

Глибиною змісту й багатством мелодій пісні в майстерному виконанні «Гомону» зворушують і облагороджують слухача, а розмаїтий народний одяг із різних куточків України нагадує пишний різнокольоровий букет квітів, який вабить око глядача. Не часто тепер побачиш, щоб в Україні хористи були одягнені не у фабричні вишиванки, до того ж усі однакові, а в справжнісінькі різноманітні й різнобарвні стріи, виготовлені самими хористами або ж їхніми матерями чи бабусями.

Намагаючись відродити пісню в побуті, Л. Яценко запровадив ще й таку форму роботи, як *недільні масові співи* для всіх охочих, які влаштовуються в Центральному парку «Хрещатий» під девізом «Співаймо разом» за участю всіх присутніх на День Києва, День Конституції України, День Незалежності. Таке ж спрямування мають і календарні свята, що їх проводить «Гомін» на лоні природи та разом з іншими своїми симпатиками зачинає «Кривого танцю», влаштовує веселі забави. Недарма фахівці-музикознавці кажуть, що «Гомін» — «явище», «середовище».

Аматорському колективу «Гомін» присвоєно звання народного. Керівник хору Леопольд Яценко є лауреатом премії ім. Павла Чубинського (1992) та Національної премії України ім. Тараса Шевченка (1993).

Українські пісні, які пропагує Л. Яценко зі своїм хором «Гомін», — в найкращих своїх вимірах — це символ волі, героїки, мужності, всіх чеснот і високої моралі нашого народу, це духовний хліб, яким ми живимося і підживлюємо інших, це духовна зброя, якою перемагаємо в невеселі часи нашого буття. І ніякі ворожі сили не зможуть вбити її, як би їм цього не хотілося, як не зможуть знищити і України.

*О пісне! Від народу кров і плоть
Ти узяла, щоб лиш йому служити.
Тебе ніхто не зможе побороть,
Бо вільний дух твій правдою повитий!¹*

— наголосив Максим Рильський в поезії «З народного напившись джерела», — підкреслюючи волелюбність і невмирущість нашої пісні.

¹ *Рильський М.* Зібрання творів: У 20 т. — К., 1984. — Т. 4. — С. 315.

1. *Гулій Ю.* Гомін, «Гомін» та відгомін. — К., 2003.
2. *Гуць М.* Лицар народної пісні // Народна творчість та етнографія. — 1993. — № 5–6.
3. *Гуць М.* Концерти військово-патріотичних пісень народного хору «Гомін» Леопольда Яценка на Одещині // Народна творчість та етнографія. — 1997. — № 4.
4. *Гуць М.* Прапороносець відродження українського народного співу в Києві // Народна творчість та етнографія. — 2003. — № 4.
5. *Кагарлицький М.* Храм народної пісні // Вітчизна. — 1992. — № 4.
6. *Касьянов Г.* Незгодні: українська інтелігенція в русі опору 1960–80-х років. — К., 1995. — С. 62.
7. *Мищенко К.* «Гомін» Яценка // Без цензури. — 2003. — № 17 (17) — 6 червня.
8. *Ясиновський В.* Дивак // Трибуна. — 1990. — №№ 10, 12; 1991. — № 1.
9. *Ясиновський В.* Піснею осяяний, піснею гартований // Сільські вісті від 24 лютого 2006 року.
10. *Яценко Л.* Відроджуймо в собі себе // Україна. — 1990. — № 15.

О. Зав'ялова
(Суми)

НЕОСТИЛІСТИЧНІ ОЗНАКИ АНСАМБЛЕВИХ ЖАНРІВ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

У вітчизняній музиці 60–90-і роки ХХ ст. позначилися складними стилістичними процесами. Для українських композиторів — це час опанування всіма можливими техніками та виражальними засобами епохи: додекафонією, серіальністю, сонорикою, алеаторикою тощо. Експериментування та апробація новітнього, мистецькі пошуки, спроби реформ здійснюються перш за все в камерно-інструментальній музиці. Наслідком вибуху національної свідомості постає «неофольклорна хвиля», провідним принципом якої є використання українського мелосу, народнопісенного варіювання, «думного» розгортання матеріалу на основі синтезу із сучасними музичними техноло-

гіями. Основні етапи стилістичних змін, що відбувалися в камерно-інструментальному мистецтві України цього періоду, простежуються на прикладі становлення творчого стилю Ю. Іщенка¹. Нашою метою є виявлення характерних стилістичних ознак, залежно від форми і змісту ансамблевих камерно-інструментальних творів української музики 60–90-х років ХХ ст.

