

Українська музика межі ХХ-ХХІ ст. у здобутках композиторів покоління 1990-х.

Стан розвитку та перспективи

Українська музика межі ХХ-ХХІ ст. – це багатокомпонентний і багатофункціональний організм. Її життя – багатогалузевий процес, що охоплює велику кількість імен, стилів, напрямків, жанрів. Керують цим процесом (прямо чи опосередковано) авторитетні музиканти, давно визнані такими не тільки в Україні, але й у світі: В.Сильвестров, Є.Станкович, М.Скорик, Л.Дичко. Разом з тим з кожним десятиліттям українська музика оновлюється: в неї вливається вчорашня молодь. Сьогодні настала черга серйозно говорити про покоління 1990-х, тим більше, враховуючи відсутність наукових розвідок подібного характеру як таку (у своїй роботі автор спирається на інтернет-ресурси інформаційного характеру [1-4], а також – записи творів означених композиторів, зроблених за сприяння Асоціації Нової Музики України). А тим часом внесок композиторів покоління 1990-х у справу розвитку національної музичної культури не можна не помічати. Він заслуговує пильної уваги та потребує належної оцінки.

Покоління 1990-х – це сьогоднішні 30-40-річні, ті, які здобули творчу самостійність, знайшли свого слухача (їхні твори часто виконуються в концертах „Київ-Музик-Фесту”, „Міжнародного Форуму музики молодих”, фестивалях „Музичні прем'єри сезону”, „Два дні і дві ночі”, „Контрасти”, хор-фесті „Золотоверхий Київ”, звучать закордоном).

Серед таких – представники чотирьох шкіл: Київ, Харків, Одеса, Львів. Найпотужнішою є київська школа, яку представляють В.Рунчак, С.Зажитько, С.Луньов, А.Загайкевич, В.Польова, Л.Юріна. У Харкові працюють О.Щетинський, О.Грінберг (тепер у еміграції), С.Пілютиков. У Одесі – Ю.Гомельська, В.Ларчіков, О.Томльонова. У Львові – О.Козаренко та Б.Фроляк.

Огляд творчості цих композиторів, як найпомітніших представників свого покоління, складає предмет даного дослідження, що буде проведене за таким планом: теми, жанри, тенденції, стилі.

Вивчення образно-тематичного змісту української музики межі ХХ-ХХІ ст. – справа вдячна. Адже, окрім природного для українця споконвічного тяжіння до вокально-хорових жанрів, щедро представлених у музиці цього періоду, слід звернути увагу й на те, що сучасна інструментальна музика – на 90% програмна (!). Це програмність двох видів: поетично-художня і символічно-асоціативна. Обидві в розглядуваний період представлені рівноправно. Поетично-художня – та, як виникла під безпосереднім враженням від якоїсь події, як наслідок опрацювання поетичного або будь-якого художнього першоджерела. Її зустрічаємо у „Епітафії маркізу де Саду” С.Зажитька, „Мальовничій екскурсії по заповідних місцях українського сороміцького гумору” В.Рунчака. Символічно-асоціативна – та, яка, будучи позбавленою зовнішньої мотивації, передає філософсько-метафоричне бачення музичного прообразу. Прикладом такої є „Мерехтіння” та „Мантри” О.Грінберга, „Тріумф адреналіна” та „Поза тінню звука” Ю.Гомельської.

І тій, і іншій властива деталізованість коментарів, мета яких – наближення слухача до гранично нетрадиційних концепцій. Тяжіння до якомога більш точного пояснення спостерігається у творчості В.Рунчака („Скажіть, чи чарівні флейти..? – Так, чарівні”), Б.Фроляк („Як же кажете, ви, до моєї душі: Відлітай ти на гору свою, немов птах?”), О.Томльонової („Дар напрасный, дар случайный, жизнь, зачем ты мне дана?”).

Програмність першого виду (поетично-художня) тісно пов’язана з феноменом історичної ретроспективи. Змалювання сучасності здійснюється через і за посередництвом усвідомлення минулого (нерідко як діалог). Як приклад можна навести „Моцарт-варіації” та „Рославець-капріччіо” О.Грінберга, „Осанна музикантам, яких немає з нами... вже і ще” В.Рунчака. Поряд – більш традиційні, конкретизовані у самій назві, присвяти В.Сильвестрову, В.Флису, А.Шнітке, Арсенію і Андрію Тарновським, Г.Гессе. На цьому фоні яскраво виділяється тріада музичних присвят-портретів С.Зажитька: „Збігнев Батюк” – „Нестор Батюк” – „Сара Батюк”.

