад відмінності – співвідношення ліричної та «державницької» сфер: якщо в *Першій* та *Другій* діях вони перебували в конфліктній антитезі, то в *Третій дії* ці лінії представлені в паралельному розвитку, адже лірична сфера тепер має інших «носіїв» – Святослава і Малуші.

Хоч урочисто-офіційна сфера не є провідною у балеті, все ж вона домінує на початковому етапі та у завершенні дійства. Так, у **Пролозі** після імітації дзвонів ударними, арфою та фортепіано першою вираженою темою є урочистий чотириголосний хорал (чотири валторни і туба *pp*) (Додаток А, приклад 40), генезу якого О. Зінькевич виявляє у знаменному

розспіві [63, с. 130]. Іншим важливим тематичним елементом *Прологу* є унісонна мелодія струнних (окрім скрипок), з характерним тріольним ритмом (Додаток А, приклад 41). Третій елемент тематизму – фанфарний рух валторн (із сурдиною) паралельними секстакордами. У *Пролозі* також з'являється тема народної сфери, яку ведуть дві флейти. Тема має характерний квінтовий амбітус, з підкресленим інтонаційним рухом з V до I ступеня, уникаючи III ступінь. Перехід в іншу сферу підкреслено прийомом алеаторики (ремарка «Кожен виконавець грає свою партію в довільному темпі, незалежно від других»), що зумовлено контрастом між «офіційним» звучанням та відносною свободою фольклору, до того ж, з ліричним забарвленням. Інтонаційною особливістю *Прологу* є його тональна децентралізація: перші три теми мають опертя на стійкі інтонації *d-moll*, *fis-moll* та *G-dur*, а четверта – *g-moll*.

Початок **Першої дії** експонує образ головної героїні – «*Ольга одна на купальському ігрищі*» (Додаток А, приклад 42). Цей номер вступає *attacca* після четвертої теми *Прологу* (*g-moll*). Тут також поєднуються дві образні сфери, але інші, адже провідна роль належить неофольклорній сфері, яка відтіняється ліричною, репрезентуючи ті грані образу Ольги, які будуть найважливішими у *Першій дії* балету. Вже з перших тактів номеру очевидним стає характерний для Є. Станковича принцип утілення давніх образів Київської Русі через поєднання архаїчного та сучасного. Перше втілено в поспівковому тематизмі, заснованому на трихорді; звучанні англійського ріжка *solo*; зображенні народних прийомів гри на дерев'яних духових (*frulato* флейт); у підголосках кларнетів, викладених паралельними квартами. На противагу духовим, струнні та ударні утворюють мерехтливий фон завдяки тремоло, флажолетам та звучанню вібрафону.

Середній розділ умовної тричастинної форми цього номеру присвячений ліричній сфері – саме тут вона експонується в балеті. Ця сфера представлена темою скрипок (Додаток А, приклад 43), що

радикально відрізняється від попередніх тем своїм «широким диханням» та експресивністю – з типово романтичними інтервалами зменшених терції та кварта, з рясними відхиленнями в інші тональності. В подальшому саме ця тема звучатиме у ключових моментах розвитку ліричної лінії. Супровід цієї теми теж підкорюється логіці функціонального розподілу оркестрових груп: дерев'яні духові продовжують втілювати фольклорну лінію «поспівковими» підголосками, а ударні (з арфою) зберігають функцію колористичного фону квінто-октавними акордами у високому регістрі. Скорочена реприза номеру експонує четверту образну сферу – боротьби: супроводом до теми англійського ріжка стають повторювані у тріольному ритмі малі нони віолончелей, ніби передвіщаючи катастрофічні події майбутнього. Таким чином, у *Пролозі* та першому номері фактично представлені всі основні інтонаційні сфери балету.

Епізод №2 «До Ольги прибігають дівчата» (Додаток А, приклад 44), є одним з найяскравіших втілень неофольклорної сфери в її обрядово-ігровому розумінні, це – образ «Русі святкової». Головною рисою тематизму тут стає оперування короткими поспівками, і кожна нова поспівка по-новому оркеструється, нагадуючи вільне народно-ансамблеве музикування. У цьому номері також використані алеаторичні прийоми (кларнет і альтова флейта грають шестизвучні послідовності *veloce ad libitum*). Архаїчний колорит досягається також викладом теми паралельними чистими інтервалами та використанням ладів народної музики. Протягом лише трьох тактів п'ять разів змінюється ладова організація тематизму (ознаки іонійського, еолійського, лідійського ладів, двічі гармонічного мінору та знову лідійського). Наступна тема викладена в типовому для народної музики розмірі 7/8; її ладо-тональні особливості визначаються поєднанням інтонацій далеких тональностей *b-moll* та *C-dur*, що також підкреслює нестабільність, змінність фольклорно-музичної лексики.

Номери з 3 по 5 («Прихід парубків», «Купальські ігри, танці дівчат і парубків» та «Виносять Ярилу»), які не ввійшли в екранізацію балету, продовжують попередній тематичний розвиток фольклорної лінії дійств. У №6 «Кулачний бій», спрямований на вираження чоловічого, підкреслено енергійний характер, музика номеру спирається на повторювані ритмічні та структурні одиниці. Водночас, принцип частої зміни тематичних побудов витримується і тут. У «Кулачному бої» є і елементи звукозображальності: наявні в великих кількостях акцентовані акорди (часто – на слабку долю) можуть бути розглянуті як відображення ударів, *glissando* ксилофона, арфи та фортепіано явно імітують стрибки. Характерною для номера є і змінність метра: до семи тактів підряд мають кожен свій метричний розмір, що сприяє іррегулярній ритміці і, як наслідок, архаїчному колориту.

Сьомий епізод «Дівочі ворожіння» має значно більше драматургічної ваги ніж просто відбиття традиції купальських ворожінь. Ідея віщування, закладена в назві, зумовлює прогностичний характер музики, в якій поєднуються усі чотири образні сфери. Очевидними ознаками фольклорної лінії є використання квінто-октавних «паралелізмів» у першій темі (звучання флейт *frulato* на містичному фоні арфи з опертям на цілотоновий звукоряд). Композитор використовує аналогічний фон *ostinato b – c – e – fis* у матеріалі Другої дії (№15 «Будівництво міст»), що відноситься до «офіційно-урочистої» сфери, зображаючи Ольгу як державної діячки в майбутньому. Інша прогностична риса виявляється в емоційній темі, яка супроводжуватиме Ольгу та Руса – таким чином, приєднується і лірична сфера (у фільмі засобами відеомонтажу Ольга «бачить» Руса у воді під супровід хроматичних пасажів вібрафона). Передбачення сфери «боротьби» втілено у поступовому фактурному розростанні гостро-дисонуючого комплексу з характерною синкопованою ритмічною фігурою *ostinato* (що споріднює його з

«*Арканом*»). Окрім того, тут повторюються короткі закличні мотиви з №6 «*Кулачний бій*», що супроводжували появу Руса.

Наступний, восьмий номер, «*Стрибки через вогонь*», відтворює «чоловічу партію» купальського ритуалу. Після яскравого звукозображального вступу (рясне використання *tremolo*, що імітує мерехтливе полум'я), у цьому невеликому номері з'являються дві чітко виокремлені теми рішучого настрою, які пов'язані не з фольклорною сферою, а офіційною. Це, зокрема, тема дружини Ігоря з характерним тріольним ритмом у мідних духових. Номер виділяється серед інших насиченістю оркестрової фактури: тема, яка викладається паралельними тризвуками, водночас імітується. Епізод №9 «*Проводи Купала*» відкривається унісонним проведенням теми Ольги з №1 у струнних та міді і згодом переривається різким мотивом «трихорду в тритоні» у високому регістрі. Тут також повторюється чоловіча тема з №8, адже парубки беруть участь у проводах Купала. Невеликий фрагмент під заголовком «*Кидають Купало у воду*» є фактично прелюдією до №10 «*Умикання*», багатого на звукозображальні елементи.

Розвиток ліричної лінії балету починається з №11 «*Дует Ольги та Руса*». Як уже зазначалося, його головна тема спирається на типові романтичні інтонації та багата на виразні відхилення; вона інструментована переважно струнними, що підкреслює її чуттєвий характер, а в кульмінації використане екстатичне соло труби. При цьому, Є. Станкович органічно поєднує сферу любовної лірики з фольклорним колоритом. Так, під час пауз або витриманих нот струнної групи у дерев'яних духових з'являються короткі сольні награвання, що апелюють до національно-стильового контексту балету навіть попри занурення в ліричну сферу. Наступний №12 «*Викрадення Ольги*» перериває ідилію кохання. Різке переключення змісту втілено переходом до сфери боротьби, представленій тут різкими дисонансами *tutti* імперативного характеру. Власне боротьба втілена протиставленням цих акордів та енергійних

реплік струнних та духових. Друга частина номеру, з ремаркою «*Рус убитий горем*», повертає ліричну сферу, але вже у трагедійному висвітленні. Ця тема також звучатиме далі як «*Епітафія Русу*» після його вбивства та в «*Реквіємі*» наприкінці балету.

Початок *Другої картини* присвячений образу Князя Ігоря, відповідно, на перший план виходить «урочисто-офіційна» сфера. У першому номері вона представлена двома темами, що вже звучали. Це – початковий хорал, дещо модифікований завдяки тріольній басовій лінії, та остаточно викристалізована тема дружини Ігоря, що вперше з'явилася у попередній картині в №8 «*Стрибки через вогонь*». Вона ж відкриває і наступний номер, назва якого, «*Дружина Ігоря*», дає підставу визначити назву цієї теми. Відповідно до мілітаристської тематики, музика цього номеру продовжується у характері маршу (в партитурі він має дві теми, в записі фільму – лише другу, *g-moll*). Національна своєрідність маршу підкреслена використанням розміру 5/4 наприкінці четвертого такту. Наступні три епізоди («*Перед наказом жреців*», «*Наказ жреців*» та «*Вихід жертв*») є мініатюрами тривалістю до десяти тактів, причому перший з них пов'язаний із фольклорною тематикою, на що вказує квазі-імпровізаційне награвання альтової флейти, яке звучало у «*Дівочих ворожіннях*».

У номері «*Наказ жреців*» повертається лінія «боротьби», яка представлена звукозображальними засобами, потужними акордами-дисонансами у міді, на фоні яких виникають алеаторичні фігури дерев'яних духових (імітуючи відчуття жаху присутніх від жорстокого наказу). У «*Виході жертв*» сфера «боротьби» представлена іншою ремінісценцією до «*Дівочих ворожіннь*» – пульсуючим акордовим фоном у розмірі 6/4, який зберігається у двох наступних номерах: «*Жертовне вогнище*» та «*Жреці вказують на Ольгу – вона жертва богів*». Вогнище показано звукозображальними прийомами, зокрема, фактурним *crescendo*

від низьких струнних до високих духових та трелями в партіях усіх інструментів.

Наступні епізоди: №8 («Всі приголомшені зривають з Ольги покривало; всі вражені красою Ольги») та №9 («Ігор рятує Ольгу») в наявній версії балету поєднані в розгорнутій драматичній сцені, в якій гострота тематичного конфлікту музики є не меншою за його відображення на сцені. Майже від самого початку в екстатичному характері звучить лірична тема Ольги (тут вона, очевидно, стає темою кохання Ольги та Ігоря, адже Рус не бере участі у цій сцені). Протилежні сили втілено темою дружини Ігоря (ремарка «Дружина заважає Ігорю» та повторенням теми жреців – тобто, «офіційної» сфери. Наприкінці номеру підтверджується теза С. Лісецького про єдність Ольги та народу [104, с. 44], коли у цій сцені, згідно з ремаркою, «Народ встає на захист Ольги». У цей час у музиці (струнні та валторни) звучить тема *g-moll* з Прологу, яка плавно переходила в сольний номер Ольги. Після невеликої замальовки №10 «Горіння ідолів», де вогонь, як і в попередніх випадках, зображено трелями, слідує останній номер *Першої дії* – «Народ поєднує Ольгу з Ігорем». Його особливістю є відсутність в ньому очікуваної ліричної образності, пов'язаної з Ольгою, – замість цього представлена «урочисто-офіційна» сфера: звучать інтонації початкового хоралу.

У фільмі *Перша дія* безперервно перетікає у *Другу*, з пропуском номеру «Ігор з дружиною йдуть в похід». Фактично, **Друга дія** відкривається №2 «Весільний бенкет», в якому з'являється нова тема «офіційно-урочистої» сфери у святковому характері – ритмічний хорал у тональності *a-moll* (Додаток А, приклад 45), в басову лінію якого вплетено звороти теми дружини Ігоря. Варіація цього хоралу представлена в №3 «Жіночий танець “Лебідушка”», де також звучить остання тема із *Прологу*, яка має народне забарвлення. Простежуються в музиці й ознаки ліричної сфери завдяки проведенню теми кохання Ольги та Руса (у фільмі показано, як Ольга бачить Руса крізь весільне застілля). У сцену пирування

уривається й характер «боротьби» – суперечка між русичами та варягами, в якій Ігор стає на бік останніх. У цьому епізоді яскраво звучить тема дружини Ігоря на алеаторичному фоні струнних. Назриваючий конфлікт відтіняється контрастною появою скоморохів у №4 (Додаток А, приклад 46), які втілюють фольклорну образність. Тема скоморохів складається із коротких поспівок кларнета *in Es* (імітація свирілі) у ритмічному супроводі бубна. У подальшому розвитку ця тема проводиться паралельними діатонічними акордами, що навіює асоціації з “*Danse russe*” із «Петрушки» Ігоря Стравинського. Елементи комічного тут створює соло туби в низькому регістрі (підкреслено незграбна тема з ремаркою «*грубо*»).

У розгорнутій сцені весільного пирування востаннє з’являється Рус (№6 «*Прощальний танець Ольги та Руса*»). Його супроводжує лірична тема кохання з Ольгою, оркестрована струнними і цього разу вже без орнаментальних поспівок фольклорного походження. Цю ліричну ідилію порушують зловісні репліки валторн, що обрамляють цей танець, – немов передчуття лиха. І справді, саме багаторазові повтори валторнових інтонацій невдовзі звучатимуть в епізоді убивства Руса. Після теми кохання знову проводиться тема весільного пирування, що надає музиці усієї сцени рис рондальності. У номері «*Епітафія Русу*» (після його убивства) разом із темою кохання з’являється матеріал епізоду «*Викрадення Ольги*» (№12 *Першої дії*), коли Рус страждав, завчасно оплакуючи Ольгу. Тепер цей тематизм ілюструє ситуацію оплакування Ольгою коханого (Додаток А, приклад 47).

З наступного номера відображення подій набуває рис фрагментарності, схематизму, про що згадувалося раніше. Так, у №9 «*Ольга із сином Святославом*» сюжет змальовує події, що відбулися кількома роками пізніше. Сцена починається з нової ліричної теми, ще більш виразної, з типовими романтичними затриманнями до третього ступеня мінорного ладу, які підкреслюють чуттєвість образу Ольги-матері. Власне «дитяча» музика починається від ремарки «*Ольга вчить сина*

ходити» (Додаток А, приклад 48), де домінує фольклорна сфера, репрезентована простою і невибагливою за стилістикою мелодією у викладі дуету гобоїв.

Повернення сфери «боротьби» відбувається у №10 «*Вбивство Ігоря*» та №11 «*Боротьба за престол*». У першому з цих номерів повторюється вступ до №9 «*Ольга із сином Святославом*», але в драматичному оркеструванні мідних духових. В епізоді «*Боротьба за престол*» Є. Станкович поєднує велику кількість тем: і тих, що вже звучали, і тих, що надалі звучатимуть. Так, участь слов'ян у боротьбі показана ритмічним фоном, що складе основу «*Аркана*»; у зображенні образу придворних композитор використовує тему скоморохів; Ольга представлена ліричною темою кохання до Руса; поява дівчат (згідно з ремаркою) пов'язана з повтором тематизму №9 *Першої дії*. Крім того, в цій сцені з'являється і викривлена тема весільного пирування.

Номер «*Помста Ольги*» у фільмі має досить велику купюру і починається з іншого повтору – теми з №3 *Другої картини Першої дії* («*Перед наказом жреців*»), але в потужному звучанні скрипок в верхньому регістрі, що виключає цей матеріал з фольклорної сфери та переміщує у сферу «боротьби». Кульмінацією «*Помсти Ольги*» є проведення теми дружини всіма мідними інструментами на гучній динаміці (*ff*), що підкреслює уособлення Ольгою усіх державницьких функцій. Епізод №13 «*Муки Ольги*» повертає музичний розвиток у ліричну сферу. В екранізованій постановці він починається з теми «оплакування» Руса, яку згодом змінює перша, лірична тема Ольги (також первинно пов'язана з Русом). Обидві теми повторюються кілька разів, а потім поліфонічно поєднуються.

Кульмінацією *Другої дії* і одним з найяскравіших втілень офіційно-державної сфери є №15 «*Будівництво міст*», названа О. Зінкевич «Дзвоновою симфонією» [63, с. 133], чим акцентується структурна самостійність номеру. Використаний у цьому номері тематичний матеріал

з «*Дівочих ворожінь*» не лише повторюється та «переінтоновується», а й піддається активному ритмічному та тембровому розвитку. Послідовність *b – c – e – fis ostinato*, яка проводиться майже в кожній партії, скрізь має свій темпоритм (від половинних нот до шістнадцятих). Належність до «офіційної» сфери тут підкреслюється також появою трансформованої теми дружини та новою фанфарною темою труб. Не уникає композитор і звукозображальності – окрім оркестрових дзвонів, що імітують церковні дзвони, в партитуру введено ще й коров'ячий дзвоник («*cow-bell*»), звучання якого викликає асоціації з шумом будівельних робіт.