Провідним мистецьким принципом останньої третини століття стає явище суміщення, стильового синтезу в музиці, що виникає через рецепцію класичних методів організації музичного матеріалу сучасними (авангардними) засобами виразності. Оскільки в процесі синтезу перші репрезентують, відповідно, категорію форми, а другі — категорію змісту, то інтерес представляє визначення змістовності, запропонованої авангардним мистецтвом. Трансформація та поєднання стилів минулого і сучасності потребує розв'язання ще одного важливого питання: їхнього кількісного та якісного співвідношення.

Проблемам стилістичного синтезу присвячені праці Д. Житомирського², Л. Раабена³, Г. Григор'євої⁴, І. Юджіна⁵, С. Павлишин⁶ та ін., в яких подаються різні думки, суперечливі підходи щодо поставленої проблеми. Однак, процес синтезу і стилістичної ситуації у сучасній музичній культурі за напрямом можна визначити як новітнє явище неостилістики. Тому з'ясування генезису і розвитку основних стилістичних тенденцій світового музичного мистецтва ХХ ст., що сприяє усвідомленню стилістичної ситуації в українській камерно-ансамблевій музиці останніх десятиліть, розглядається з позиції формування нестилістичного напрямку.

Авангард, кульмінаційним періодом якого стали 50-і повоєнні роки, був підготовлений соціальним та культурним розвитком першої половини століття. Модерному мистецтву початку століття притаманне відчуття відносності, хисткості якісних характеристик буття, які певний час були сталими. Це породжувалося враженнями від світу, що розпадався, нікчемністю у ньому людської особистості, та, в свою чергу, вивільняло людську свідомість від земних законів, життєвих принципів. З одного боку, таке світобачення створювало умови вільного прояву особистості, розкріпачення мистецької фантазії. З другого — на противагу ренесансному відчуттю абсолютної свободи людини як царя світу, — виявляло декадансний характер, відчуття залежності від вищих ірраціональних, не пояснених сил та нездатності керувати ними. Подібні настрої у мистецтві першої половини століття властиві напрямку експресіонізму, а в музиці найяскравіше відбилися в атоналізмі.

Спираючись на декадентські умонастрої, авангард відображав метафізичні ідеї розпаду, відчуття безпорядного, безструктурного стану світу, спричиненого кризою класичної європейської культури ХХ ст., втратою життєвих орієнтирів. У цьому виявляється спадкоємність авангардного мистецтва з традиціями нігілізму, провідною ідеєю якого було тотальне заперечення всього буття. Такий стан зумовлював й певну мистецьку логіку: руйнування видимої форми речей — єдиний шлях до пізнання істини, а зображення розпаду — найвища мета мистецтва. Музичні технології авангарду: серіальна техніка, конкретна музика, алеаторика, сонорика тощо органічно відповідні такому світовідчуттю.

Безумовно, кризові умонастрої авангарду визначали його змістовність. Авангардному мистецтву характерне, з одного боку, звернення до містики, інтуїтивного начала, з другого, — крайній раціоналізм, неприйнятність емоційного начала, що в кінцевому результаті втілювалося в гротесково-клоунадних образах. Притаманна естетиці пізнього авангарду діаметральність образної сфери розгорнулася «в парадокс гіпертрофованої раціональності (що розумілася як незалежність від «серця»), поєднуваної з пафосом ірраціонального (що розумілося як свобода інстинктів)»⁷. Підґрунтя такої полярності — у «філософії та соціально-політичній практиці дадаїстів та сюрреалістів» [там само], які формувалися на початку століття.

В авангардистській теорії розпаду художньої форми реалізовано ідею сюрреалістів про вивільнення стихії ірраціонального як духу зла та смерті, що здатний зруйнувати класичну культуру з її етичними ідеалами. Бік раціонального виявився в інтелектуалізмі, абстрактності, схильності до математичних розрахунків, надчуттєвості повоєнної авангардної музики, що слугувало основою структуралізації форми. Звідси нігілістичне за своєю природою художнє кредо авангардистського мистецтва — створення з нічого (*creatio ex nihilo*) — базується на руйнуванні цілого і подальшій структуралізації часток.