Вагоме місце у творах, насамперед вокально-хорового жанру посідають духовно-релігійні теми. Образи Ісуса, Богородиці, пророків, проповідників, молитовного очищення, такі численні, що їх важко не помітити. Серед таких, наприклад – „Богородичні піснеспіви” В.Польової, „Нагірна проповідь” В.Рунчака, „Слово проповідника” та „Моління про чашу” О.Щетинського, „Страсті Господа нашого Ісуса Христа” О.Козаренка і ін.

Теми громадсько-суспільного звучання в музиці окресленого періоду практично не зустрічаються. Замість цього – занурення у світ власної душі, і, як наслідок – паралізуюча волю рефлексія. Поодиноким винятком в такому контексті постає тема Чорнобиля у творчості Б.Фроляк (хоча акцентується не стільки екологічне лихо, скільки людські жертви; маємо на увазі Інтермецо №1 (пам'яті жертв Чорнобиля)).

Найяскравішим гумористом у непростій ситуації сьогодення постає В.Рунчак. Окрім згаданої уже „Мальовничої екскурсії...” можна назвати його ж „Гру звуків – матч з музики у п'яти раундах між кларнетом і струнним квартетом”.

Характерною рисою української музики межі ХХ-ХХІ ст. є її виразне тяжіння до індивідуалізації жанрів. Так народжується серія антижанрів В.Рунчака (антисоната, неконцерт, несимфонія), його ж квазіжанри (фольк-кантата, фольк-концерт), Фольк-диптих С.Зажитька. Окремо – близька квазі-жанру модель „щось на зразок” В.Рунчака, його ж специфічні цикли „Номо ludens” та „Квадромузики”. В одному ряду з останніми знаходяться п'ять „Ще!..” С.Зажитька для різноманітних вокально-інструментальних складів. Індивідуалізація жанрів породжує нетрадиційність малих виконавських складів (чим непередбаченішим є поєднання, тим краще). Це ілюструють „Суламіт” для 16-ти голосів та 5-ти інструментів О.Грінберга, його ж „Мантри” для 7-ми блокфлейт, I-III „Квадромузики” В.Рунчака для різноманітних камерно-інструментальних складів. Зрештою, індивідуалізація жанрів веде до „засилля малих форм”, залишаючи монументальність жанру у минулому.

Достатньо виразним в українській музиці межі ХХ-ХХІ ст. є тяжіння до синтезу жанрів (концерт-кант В.Рунчака, симфонія-концерт О.Томльонової). Цікаво, що синтез ряду жанрових ознак іноді навіть приводить до повного ігнорування специфіки жанру, як, наприклад, у творчості А.Загайкевич. (Композиторка афішує поетичну, переважно іншомовну, назву, вказує для яких інструментів написаний твір, тоді як питання про те, що ж саме вона написала (з її погляду) залишається відкритим). Наприклад, „Човен” за поезією М.Воробйова для сопрано, мецо-сопрано та баритона або „MAR-X-невідомість” для сопрано і фортепіано. Навіть у тих рідкісних випадках, коли А.Загайкевич намагається дати жанрове тлумачення власної композиції, вона все одно не здатна позбавитися притаманного їй тяжіння до розпилювання жанрових ознак. Виглядає це так: камерна опера за поезією М.Воробйова для 3-х голосів, флейти, кларнета, фагота, валторни, тромбонів, 2-х перкусійників, фортепіано, альту, скрипки, віолончелі, контрабаса.

Ретроспективну зорієнтованість жанрів і форм (в т. ч. спрямовану і на класику ХХ ст.) відображають численні в українській музиці окресленого періоду зразки жанрової аморфності бартоківсько-хіндемітівського типу: *Музика для...* Б.Фроляк (близька рунчаківському „щось на зразок), *Музика про...* та *Музика кому (чому)...* В.Рунчака.