Подібно до перших двох дій балету, **Третя дія** відкривається хоралом із *Прологу*. Показовим є характерне для балету протиставлення оркестрових груп – усім струнним доручено грати супровідну тріольну лінію. Тема дружини зазнає чергової зміни: тепер вона асоціюється з дорослим Святославом і в «*Танці Київської дружини*» (який відсутній у фільмі) вже не з'являється. Як і в інших номерах з фольклорними назвами, №3 «*Веснянка*» виходить за рамки суто календарно-обрядової образності, асоціюючись також із тематикою кохання. Саме тому в цьому епізоді композитор повертає ліричну тему Ольги та Руса, зображуючи ідилію нової пари закоханих – Святослава та Малуші. Таким чином, лірична лінія включається в контекст державності, спадкоємності, безперервності династії.

Засобами репрезентації фольклорної сфери у *Третій дії* є тритоновий мотив останньої теми *Прологу* та фрагментарному оркеструванню, де кожний повтор поспівки доручено новій групі. Яскравим прикладом пересемантизації теми є введення теми з епізоду «*Перед наказом жреців*» в номер «*Напад печенігів*». Фольклорна лінія тут змінюється стихією боротьби, і тема набуває тону напруженого очікування. Кульмінаційне поєднання всіх образних сфер балету (крім ліричної) досягається у №7 («*Танець єднання*»; «*Аркан*») (Додаток А, приклад 49). Це варіації на витриману тему, фольклорний характер якої

виражається у її чіткому ритмі та ладовій структурі з двома варіантами IV ступеня (натуральним та підвищеним). Урочисто-«офіційна» лінія у цій темі виявляється, передусім, у проведенні теми дружини; «сфера боротьби» показана потужним звучанням *tutti* з активною участю мідних інструментів. При цьому, провідна роль у сценічному втіленні цього номеру належить саме Ользі, адже саме в образі героїні тепер, наприкінці балету, сконцентровані всі три сфери.

Кульмінацією сфери «боротьби» і єдиною батальною сценою балету є №8 «*Битва з печенігами*». На відміну від показової єдності оркестрової фактури «*Аркану*», тут Є. Станкович змальовує битву через конфліктні «зіткнення» вже знайомого тематизму, зокрема, теми «*Танцю єднання*» та теми дружини з менш оформленими побудовами (тема з 8 звуків у контрафаготів, виписана цілими нотами), раптовими «вигуками» різних оркестрових груп та специфічними прийомами гри (*frulato* дерев'яних духових, алеаторичні фони тощо). У ключовий момент битви з'являється хорал з *Прологу* – вперше не у струнних чи валторн, а в чотирьох труб *ff* – як напружене проголошення внаслідок дисонуючої гармонізації.

Два останніх номери (№9 «*Реквієм*» та №12²⁸ без назви) передують фінальному «*Апофеозу*» – трагічному і водночас життєствердному. У «*Реквіємі*», коли на сцені показані тіла загиблих воїнів, звучить одна з тем «*Епітафії Русу*» та тема кохання, отже, стилістика ліричної сфери проникає в «офіційну» образність. У №12, позначеному темпом *Allegro maestoso*, знову сходяться всі образні сфери (крім лірики). Лінія «боротьби» представлена повтором фрагменту з епізоду «*Боротьби за престол*», «фольклорна» – «*Танцем єднання*», «урочисто-офіційна» – темою дружини та темою весільного пирування. В «*Апофеозі*» провідна роль належить хоралу з *Прологу*, урочисте оркестрування (*tutti*) якого не лише підкреслює заключний характер твору, а й втілює ідею стабільності й державної стійкості Київської Русі під правлінням княгині Ольги.

²⁸ №10 та №11 відсутні як у партитурі, так і у фільмі.

3.3.2 Балет «Євпраксія» Олександра Канерштейна

Олександр Канерштейн (1933–2006) – видатний композитор другої половини ХХ століття, представник київської школи Б. Лятошинського. Незважаючи на значний внесок цього митця²⁹ у розвиток української музики, його творчість залишається майже недослідженою. Базову інформацію про композитора та його доробок висвітлено переважно в довідникових виданнях [47; 116; 121; 168; 179] та рецензіях на виконання окремих творів, опублікованих у газеті «Культура і життя» [36; 41; 56] і журналі «Музика» [102]. Про деякі композиції митця згадується й у дисертації Олени Дмитрієвої [43, с. 133] та статті Ольги Настюк [128]. Щодо балету «Євпраксія», то й у цьому випадку знаходимо скупі відомості в газетних рецензіях Ірини Сікорської [164] та Олександра Чепалова [192], а також, у дисертації Наталії Семенової [161, с. 147–148]. Отже, до цього часу жоден із опусів О. Канерштейна детально не досліджували. Відповідно, здійснений у дисертації аналіз музики балету «Євпраксія» є першим кроком у справі наукового осмислення творчості цього композитора³⁰.

Балет «Євпраксія» створений композитором у 1982 році за сюжетом однойменного історико-психологічного роману П. Загребельного з нагоди святкування 1500-річчя Києва. Роман був написаний протягом 1972 – 1974 років у період актуалізації жанру історичного роману, про що йшлося у Другому розділі дисертації. Цей роман, присвячений гіркій долі княжни Євпраксії (1071–1109), онуки Ярослава Мудрого, оповідає, за словами самого письменника, «про жінку, про трагедію розлуки з рідною землею, про трагедію втрати любові» [58, с. 5]. Деталі історії життя Євпраксії

²⁹ У доробку О. Канерштейна три балети, три опери, сім симфоній, п'ять інструментальних концертів, значна кількість творів для симфонічного і камерного оркестрів, камерно-інструментальних та вокальних опусів, які за життя композитора досить часто виконувались.

³⁰ Авторкою дисертації було попередньо розглянуто симфонічну сюїту О. Канерштейна «Євпраксія», складену композитором на основі музики балету [19].

подані також у довідникових виданнях [46], літературознавчих публікаціях, присвячених роману П. Загребельного [42; 52], історичних [126] та науково-популярних [66] статтях.

Згідно з історичними джерелами, 12-річна київська княжна Євпраксія була заручена з маркграфом Північної Саксонії Генріхом Штаденським і з того часу жила за кордоном. Через три роки вона прийняла католицизм, а ще за рік овдовіла. У віці 18 років Євпраксія (під ім'ям Адельгейда) повінчалася з німецьким 38-річним імператором Генріхом IV – людиною жорстокою та аморальною. Після п'яти років шлюбу, не витримавши брутальних знущань чоловіка, вона втекла від нього до Італії, де звернулася до Папи Урбана II зі скаргою на Генріха і проханням звільнити її від шлюбу. Розглянувши справу Євпраксії-Адельгейди, церковні собори у Констанці та П'яченці, на яких вона виступала, засудили аморальну поведінку Генріха IV, відлучили його від церкви і позбавили престолу. Водночас боротьба Євпраксії за свою свободу і гідність зламала її життя, адже молода жінка зазнала як переслідувань чоловіка-збоченця, так і ганьби і брудних наклепів. Згодом 26-річна Євпраксія повернулася у рідний Київ, але й на батьківщині її наздогнала несправедлива дурна слава розпусниці й вигнанниці. У віці 35 років Євпраксія постриглася у черниці Андріївського жіночого монастиря, а через три роки померла й була похована в соборі Успіння Богородиці Києво-Печерського монастиря.

О. Канерштейн, глибоко вражений романом та, зокрема, образом головної героїні, намагався передати в музиці її сміливість, моральну чистоту і прагнення волі. Як пише І. Сікорська, композитору вдалося створити величний образ «маленької, тендітної жінки, чия сила духу виявилась стійкішою за грубу силу, допомогла вийти переможницею з нерівного двобою “Євпраксія і варварський світ уламків Священної Римської Імперії”» [164]. Як відзначалося у Другому розділі, балет О. Канерштейна на лібрето Олександра Стельмашенка мав дві редакції.

Спочатку композитор написав музику на три дії (1982), а у другій редакції (1994) скоротив партитуру до двох дій зі вступом, прологом та фіналом. На основі другої редакції і відбулася прем'єра балету в Харківському академічному театрі опери і балету імені М. В. Лисенка³¹.

Подальший аналіз музики «Євпраксії» здійснюватиметься на підставі опрацювання рукопису партитури, яка зберігається у бібліотеці театру, та відеозапису прем'єрного спектаклю. Для розуміння й осмислення образного змісту музики балету уявляється доцільним звернення до тексту роману П. Загребельного.

Балет розпочинається інструментальним **Вступом**, що змальовує атмосферу далекої епохи Київської Русі. Перша тема *Allegro ma non troppo* (Додаток А, приклад 50), викладена у струнних, вирізняється розміреним акордовим поступом та приглушеним звучанням, нагадує знаменний розспів. Завдяки широкому діапазону (відстань між партіями контрабасу та перших скрипок досягає п'яти октав) створюється відчуття безмежного простору, секундові подвоєння і паралельні квінти між крайніми голосами надають їй архаїчного колориту, а прийом *tremolo* – тривожності й загадковості. Ця тема, яку можна назвати *лейтмотивом долі*, відіграє значну роль у драматургії балету, набуваючи трагічного характеру³².

Інша важлива тема з'являється у партії гобоя (Додаток А, приклад 51). Ця ніжна, виразна і трохи сумна мелодія, пов'язана з *образом чеберяйчиків* – фантастичних персонажів роману П. Загребельного, які живуть «в лісах і серед трав» [58, с. 20], «не знають вони метушняви, колотнечі, все узгоджують із сонцем, з місяцем, з порами року, з їх повільними змінами» [58, с. 21]. На сцені ці персонажі, одягнені у легкі світло-блакитні туніки, тріпочуть прозорими рукавами, немов крилами,

³¹ У спектаклі були задіяні такі творчі сили: диригентка Вікторія Жадько, балетмейстер Ашот Асатурян, художники Андрій Злобін і Ганна Іпатьєва, виконавці головних партій Ольга Василянська (Євпраксія), Ігор Стецюр-Мова (Журило), Едгар Ананян (Генріх IV).

³² Уперше цей лейтмотив долі набуває трагічного характеру у сцені при дворі князя Всеволода після повідомлення послів про заручини Євпраксії (Перша дія), згодом він грізно звучить у сцені відчаю Євпраксії.

заманюючи глядачів у казкову подорож. Чеберяйчики символізують світ дитинства Євпраксії, образ її далекої батьківщини. Це ніби янголи-охоронці, які супроводжують Євпраксію на життєвому шляху від народження до смерті³³.

Музичний образ чеберяйчиків має слов'янські риси, на що вказує ладова специфіка тематизму (використання фрігійського, дорійського та іонійського) та варіаційний тип розвитку, притаманний народним пісням. Крім того, тема постійно прикрашається форшлагами (квінтовими, квартовими, секундовими, терцієвими), що нагадує курликання птахів або награвання на народних духових інструментах. Поряд із фольклорним забарвленням, *лейтмотив чеберяйчиків* овіяний таємничістю, яку передає звучання челести, секундові кластери валторн, хроматичні тремоло альти, дисонуючі інтонації тритонів, секунд і великих септим, рух паралельними квартами, а також «мерехтіння» альтерованих третього і четвертого ступенів з подальшою дезальтерацією.

Вступ завершується початковою темою долі у струнних, створюючи таким чином, своєрідну структурну і смислову арку.

Пролог – велика живописна масова сцена язичницького свята Купала (літнього сонцестояння), яке символізувало розквіт усіх сил природи. Ця сцена складається з трьох розділів. У першому розділі відтворюється традиція купальських жіночих хороводів, у другому – обряд з колесом, а в третьому – романтика купальської ночі. Тема дівочого хороводу, лірична і рухлива, асоціюється з обрядовими піснями (Додаток А, приклад 52). Її незвична метро-ритмічна специфіка, що апелює до стародавніх народнопісенних структур (розмір 15/8, поділ такту на п'ять тріолей, всередині яких щоразу змінюється групування шістнадцятих і восьмих), надає музиці грайливого характеру. Крім того, зв'язок із

³³ Упродовж усього балету чеберяйчики з'являються у семи найбільш важливих сценах – у вступі, під час першої зустрічі Євпраксії та Журили, під час коронування Євпраксії, у сцені вбивства її коханого Журили, під час втечі Євпраксії від Генріха, у сцені її боротьби з темними силами та у фінальній сцені загибелі.

фольклором виявляється у використанні варіаційного принципу розвитку з прийомами імітаційної та контрастно-тематичної поліфонії, а також, завдяки постійній ладовій перемінності – чергування інтонацій мелодичного мажору з поспівками еолійського, лідійського та гіпофрігійського походження.

Дівочому хороводу контрастує другий розділ сцени – обряд з колесом³⁴. У цьому номері беруть участь дівчата, хлопці та ряжені у вигляді свійських тварин. На відміну від плавної наспівної мелодії хороводу, основна тема має декламаційний характер з рисами токати (ритмічна основа *ostinato* повторюється упродовж усього розділу). Викладена у розмірі 6/8 у чіткому ритмі вісімок із синкопами, вона нагадує вигукування або притоптування. Спочатку тема звучить у гобоя та англійського ріжка в супроводі струнних на фоні «гугнявих» паралельних терцій у фаготів. Окремі мотиви теми підхоплюють труби і тромбони, що нагадує перегукування, а удари литавр, бубна і тамбурина під час пауз духових, імітують гучне тупотіння.

Третій розділ сцени, присвячений романтичній зустрічі Євпраксії з другом дитинства Журилою, овіяний таємничою атмосферою купальської ночі. За словами П. Загребельного, ця «дванадцятилітня золотоволоса дівчинка» [58, с. 30] була «прекрасна, як янгол» [58, с. 47] та «вірила в красу і любов» [58, с. 204]. Образ Євпраксії характеризує спокійна лірична мелодія скрипки соло у високому регістрі³⁵, яка широкими кроками то здіймається вгору, то спускається вниз (Додаток А, приклад 53). Тема супроводжується приглушеними співзвуччями *лейтмотиву чеберяйчиків*, які кружляють навколо Євпраксії та Журила. Тремоло флейт (*frullato*) у супроводі арфи й челести надає звучанню загадкового характеру і водночас, передає хвилювання юнаків.

³⁴ У свято Купала побутувала традиція носити колесо (оберіг) навколо дому або городу, щоб захистити або очистити житло та врожай від нечистої сили, свійських тварин від диких.

³⁵ У другій дії ця тема у трансформованому вигляді звучить у сцені смерті Журила.

Перша дія балету розпочинається сценою *Maestoso* (Додаток А, приклад 54) у княжому палаці Всеволода Ярославича³⁶ – батька Євпраксії. Поважність князя підкреслює фанфарна музика урочистого характеру *tutti*. На початку розділу проводиться тема мідних духових, викладена тріолями й дуолями вісімок у розмірі 8/8 (3+3+2) на фоні звучання великої групи ударних. Далі звучить жартівлива танцювальна валторнова мелодія у розмірі 7/8 (2+3+2) (Додаток А, приклад 55), пов'язана з образом скоморохів – постійних учасників князівських розваг³⁷. Вона супроводжується довгими свистячими звуками у партіях флейти *piccolo*, флейт, гобоїв та бурдонними квінтами у бас-кларнетів, фаготів, та контрафаготів. Завдяки такому поєднанню тембрів композитор імітує звучання старовинних духових інструментів, на яких грали скоморохи – сопілки, ріжка, рогу, дуди, свирілі.

Грайливий характер тематизму підкреслюється також завдяки постійній зміні розміру (7/8, 5/8, 4/8, 6/8), причому помітний пієтет композитора до нетипових для танцю мішаних розмірів. Як виявилось, ця увага невипадкова, про що свідчать слова О. Канерштейна: «Головне метро-ритмічне та інтонаційне зерно допоміг мені знайти Павло Архипович Загребельний. Саме він звернув мою увагу, що коріння давньої музики зберіглось у мелосі нинішніх болгар і македонців. Здавалося б, несиметрична ритміка є “антидансантиною”, та це лише на перший погляд. Насправді саме вона захоплює і змушує всіх і вся рухатися у магічному танці, організує і підкоряє собі музичну тканину» [164].

Під час свята Євпраксія танцює з найріднішими людьми – батьком, мамкою-годувальницею Журиною та Журилом. Цей квартет характеризується ліричною мелодією пасторального характеру в розмірі 4/4. Тема спочатку плавно рухається вгору в діапазоні чистої кварта, а

³⁶ Київський князь Всеволод Ярославич (1030–1093) – син Ярослава Мудрого, внук Володимира Великого, зять ромейського імператора Костянтина Мономаха.

³⁷ Теми дзвонів і скоморохів звучать також у другій дії балету у сцені балу в замку короля Генріха IV, коли всі присутні зустрічають послів із Києва.

потім вертається звуками мажорного тризвуку. Ця тема, яку можна назвати *лейтмотивом рідного дому*³⁸, звучить у кларнета на фоні тихого піцикато струнних, а потім її обплітають підголоски дерев'яних духових (Додаток А, приклад 56). Після того всі учасники сцени разом зі скоморохами і дружиною Всеволода кружляють у круговерті запального танцю.

Раптом свято переривається гучною фанфарою, що попереджає про приїзд послів з Німеччини. Ці персонажі пародійно зображені маршовою темою: під звуки типового барабанного дробу в розмірі 4/4 у високому регістрі флейти тихо «свистить» незграбна мелодія, побудована розкладеними квартами та квінтами з дисонуючими співзвуччями. Гумористичного характеру надають темі форшлагги шістнадцятих у дерев'яних духових та ксилофона. Під звуки маршу послі вручають князю Всеволоду повідомлення про заручини Євпраксії з маркграфом Північної Саксонії Генріхом Штаденським. У цей момент в оркестрі трагічно звучить *лейтмотив долі*, а далі – *тема приреченості*, яку на фоні трелей у дерев'яних духових і струнних підхоплюють валторни і тромбони у супроводі гучних ударів великого барабана та *glissando* арфи. Саме з цього епізоду, який є першою гучною кульмінацією, починається зав'язка конфлікту в балеті.