Противагою авангардизму в період між двома світовими війнами стає неокласицизм. З'ясування джерел та внутрішніх імпульсів неокласицизму не менш важливе для розуміння наступних стилістичних процесів. Роль і значення неокласицизму визначаються тією ж необхідніс-

тю здійснення «мовної революції», до якої закликали футуристи, та «технічного переозброєння музики ХХ ст.»⁸, що є основними імпульсами й авангардного мистецтва. Але на противагу авангардистським прагненням відобразити руйнівні явища, в неокласицизмі як провідна висувається ідея порядку. Змістовністю неокласицизму виступають споконвічні ідеї добра і зла, життя і смерті, божественного устрою світобудови, вічності мистецтва.

Звернення митців до класичних зразків на новому етапі відзначає вже не просту стилізацію, а певне перетворення та осучаснення давніх моделей. Завдяки можливості перетворення та «незаакадемізованості», неокласицизм був єдиним напрямом у західноєвропейському мистецтві першої половини ХХ ст., «що протистояв експресіонізму нововіденської школи»⁹. За рахунок використання та видозміни жанрів і стилістичних моделей попередніх культурних епох музика ХХ ст. значно збагачувалася. Ця множинна варіативність та свобода розробки матеріалу приваблювали багатьох композиторів, далеких від спокус неокласицизму.

Вважається, що як напрям і цілісна художня система неокласицизм був явищем історично локальним і після Другої світової війни його потенціал уже вичерпався, хоча водночас він «справедливо може бути розцінений як найуніверсальніша з нових систем музики ХХ ст.»¹⁰. З іншого погляду, стосовно формування у ХХ ст. нових композиційних принципів зроблено і такі висновки: «Якщо оцінювати 1920-і роки за тими напрямами, які були наймоднішими і панівними, ...то ми побачимо в них переспіви старого, більш або менш поверхове використання традицій і зовнішніх проявів сучасності. Назагал, якщо судити по цих напрямах, то був ретроградний і паразитичний період в мистецтві»¹¹.

Поряд з авангардизмом і неокласицизмом ще одним із впливових факторів оновлення мистецтва ХХ ст. є фольклор. Майже всі композитори початку століття звертаються до фольклорних джерел, народне мистецтво стає життєдайною силою професійного. Застосування ладів народної музики створює альтернативу серійній техніці, слугує основою для нового інтонування. Значну роль в осучасненні музичного мовлення відіграють народні ритми (зокрема джаз), тембри, манера виконання та ін. Однак, часто використання фольклору в професійному мистецтві розраховувалося на зовнішній ефект: відтворення певного колориту або контрасту, навіть спекуляції на національних почуттях. Але для більшості видатних композиторів ХХ ст. звернення до фольклору було внутрішньою потребою — це та площина, що забезпечує зв'язок із національним корінням, через яку виявляються закономірності національного стилю, ментальність митця, й на цих засадах — реалізуються його «власні інтереси».

У композиторській практиці визнається можливість трактування фольклору, «як основи композиторського мислення і процесу музичного становлення»¹², що відтворюється в неофольклоризмі. Неофольклоризм не є автентичним відтворенням архаїчних або інших пластів народної музики, а є їхнім синтезом, переробкою в сучасних традиціях. Визнаючи самостійну роль неофольклоризму, слід пам'ятати, що він сформувався через накладення на фольклор певних неокласичних принципів. Водночас постає питання про залучення фольклору у професійному мистецтві ХХ ст. до певного художнього стилю. Віднесення неофольклоризму до неостилістичних явищ дещо суперечить первісній сутності поняття: адже фольклор за своєю природою не є мистецьким стилем або напрямом.

Розвиток зазначених стильових тенденцій (авангардизм, неокласицизм, неофольклоризм) першої половини ХХ ст. спостерігався загалом у західноєвропейському музичному мистецтві. Їх використання чи розробка у вітчизняній музиці у цей період були неможливі з різних об'єктивних причин. Можливість засвоєння світового досвіду, вільного вибору тематики та, відповідно, виразних засобів з'являється у вітчизняних митців тільки після 60-х років ХХ ст. Мистецька ситуація у цей час була зовсім іншою, порівняно з першою половиною століття, й повторення шляху, пройденого Заходом, для вітчизняного мистецтва було неможливе і непотрібне. У цей період практично не можна було використати в чистому вигляді вже опрацьовані стилі й техніки. Час їхнього становлення минув, вони певною мірою реалізували себе, вичерпали свій потенціал¹³. Звернення українських митців до світового музичного досвіду, засвоєння нової стилістики в останній третині століття закономірно відбувається на рівні її певної переробки.