Помітне місце поряд з такими „жанровими химерами” займають традиційні класико-романтичні симфонія, концерт, соната, варіації, тріо, квартет, секстет. Лідирує тут С.Пілютиков. Окрім ансамблевих – 2-х тріо, 3-х квартетів, секстету, йому належить ще й цілий ряд сольних жанрових різновидів такого зразка. Поряд – 5 інструментальних сонат і Струнний квартет О.Щетинського, симфонії, сонати, поеми О.Томльонової. Барочні жанрові моделі знаходять послідовне застосування у творчості О.Козаренка („Чакона”, „Concerto ruteno”, „Пасакалія”), Л.Ларчикова („Готична партита”).

Музично-драматичні жанри з елементами пантоміми (міні-театр) широко представлені у творчості Л.Юріної (*Waterdreams*” для тромбона, перкусії,

імпровізуючого саксофона та міма) та С.Зажитька. У останнього – це, наприклад, „Нестор Батюк”, означений як монолог з пританцюванням для читця, бубна, скрипки, баяна, мандоліни, тромбона, епізодичного баритону та інших звуків, та „Ах ты, степь широкая!” – психоделічна серенада для баритона, чоловічого квазівокального квартету, скрипки, балалайки, перкусії і танцюристок.

Одне з чільних місць у сфері музичного театру сьогодення належить О.Козаренку. У доробку митця – камерна опера „Час покаяння”, мелодрама „Орестея”, камерна кантата „П’єро мертвопетлює”, балет „Дон Жуан з Коломиї”. До речі, театральність мислення є помітною навіть в суто інструментальних жанрах композитора, як, наприклад, у „Sinfonia estravaganza”.

Камерно-інструментальні жанри (музика для струнних, різноманітних віолончельних ансамблів) інтенсивно розпрацьовуються В.Ларчиковим, не тільки композитором, але й відомим віолончелістом. В його доробку – „Храм неба для віолончелі”, „Тиха музика пам’яті А.Шнітке” для віоли да гамба і віолончелі, „Серед сліз та печалю” для 2-х віолончелей.

У вокально-хоровій музиці, окрім маси дрібних форм, часто зустрічаються літургії, меси, реквієми, духовні концерти.

Серед панівних тенденцій української музики межі ХХ-ХХІ ст. варто відзначити такі. *Перша* – позначена глибоким суб’єктивізмом висловлювання, інтроспекцією болісного „переживання власного „я” в контексті сучасності”. Вона найяскравіше представлена творчістю В.Рунчака. *Друга* – пародія на все, nihil, з характерним для неї тяжінням до епатажу і клоунади. Її очолює С.Зажитько. *Третя* – з вираженою спадкоємністю традицій В.Сильвестрова, будується на містично-духовному осягненні дійсності, пошуках контакту особистості з макросвітом. Лідером її є О.Щетинський. *Четверта* – представлена раціоналізуючими абстракціями та культом інтелекту, характерними, в першу чергу, для доробку С.Лунова.

Разом з тим, окремі чинники означених тенденцій отримують більш широке функціонування, як, наприклад, інтелектуалізм. Він – стимул і показник ряду

різноманітних установок покоління. Забезпечуючи висоту своїх жанрово-стильових моделей (у яких – мінімум етнографізму чи розважальності), він творить винятково серйозний тон цілого пласту сучасного українського мистецтва. Окрім С.Луньова (який, до речі, окрім консерваторії, закінчив Київський політехнічний університет), йдеться також про харків'янина С.Пілютікова, інтелектуальну барву музики О.Щетинського та В.Ларчикова, серйозну гру та філософічність В.Рунчака. Зовнішній показник музичного інтелектуалізму – захоплення композиторів латинськими чи взагалі іншомовними назвами – у музиці окресленого періоду зустрічаємо у необмеженій кількості („Коани”, „Ехолалія”, „Евфонія”, „Disintegration”, „Xing”, „Екаграта”).

Дві окремі постаті у такому дискурсі – О.Щетинський і С.Зажитько. Перший – лідер медитативного напрямку, з його пріоритетом духовності, густою метафоричністю, переважанням повільних темпів, мелодизацією письма, мінімалізмом. В доробку композитора – твори „Шлях до медитації”, „Обличчям до зірки”, „Світло лица Твого”. Другий – відвертий ремісник, який, однак прекрасно розуміється на психології сприйняття і враховує це (пише так, що не понудьгуєш). Схильний до „жорстокого сміху”, він культивує феномен гри, яку, на відміну від В.Рунчака, трактує у знижено-побутовому сенсі. Прикладом такої може бути, наприклад, „Граючий м'яч” для тромбона, фортепіано та контрабаса.