Музика наступного розділу *Allegro agitato con passione* втілює відчуття розпачу Євпраксії, яка дізнається про свої заручини. Ця музика звучить під час її прощання з батьком. У ній відтворена уся гама почуттів дівчини – відчай і страх, тривога і благання, протест і водночас приреченість. У скрипок схвильовано кружляють квінтолі шістнадцятих, ніби зображаючи душевні метання Євпраксії, яка потрапила у павутиння жорстоких обставин. Напруження зростає з появою зменшених тризвуків, на фоні яких у фаготів, віолончелей та альтів з'являється тема з

³⁸ Лейтмотив рідного дому виконує важливу драматургічну роль, багатократно повторюючись у сцені смерті Євпраксії. Ця тема символізує втрату щастя за межами країни і водночас повернення душевного спокою на рідній землі.

висхідними стрибками на кварту, квінту і септиму – *лейтмотив відчаю*³⁹. Ця тема набуває гучності у кульмінації, де також грізно проголошується *лейтмотив долі*. Далі у високому регістрі дерев'яних духових і струнних пронизливо звучать квінтолі страждань, на які накладаються грізні удари литавр та гучна маршова тема в низькому регістрі струнних, дерев'яних і мідних духових інструментів.

Поступово звучність стихає, рух уповільнюється – Євпраксія підкоряється волі батька. Її душевний стан виразно передає соло віолончелі, що спочатку нагадує надривний плач, а потім останні тихі схлипи. Сцена завершується урочистою темою фанфар, що звучала на початку свята, символізуючи непохитність рішення князя: щоб «царська кров мала з'єднатися з царською ж» [58, с. 26]. Водночас ритмічні удари дзвонів і заклична тема труб тепер сприймаються як провісники біди.

Далі в балеті відтворюються події життя Євпраксії, коли вона стає дружиною імператора Священної Римської імперії Генріха IV. Сцена у королівському замку починається з експозиції образів негативних персонажів: Генріха та його сестри Адельгейди. Згідно з романом П. Загребельного, імператор був «жорстокий і брудний чоловік» [58, с. 182], який «вів свої війни проти папи, проти графів, проти гір і рівнин, проти людей простих» [58, с. 81], з усіма «намагався бути образливо-грубим» [58, с. 89] та «кидався в примхи, в безчинства, в розпусту, в жорстокість і звірства» [58, с. 76]. Поява Генріха (*Allegro moderato, alla marcia*) супроводжується акцентованими дисонуючими акордами у міді під урочистий барабанний дріб (Додаток А, приклад 57). Далі звучить *лейтмотив Короля* – короткий висхідний секундовий мотив у маршовому ритмі (розмір 4/4) у труб, фагота і струнних. У супроводі трьох барабанів

³⁹ Лейтмотив відчаю Євпраксії виростає з початкового мотиву теми приреченості.

бонго⁴⁰ і ксилофона цей мотив звучить грізно, ніби накази диктатора. Важку ходу Короля імітує звучання вудблока⁴¹.

Танець Короля та Адельгейди – гротескна характеристика сестри Генріха. Ремаркою *Piu mosso, ironico, alla pulcinella* О. Канерштейн досить вдало використовує порівняння цієї жінки з образом Пульчинели – персонажем італійської комедії *dell'arte*, який мав амплу спритного слуги з нахилами афериста. Хоч Адельгейда офіційно була абатисою жіночого монастиря, це не заважало їй підтримувати коронованого брата в усіх його злих справах. За словами П. Загребельного, ця жінка – «висока, горда, сповнена пихи імператорського походження» [58, с. 66] – лише на словах дотримувалась церковних принципів і королівського етикету, а насправді була хитрою, підступною та аморальною. Для образу Адельгейди композитор обирає тридольну танцювальну тему з форшлагами (Додаток А, приклад 58) в характері скерцо, яку виконують у високому регістрі дерев'яні духові на фоні *pizzicato* струнних, тамбурина із дзеленчанням ксилофона та клацанням темпблока⁴². Далі теми Короля та Адельгейди зливаються у спільному танці, символізуючи поєднання зла і підступності.

На сцені з'являється Євпраксія, і музика, яка її супроводжує, різко контрастує попередній картині. Ця дівчина, яка «хотіла насолоджуватись світом, радіти з життя, сміятися до сонця, до дерев, до рік і струмків» [58, с. 41], була вражена «грубістю всіх цих людей, брутальністю й зневагою» [58, с. 66]. Композитор наділяє героїню дуже виразною ліричною темою (Додаток А, приклад 59), поданою у спокійному темпі у розмірі 4/4, яка вільно розвивається, наче розплескуючи «теплі хвилі слов'янського сяяння» [58, с. 163]. За ладовою організацією тема Євпраксії дуже

⁴⁰ Бонго – ударний інструмент групи афро-кубинських мембранофонних інструментів, який складається з двох барабанів різних розмірів. На бонго зазвичай грають долонями або пальцями, але в деяких сучасних творах – паличками.

⁴¹ Вудблок – ударний інструмент у вигляді дерев'яного бруску з порожниною всередині. Він має різкий та сухий звук, який видобувається ударом дерев'яних паличок, нагадуючи цокання копит або стукіт підборів.

⁴² Темпблок – азійський дерев'яний ударний інструмент з глибоким розрізом, на якому грають паличками або молоточками. За звучанням нагадує вудблок.

різнобарвна, поєднуючи ознаки різних ладів народної музики (дорійський, еолійський, іонійський, мажорна пентатоніка, мелодичний мажор), які змінюють один одного. Викладена у теплом звучанні скрипок із флейтами, ця тема супроводжується схвильованими синкопованими акордами у валторн та м'якими й розміреними кроками у партіях віолончелей, контрабасів *pizzicato* і фаготів.

Несподівано тема Євпраксії переривається грізним звучанням дисонуючих акордів у духових інструментів, після чого з'являється *лейтмотив Короля* з короткими секундовими мотивами та чеканим ритмом ударних. Євпраксія намагається вступити у діалог з Генріхом: два наступні проведення її *ліричного лейтмотиву* звучать схвильовано: мелодія здіймається, збагачуючись підголосками, а динаміка зростає. І знов інтонації Євпраксії грубо обриваються акцентованими маршовими акордами *лейтмотиву Короля* у мідних і дерев'яних духових. Одночасно виникають мотиви *ostinato* в партії дзвіночків та тривожні тремоло у струнних, немов благання про пощаду, а далі на цьому фоні з додаванням грізних ударів тарілок, великого барабану, бонго й там-тама у мідних та дерев'яних духових гучно звучить *тема приреченості*, побудована низхідним хроматичним рухом.

У наступному епізоді жорстокість і бездушність Генріха досягають апогею, що виразно відтворює музика. *Лейтмотив Короля*, який пронизливо звучить у високому регістрі флейти *piccolo*, флейт, гобоя, труб, валторн і перших скрипок, супроводжують схвильовані шістнадцяті у партіях других скрипок, альтів і кларнетів. Генріх надягає корону на голову Євпраксії, незважаючи на супротив дівчини, і впродовж восьми тактів в оркестровому *tutti* з використанням жорстких ударів великого барабана, тарілок, тамбурина, литавр і ксилофона дванадцять разів повторюється акцентований акорд (*sforzando*), який нагадує грізний набат. При цьому в кожному такті змінюється розмір (3/8, 4/8, 3/8, 5/8, 3/8, 4/8,

3/8, 5/8), завдяки чому утворюється складний синкопований ритм. Цими грізними ударами Генріх наче підкреслює свою авторитарність монарха.

Після жорстких ударів на сцену вибігають чеберяйчики, намагаючись захистити Євпраксію. У високому регістрі струнних і дерев'яних духових звучить їх *лейтмотив* з тривогою і благанням. Однак Генріх «неприсутній і неприступний» [58, с. 112]. Ще двічі стривожено звучить *лейтмотив чеберяйчиків*, і після кожного в оркестровому *tutti* невблаганно повторюються жорсткі удари, на фоні яких звучить *лейтмотив Короля*. Під цей супровід Євпраксія сідає на трон і втрачає свідомість.

Друга дія балету розпочинається зі сцени королівського балу, на якому Король уперше представляє Євпраксію як свою дружину. За словами П. Загребельного, Генріх «був увесь створений лише для пишноти, нічим не наповненої, пустої, безглуздої і, виходить, непотрібної» [58, с. 142]. Відповідно, для відтворення напускної величі королівської знаті автор балету не випадково обирає Павану – старовинний придворний танець урочисто-величавого характеру, яким найчастіше відкривались королівські бали у XV–XVI столітті. Також у характері павани в епоху Ренесансу писалися інструментальні п'єси, присвячені пам'яті померлого. Можливо, двозначністю цього жанру композитор хотів підкреслити, що для Євпраксії, яка не сприймала королівської пихи, цей танець уособлював не урочистий, а скорботний характер.

Тема Павани у перемінному розмірі (3/2, 2/2) урочисто проводиться скрипками й дерев'яними духовими в супроводі тарілок і великого барабану (Додаток А, приклад 60). Час від часу в розвиток теми вриваються грізні акорди в оркестровому *tutti*, які звучали у сцені коронації Євпраксії, ніби нагадуючи про інтриги та клепи, які оточують героїню у замку, де вона «жила серед самотності, пересудів, вкрадливих поглядів, тихих шепотів, брудних натяків» [58, с. 159]. Цими ж акордами й завершується танець.

За романом П. Загребельного, покинувши рідний дім 12-річною дівчинкою, Євпраксія не бачила Журила шість років. Вони знов зустрілися під час весілля Євпраксії у Кледвінбурзі, куди Журило, «дружинник і посол князя Всеволода» [58, с. 149], прибув у складі делегації з Києва. За сюжетом роману, між молодими людьми, які мали гарну вроду⁴³, спалахнуло кохання: побачивши Журила, Євпраксія «вмить упізнала його, зродилися в ній усі спогади, усе дитяче, вічно молоде, давні, навіки втрачені світи поверталися до неї в помахах пташиних крил, у лоскоті трав, у ярінні сонця. І те зелене київське сонце, що вдарило їй в очі від Журила, висвітило всі старощі й занепад доколишнього люду, імператора, єпископів, графів, баронів, рицарів» [58, с. 143]. Але щастя було неможливим: за одну зустріч з коханою Журило поплатився життям, встигнувши лише сказати прощальне: «Золоті твої очі, Євпраксіє» [58, с. 187].

Залишившись на самоті після загибелі Журила, Євпраксія подумки звертається до коханого. Музика наче відтворює всю історію їхніх взаємин: від зародження світлих почуттів у дитинстві до трагічної втрати любові. Перший розділ номеру *Allegretto addolorato* (засмучено) починається лейтмотивом *Євпраксії*, сповненого ніжності й журби. Мелодія тихо крокує квінтами і квартами у флейти *piccolo* на фоні довгих акордів та остинатного мотиву *pizzicato* струнних. Далі вступає гобой, і обидві партії поєднуються в дуєті. У кульмінації лейтмотив *Євпраксії* урочисто ведуть валторни на фоні висхідних пасажів флейт, кларнетів, скрипок та ударів литавр. Ця тема сприймається як непереможна сила любові, яка назавжди лишилася в душі Євпраксії.

Поступово гучність стихає, видозмінений лейтмотив *Євпраксії*, який звучить у флейти *piccolo*, нагадує колискову. Тепер у цій темі

⁴³ У романі П. Загребельного Євпраксія характеризується як «гарна й на вроду, і на зріст, красноперса, чиста, як сніг, молода на вигляд, з прекрасними бровами, носом і обличчям, жовто-русява, великоока, радісна, солодкоголоса» [58, с. 120]; Журило – «молодий, біляве волосся до пліч, розсипається кільцями, розкочується, мовби заморські перли, легкий одяг на ньому барви молоді трави, чоботи із зеленого хиза» [58, с. 137].

переважають низхідні інтонації, до них додаються тривожні квінтолі восьмих (з лейтмотиву відчаю Євпраксії), які стрімко злітають угору на *crescendo*, підводячи до нової кульмінації, в якій лейтмотив Євпраксії трагічно проголошується на *forte* у труб на фоні *glissando* арфи. Далі мелодія насичується хроматичними підголосками, гучність посилюється, і в новій кульмінації у труб погрозливо звучить лейтмотив злого рока, пов'язаний з образом Короля.

Наприкінці частини лейтмотив Євпраксії звучить у скрипок тихо, знесилено та безнадійно. Ця тема з переважанням низхідних інтонацій із хроматичними підголосками струнних переходить до партії флейт. В останніх тактах від неї залишаються окремі мотиви у різних інструментів, які поступово затихають, наче віддаляючись.

У розділі *Andante tenebroso* (темно) композитор зображує похмуру сцену зустрічі Євпраксії та Генріха у замку. У музиці імітується чергування коротких реплік співрозмовників. Інтонації Євпраксії сповнені нерішучості (висхідні секундові інтонації скрипок) та благання (мотив із висхідною септимою та низхідною секундою у кларнета). Їм контрастують уривчасті та жорсткі репліки Короля (повтор коротких хроматичних мотивів шістнадцятих у низького дерева, дисонуючі акорди *staccato*, що звучать то у низькому, то у високому регістрі дерев'яних духових). У розділі *Piu mosso* раптом з'являється початок теми з Павани, наче нагадування Генріха про високий статус королівської дружини, яка повинна підкорятися владному чоловіку.

Фрагмент *Allegro agitato con passione* передає страждання Євпраксії. Спочатку в партії перших скрипок тихо звучить схвильована тема з низхідними секундовими інтонаціями зітхання і кружляючими тріольними мотивами та дисонуючими співзвуччями У контрапункті з цією темою з'являються два мотиви, які характеризують владність і брутальність Генріха: перша утворена жорстким рухом кварт, квінт і тритонів *staccato*, а друга – повзучими вгору дисонуючими акордами у маршовому ритмі. Крім

того, у дерев'яних духових виникає пронизлива тема з форшлагами (Додаток А, приклад 61), яка асоціюється з диявольськими глузуваннями. Завдяки всім цим засобам створюється враження, що зло впевнено крокує, знищуючи все навкруги.

Наступний епізод нагадує марш злих сил. На фоні хроматичних шістнадцятих у струнних та дисонуючих акордів у тромбонів і туби, які рішуче просуваються вгору, труби скандують маршову тему з пунктирним ритмом, побудовану широкими стрибками септим, кварт, квінт і тритонів. Потім у високому регістрі струнних і дерев'яних духових знову звучить диявольська тема з форшлагами, але їй впевнено і голосно відповідає *лейтмотив Євпраксії* (у партії труб). Інтонації героїні супроводжує тріольний акомпанемент в оркестровому *tutti*, що сприймається як схвильоване серцебиття.

Поступово жорстока сила Короля починає пригнічувати супротив Євпраксії. У розділі *Piu mosso* після акцентованого акорду *tutti*, у духових і струнних повторюється висхідний секундовий *лейтмотив Короля*. Під жорсткі удари малого і великого барабанів, тарілок і ксилофона у партії труб звучить чіткий маршовий ритм, наче сповіщаючи про збір. У цей час у темряві сцени, підсвіченій червоним світлом, швидко з'являється натовп танцюючих людей, одягнених у трико натільного й червоного кольору та широкі чорні та червоні плащі. З їх появою під синкопований супровід струнних *pizzicato*, баскларнета і фагота у високому регістрі флейт і скрипок пронизливо звучить тема у тридольному ритмі, яка нагадує злорадні кривляння. Під розкати ударних і міді звучність посилюється, напруження зростає, створюється враження, що «воля злих сил нависає, мов загроза» [58, с. 159], від якої стає страшно і моторошно.

Після грізного удару бич-хлопавки⁴⁴ розпочинається сцена нічної оргії, у якій розкриття негативних образів досягає кульмінації. Згідно з

⁴⁴ Бич-хлопавка (іт. *frusta*) – ударний інструмент у вигляді двох дощечок, з'єднаних шкіряним ремінцем, завдяки чому видобувається звук, схожий на удар батога.

історичними джерелами, Генріх IV дійсно влаштовував таємні оргії (у приміщенні католицького собору!), примушуючи брати участь у них і Євпраксію. Ось як характеризує цю сцену П. Загребельний: «Там металися сполохані язички свічок, мов велетенські кажани, злітали чорно-червоні накриття з людей, а натомість було несамовито біле світло людської наготи... Обличчя Євпраксія не бачила, не розрізняла, лиш голі тіла, безліч тіл, ніби підвелися всі мертві світу і прийшли на Страшний суд – сплетіння жіночої чистоти з чоловічою смаглявістю, білість і бруд, ніжність і жорстокість, а з усього зненацька стали вирізнятися обличчя, вона впізнавала графів, баронів, єпископів, своїх двірських дам, абатису Адельгейду» [58, с. 169]. А Генріх примушував Євпраксію дивитися на це «дійство»⁴⁵ і «стискував їй руку мало не з жорстокістю» [58, с. 166].

У зображенні цієї сцени О. Канерштейн обирає жанр гротескно-похмурого скерцо. У розділі *Lesto rabbioso* (швидко, спритно, люто, зло, гнівно) (Додаток А, приклад 62) у тридольному розмірі у скрипок спочатку тихо і вкрадливо «витанцьовує» легка та енергійна тема, яка складається з коротких хроматичних мотивів у ритмі «дві шістнадцяті–восьма», імітуючи глузливий сміх. Їх наче підстьобують синкоповані звуки у бас-кларнета, контрафагота, альтів і контрабасів. Для підкреслення вульгарності учасників оргії композитор використовує примітивний стакатний супровід (чергування баса та акорду).