У попередніх наших статтях зазначалося, що 60-і роки для молодих вітчизняних композиторів були часом найбільш категоричного експериментування із заново відкритими явищами¹⁴. До 70-х відзначається рух назустріч: «розбіжність» між творчістю композиторів традиційного напрямку та «авангардом» зменшується за рахунок того, що перші починають застосовувати модернове інтонування, сучасні гармонічні і поліфонічні нашарування, метро-ритмічну організацію тощо,

а другі — класичне формотворення, циклічну будову та ін. У наступному десятилітті (70–80-х роках) різні мистецькі напрями поєднуються в активному стильовому синтезі, проте не створюють певної однорідності. Засвоєння нового, його поєднання з попереднім класичним досвідом відбивається в явищах полістилістики, неостілістики, постмодерну тощо. Музично-стильовий синтез вбачається як «єдиний вихід» для майбутнього розвитку музики¹⁵.

Незважаючи на деяку «вторинність», певну переробку попереднього музичного досвіду, вітчизняній музиці не характерне сліпе наслідування сучасних зразків світового мистецтва. Поміркована позиція щодо штучних музичних систем та технічних новинок, яскраво виражена національна мелодична основа музики забезпечували творчість навіть найрадикальніших українських композиторів від експериментування заради експериментування, від захоплення суто технічними аспектами композиції.

Неостілістичні ознаки у творчості українських митців виявляються в опрацюванні класичних поліфонічних, циклічних, концертних жанрів на основі не їхньої імітації, а конструювання та розвитку старовинних моделей відповідно до нового строю музичного мислення. Провідним принципом формотворення стає неконфліктна драматургія: відмова від сонатності сприяє створенню ефекту картинності, ілюстративності чи перебування в одному емоційному стані. Подібний спосіб композиції стає можливим в умовах «очужіння» складових старовинної музики в нових стильових умовах ХХ ст.¹⁶ Загалом нові стилістичні риси української камерно-ансамблевої музики виявляються у сучасному інтонуванні, формотворенні, ритмоорганізаційній структурі, колористиці творів тощо. Як уже зазначалися, характерною рисою українського музичного мистецтва останньої третини ХХ ст. є певне стилістичне суміщення, внаслідок звернення до нових технік чи засобів виразності.

З початку 60-х років у вітчизняній камерно-ансамблевій музиці впроваджуються явища театралізації чи хеппенінгу. Свідомо з використанням прийомів хеппенінгу створений В. Сільвестровим сонатний цикл «Драма» (1970–1971). Зовсім випадково певної театральності набувають вісім «Маленьких партит» (1973–2003) Ю. Іщенко, створення яких не мислилося циклом і не передбачався ефект певного сценічного дійства, що виникло при виконанні всіх партит в один вечір¹⁷.

Виявлення сонористичного начала, певних колористичних ефектів відбилося у використанні, по-перше, духових інструментів, які загалом не фігурували в камерно-інструментальній музиці радянського періоду, по-друге, інших інструментів, нетрадиційних для камерної галузі, або у незвичних сполученнях різних інструментів, і по-третє, у прийомах некласичного звуковидобування на традиційних інструментах. Так, у камерно-ансамблевих творах цього періоду використовуються різноманітні духові, ударні, навіть народні інструменти, як гармонічні використовуються орган, клавесин, челеста, скляна гармоніка та ін.

Найбільш показовими в експериментальний період 60-х є твори В. Сільвестрова: «Містерія» для альтової флейти і 6-и ударних груп (1964), «Тріо» для флейти, туби і челести (1962), «Проекції» для клавесина, вібрафона і дзвонів (1965). З початку 70-х у його творчості помітне звернення до сталих, традиційних камерних складів інструментів, надзвичайною за складом інструментів в цей період є «Елегія» для віолончелі соло і 2-х там-тамів (1997)¹⁸. Твори камерно-інструментальної музики для найрізноманітніших складів є у творчому доробку Є. Станковича, В. Бібіка, Ю. Іщенко, О. Красотова та багатьох інших.