Полярні тенденції стильового спектру української музики межі ХХ-ХХІ ст. представлені, з одного боку, афішованим радикалізмом А.Загайкевич, В.Рунчака, С.Зажитька, з іншого – поміркованою асиміляцією традицій В.Польової, Б.Фроляк, А.Томльонової.

Найпоширеніші техніки – електронна та конкретна музика. Лідером першої є А.Загайкевич. Віддаючи перевагу інтердисциплінарним проектам, вона вдало поєднує можливості електроніки, аудіо та відео. Серед творів такого плану – „І, поволі кружляючи, я увійду у небесний став...” для кларнета, фагота, контрабаса та електронного запису та електронна музика для аудіо-відео-інсталяції „Cosi fan

tutte". В тому ж напрямку розгортаються електронні музичні проекти Л.Юріної („Quad”).

Найсерйозніші експерименти в галузі конкретної музики знаходимо у творчості С.Зажитька. Він – автор „Пісні” для низького чоловічого голосу та дрібних залізних предметів у тазику та композиції „Ще!...” для баритона, міма, біча і ін.

Часткове використання сучасних технік письма характерне для переважної більшості композиторів покоління 1990-х (алеаторика – у симфонії №1 О.Томльонової, мінімалізм у „Містерії” В.Польової, колаж alla В.Сильвестров у композиції Ю.Гомельської „Із низин душі” та ін).

Підсумовуючи проведений огляд, слід наголосити наступне. Сьогодні не тільки продовжують існувати, але і вагомо заявляють про себе суттєво оновлені посмодерністським контекстом стилі 1-ї пол. ХХ ст. Це неокласицизм С.Пілютикова та В.Ларчикова, неофольклоризм та експресіонізм В.Рунчака та О.Козаренка. Вони – найпомітніші орієнтири, що засвідчують глибинну неперервність єдиного музично-історичного процесу. При тому варто зазначити: у жодному з випадків не йдеться про моностилістику, лише про більшу чи меншу варіантність полістилістику, породжену глобальним концептуалізмом сучасного мистецтва.

На завершення слід додати таке. Українська музика сьогодення – відкрита світові. Їй не властиве замикання у вузьких, суто національних проблемах. Вона сповідує загальнолюдські цінності. Вона – мистецтво одухотворено-гуманістичне. В цьому, у першу чергу, її вагоме історичне значення та незаперечна художня цінність.

1. http://www.geocities.com/vadim_larchikov/index.html
2. <http://www.home.nord.vostok.net/shchet>
3. <http://www.spilkakompozitorov.jatp.org.ua>
4. <http://www.anm.odessa.ua>

© Ольга Коменда

Українська музика межі ХХ-ХХІ ст. у здобутках композиторів покоління 1990-х.

Стан розвитку та перспективи

Автор приходять до висновку, що в українській музиці межі ХХ-ХХІ ст. не тільки продовжують існувати, але і вагомо заявляють про себе суттєво оновлені постмодерністським контекстом стилі 1-ї пол. ХХ ст. Це неокласицизм С.Пілютикова, В.Ларчикова, неофольклоризм та експресіонізм В.Рунчака та О.Козаренка,. Вони – найпомітніші орієнтири, що засвідчують глибинну неперервність єдиного музично-історичного процесу. При тому, в жодному з випадків не йдеться про моностилістику, лише про більшу чи меншу варіантність полістилістики.

© Olga Komenda

Ukrainian music in XX-XXI century in results of creativity activities

of composers of 1990th. Status of the development and prospects

Author gets a findings, that in ukrainian music in XX-XXI century there are styles of the first half of XX century, which are greatly renewed by postmodern context. It is a neoclassicism of s.Pilyutikov and V.Larchikov, neofolklorism and expressionism of V.Runchak and O.Kozarenko. They are most visible landmarks, which witness deep continuity of united music-history process. Herewith, in nor one event we are not talking about the mono-style, we are talking about bigger or smaller variance of the poly-style only.