Після танцю-шабашу композитор відтворює епізод, який описується у романі П. Загребельного так: «у метанні чорних тіней, нагих тіл, у зловісності й поквапі бігло четверо, знесамовитіло тягнули якусь ношу, рвали її в боки, розсмикували, розшарпували. Євпраксія нарешті побачила, що ті четверо несуть жінку, вона відбивається, довге чорне волосся тягнеться по кам'яній підлозі, розметалося по обличчю, по грудях, прикриваючи бодай трохи наготу, волосся металося навсібіч і здавалося,

⁴⁵ У балеті ця сцена, як і багато інших, була вирішена у двох рівнях. Генріх та Євпраксія наче стояли на балконі.

що й воно кричить від наруги, скаржиться, обурюється; чоловіки тримали її міцно й жорстоко, жінка билася в їхніх руках, норовиста й дужа, волосся врешті впало кудись униз, сяйнуло жіноче обличчя!.. і тут Євпраксія впізнала в ній свою годувальницю Журину і впала в непам'ять...» [58, с. 169-170].

Сцена знущання над Журиною побудована на енергійній та напористій темі в характері токати, що символізує круговерть, з якої не можна вибратись. На цьому фоні ніби чуються гучні вигуки відчаю (низхідні стрибки на велику септиму), які виконуються то у партіях гобоя та ксилофона, то у труб у супроводі тремоло великого барабана. Далі в музиці імітуються хльосткі удари батога у поєднанні звучання мідних духових та цокання темпблока. Цей епізод асоціюється зі справжнім розгулом демонічних сил, які чинять фізичну розправу. На гучній кульмінації упродовж восьми тактів в оркестровому *tutti* знову грізно й жорстко скандуються дисонуючі акорди, які гриміли у попередній сцені Євпраксії та Генріха. Так, духовний світ Євпраксії остаточно розбивається о скелю жорстокості німецького імператора та його прибічників.

Розпач Євпраксії втілює музика наступного епізоду: в партіях струнних і дерев'яних духових тричі звучать фрагменти *лейтмотиву чеберяйчиків*, у яких відчувається біль, відчай і благаання. У відповідь гнівно проголошуються жорсткі акорди оркестрового *tutti*. У цьому контрасті інтонацій позитивних і негативних образів символічно протиставляється добро і зло, любов та ненависть, життя і смерть. Після третього проведення *теми чеберяйчиків* грізні удари теми зла тривають упродовж двадцяти семи тактів. Поступово динаміка послаблюється, кількість інструментів зменшується, а на останніх ударах у партіях тромбонів, туби і фаготів звучать довгі дисонуючі акорди, що спускаються хроматизмами, що, таким чином, утворює перемогу сил зла.

Варварське дійство завершилось, але Євпраксії вже ніколи не забути те «страшне збировисько в крипті нічного собору, де навіки збезчещено її

чисту душу, де зганьблено Журину, де потоптано всі святощі, які збирала в своїй душі від народження і оберігала пильно й дбайливо» [58, с. 208]. В останньому розділі *Smanioso* (божевільно) втілено стан найвищого психологічного напруження Євпраксії, коли вона наважується на втечу від свого чоловіка-насильника: «злетіти, визволитися, розпростерти крила-руки» [58, с. 143], «втікати, втікати, втікати від усього: від принижень, від визисків, від ганьби, ... від жорстокостей...» [58, с. 188]. Спочатку в партіях альтів та віолончелей звучить тривожний остинатний супровід із тріольним синкопованим ритмом, імітуючи схвильоване серцебиття. На цьому фоні у низькому регістрі скрипок виразно звучить *лейтмотив Євпраксії* (Додаток А, приклад 63). На сцені знову з'являються чеберяйчики, які ніби надають героїні сил.

Євпраксія вирішує боротися зі злом: на сцені за допомогою стробоскопу⁴⁶ висвітлюються її швидкі рухи, а навколо кружляють тіні всіх, з ким вона вступає у боротьбу – Генріха, Адельгейди, слуги Забуша. Мелодія *лейтмотиву Євпраксії* трансформується, здіймається вгору, в ній з'являються хроматизми, широкі висхідні стрибки на сексту і велику септиму, звучність значно посилюється і, досягнувши драматичної кульмінації, наче з останніх сил, *тема Євпраксії* звучить гучно (на *fortissimo*) і рішуче в оркестровому *tutti*. Це патетичне звучання виражає силу духу героїні, її прагнення до життя і свободи. Однак, у драматичну кульмінацію вторгається *лейтмотив приреченості* у партіях дерев'яних духових, струнних і валторн. Євпраксія перемогла жорстокого Короля, але ця боротьба знесила її: «Життя ще й не починалося, а вже його немає. Воно зайшло в глухий кут, зупинилося, а це – гірше за смерть» [58, с. 166].

За задумом балету Євпраксія, всупереч історичній правді та сюжету роману П. Загребельного, вбиває себе. Ця сцена зображується умовно й метафорично. *Лейтмотив приреченості*, викладений крупними

⁴⁶ Стробоскоп – прилад, який генерує швидко повторювані яскраві світлові імпульси, що дозволяють візуально «зупиняти» об'єкт під час його обертання або простежувати окремі фази руху в його польоті.

тривалостями, повільно й безсило спускається вниз, звучність послаблюється. Після цього звучить соло віолончелі (Додаток А, приклад 64), на фоні якого у нічній темряві зневірена і безсила Євпраксія падає горілиць, а поряд із нею опиняються чеберяйчики. Поступово сцена осяюється світлом, і на ній повільно сходяться люди у білих сукнях⁴⁷. Так Євпраксія «поверталася додому, до рідної землі, мовби відразу народжуючись і знову вмираючи, знов ступала на роздоріжжя своїх дитячих снів і болючо-солодких спогадів, і тільки небеса, застелені гірким серпанком сліз, нагадували їй щось болісно-знайоме і невловиме, як щастя, любов і вічність...» [58, с. 349].

У музиці ці рядки письменника ілюструються дуже виразно. Спочатку альти на *pianissimo* грають початковий мотив теми Євпраксії, яка звучала у сцені батьківського дому: прощаючись із життям, вона ніби згадує своє дитинство і рідний дім. У партії флейти *piccolo* з'являється лейтмотив чеберяйчиків, а далі до тремлюючих альтів додаються тихі ніжні інтонації скрипки та холодні й наче застигли мотиви у челести і флейт. На цьому фоні у флейт, наче десь у височині, багатократно повторюється лейтмотив батьківського дому, який поступово уповільнюється й затихає. В останніх п'ятьох тактах у флейти *piccolo* звучить тема знаменного розспіву зі Вступу, символізуючи «всемогутній плин вічності» [58, с. 281]. Ймовірно, цією «післямовою» композитор хотів сказати, що земне життя Євпраксії завершилось, і лише на рідній землі її душа знайшла спокій.

Висновки до Третього розділу

У Третьому розділі проаналізовано інструментальні опуси різних жанрів, хронологія створення яких відображає тенденцію зростання

⁴⁷ На сцені Євпраксія в оточенні чеберяйчиків знову опиняється на вищому поверсі.

інтересу композиторів до тематики Київської Русі протягом 1960-х–1980-х років. Якщо у 1960-х–1970-х роках з'явилося лише дві композиції – симфонічна сюїта «Фрески Софії Київської» В. Годзяцького (1966) та однойменна концертна симфонія для арфи з оркестром В. Кікти (1973), то у 1980-х роках – ціла низка творів, приурочених 1500-річчю Києва та 1000-літтю Хрещення Русі. Це балети Є. Станковича («Ольга», 1981) та О. Канерштейна («Євпраксія», 1982), фортепіанні цикли Б. Фільц («Диптих» до 1500-ліття Києва, 1982) та Г. Саська («Відгомін століть», 1982), симфонічна поема О. Яковчука («Золоті ворота», 1982), оркестрова сюїта А. Білошицького («З глибини віків», 1983) та фортепіанний цикл І. Соневицького (Триптих «Хрещення Русі-України», 1988). Досвід вивчення цих творів за жанровим принципом з погляду втілення у них образу Київської Русі дає підстави для узагальнень:

У розглянутих фортепіанних циклах можна визначити різні типи програмності: узагальнений («Київський триптих» Б. Фільц) та картинний (Триптих «Хрещення Русі-України» І. Соневицького та «Відгомін століть» Г. Саська). Образність твору І. Соневицького порівняно з «Київським триптихом» Б. Фільц, має більш конкретний характер (кожній частині відповідає певна програмна назва), однак сюїта Г. Саська вирізняється найбільш конкретною програмністю, апелюючи до пам'яток архітектури Києва (Києво-Печерська Лавра та каплиця над Почайною), історичних місць давньої столиці (Всеволодів пагорб, Аскольдова могила, Болонія, Бабин Торжок) і навіть давніх літописних джерел, цитати яких композитор використав у епіграфах до певних частин циклу («Повість минулих літ», «Києво-Печерський патерик», «Житіє Феодосія Печерського»).

Той факт, що в основу композиції усіх творів покладено сюїтний принцип, який полягає у контрастному чергуванні різних за характером частин, свідчить про єдність художніх задумів композиторів втілити багатогранний образ Київської Русі. Загалом у розглянутих фортепіанних циклах виокремлюються три основні образні сфери: сакральньо-

християнська (*Ostinato, Maestoso* Б. Фільц, «Паломники», «Дзвони» І. Соневицького, «Софія Київська», «Каплиця над Почайною», «Таємниці лаврських печер» Г. Саська); епіко-драматична (*Toccata* Б. Фільц, «Городище Кия», «Аскольдова могила» Г. Саська) та народно-побутова («Скоморохи» І. Соневицького, «Весняні хороводи на Болонії», «Бабин торжок», «Свято на Всеволодовім пагорбі» Г. Саська).

Особливу семантичну і драматургічну роль у п'єсах із сакрально-християнською та епіко-драматичною образністю відіграє лейт-тема «дзвонів» у різних її інтонаційних характеристиках. Втілення сакрально-християнської образної сфери пов'язано також із тематизмом, що імітує церковно-монодичний спів (*Ostinato* Б. Фільц, «Паломники» І. Соневицького, «Каплиця над Почайною» Г. Саська). У п'єсі *Ostinato* Б. Фільц навіть використала цитату автентичного лаврського розспіву. Інтерес композиторів до забороненої в радянський час духовної образності та стилістики вказує на поступ національно-демократичної тенденції в музичному мистецтві, яка дедалі стверджувалася, ламаючи ідеологічні канони соцреалізму.

Епіко-драматична лінія нав'язана літописними оповідями про оборону древньої столиці (*Toccata* Б. Фільц) та філософськими роздумами над історичним минулим («Каплиця над Почайною», «Аскольдова могила» Г. Саська). У зображенні народно-побутової сфери виявляється узагальнений інтонаційний зв'язок із фольклорною стилістикою пісень та награвань («Скоморохи» І. Соневицького, «Хороводи на Болонії», «Бабин торжок», «Свято на Всеволодовім пагорбі» Г. Саська) Спільною рисою стилістики в усіх фортепіанних творах є прийом токатної моторики, що характеризує епіко-драматичну та народно-побутову образні сфери.

Зразки оркестрової музики, присвячені давньоруській тематиці, подібно до фортепіанних творів, належать до різних типів програмності. У симфонічній поемі О. Яковчука узагальнена програмність поєднується з ознаками картинного та сюжетного типів, твір А. Білошицького

вирізняється рисами картинності та сюжетності, а в симфонічних сюїтах В. Годзяцького та В. Кікти домінує картинна програмність.

Джерела інспірації оркестрових творів апелюють до пам'яток візуального мистецтва, історичних місць Київської Русі, а також реальних історичних осіб давньоруської держави. У сюїтах В. Годзяцького та В. Кікти основна увага митців прикута до собору Софії Київської та його фресок, а також гробниці Ярослава Мудрого (В. Годзяцький) та Михайлівському приділу (В. Кікта). Серед історичних місць, що надихнули авторів симфонічних творів, – Золоті ворота в Києві (О. Яковчук) та Купальня Ольги у Коростені (А. Білошицького). Образ княгині Ольги став центральним у сюїті А. Білошицького, образи Ярослава Мудрого та його дочок, зображених на фресці, привернули увагу В. Годзяцького та В. Кікти, князю Володимирі Великому та воєводі Добрині Микитичу присвячена фінальна частина сюїти А. Білошицького.

Результати аналізу підтверджують, що у чотирьох оркестрових творах образ Київської Русі має збірний характер, охоплюючи такі сфери: філософську, епічну, архаїчну, героїко-драматичну, портретно-психологічну, народно-жанрову (народно-побутову), сакральну. Філософська сфера найбільш виразно виявляється у «Фресках Софії Київської» В. Годзяцького, архаїчна – в сюїті «З глибини віків» А. Білошицького, епічна – в концертній симфонії для арфи з оркестром В. Кікти, героїко-драматична – в симфонічній поемі «Золоті ворота» О. Яковчука, портретно-психологічна – у творах В. Кікти й А. Білошицького.

Музика двох балетів («Ольга» Є. Станковича та «Євпраксія» О. Канерштейна) вирізняється конфліктним типом симфонічної драматургії, у якому протиставляються різні образно-інтонаційні сфери, причому композитори застосовують як метод контрастних антитез, так і принцип їх безпосереднього зіткнення. Важливу роль у створенні образно-сюжетної драматургії відіграє розгорнута система лейтмотивів із різними

інтонаційними та тембровими характеристиками, що набувають модифікацій і трансформацій у процесі симфонічного розвитку.

Основними образно-інтонаційними сферами в обох творах є лірична (переважно образи Ольги та Євпраксії), народно-побутова (картини княжого двору, образи скоморохів) та офіційно-урочиста (образи князя Ігоря та його дружини, князя Всеволода та його двору, образ імператора Генріха IV і придворних). У балеті «Ольга» усі три сфери активно взаємодіють та поєднуються, у балеті «Євпраксія» спостерігається взаємодія фольклорної і ліричної сфер та їх контрастне зіставлення «офіційній» сфері гротескного характеру, якою характеризується образ імператора та його підданих.

Є. Станкович та О. Канерштейн утілили багатогранні образи головних героїнь, розкривши, передусім, їх ліричну сутність, забарвлену ознаками драматизму та фольклорності в залежності від сюжетних подій. Лірична якість образів Ольги та Євпраксії відтворюється переважно через діатонічну інтонаційну сферу, розмірений рух мелодії з регулярною ритмікою, теплі тембри струнних та високих дерев'яних духових.

Узагальнений образ Київської Русі представлений в обох балетах переважно народно-побутовою сферою, яка пов'язана з відтворенням обрядів свята Купала та сцен княжого двору з розвагами скоморохів і святковим бенкетом. Музика, що зображує ці сцени й образи, вирізняється метро-ритмічною нестандартністю (використання мішаних розмірів, частою зміною метру), ладовою нестабільністю з багатством інтонацій ладів народної музики, поспівковим характером мелодичної організації, винахідливістю тембрових поєднань з метою імітації звучання народних інструментів Давньої Русі.

Усі розглянуті твори різних жанрів вирізняються інноваційним характером стилістики, пов'язаним з модерністськими пошуками українських композиторів 1960-х–1980-х років. Про це свідчить тяжіння до жанрового синтезу (В. Кікта), посилення філософської концепції змісту

(В. Годзяцький) прагнення тембрового збагачення партитури (А. Білошицький, О. Канерштейн), використання технік і прийомів музики ХХ століття (В. Годзяцький, А. Білошицький, Г. Сасько). Так, у симфонічній сюїті «Фрески Софії Київської» В. Годзяцького, написаній на хвилі захоплення авангардизмом, сонорні принципи поєднуються з прийомами додекафонії, алеаторики та електронної музики. В інших творах домінує модерністська стилістика з ознаками актуальних для тогочасної української музики течій неофольклоризму й неоромантизму з різним ступенем стильового ускладнення (від яскраво новаторських опусів Є. Станковича, О. Канерштейна, А. Білошицького, Г. Саська до поміркованого неоромантизму І. Соневицького).

ВИСНОВКИ

Художній образ у музиці – ядро творчого задуму композитора, що акумулює його світоглядні, інтелектуальні, психоемоційні та духовні інтенції, позначені, зокрема, впливом певних історичних умов та подій. Ця аксіоматична сентенція підтверджується результатами проведеного дослідження, в якому розкривається образ Київської Русі як естетична й художня домінанта інструментальної творчості українських композиторів 1960-х–1980-х років.

Для того, щоб виявити специфіку втілення образу Київської Русі у творах різних інструментальних жанрів, написаних у цей період (фортепіанних циклах Б. Фільц, І. Соневицького й Г. Саська, оркестрових сюїтах В. Годзяцького, В. Кікти, А. Білошицького, симфонічній поемі О. Яковчука, симфонічній музиці балетів Є. Станковича та О. Канерштейна), спершу необхідно було вивчити історіографію проблеми художнього образу в музиці та основні підходи в її дослідженні. Під час опрацювання наукової літератури з'ясувалося, що теорія художнього образу досі не набула остаточного сформованого вигляду, хоч дедалі активно накопичується досвід філософсько-естетичного, культурологічного та мистецтвознавчого дослідження цього явища. Зокрема, в музикознавстві художній образ розглядається з позицій феноменології, структурної динаміки та типології (О. Опанасюк), його смислового наповнення – «енергоінформаційної аури» (Т. Щериця), взаємодії з іншими мистецтвами, які впливають на форми його вираження (О. Фрайт). Останнім часом науковці (В. Салій, Б. Нагай, О. Локтіонова-Ойцюсь) приділяють пильну увагу аспекту інтерпретації художнього образу в музиці (через сприймання виконавцем авторського задуму та подальше сприйняття інтерпретації слухачем), однак у дисертації образ Київської Русі трактується у значенні образу-«задуму», який репрезентує

оригінальну ідею митця, реалізовану у творі відповідними засобами виразності.