Серед сучасних сонористичних засобів і в сталих ансамблевих сполученнях широко використовується гра у струнних *sul tasto*, *sul ponticello*, *col legno*, *al tasto*, різноманітні види флажолетів, вібрато тощо, у створенні відповідного характеру звучання фортепіано велику роль відіграє педалізація (загальна педаль на великі відрізки музики, гра на 1/2, 2/3 педалі), застосовуються гра по струнах усередині рояля, різноманітні стуки, шумові ефекти та ін.

Опрацювання нових тембральних якостей, нових звукових сполучень чи інструментальних складів не нівелює попереднього розвитку: провідне, стрижневе місце в українській камерно-інструментальній музиці і в цей період належить ансамблям з традиційними класичними складами, в колористичній сфері яких теж відбуваються пошуки нового. Так, до струнних тріо, квартетів, квінтетів і т. п., крім рояля, як гармонічні інструменти часто долучаються арфа, клавесин, орган та ін. У їхньому супроводі різноманітне тембральне забарвлення отримують «Маленька партита» № 1 для флейти та арфи (1973), «Маленька партита» № 3 для клавесина, флейти, скрипки та віолончелі (1991), «Квінтет» для арфи і струнного квартету (1974) Ю. Іщенко, «Тріо» для скрипки, віолончелі та органа (2000) Ж. Колодуб, «Готична партита» для віолончелі і органа (1990) та «*De profundis*

clamavi» для скляної гармоніки, флейти та віолончелі (1993) В. Ларчикова, «Еос» для струнного квартету і арфи (2005) Б. Стронько та ін.

Водночас із сонористичними ефектами українськими композиторами застосовуються прийоми алеаторики: характерне написання штилів нот без зазначеної висоти, різноманітні хвилеподібні та зигзагоподібні лінії, графічні малюнки, що вказують лише загальний рух музики, кластери та ін. Мета їхнього використання відповідає сонористичці: всі прийоми повинні сприяти розкриттю внутрішнього змісту твору, всі нетрадиційні засоби звучання та виконання не є самоціллю або досягненням зовнішнього враження, а спрямовані на відтворення необхідного образу, втілення певного характеру. Такий підхід у використанні новітніх засобів музичної виразності загалом характерний для камерно-інструментальної творчості вітчизняних митців останньої третини ХХ ст.

Нова змістовність мистецтва спричиняє застосування і нових форм. З одного боку, митці звертаються до старовинних моделей, що історично не вичерпали свого потенціалу: партит, токат, концерто grosso та ін. З другого, спостерігається індивідуалізація формотворення. Загальна тенденція сучасної музики до мініатюризації відбивається в стислості форми, що в українському камерно-ансамблевому мистецтві 60–70-х років більшою мірою виявляється в одночастинній будові творів. До них належать одночастинні сонати для віолончелі та фортепіано І. Карабиця (№ 1, 1964), О. Ківи (1975), «Соната-метафора» О. Костіна. Одночастинна соната для віолончелі і фортепіано (1992) В. Ларчикова має незвичну концентричну будову. Інший бік лаконізму представляє «Маленький концерт» для фортепіанного тріо (1976) В. Бібіка.

Сконцентрованість та стислість висловлювання у митців молодшого покоління відбиваються в масі творів медитаційного або наскрізного плану. Їхня форма, як правило, не є чітко визначеною, автори частіше обмежуються тільки назвою. До такого типу належать і багато названих уже творів, а також «Тиха музика» (пам'яті А. Шнітке) для віоли, гамба та віолончелі (1998) В. Ларчикова, «*Del vuoto lucente*» («Із сьайної пустоти») для квартету (2004) І. Олексійчук, «Грант» для віолончелі і фортепіано (2002) З. Алмаші та ін.

Як прийом стилістичних оновлень в українській музиці виступає неокласицизм. В Україні не було відповідних умов і стимулів для розвитку цього напрямку в першій третині ХХ ст. Тому, як і інші, опрацьовані стилі, неокласицизм останньої третини століття виступає однією із складових у їх сполученні. Характерні риси неокласицизму, що помітні у творчості вітчизняних митців — застосування класичних форм, жанрів, засобів розробки матеріалу і т.п., загалом репрезентують необарочні риси. Для українського камерно-інструментального мистецтва характерне використання жанрів партити, токати, концерто grosso тощо, заміна великих симфонічних колективів різноманітними інструментальними ансамблями, застосування в композиції принципів неконфліктного формотворення, лінійної поліфонії та ін.