Оскільки всі досліджувані інструментальні твори вирізняються певним програмним задумом (пов'язаним з тематикою Київської Русі) з різним ступенем конкретики, це зумовило доцільність розгляду явища програмності у музиці. Простеження етапів історичного розвитку програмної музики від античних часів до сьогодення допомогло зрозуміти різноманітні підходи митців до втілення образного змісту твору в кожному епоху, а також визначити принципи програмності у різних інструментальних жанрах творчості видатних композиторів-романтиків (фортепіанних творах Р. Шумана, симфоніях Г. Берліоза, симфонічних поемах Ф. Ліста, увертюрах Р. Вагнера), яку справедливо пов'язують із розквітом програмної музики. Проте, з'ясування дефініцій програмності, принципів та критеріїв її класифікації (С. Людкевич, А. Муха, Ю. Юцевич, Л. Кияновська, Н. Хінкулова, О. Фрайт, О. Лісова, І. Борух) привело до висновку, що ці аспекти залишаються дискусійними в роботах українських дослідників, а універсальної системи типології програмності досі не розроблено. При цьому, більшість дослідників зауважує, що певний твір може поєднувати різні типи та модули програмності.

Прагнення з'ясувати причини зацікавлення композиторами давньоруською тематикою і образністю викликало необхідність занурення в історичний контекст. На підставі опрацювання досліджень істориків, культурологів та мистецтвознавців (Н. Анісімова, О. Берегова, Л. Бондарук, О. Городецька, Я. Грицак, О. Забужко, О. Зінькевич, М. Ільницький, Н. Кіндрачук, С. Плохій, Є. Сверстюк, В. Смолій, Б. Сюта, Л. Тарнашинська) стало зрозуміло, що тридцятиліття 1960-х–1980-х років, останнє в історії Радянської України, виявилось цілісним періодом, в якому виокремлюються три основні етапи – «відлига» (1954–1964), «застій» (1964–1985) та «перебудова» (1985–1991). Протягом кожного з цих етапів взаємодіяли дві різноспрямовані тенденції: ідеологічна,

позначена контролем і тиском влади на суспільство, та демократична, обумовлена поступом націєтворчих ідей. І якщо політичний клімат для розвитку останньої тенденції був сприятливішим в епоху «відлиги» та «перебудови», то етап «застою», що характеризується суспільно-політичною та економічною кризою, поправанням базових громадянських прав і свобод, жорсткими репресіями над національно свідомою частиною суспільства, виявився особливо складним для поступу демократичних процесів. Проте, як показало дослідження, опозиційний дисидентський рух став потужною силою розвитку національно-демократичної тенденції, яка проявилася в усіх видах мистецтва у вигляді жанрово-стильового оновлення творчості. Зокрема, в літературі показовими жанрами кінця 1960-х–початку 1980-х років став історичний роман (П. Загребельний, Ю. Мушкетик, Р. Федорів, Р. Іваничук) та історична поема (Л. Костенко) – своєрідні форми супротиву бездуховності й безпам'ятству.

Для того, щоб досягнути глибини зацікавленості композиторів давньоруською образністю протягом 1960-х–1980-х років, було здійснено ретроспективний огляд історії звернень митців до цієї тематики від першого опусу, співогри «Ольга» С. Воробкевича (1869), – до рок-опери «Ярослав Мудрий» С. Бедусенка (2007). З'ясувалося, що твори, які апелюють до історії давньоруської держави, охоплюють майже всі музичні жанри: оперний, балетний, вокально-симфонічний, хоровий, музично-драматичний, симфонічний (симфонія, симфонічна поема, симфонічна сюїта), жанр інструментального концерту та фортепіанні твори. У різний час українські митці зверталися як до образів видатних постатей давньоукраїнської держави (князі Володимир Великий, Ярослав Мудрий, княгиня Ольга, княжна Анна Ярославна, Євпраксія та ін.), так і її архітектурних та літературних пам'яток («Софія Київська», «Золоті ворота», «Слово о полку Ігоревім», «Повість минулих літ», «Заповіт» Ярослава Мудрого), які визначали програмність певного твору.

Результати дослідження переконують, що хвиля захоплення тематикою Київської Русі розпочинається саме з 1960-х років (В. Годзяцький, А. Рудницький, В. Рибальченко) з подальшим його зростанням. Так, у 1970-х роках до цієї тематики звертаються В. Кікта, В. Губа, Ю. Мейтус, Г. Майборода, В. Гомоляка, охоплюючи різні жанри творчості (опера, симфонія, оркестрова музика, балет). Саме в цей час відбувається розвиток історичного роману в українській літературі, тож цілком імовірно, що суголосний інтерес композиторів до тематики Київської Русі свідчить про спільні тенденції в культурному поступі національного мистецтва. Пік зацікавленості тематикою Київської Русі припадає на 1980-і роки, період святкування важливих історичних дат (1500-річчя Києва та 1000-ліття хрещення Русі). У цей час з'являються композиції Л. Дичко, Є. Станковича, О. Канерштейна, І. Карабиця, О. Білаша, К. Домінчена, М. Шука, В. Губи, О. Жилінського, І. Соневицького, Г. Саська, О. Скрипника, А. Гнатишина, Ю. Фіали, В. Дроб'язгіної, О. Яковчука, А. Білошицького, С. Острової, Т. Ярової, В. Тиможинського. Той факт, що серед означених митців (більшість яких стали визначними композиторами сучасності) були представники західної української діаспори (І. Соневицький, А. Гнатишин, Ю. Фіала), свідчить про універсальність тематики Київської Русі, її об'єднавчий характер.

Хронологія створення обраних для аналізу інструментальних опусів відображає вищезначену тенденцію зростання інтересу композиторів до тематики й образності Київської Русі. Так, у 1960-х роках з'являється симфонічна сюїта «Фрески Софії Київської» В. Годзяцького (1966), на початку 1970-х років – однойменна сюїта (концертна симфонія для арфи з оркестром) В. Кікти (1973), а у 1980-х роках з нагоди державних святкувань 1500-річчя Києва та 1000-ліття Хрещення Русі виходить у світ решта творів: балети Є. Станковича («Ольга», 1981) та О. Канерштейна («Євпраксія», 1982), фортепіанні цикли Б. Фільц («Диптих» до 1500-ліття Києва, 1982) та Г. Саська («Відгомін століть», 1982), симфонічна поема

О. Яковчука («Золоті ворота», 1982), оркестрова сюїта А. Білошицького («З глибини віків», 1983) та фортепіанний цикл І. Соневицького (Триптих «Хрещення Руси-України», 1988). В усіх цих творах образ Київської Русі інспірований різноманітними джерелами:

– *образами реальних історичних осіб давньоруської держави*: княгиня Ольга (балет Є. Станковича, сюїта А. Білошицького), князі Ярослав Мудрий (симфонічна сюїта В. Годзяцького, концертна симфонія для арфи з оркестром В. Кікти) та Володимир Великий (сюїта А. Білошицького), княжна Євпраксія (балет О. Канерштейна), воєвода Добриня Микитич (сюїта А. Білошицького).

– *пам'ятками візуальних мистецтв*: собор Софії Київської («Дзвони» та «Собор в ночі» В. Годзяцького, «Михайлівський приділ» В. Кікти, «Софія Київська» Г. Саська) та фрески собору (оркестрові сюїти В. Годзяцького та В. Кікти), Золоті ворота (симфонічна поема О. Яковчука), гробниця Ярослава Мудрого (оркестрові сюїти В. Годзяцького й В. Кікти), Києво-Печерська Лавра та каплиця над Почайною (фортепіанний цикл Г. Саська);

– *історичними місцями*: Всеволодів пагорб, Аскольдова могила, Болонія та Бабин Торжок (фортепіанний цикл Г. Саська), Золоті ворота в Києві (симфонічна поема О. Яковчука), Купальня Ольги у Коростені (симфонічна сюїта А. Білошицького) та ін.;

– *літературними артефактами*: «Повість минулих літ» («Ольга» Є. Станковича, «Відгомін століть» Г. Саська), «Києво-Печерський патерик», «Житіє Феодосія Печерського» («Відгомін століть» Г. Саська).

Апелювання композиторів до позамузичних чинників у втіленні художнього образу Київської Русі дає змогу виявити різні типи й модуси програмності в аналізованих творах. Так, фортепіанний цикл Б. Фільц та симфонічна поема О. Яковчука загалом належать до узагальненого типу програмності, картинна програмність більшою мірою визначається в оркестрових сюїтах В. Годзяцького, В. Кікти й А. Білошицького, а також

у фортепіанному циклі Г. Саська і частково у творі І. Соневицького. При цьому, в сюїті А. Білошицького та симфонічній поемі О. Яковчука картинність поєднується із рисами сюжетної програмності. Окремий тип сюжетної програмності становить симфонічна музика балетів, в основу яких покладено лібрето («Ольга» Є. Станковича, «Євпраксія» О. Канерштейна).

У процесі роботи з аналітичним матеріалом стало очевидно, що образ Київської Русі має збірний характер, охоплюючи різні сфери, які у певних модифікаціях виявляються у більшості творів: філософська, епічна, архаїчна, героїко-драматична, портретно-психологічна, народно-жанрова (народно-побутова), сакральна. Зокрема, філософська сфера найбільш виразно виявляється у сюїті В. Годзяцького; архаїчна – в сюїті А. Білошицького, *Ostinato* Б. Фільц, номерах сюїти Г. Саська; епічна – в концертній сюїті В. Кікти; героїко-драматична – в симфонічній поемі «Золоті ворота» О. Яковчука, балеті «Ольга» Є. Станковича та в *Toccata* Б. Фільц; портретно-психологічна – в оркестрових сюїтах В. Кікти й А. Білошицького, балеті «Євпраксія» О. Канерштейна.

Хоч в усіх проаналізованих композиціях, написаних у радянський період, відсутній будь-який зв'язок із забороненою в той час церковною тематикою і стилістикою, все ж, є підстави говорити про втілення ознак сакрально-християнської образності у деяких творах. Переважно, це частини фортепіанних циклів із мінімізованим ступенем програмної конкретики (*Ostinato, Maestoso*, Б. Фільц; «Паломники», «Дзвони» І. Соневицького; «Софія Київська», «Каплиця над Почайною», «Аскольдова могила», «Таємниці лаврських печер» Г. Саська) та окремі номери оркестрової сюїти В. Годзяцького («Дзвони», «Гробниця Ярослава Мудрого», «Собор в ночі»). Ба більше, у фортепіанних циклах сакрально-християнська образність виявляється навіть у тематизмі, що імітує церковно-монодичний спів (*Ostinato* Б. Фільц, «Паломники» І. Соневицького, «Каплиця над Почайною» Г. Саська), а у п'єсі *Ostinato*

композиторка навіть використала цитату автентичного лаврського розспіву.

Головною характеристикою образу Київської Русі є «дзвонівість» у різних її інтонаційних характеристиках, яка набуває символічного значення, об'єднуючи різні образні сфери (сакральну, епічну, архаїчну, епіко-драматичну). Символ дзвонів найвиразніше виявляється у п'єсах «Дзвони» та «Собор в ночі» В. Годзяцького; «Київ стольний», «Древлянське попелище» та «Слава Володимирі та Добрині Микитичу» А. Білошицького; у розробці симфонічної поеми «Золоті ворота» О. Яковчука; у п'єсах «Городище Кия», «Софія Київська», «Аскольдова могила», «Таємниці лаврських печер», «Свято на Всеволодовім пагорбі» Г. Саська; в *Ostinato* та *Maestoso* сюїти Б. Фільц; у частинах «Паломники» та «Дзвони» циклу І. Соневицького; у Пролозі та «Будівництві міст» з балету «Ольга» Є. Станковича. При цьому, «дзвонівість» втілена митцями у різних емоційних забарвленнях: у таємничому, часом містичному звучанні (В. Годзяцький, Г. Сасько), у вигляді тривожного (похоронного) набату («Древлянське попелище» А. Білошицького, «Аскольдова могила» Г. Саська, «Золоті ворота» О. Яковчука) та у величному тріумфальному передзвоні (*Maestoso* Б. Фільц, «Дзвони» І. Соневицького, «Городище Кия» Г. Саська, «Слава Володимирі та Добрині Микитичу» А. Білошицького, «Будівництво міст» Є. Станковича).

Особливе місце в усіх творах також посідає народно-побутова сфера, найбільш яскраво представлена у сценах і п'єсах світського характеру, зокрема, у зображенні князівських розваг та народних свят і обрядів: свято Купала та княжий весільний бенкет в балеті «Ольга» Є. Станковича; свято Купала та сцена у княжому палаці Всеволода Ярославича в балеті «Євпраксія» О. Канерштейна; «Весняні хороводи на Болонії», «Бабин торжок», «Свято на Всеволодовім пагорбі» Г. Саська; «Скоморохи» І. Соневицького; «Боротьба ряжених», «Звір нападає на вершника», «Музикант», «Скоморохи» В. Кікти; «Скоморохи» А. Білошицького.

Найбільш популярним образом цієї сфери є скоморохи (твори І. Соневицького, В. Годзяцького, В. Кікти, А. Білошицького, Є. Станковича, О. Канерштейна). У втіленні народно-побутової сфери простежується узагальнений інтонаційний зв'язок із фольклорною стилістикою пісень та награвань («Скоморохи» І. Соневицького; «Весняні хороводи на Болонії», «Бабин торжок» Г. Саська; «Орнаменти» В. Кікти). Фольклорний характер у зображенні цієї сфери створється завдяки використанню композиторами нерегулярної ритміки та нестандартних мішаних розмірів (балети О. Канерштейна та Є. Станковича, фортепіанний цикл Г. Саська, оркестрові сюїти В. Кікти та А. Білошицького, симфонічна поема О. Яковчука).

Партитури проаналізованих творів виявляють виразні ознаки модерністського стилю, характерного для композиторських пошуків 1960-х–1980-х років. Сильове оновлення стосується, передусім, прагнення жанрового синтезу, посилення філософської концепції змісту, тяжіння до тембрового збагачення партитури, використання технік і прийомів музики ХХ століття. Зокрема, інноваційністю мислення вирізняється стиль сюїти В. Годзяцького, в якому сонорні принципи органічно комбінуються з прийомами додекафонії, алеаторики та електронної музики. В інших творах домінує модерністська стилістика з ознаками характерних для тогочасної української музики течій неофольклоризму й неоромантизму з різним ступенем стильового ускладнення (від яскраво новаторських опусів Є. Станковича, О. Канерштейна, А. Білошицького, Г. Саська – до поміркованого неоромантизму І. Соневицького).

Отже, результати проведеного дослідження переконують, що актуальність давньоруської тематики й образності в означений період не була випадковою, зважаючи на поступове зростання національної свідомості українського суспільства, яке, після кількох десятиліть колоніального терору почало цікавитися своїм корінням, розуміти неперервність духовних традицій, усвідомлювати історичну роль нації, яка

в давні часи мала могутню державу з високорозвиненою культурою. І той факт, що українські композитори присвятили образу Київської Русі чималу кількість творів у різних жанрах інструментальної музики (фортепіанні мініатюри, фортепіанні цикли, симфонії, симфонічні сюїти, симфонічні поеми, концерти для інструменту соло з оркестром, твори для камерних інструментальних ансамблів, балетну музику тощо), лише переконує у їх прагненні глибокого осмислення концепту національної пам'яті. Відповідно, одержані результати свідчать про питому вагу образу Київської Русі як одного з естетичних маркерів української національної музики протягом 1960-х–1980-х років, а отже, – його важливе значення у консолідації творчих сил навколо української національної ідеї, яка поступово, але впевнено підривала канони радянського ідеологічного мислення.

Пропоноване дослідження не претендує на всеосяжність та вичерпаність теми, натомість відкриває перспективу подальшого вивчення образно-тематичних аспектів доробку українських композиторів, художньо-естетичного дискурсу музичної творчості 1960-х–1980-х років, жанрово-стильових аспектів української музики радянського періоду. Матеріали аналізу творів різних жанрів із тематикою Київської Русі можуть увійти до лекційних курсів з історії культури, історії української музики, аналізу музичних творів, історії інструментального мистецтва. Викладені у роботі авторські ідеї також можуть бути корисними для виконавців у підготовці концертних програм та балетних постановок.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аксютіна В. В. Специфіка втілення комічних образів у балетній музиці Юрія Шевченка. Дис.... доктора філософії : Спец. 025 музичне мистецтво; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2023. 214 с.
2. Андрущенко Т. І., Сюта Б. О. Філософсько-культурологічні аспекти мистецької інтерпретації. *Освітній дискурс: Збірник наукових праць*. 2022. Вип. 41 (7-9). С. 7–16.
3. Анісімова Н. П. Світоглядні й естетичні засади поетичних поколінь 60–80-х років ХХ століття. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. 2015. Вип. ХVІІІ. С. 83–90.
4. Архімович Л. Б. Опера. Історія української радянської музики: *Музична культура Радянської України* / редкол.: О. С. Зінькевич, І. Ф. Ляшенко, І. Б. Пясковський, О. Я. Шресер-Ткаченко. К.: Муз. Україна, 1990. С. 238 – 260.
5. Афоніна О. Музична основа сучасних українських балетів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : науковий журнал. 2020. № 3. С. 121–126.
6. Бензюк О. О. Засоби створення й сприймання художнього образу в концертному триптиху «В іспанському стилі» Анатолія Білошицького. *Молодий вчений*. 2016. № 3 (30). С. 634–638.
7. Бензюк О. Світогляд Анатолія Білошицького в контексті проблеми цінностей: культурологічний аспект. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2015. Вип. 2. С. 68–71.
8. Бентя Ю. Балет Олега про Ольгу. *Голос України*, 2010. Режим доступу: <http://www.golos.com.ua/article/136802>
9. Берегова О. Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі. К.: Ін-т культурології НАМ України, 2020. 304 с.

10. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ-ХХІ століть: монографія. К.: Інститут культурології НАМ України, 2013. 232 с.
11. Берегова О. Особливості композиторського стилю Івана Карабиця в контексті української культури. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*: наук. журнал. К., 2015. № 2. С. 46–61.
12. Берегова О. Постмодернізм у камерних творах українських композиторів 80 – 90-х років ХХ сторіччя. Київ, 1999. 142 с.
13. Берегова О. Феномен шістдесятництва в українській академічній музиці: витоки, персоналії, сучасні інтерпретації явища. *Культура пам'яті сучасного українського суспільства: трансформація, декомунізація, європеїзація: колективна монографія*. Київ, Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2020. С. 240–260.
14. Белік-Золотарьова Н. А. Періодизація оперно-хорової творчості українських композиторів другої половини ХХ ст. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*: зб. наук. праць. Вип. 56. Харків: ХДАК, 2017. С. 8–18.
15. Белікова В. В. Інтерпретація музичної мови фортепіанних творів Б. Фільц. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. 2013. Вип. 2. С. 5–10.
16. Белікова В. Твори Геннадія Саська для дітей та юнацтва. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. 2020. Вип. 11. С. 5–8.
17. Бондаренко А. Ю. Історія України у дзеркалі симфонічної творчості Олександра Яковчука. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2022. Вип. 35, Том 2. С. 39–48.
18. Бондаренко А. Образ давнього Києва в українській фортепіанній музиці 1980-х років (на прикладі програмних циклів Б. Фільц, І. Соневицького, Г. Саська). *Українська культура: минуле,*

- сучасне, шляхи розвитку. *Мистецтвознавство*. 2022. Вип. 40. С. 31–37.
Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrkm_2022_40_7
19. Бондаренко А. Ю. Образ княжни Євпраксії у симфонічній сюїті з балету «Євпраксія» Олександра Канерштейна. *Слобожанські мистецькі студії*. Суми, 2023. Вип. 3. С. 15–19.
20. Бондаренко Л., Копиця М. Ми – з шістдесятих. *Музика*. 1989. № 2. С. 6–9.
21. Бондаренко О. М. Токата в українському фортепіанному мистецтві: генеза та шляхи трансформації жанру: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2017. 18 с.
22. Бондарук Л. Прямостояння. Українці в особливих таборах ГУЛАГу. Харків : Фоліо, 2023. 640 с.
23. Борисова С., Литвинов О., Полстянкіна І. Анатолій Білошицький – педагог (з історії Київської муніципальної академії музики ім. Р. М. Глієра). Духовність особистості: методологія, теорія і практика: збірник наукових праць. 2022. Том1, №1 (103). С. 34–51.
24. Борух І. М. Програмність в українській скрипковій музиці: історичний, соціокультурний і естетико-стильовий аспекти : дис.. на здобуття...спеціальністю 17.00.03 Музичне мистецтво. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2020. 277 с.
25. Брюховецька Л. І. Специфіка поетичного бачення в мистецтві кіно. *Наукові записки НаУКМА*. 1999. Т. 9. Спеціальний випуск : у 2 ч. Ч. 1. С. 198–202. С.199.
26. Василик Дз. Хорові твори Богдани Фільц на слова Тараса Шевченка. *Молодь і ринок*. 2014. № 10. С. 112–117.
Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2014_10_25.
27. Гарькава І. О., Зосім О. Л. Християнські ідеї та образи у творчості Юрія Іщенка: монографія. Київ: Видавництво Ліра-К, 2023. 224 с.

28. Герасимовська-Конарева К. Ціннісно-орієнтаційні вектори оркестрової творчості Анатолія Білошицького. *Збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2011. Вип. 2. С. 21–24.
29. Голубничий С. Взаємодія танцювальних партій та оркестру у традиційних і нетрадиційних локаціях балетних вистав. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. № 1 (50). С. 148–162.
30. Городецька О. Українська музика 60-х років ХХ століття у контексті цілісності епохи. Дис... канд. мистецтв; спец. : 17.00.03 муз. мист-во. Київ, 2009. 214 с.
31. Грабовська О. Особливості виконавської інтерпретації фортепіанних циклів Богдани Фільц. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2015. Вип. 36. С. 108–116.
32. Грица С. Леся Дичко в житті і творчості. Дрогобич: Посвіт, 2012. 272 с.
33. Грицак Я. Подолати минуле: глобальна історія України. Київ: Портал, 2021. 432 с.
34. Гриценко Н. Фортепіанна музика Віталія Годзяцького: творчі концепти та контексти. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 40. Харк. нац. ун т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2014. С. 131–142.
35. Громов Є., Невмержицький В., Саф'ян Д. З'єднати розірвані площини. Віталій Годзяцький. *The Claquers*, 29.12.2021. URL: <https://theclaquers.com/posts/8247>
36. Грузинська І. Спеціально для Гілеї. *Культура і життя*. 1985. 4 серпня.

37. Гумен О. В. Кікта. Концертна симфонія для арфи з оркестром «Фрески Софії Київської». *Студії мистецтвознавчі*. Київ : Вид-во ІМФЕ, 2008. № 4. С. 74–79.
38. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека = The Post-Chornobyl Library. *Ukrainian Literary Postmodernism*. Укр. наук. ін-т Гарвард. ун-ту, Ін-т Критики. Київ: Критика, 2005. 264 с.
39. Гуркова О. Творчість І. Карабиця в контексті жвнрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття: Дис.... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 музичне мистецтво; НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. 324 с.
40. Давидов М., Самітов В. Анатолій Білошицький: «Перерваний каданс». *Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)*. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2005. С. 229–232.
41. Деревенко Г. Троє перед слухачем. *Культура і життя*. 1978. 15 березня.
42. Дзинглюк О. Ономастикон історико-психологічного роману Павла Загребельного «Євпраксія» у розкритті жіночих образів. *Закарпатські філологічні студії*. 2020. Вип. 14. Т. 2. С. 34–37.
43. Дмитрієва О. Школа Бориса Лятошинського у культуротворчих процесах ХХ – ХХІ століття. Дис. ... доктора філософії. Спец. 034 Культурологія. Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ, 2021. 264 с.
44. Довгань П. В. Жанрово-стильова динаміка української камерно-інструментальної сюїти ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. 16 с.
45. Дубрівна А. Особливості українського авангардного руху та його значення у формуванні абстрактного мистецтва України. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2017. № 31. С. 109–120.

46. Енциклопедія історії України [Електронний ресурс]. Київ : Інститут історії України НАН України. URL: <http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?C21COM=F&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU>
47. Енциклопедія сучасної України. [Електронний ресурс]. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. URL: <https://esu.com.ua/>
48. Естетика: навчальний посібник для студентів гуманітарних спеціальностей / Л. М. Газнюк, С. В. Могильова, Н. О. М'яснікова, Н. М. Салтан. Київ: Кондор, 2011. 124 с.
49. Естетика: підручник / Л. Т. Левчук, В. І. Панченко, О. І. Оніщенко, Л. Ю. Кучерюк; за заг. ред. Л. Т. Левчук. 3-ге вид., допов. і переробл. Київ: Вища школа, 2010. 520 с.
50. Жижкович М. А., Калин Р. Й. Архетип кохання у солоспівах композитора діаспори Ігоря Соневицького. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. №2. С. 375–378. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkm_2019_2_80.
51. Забужко О. Музей покинутих секретів. Роман. Видання 2-е., доп. Київ: Факт, 2009. 832 с.
52. Заверталюк Н. Художній простір у романі «Євпраксія» Павла Загребельного. *Таїни художнього тексту: Зб. наук. праць*. 2015. Вип. 18. Том 14. С. 20–36.
53. Загайкевич М. П. Балет. Історія української радянської музики: Музична культура Радянської України / редкол.: О. С. Зінькевич, І. Ф. Ляшенко, І. Б. Пясковський, О. Я. Шреєр-Ткаченко. К.: Муз. Україна, 1990. С. 260–266.
54. Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет. Тернопіль : Астон, 2003. 144 с.
55. Загайкевич М. Драматургія балету. Київ : Наукова думка, 1978. 256 с.

56. Загайкевич М. Київські прем'єри. *Культура і життя*. 1991. 2 лютого.
57. Загайкевич М. Українська балетна музика. Київ: Наукова думка, 1969. 230 с.
58. Загребельний П. Євпраксія: роман. Харків: Фоліо. 2001.
59. Зимогляд Н. Ю. Принцип програмності в циклах фортепіанних мініатюр українських композиторів другої половини ХХ століття. *Культура України*. 2020. Вип. 68. С. 148–157.
60. Зінченко В. Український балет доби Незалежності: тенденції розвитку, жанрово-інтонаційна специфіка : дис. ... докт. філософії. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ. 242 с.
61. Зинькевич Е. Динамика обновления. Украинская симфония на этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е – начало 80-х годов). Київ: Музична Україна, 1986. 183 с.
62. Зинькевич О. Параметри мистецтва Євгена Станковича. Мистецькі обрії-99: альманах: науково-теоретичні праці та публікації. Київ, 2000. С. 321–325.
63. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича: Ужгород : Лира, 2002. 208 с.
64. Зинькевич О. Українська симфонія 1970-1980-х років. Генетико-типологічний аспект. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського; Ніжин: Лисенко М.М., 2023. 224 с.
65. Ільницький М. М. Багатогранність єдності: проблемно-стильові тенденції сучасної української поезії. Київ: Дніпро, 1984. 240 с.
66. Ісаюк О. Євпраксія: сповідь про насильство. *Збруч*. 5.11.2021. URL: <https://zbruc.eu/node/108567>
67. Історія української літератури ХХ століття. У 2-х кн. Кн. 2. Ч. II. (1960–1990-ті роки) / ред. чл-кор. НАН України В. Г. Дончика. Київ: «Либідь», 1995. 512 с.

68. Казими́рова Н. Слов'янська фортепіанна культура ХХ ст. (язичницькі мотиви на прикладі співставлення творів С. Прокоф'єва та Г. Саська). *Ференц Ліст та піаністична культура ХХ ст*: Зб. матеріалів конференції / Асоц. піаністів-педагогів України. Кіровоград: КДПУ ім. В.Вінниченка, 1999. Вип. 4. С. 25–30.
69. Калашник М. Сюїта і партита у фортепіанній творчості українських композиторів ХХ століття : монографія. Харків : Форт ЛТД, 1994. 188 с.
70. Калашник М. Сюїта. *Українська музична енциклопедія* / Гол. ред. Г. А. Скрипник. Том 6. РААБ – СЯТЕЦЬКИЙ. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2023. С. 661–670.
71. Калениченко А. Академічна інструментальна музика української діаспори у першому наближенні (жанровий аспект). *Музична україністика: сучасний вимір*. Зб. наук. статей пам'яті композитора й музикознавця, доктора мистецтвознавства, професора А. Мухи. [ред.-упоряд. О. Кушнірук. К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. Вип. 3. С. 162–171.
72. Калениченко А. Неоромантизм. *Українська музична енциклопедія* / Гол. ред. Г. А. Скрипник. Том 4. НАВАРРІНІ – ОШУСТОВИЧ. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2016. С. 226–227.
73. Калениченко А. Українська симфонічна поема ХХ століття: історичний профіль. *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2015. Вип. 3. С. 88–95.
74. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
75. Каришева Петро Сокальський: життя і творчість. / Вид. 2-ге, перероб. Київ: Музична Україна, 1978. 190 с.
76. Кебуладзе Пам'ять і забуття. *Філософська думка*. 2013. №6. С. 29–35.

77. Кириленко Н. І., Якименко В. Е. Художньо-стильові тенденції літературного процесу 70–80-х років ХХ століття. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. Том 35(74). №1. 2024. Частина 2. С. 51–55.
78. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: Творчий портрет в дзеркалі епохи. Львів: Сполом, 1998. С. 121.
79. Кияновська Л. О. Оновлення принципів програмності у музиці ХХ сторіччя. *Українська музика. Традиції та сучасність: збірка статей*. Львів, 1993. С. 37–56.
80. Кияновська Л. Наш гість – маестро Соневицький. *Музика*. 1996. № 3. С. 4.
81. Кияновская Л. А. Функции программности в восприятии программного произведения: Автореф. ... дисс. канд. иск.: 17.00.02 / Ленинградская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Ленинград, 1985. 24 с.
82. Кіндрачук Н. М. Простір українського національного «Я»: 60-ті–70-ті рр. ХХ ст.: монографія. Івано-Франківськ : НАІР, 2020. 502 с.
83. Клименко Ж. Тема Іспанії в творчості А. Білошицького. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2011. Вип. 96. С. 126–135.
84. Клименко Ж. Художньо-естетичні детермінанти творчості А. Білошицького. *Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Л. Українки та НМА України ім. П. І. Чайковського : Зб. наук. праць*. Луцьк, 2010. С.95–103.
85. Ковальська-Фрайт О. В. Сакральні мотиви й символи в програмній фортепіанній музиці українських композиторів. *Вісник Львівського університету*. Серія мист-во. 2016. Вип. 17. С. 105–112.
86. Кожухар Г. Г. Міфологічне мислення як чинник виконавської інтерпретації фортепіанних творів: дис. ... д-ра філософії: спец. 025 «Музичне мистецтво». Одеса, 2023. 225 с.

87. Колісник О. В. Мовно-стильова самобутність камерно-інструментальної музики Євгена Станковича. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03; Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2016. 184 с.
88. Комлікова А. В. Українська рок-опера: традиції та аспекти розвитку: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2016. 184 с.
89. Конькова Г. Витончені барви невичерпної палітри (Нотатки з нагоди 60-річчя Геннадія Саська). *«Культура і життя»*. №19 (4227). 9 травня 2007 р.
90. Корній Л., Сюта Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки. К. : Муз. Україна, 2014. 592 с.
91. Корчова О. Позначений прихильністю долі. *Музика*. 2006. №5. С. 6-8.
92. Коскін В. Сергій Бедусенко: Музика – найвідповідальніша справа в мистецтві : бесіда з композитором. *Демократична Україна*. 2012. 27 лип. (№ 30). С. 17.
93. Коханик І. Принципи художньої організації часу як національний компонент стилю в концерті для скрипки з оркестром №2 Є. Станковича. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2010. Вип. 90. С. 13–25.
94. Крюкова Г., Крюк О., Мостовщикова Д. Карта українського авангарду. *ЛОГОС. ОНЛАЙН*. 2020. №8, April. URL: <https://ojs.ukrlogos.in.ua/index.php/2663-4139/article/view/1981>
95. Кузик В. Один із «бунтівної п'ятірки» 1960-х. *Музика*. 2012. № 1. С. 52–57.
96. Куриляк І. І. Еволюція драматургічних функцій хору в українській опері: національно-естетичний вимір. Дис. ... канд. мистецтвознавства. Спец. 17.00.03. *Музичне мистецтво*. Львів, 2018. 195 с.

97. Кушнірук О. Симфонізм Олександра Яковчука у віддзеркаленні раннього та пізнього періодів творчості. *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2017. Вип. 1. С. 7–16.
98. Кушнірук О.П. Симфонічний доробок О. Яковчука в постмодерному контексті української музичної культури. *Вісник ДАКККіМ*. Київ, 2013. Вип. 4. С. 156–160.
99. Кушнірук О. Симфонічний стиль Олександра Яковчука: динаміка становлення. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. 2020. Вип. 127. С. 27–38.
100. Куцова Е. В. Фортепіанні партити Марка Кармінського: проблема реалізації художнього задуму : дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 ; Сумський держ. педагогічний ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми, 2003. 210 с.
101. Ланцута Л. В. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції : дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03; Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. Київ, 1998. 180 с.
102. Левченко В. У камерному жанрі. *Музика*. 1978. №5. С. 11.
103. Лігус О. М. Духовно-патріотичні детермінанти стилю Валентина Сильвестрова в хоровому циклі «Майдан. 2014». *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*. 2023. Вип. 6. С. 216–222. URL: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.6.2023.291363>
104. Лісецький С. Й. Євген Станкович. Київ: Музична Україна, 1987. 64 с.
105. Лісецький С. Й. Стильові тенденції «неокласицизм» і «неофольклоризм» у музиці М. Скорика. *Культура і сучасність*. 2016. №1. С. 92–97.
106. Лісова О. Г. Програмність як жанрова парадигма камерної вокальної творчості: до проблеми виконавського розуміння: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеська державна музична академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2009. 22 с.

107. Локтіонова-Ойцюсь О. О. Виконавський образ естрадного співака в музично-телевізійних проєктах України кінця ХХ – початку ХХІ століття. дис. ... д-ра філософії: спец. 025 «Музичне мистецтво». Київ, 2023. 210 с.
108. Лунина А. Композитор – маленькая планета. Київ: Дух і літера, 2013. 736 с.
109. Людкевич С. Два причинки до питання розвитку звукообразності. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Т. 1 / Упор., ред, вступна стаття і прим. З. Штундер. Львів: Дивосвіт, 1999. С. 62–150.
110. Людкевич С. Про розвій і сучасне становисько так званої програмної музики. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Т. 1 / Упор., ред, вступна стаття і прим. З. Штундер. Львів: Дивосвіт, 1999. С. 30–34.
111. Майбурова К. Програмна музика. Київ: Держ. вид-во образотв. мист. і муз. літ-ри, 1962. 38 с.
112. Майданська С. Літописець. Погляд на творчість Валерія Кікти. Український світ. 1999. Спецвипуск. С. 28.
113. Макогон С. Фортепіанний цикл Геннадія Саська «Мозаїка» (спроба стилістичного аналізу в контексті проблем піаністичного виховання). *Національна спілка композиторів України*. URL: <http://composersukraine.org/index.php?id=2416>
114. Максименко Ю., Синенький Д. Теоретичні засади пізнання художнього образу. *Психологія і суспільство*. 2009. № 4. С. 181–185.
115. Манько С. Б. Мюзикл і рок-опера в українському соціокультурному просторі. *Культура України*. 2012. Випуск 39. С. 268–276.
116. Матеріали до до енциклопедії української діаспори. Т. 7. Київ: НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Відп. за вип.: Г. Скрипник, В. Євтух. 2013. 176 с.

117. Мельник І. Вокально-хорова творчість для дітей Богдани Фільц. Актуальні проблеми розвитку культури, мистецтва та освіти: матеріали наукових читань (Луцьк, 12 листопада 2021 р.). Луцьк: ВНУ імені Лесі Українки, 2021. С. 80–83.
118. Мельник Л. О. Необарокові тенденції в музиці ХХ ст. : Дис.... канд. мистецтв-ва; спец.: 17.00.03. «музичне мистецтво»; Львівська держ. музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2004, 208 с.
119. Микуланинець Л. Відображення художнього образу епохи в біографії митця. *Fine Art and Culture Studies*. 2021. № 1. С. 142–147.
120. Музична естетика античного світу. Київ: Музична Україна, 1974. 218 с.
121. Муха А. Композитори України та української діаспори. Довідник. Київ: Музична Україна, 2004. 352 с.
122. Муха А. Принцип програмності в музиці. Київ: Наукова думка, 1966. 176 с.
123. Муха А. Програмна музика. *Українська музична енциклопедія* / Гол. ред. Г. А. Скрипник. Том 5: ПАВАНА – «РОЛІКАРП». Київ, ІМФЕ ім. м. Т. Рильського НАН України, 2018. С. 436–438.
124. Нагай Б. Сутність художнього образу в музичному мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2017. Вип. 17. С. 93–100.
125. Нагай Б. Художній образ у творі мистецтва. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2016. № 2. С. 128–134.
126. Назарко О. Трагічна доля княжни Євпраксії Всеволодівни. *Український історик. Журнал українського історичного товариства*. №1–2 (45–46). Рік видання XII. Нью-Йорк. Торонто. Мюнхен. С. 76–81.
127. Найпавер О. І. Музична творчість Г. Саська. *Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі ХХІ століття*. Зб. матеріалів ІV Всеукраїнської наук.-прак. конф., Мукачеве, 19–20 березня 2015 року. Мукачеве : МДУ, 2015. С. 205–208.

128. Настюк О. Творчість українських композиторів у генезі національного балетного театру. *Українське хореографічне мистецтво в контексті світової художньої культури (сучасний поліжанровий дискурс)*: колективна монографія. Львів: СПОЛОМ, ЛНУ ім. Івана Франка, 2020. С. 176–185.

129. Нікітенко Н. Музиканти на фресках Софії Київської. Софія Київська. Національний заповідник. URL: <https://st-sophia.org.ua/uk/novini/muzikanti-na-freskah-sofiyi-kiyivskoyi/>

130. Німилович О. Вокальний цикл Б. Фільц «Переливи барв» на вірші С. Гординського: принципи співвідношення музики і слова. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2023. Вип. 44. С. 155–161.

131. Німилович О. Синтез поезії і музики в солоспівах Богдани Фільц на вірші Ліни Костенко з вокального циклу «Калина міряє коралі». *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2015. Вип. 15. С. 116–123. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmyst_2015_15_18

132. Німилович О. Синтез поезії і музики в солоспівах Богдани Фільц на вірші Софії Майданської. *Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen Die Ukraine aus globaler Sicht*. München: Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität, 2020. С. 612–619.

133. Німилович О. Твори для скрипки і фортепіано в композиторській спадщині Богдани Фільц. *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*. Матеріали П'ятої міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 4–6 листопада 2021 року. К.: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2022. С. 190–195.

134. Німилович О. Фортепіанні цикли Ігоря Соневицького та їх роль у збагаченні навчально-педагогічного репертуару вищої та середньої

школи. *Етнос. Культура. Нація: Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції*. Випуск IV. Дрогобич: Коло, 2004. С. 136–144.

135. Ножак О. Ораторія С. Майданської й В. Кікти «Святий Дніпро» у виконанні Едмонтонського хору «Дніпро». *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Історичні науки*. Вип. 9: Матеріали Другої міжнародної наукової конференції «Українська діаспора: проблеми дослідження». Острог: РВВ Національного університету «Острозька академія», 2007. С. 308–316.

136. Овчарук О. В. Образ як поліфункціональний феномен культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 24–29.

137. Олексів Я. В. Програмність в українській баянній сюїті у формотворчій та стильовій проєкціях. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2012. №3. С. 115–119.

138. Опанасюк О. П. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм: монографія. Вид. 2-ге, перероблене та доповнене. Київ: Освіта України, 2021. 320 с.

139. Островський Ю. Культурно-мистецька діяльність Ігоря Соневицького 1950-1960-х років (на основі архівних матеріалів). *Українська музика*. 2019. № 1 (31). С. 78–85.

140. Островський Ю. Музично-мистецький фестиваль у Гантері 1983-2004 років у період організаційної діяльності Ігоря Соневицького (на основі архівних матеріалів). *Музикознавчий універсум*. 2019. Вип. 45. С. 114–127.

141. Островський Ю. Науково-лекторська діяльність Ігоря Соневицького в УКУ як один із засобів національно-культурного просвітництва. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2021. №20. С. 106–121. DOI: <https://doi.org/10.33287/222109>

142. Павлишин С. Ігор Соневицький. Львів : БаК, 2005. 120 с.

143. Павлишин С. С. Тиха музика молитви. Львів: БаК, 2010. 165 с.
144. Петрова О. Третє Око : Мистецькі студії : Монографічна збірка статей. Інст. проблем сучасн. мистец. НАМ України. Київ : Фенікс, 2015. 480 с.
145. Плохій С. Брама Європи / пер. з англ. Р. Клочка. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2021. 512 с.
146. Плохій С. Остання імперія. Занепад і крах Радянського Союзу / пер. з англ. Я. Лебеденка, А. Сагана. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2019. 512 с.
147. Поліщук Т. «Київські фрески» відновлено! *День*. №8. 20.01.2005. URL:
<https://m.day.kyiv.ua/article/kultura/kyuivski-fresky-vidnovleno>
148. Полякова Н. «Слово про Ігорів похід». *Музика*. 1986. №5. С. 11.
149. Полянська Г. М. Жанровий пошук у балетній музиці Віталія Губаренка : моногр. Ніжин : Лисенко М.М., 2017. 328 с.
150. Попович М. Червоне століття. Київ: АртЕк, 2005. 886 с.
151. Посікіра-Омельчук Н. М. Трансформація засад живопису в західноукраїнській фортепіанній музиці ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів, 2021. 24 с.
152. Ревенко Н. В. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80-90-ті роки ХХ століття) : монографія. Миколаїв: «РАЛ-поліграфія», 2018. 240 с.
153. Рудницький А. Українська музика: історико-критичний огляд. Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.
154. Рябуха Н. О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ–ХХ століть) : дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 ; Харківська держ. академія культури. Харків, 2004. 202 с.

155. Садовенко С. Балет «За двома зайцями» Юрія Шевченка як самобутній феномен української музичної культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 1. С. 228–234.
156. Салдан С. О. Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівської композиторської школи ХХ століття : дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 ; Інститут мистецтв Волинського держ. ун-ту ім. Лесі Українки. Луцьк, 2005. 188 с.
157. Салій В. Сутність художнього образу та особливості його прояву в музичному мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2013. № 5. С. 126–133.
158. Сверстюк Є. Блудні сини України. Київ: Знання, 1993. 256 с.
159. Сверстюк Є. На святі надій : вибране. Київ : Наша віра, 1999. 784 с.
160. Свята до музики любов: Анатолій Білошицький у спогадах сучасників / упоряд. Г. В. Цепкова, В. Ю. Шамара. Житомир : Полісся, 2007. 174 с.
161. Семенова Н. Національна балетна вистава в українській хореографічній культурі ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознавства. Спец. 26.00.04 – українська культура. Харків, 2019. 240 с.
162. Сильвестров В. Дочекатися музики: лекції-бесіди : за матеріалами зустрічей, організованих Сергієм Пілютиковим. Київ: Дух і літера, 2011. 376 с.
163. Сікорська І. Рибальченко Всеволод Петрович. Шевченківська енциклопедія: В 6 т. Т. 5: Пе–С / НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка; редкол.: М. Г. Жулинський (гол.) [та ін.]. К., 2015. С. 468.
164. Сікорська І. Секрет композиторського щастя. *Культура і життя*. 1995. 6 грудня. С. 3.

165. Сіренко Є. Жанровий простір скрипкової музики Євгена Станковича: дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03. музичне мистецтво; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 254 с.
166. Смоляк О. Модус осмислення у композиторській творчості Богдани Фільц. *Музична україністика: сучасний вимір* : зб. наук. статей / ред. - упор. Москаленко В.Г. Київ, 2010. Вип. 5. С. 49–54.
167. Соловйов В. А. Художній образ в мистецтві як феномен освоєння свідомістю людини навколишньої дійсності. *Актуальні питання культурології. Альманах наукового товариства «Афіна» кафедри культурології та музеєзнавства*. 2016. Вип. 16. С. 206–210.
168. Спілка композиторів України. Довідник. Вид. друге, доп. / редкол.: М. Гордійчук, Л. Дичко, В. Кирейко, А. Муха. Автор-упоряд. А. Муха. К.: Муз. Україна, 1984. 319 с.
169. Станішевський Ю. О. Балетний театр України: 225 років історії. К.: Муз. Україна, 2003. 440 с.
170. Станкович-Спольська Р. «Цвіт папороті» Євгена Станковича: проблема жанру : дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 музичне мистецтво; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 220 с.
171. Степанченко Г. Романтичний світ музики Богдани Фільц. *Музика*. 2012. №6. С. 4–7.
172. Тарнашинська Л. Українське шістдесятництво як концепція «духу часу». *Roczniki Humanistyczne*. Lublin: Wyd-wo TN KUL, 2007. T. LIV-LV. Z. 7: Słowianoznawstwo. S. 109–124.
173. Терещенко А. «Київські фрески» І. Карабиця: задум – втілення – виконання. *Музика*. 1986. № 4. С. 1–3.
174. Терещук Г. Пісенний вибух 1989 року. Фестиваль «Червона рута» наблизив Незалежність України. *Радіо Свобода*. 17.09.2019. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/30167325.html>

175. Тищик В. Б. Програмність в українській баянній музиці (1960-2010 роки): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 16 с.

176. Тулянцев А. А. Балет «Княгиня Ольга» та фольк-опера «Коли цвіте папороть» Є. Станковича на сцені Дніпропетровського академічного театру опери та балету. Вісник НАКККіМ. 2016. №3. С. 66–69. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2016_3_17

177. Удяк Г. Художній образ як центральний компонент структури літературного твору. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. Філологічні науки. Літературознавство. 2014. Вип. 19. С. 147–152.

178. Уманець О. В. Музична культура України другої половини ХХ століття: навчальний посібник. Харків: Регіон-інформ, 2003. 192 с.

179. Українська музична енциклопедія. Т. 1–6. Гол. редкол. Г. Скрипник; Національна Академія Наук України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. К.: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2006–2023.

180. Українське суспільство в 1960–1980-х рр. Історичні нариси / Відп. ред. Віктор Даниленко. Київ: Інститут історії України НАН України, 2022. 959 с.

181. Устименко-Косорич О., Зав'ялова О., Стахевич О. Сценічно-вокальне мистецтво та цикли фортепіанних мініатюр в Україні та Китаї у ХХ – початку ХХІ століття: порівняльно-стильовий аналіз. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2022. №5 (119). С. 248–257. URL: <https://repository.sspu.edu.ua/items/4beabaea-9057-4000-9827-fc4e178d259b>

182. Фрайт О. До обґрунтування спецкурсу «Програмність в українській фортепіанній музиці». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. Чайковського*. Вип. 35: Актуальні проблеми

викладання музичних дисциплін у вищій школі: Зб. статей. Київ, 2004. С. 245–254.

183. Фрайт О. В. Музично-вербальна еміненція у інтерпретаційному дискурсі мистецтвознавства. дис. ... д-ра мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія і історія культури». Київ, 2021. 444 с.

184. Фрайт О. В. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2000. 18 с.

185. Фрайт О. В. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці : Дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 музичне мистецтво; НАН України. Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. Київ, 2000. 178 с.

186. Хинкулова Н. Л. Проблема програмности в функциональном аспекте (на материале украинской советской фортепианной музыки) : автореф. дисс. ... канд. иск. : 17.00.02. Киев, 1989. 18 с.

187. Хоцяновська Л. Балетна музика українських композиторів та її відображення в хореографії (II половина XX ст.). *Народознавчі зошити*. № 3 (141), 2018. С. 719–725.

188. Цурканенко І. В. Принципи фактурно-поліфонічної організації в сучасній українській фортепіанній музиці : Дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03; Харківський держ. ін-т мистецтв ім. І.П.Котляревського. Харків, 1998. 172 с.

189. Чарнецький С. Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини. Львів: Літопис, 2014. 584 с.

190. Чекан Ю. І. Євген Станкович: три штрихи до портрета. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2013. № 4. С. 153-161. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2013_4_39.
Станкович

191. Чепалов О. І. Балет «Кам'яний господар» («Дон Жуан») Віталія Губаренка та його хореографічне втілення на українській сцені. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2014. № 2 (23). С. 42–49.

192. Чепалов А. Легенда бывает правдивее истории: [балет А. Канерштейна «Евпраксия» на сюжет П. Загребельного в ХАТОБ; балетмейстер А. Асатурян; худож. А. Злобин и А. Ипатьева]. *Время*. 1994. 8 февраля.

193. Черкашина-Губаренко М., Клековкін О. Ріхард Вагнер і Лесь Курбас: порівняльний аналіз. *Українська книга про Ріхарда Вагнера / за заг. наук. ред. докт. мистецтв. М. Черкашиної-Губаренко й О. Клековкіна; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Ніжин: ПП «Лисенко М. М.», 2022. С. 112–151 с.*

194. Чернова-Строй І. Музика нескорених. *Культура і життя*. 2018. №19. 12 травня. С. 12–13.

195. Шеремета І. Музична символіка Ігоря Соневицького в солоспівах богородичної тематики із циклу “Canti spirituali”. *Студії мистецтвознавчі*. 2015. Число 1. С. 31–41.

Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM_2015_1_6.

196. Шурхало Д. 70 років тому: Як політв'язні здолали ГУЛАГ. Радіо свобода. 23.06.2023. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/yak-politvyazni-zdolaly-hulah/32471273.html>

197. Щериця Т. Смісл та значення музичного образу. *Ставропігійські філософські студії: збірник наукових праць з музикознавства, психології та педагогіки*. Вип. 6 / упоряд. О. П. Опанасюк. Львів: Ставропігійон, 2012. С. 102–121.

198. Юцевич Ю. Є. Музика: словник-довідник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан. 2003. 352 с.

199. Яковчук Н. Д. Програмність у камерно-інструментальних ансамблях Олександра Яковчука як складова авторського стилю. *Вісник*

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2015. № 4. С. 102–106. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2015_4_24.

200. Ящук А. Механізми сприйняття сучасної програмної музики (на прикладі камерно-інструментальної творчості українських композиторів). *Камерно-інструментальний ансамбль: традиції та сучасний вимір* (тези міжнародної науково-практичної конференції 17 квітня 2013 року) / Гол. ред. І. Пилатюк. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2013. С. 65–67.

201. Afonina, O. Illusions and reminiscences in program music (Алюзії та ремінісценції у програмній музиці). *Aspects of modern Ukrainian musicological thought: monograph*. East Finchley London, GlobeEdit, 2024. Pp. 34–58.

202. Byelik-Zolotaryova, N., Zaverukha, O., Mykhailova, O., Sukhomlinova, T., Chumak. O. Landscape in the Twentieth Century Composing in the Aspect of Performing Interpretation. *STUDIA UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI*. 2024. Is.1, (1). Pp. 49-70. DOI: [10.24193/subbmusica.2024.spiss1.03](https://doi.org/10.24193/subbmusica.2024.spiss1.03)

203. Lihus M., Lihus O. Music of Ukrainian poetic cinema as a space for constructing national identity in Ukrainian culture. *Cinema – Journal of Philosophy and the Mooving Image*. 2023. Vol. 15, No 1. Pp. 31–43.

204. Liszt, F. *Gesammelte Schriften. Bande I–VI*. Hrsg. von L. Ramann, Leipzig, Breitkopf u. Hartel, 1881–1896.

205. Liszt, F. Robert Schumann. *Neue Zeitschrift für Musik*. Jg. 22, Bd. 42 ; Verlag, Steigräber Verlag, 1855 ; Original von, Harvard University ; Digitalisiert, 22. Okt. 2007.

206. Oleksiuk O. Instrumental Performance as a Means of Forming Students' Spiritual Potential. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Art*. 2024. Vol. 51. Pp. 27–33. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.51.2024.318348>

207. Rudyk M. Genre concepts in the piano works of Ukrainian Composers of the End of the 20th century. *Spheres of culture*. Volume XVI. Lublin, 2017. Pp. 581–587.

ДОДАТКИ

Додаток А

Приклад 1.

Б. Фільц «Київський триптих». Перша частина *Ostinato*

Example 1: Musical score for the first part of the *Ostinato* section. The score is in 4/4 time and marked *Largo*. It features a steady eighth-note ostinato in the right hand and a more complex bass line in the left hand. Dynamics include *pp* and *ppp*. There are several 8-measure rests indicated above the staff.

Приклад 2.

Б. Фільц «Київський триптих». Перша частина *Ostinato*. Середній розділ
(цитата автентичного лаврського розспіву)

Example 2: Musical score for the middle section of the *Ostinato* section. The score is in 4/4 time and marked *Largo*. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is *Largo*. There are several 8-measure rests indicated above the staff.

Приклад 3.

Б. Фільц «Київський триптих». Друга частина *Toccata*

Vivace
sempre staccato

mp

Приклад 4.

Б. Фільц «Київський триптих». Третя частина *Maestoso*

Largo maestoso

ff *p*

ten. *acceler.*

(*Red.*)

Приклад 5.

I. Соневицький Триптих «Хрещення Руси-України». Перша частина
«Паломники»

Andante con moto *a tempo*

Приклад 6.

I. Соневицький «Триптих». Друга частина «Скоморохи»

Presto

Приклад 7.

I. Соневицький «Триптих». Третя частина «Дзвони»

Maestoso

Приклад 8.

Г. Сасько «Відгомін століть». №1 «Городище Кия»

Andante (♩ = 50)

mp liberamente

con Ped.

Приклад 9.

Г. Сасько «Відгомін століть». №1 «Городище Кия» (імітація набату)

Maestoso

fff

m.d.

m.s.

simile

simile

Приклад 10.

Г. Сасько «Відгомін століть». №3 «Софія Київська» ("великі дзвони")

Andante rubato

p 6 6 3 3 6 6

con ped.

3 3 7 7 7 7 *mp* 3 3

Приклад 11.

Г. Сасько «Відгомін століть». №3 «Софія Київська» ("маленькі дзвіночки")

Allegro

pp accentuato 6 6

ped. sempre

Приклад 12.

Г. Сасько «Відгомін століть». №6 «Аскольдова могила»

Grave $\text{♩} = 80$

f

con Ped.

senza misura

Приклад 13.

Г. Сасько «Відгомін століть». №7 «Таємниці лаврських печер»

$\text{♩} = 86$

mf

Ped.

$(\frac{1}{2})$

Приклад 14.

Г. Сасько «Відгомін століть». №5 «Каплиця над Почайною»

Improvisato (Andante)

m.d.

p una corda

Ped. sempre

Mosso

mf

p leggero, legatissimo

** Ped.*

Приклад 15.

Г. Сасько «Відгомін століть». №2 «Весняні хороводи на Болонії»

Scherzando, leggiero (♩ = 140)

p

mp

Приклад 16.

Г. Сасько «Відгомін століть». №4 «Бабин торжок»

Presto (♩ = 156)

pp

pp

p

Приклад 17.

Г. Сасько «Відгомін століть». №8 «Свято на Всеволодовім пагорбі»

Presto, festivo ♩ = 160

Приклад 18.

В. Годзяцький «Фрески Софії Київської». №1 «Дзвони»

Più mosso ♩ = 92

Приклад 19.

В. Годзяцький «Фрески Софії Київської». №6 «Собор в ночі»

Larghetto $\text{♩} = 60$

P-tti
dim. poco a poco

Gong
T-t
p

C-ne
mp *p*

P-no
dim. poco a poco
sf *pp*

Приклад 20.

В. Годзяцький «Фрески Софії Київської». №2 «Дочки Ярослава Мудрого»

Sostenuto $\text{♩} = 72$

Fl.
mp

Fl.
1

Fl.
2
6

Fl.
3
4
5

Приклад 21.

В. Годзяцький «Фрески Софії Київської». №5 «Скоморохи»

Animato ♩ = 120

Fl.

Cl. in B
solo
f

T-no
sbattere
f

Animato ♩ = 120

V-ni I

V-ni II
I° solo
f

V-le
I° sola
f

V-c.

C-b.

Приклад 22.

В. Кікта «Фрески Софії Київської». №1 «Орнамент I»

Rubato

Arpa
mf

Приклад 23.

В. Кікта «Фрески Софії Київської». №3 «Орнамент II»

Rubato

Приклад 24.

В. Кікта «Фрески Софії Київської». №9 «Орнамент III»

Rubato

Приклад 25.

В. Кікта «Фрески Софії Київської». №4 «Груповий портрет доньок Ярослава Мудрого»

Con moto, misterioso

con sord.^h

Приклад 26.

В. Кікта «Фрески Софії Київської». №5 «Михайлівський приділ»

Rubato

Арга *mp*

Приклад 27.

В. Кікта «Фрески Софії Київської». №5 «Михайлівський приділ». Середній розділ. Партія флейти

1 *Rubato*

Fl. *p*

Приклад 28.

В. Кікта «Фрески Софії Київської». №5 «Михайлівський приділ». Середній розділ. Партія гобоя

2 *Rubato*

Ob. *p*

Приклад 29.

В. Кікта «Фрески Софії Київської». №8 «Скоморохи».

Тематизм танцювального характеру (арфа)

Allegro

Арга *mf*

Приклад 30.

В. Кікта «Фрески Софії Київської». №8 «Скоморохи». Імітація інструментального награвання (гобой та флейта ріссоло)

Allegro

Picc. *mf* *f*

Ob. *f*

Приклад 31.

В. Кікта «Фрески Софії Київської». №8 «Скоморохи». Середній розділ

10 Maestoso

Picc. *f*

Ob. *f*

C-li *ff*

Vibr. *ff*

Arpa *fff*

10 Maestoso
div. in 2

V-ni I *f*

div. in 2

V-ni II *f*

div. in 3

V-le *f*

div. in 3

V-c. *f*

arco

C-b. *f*

Приклад 32.

В. Кікта «Фрески Софії Київської». №8 «Скоморохи» (алеаторичні "квадрати" у коді)

12

C-lli
f
sempre simile
poco a poco dim. e morendo

Vibr.
f
sempre simile
poco a poco dim. e morendo

Arpa
gliss.
laissez vibrer

Приклад 33.

А. Білошицький «З глибини віків». Перша частина «Київ стольний (Погляд в давній Київ)»

Tranquillo ♩ = 52

Cl. picc. in Es

Cl. in B

Cel.

Vibr.

C-ne

V-ni I

pp

Tranquillo ♩ = 52

div.

(b)

(b)

1

pp

Cl. picc. in Es

Cl. in B

Cl. b.

Cel.

Vibr.

C-ne

P-tti

V-ni I

V-ni II

pp

div.

colla bacch. di Timp.

mp

div. in 3

rit.

mp

div. in 3

pp

mp

rit.

Приклад 34.

А. Білошицький «З глибини віків». Друга частина «Скоморохи»

Vivo velmente $\text{♩} = 108$

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Cl. in B *mp*

Tr-lo *mp*

Mar. *mf*

V-ni I *mp*
col legno pizz. arco

V-ni II *mp*
col legno pizz. arco

V-le *mp* *cresc.* div. arco

Fl. *cresc. poco a poco*

Ob. *cresc. poco a poco*

C. ingl. *mf* *cresc. poco a poco*

Cl. in B *cresc.* *mf* *cresc. poco a poco*

V-ni I *cresc. poco a poco*

V-ni II *cresc. poco a poco*

V-le div. *div. in 3* *cresc. poco a poco*

Приклад 35.

А. Білошицький «З глибини віків». Четверта частина «Рік 945-й. На стінах фортеці Іскоростеня»

Sforzo con affanneto $\text{♩} = 144$

C. ingl. *f marcato*

Cl. in B *f marcato* *a2*

Cl. b. *f marcato*

Fag. *f marcato* *a2*

C.-fag. *f marcato*

Приклад 36.

А. Білошицький «З глибини віків». Шоста частина «Слава Володимирі та Добрині Микитичу»

Allegro non troppo rigoroso $\text{♩} = 92-96$ 23

Tr-lo *f*

C.-li *mf* *cresc. poco a poco*

C.-ne *mf* *cresc. poco a poco*

T.-t. *f*

Arpe I,II

P-no *sf* *cresc.* *sf*

Приклад 37.

О. Яковчук «Золоті ворота». Головна партія

3 Allegretto
pizz.
mf

V-ni I

V-ni II

V-le
mf *detaché*

V-c.
pizz.
mf

C-b.
pizz.
mf

arco
f

V-ni I

V-ni II

V-le
f

V-c.
f

C-b.
f

Приклад 38.

О. Яковчук «Золоті ворота». Побічна партія

10 Andante

V-c.
mf *espress.*

Приклад 39.

О. Яковчук «Золоті ворота». "Тема битви" (лейтмотив Золотих воріт)

Più mosso ♩ = 60

Cl. I, II
Cl. b.
Fag. I, II
Cor. I, II
III, IV
Tr-ne I, II
Tr-ne III
Tuba
Timp.
T-ro
P-tti
C.
C-na
Arpa
P-no
Più mosso ♩ = 60
V-le
V.c.
C.b.

Приклад 40.

Є. Станкович «Ольга». Пролог (тема хоралу)

$\text{♩} = 50$

Cor. I II *pp*

Cor. III IV *pp*

Tuba *pp*

Timp. *ppp*

T-t. *ppp*

Приклад 41.

Є. Станкович «Ольга». Пролог (тема Київської дружини)

$\text{♩} = 50$

V-ni II *pp*

V-le *pp*

V-c. *pp*

C-b. *pp*

Приклад 42.

Є. Станкович «Ольга». Перша дія (тема Ольги)

$\text{♩} = 52$
Solo

C. ingl. *mf dolce, espressivo* *mf* *mf*

Приклад 43.

Є. Станкович «Ольга». Перша дія (тема кохання)

$\text{♩} = 52$

V-ni I *p molto espress.*

Приклад 44.

Є. Станкович «Ольга». Перша дія. «До Ольги прибігають дівчата»

♩ = 132

Picc. *ff*

Fl. I, II *ff*

Приклад 45.

Є. Станкович «Ольга». Друга дія. «Весільний бенкет»

♩ = 160

non div. sempre

V-ni I *ff*

10

Приклад 46.

Є. Станкович «Ольга». Друга дія. «Скоморохи»

Andante, poco a poco accelerando

Cl. in Es *ff*

Cl. in Es

Приклад 47.

Є. Станкович «Ольга». Друга дія. «Епітафія Русу» (тема скорботи)

♩ = 52

10

Soli (molto vibrato)

Fl. I, II *mp*

(molto vibrato)

Fl. G *mp*

Приклад 48.

Є. Станкович «Ольга». Друга дія. «Ольга вчить сина ходити»

Ob. I

mp

Solo

$\text{♩} = 56$

Приклад 49.

Є. Станкович «Ольга». Третя дія. «Танець єднання»

$\text{♩} = 88$ (Molto sostenuto, molto ritenuto)
div. in 3

V-ni I

mp

V-ni I

Приклад 50.

О. Канерштейн «Євпраксія». Вступ

Allegro ma non troppo $\text{♩} = 84$

con sord. sul tasto div.

V-ni I

pp

con sord. sul tasto

V-ni II

pp

con sord. sul tasto div.

V-le

pp

con sord. sul tasto

V-c.

pp

con sord. sul tasto

C-b.

pp

Приклад 51.

О. Канерштейн «Євпраксія». Вступ (тема чеберяйчиків)

(Allegro ma non troppo)

Ob. I

mp *espress.*

1

Ob. I

mf

f

Приклад 60.

О. Канерштейн «Євпраксія». Друга дія. «Павана»

47 Allegro moderato $\text{♩} = 52$

Picc.
Fl. I, II
Ob. I, II
Cl. I, II
Fag. I, II
C-fag.
I, II
Cor.
III, IV
I, II
Tr-be
III
Tr-ne I, II
Tr-ne III
Tuba
Timp.
P-tti
V-ni I
V-ni II
V-le
V.c.
C-b.

Приклад 61.

О. Канерштейн «Євпраксія». Друга дія (мотив "диявольських глузувань")

(Allegro agitato con passione)

Picc.
 Fl. I, II
 Ob. I, II
 C. ingl.
 Cl. I, II
 Cl. b.

a2
 f
 a2
 f
 a2
 f

Приклад 62.

О. Канерштейн «Євпраксія». Друга дія. Сцена нічної оргії

101 Lesto rabbioso $\text{♩} = 120$

Fl. I, II
Ob. I, II
Cl. I, II
Cl. b.
Fag. I, II
C-fag.
I, II
Cor.
III, IV
I, II
Tr-be
III
Tr-ne I, II
Tr-ne III
Tuba
Fr.
C.
Sil.
Arpa
V-ni I
V-ni II
V-le
V-c.
C-b.

sf, *a2*, *p*, *mp secco*, *pizz.*, *div.*

Приклад 63.

О. Канерштейн «Євпраксія». Друга дія (втеча Євпраксії)

Smanioso $\text{♩} = 72$

V-ni I *f sempre espress.* *Sul G*

V-ni II *f sempre espress.* *Sul G*

V-le *p*

V-c. *p*

C-b.

Приклад 64.

О. Канерштейн «Євпраксія». Фінал. Сцена смерті Євпраксії (соло віолончелі)

$\text{♩} = 72$
Solo

V-c.

Додаток Б

Список опублікованих праць за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дисертації

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України:

1. Бондаренко А. Образ давнього Києва в українській фортепіанній музиці 1980-х років (на прикладі програмних циклів Б. Фільца, І. Соневицького, Г. Саська). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2022. Вип. 40-41. С. 31-37.
2. Бондаренко А. Історія України у дзеркалі симфонічної творчості Олександра Яковчука. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2022. Вип. 35, Том 2. С. 39-48.
3. Бондаренко А. Образ княжни Євпраксії в симфонічній сюїті з балету «Євпраксія» Олександра Канерштейна. *Слобожанські мистецькі студії*. Суми, 2023. Вип. 3. С. 15-19.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

4. Бондаренко А. Семантика дзвоновості у фортепіанному циклі Геннадія Саська «Відгомін століть» (до 75-річчя композитора). *Ювілейна палітра 2021: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів: збірник статей за матеріалами V всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю (3-4 грудня 2021 року)*. Суми, 2022. С. 102-106.
5. Бондаренко А. Картини історичного минулого України у симфонічній творчості Олександра Яковчука (до 70-річчя композитора). *Ювілейна палітра 2022: до пам'ятних дат видатних українських музичних*

діячів і композиторів: збірник статей за матеріалами VI всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю (21-22 грудня 2022 року). Суми, 2023. С. 36-43.

6. Бондаренко А. Сюжет роману «Євпраксія» Павла Загребельного в музиці однойменного балету Олександра Канерштейна: суголосся творчих принципів. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір: збірник статей за матеріалами VII Всеукраїнської наукової конференції НАКККіМ (2 листопада 2023 року)*. Київ, 2023. С. 179-180.

7. Бондаренко А. Тематика Київської Русі в історії української музики. *Молоді музикознавці: збірник статей за матеріалами XXIII міжнародної науково-практичної конференції КМAM ім. Р.М. Глієра (29-31 березня 2024 року)*. Київ, 2024. С. 32-33.

8. Бондаренко А. Симфонічна поема «Золоті ворота» Олександра Яковчука в контексті симфонічної творчості митця. *Збірник матеріалів III Всеукраїнської науково-практичної конференції «Молодіжне музикознавство – 2024» (17-18 травня 2024 року)*. м. Хмельницький, 2024. С. 30-33.

Відомості про апробацію результатів дисертації

1. VII Міжнародна науково-практична онлайн-конференція «Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття» (м. Київ, 14 травня 2021 року, Київський університет імені Бориса Грінченка); тема доповіді: «Звукообраз Київської Русі в українській фортепіанній музиці другої половини XX століття».

2. V Всеукраїнська науково-практична конференція «Ювілейна палітра 2021: до пам'ятних дат видатних українських діячів і композиторів» (м. Суми, 3-4 грудня 2021 року, Навчально-науковий інститут культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені

А. С. Макаренка), тема доповіді: «Семантика дзвоновості у фортепіанному циклі Геннадія Саська «Відгомін століть» (до 75-річчя композитора)».

3. VIII Міжнародна науково-практична онлайн-конференція *«Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття»* (м. Київ, 12 травня 2022 року, Київський університет ім. Бориса Грінченка), тема доповіді: «Принцип токатності в українській фортепіанній музиці 1970–1990-х рр. (на прикладі циклічних творів Б. Фільц та І. Соневицького)».

4. VI Всеукраїнській науково-практичній конференції *«Ювілейна палітра 2022: до пам'ятних дат видатних українських діячів і композиторів»* (м. Суми, 21-23 грудня 2022 року. Навчально-науковий інститут культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка), тема доповіді: «Історія України у дзеркалі симфонічної творчості Олександра Яковчука (на прикладі симфонічної поеми “Золоті ворота”)».

5. VII Всеукраїнська наукова конференція *«Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір»* (м. Київ, 2 листопада 2023 року, НАКККіМ), тема доповіді: «Сюжет роману “Євпраксія” Павла Загребельного в музиці однойменного балету Олександра Канерштейна: суголосся творчих принципів».

6. XIII Міжнародна наукова конференція *«Ювілейні та пам'ятні дати 2023 року»* (м. Київ, 20–21 листопада 2023 року, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського), тема доповіді: «Тематика Давньої Русі у творчості Олександра Канерштейна (до 90-річчя від дня народження)».

7. XXIII Міжнародна науково-практична конференція *«Молоді музикознавці»* (м. Київ, 29-31 березня 2024 року, КМАМ ім. Р.М. Глієра), тема доповіді: «Тематика Київської Русі в історії української музики».

8. X Міжнародна науково-практична онлайн-конференція *«Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття»* (м. Київ,

16 травня 2024 року, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка), тема доповіді: «Програмна симфонічна творчість українських композиторів 1960-х – 1980-х років: образно-тематичний аспект».

9. III Всеукраїнська науково-практична конференція *«Молодіжне музикознавство – 2024»*, (м. Хмельницький, 17-18 травня 2024 року, Хмельницький фаховий музичний коледж ім. В. І. Заремби), тема доповіді: «Симфонічна поема “Золоті ворота” Олександра Яковчука в контексті симфонічної творчості митця».

10. Міжнародна науково-творча конференція наукового проєкту *«Сучасне слово про мистецтво: наука і критика»*, (м. Харків, 11-12 лютого 2025 року, Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського), тема доповіді: «Історична тематика в українській оркестровій музиці 1960-х – 1980-х років».