У 70-і роки вітчизняне мистецтво накриває «нова фольклорна хвиля». Це етап, коли в українській музиці звернення до народних джерел отримує нові, надзвичайні форми. Використання фольклору здійснюється на базі засвоєних нових технологій, в умовах сучасного інтонування, гармонії, формотворення. І тут у творчості українських композиторів виявляються особливі національні риси: розвиваючи національний тематизм на рівні сучасного музичного мовлення, вони використовують принципи саме народного варіювання, думного розгортання матеріалу, підкреслюють особливості мелосу і ритміки української народної музики та ін.

Розвиток фольклорних тенденцій у камерно-інструментальному жанрі здійснюють Є. Станкович, М. Скорик, Г. Ляшенко. Найбільш плідною в неофольклорному напрямі є творчість Ю. Іщенка. Це його Квінтет для струнного квартету з арфою (1974), Перше фортепіанне тріо (1975), Друга віолончельна соната (1979), «Весняні розголоси» для фортепіано, кларнета і скрипки (1999), Другий фортепіанний квартет (2003) та ін. Особливо цікава третя «Маленька партита» (1991), в якій автор розробляє український народний тематизм у формах барочних танців алеманди, куранти, сарабанди, жиги. Таке поєднання фольклору, сучасних засобів музичної виразності з класичними формами і поліфонічними прийомами ще раз підтверджує актуальність для мистецтва одвічних законів суперечливості художнього розвитку.

Дослідження взаємодії традиційного та нового, формування нової стилістики в музичному мистецтві ХХ ст. тісно пов'язані з проблемою визначення понятійного апарату. Так, неокласицизм першої половини століття заснований на застосуванні насамперед барочних моделей (поліфонічні, токатні, концертні форми). З цього випливає, що, по-перше, використання власне барочних, більш

давніх форм, міняючи класичні, дозволяє визначити це явище як необароко (поняття вводиться в обіг тільки наприкінці століття, С. Павлишин застосовує термін «необарокізм»). По-друге, використання докласичних форм виключає наявність драматургічного контрасту або конфлікту, звідси «заміна сонатного методу розвитку концертуванням»¹⁹. Відзначається також, що безконфліктна драматургія характерна для розвитку авангардного мистецтва, вона є його провідним формотворчим принципом.

Невизначеність термінології створює ситуацію, коли під неокласицизмом розуміють явища необароко, неоромантичного чи іншого змісту. В сучасному мистецтвознавстві до неокласицизму зараховується й мистецтво нововіденців. Підґрунтям подібного твердження є те, що додекафонні і серійні системи розробляються за принципами контрапункту на основі класичних форм і жанрів. Вважаючи неокласицизм однією з провідних ліній нової музики, деякі дослідники висловлюють думку, що «в цілому неокласицизм ХХ ст. має два головні види: з одного боку, це нововіденська школа і її послідовники, які використовують музичні форми і принципи радикально, аж до їхнього непізнавального перетворення; з другого — у властивому значенні слова, що зберігає чіткі історичні форми і формули, але рівночасно привносить такі сучасні елементи, як лінійність, загострена гармонія і ритміка»²⁰. Історична традиція, згідно з якою поняттям «неокласицизм» означається принцип композиційної техніки, вносить деяку ясність у його застосування.

Часто сучасна музика загалом ототожнюється з авангардним напрямом. Так, характеризуючи польський авангардизм, С. Павлишин включає до нього і зовсім нові, і традиційні вияви, і ту музику, «що займала опосередковане місце»²¹. Відзначається, що в цьому «найістотнішим є еволюційний процес», тобто «почергове або сумісне використання швидко змінюваних між собою систем»²². До такого типу музики дослідниця відносить творчість Лютославського, Пендерецького, Гурецького. Оцінюючи Лютославського, вказує, що він «був новатором, але не авангардистом»²³. Загалом же новітні мистецькі явища окреслюються тут як неоавангардизм, постмодерн і полістилістика. Найбільш часто для виявлення форм чи принципів певної стильової трансформації та синтезу застосовується поняття полістилістики. При тому, як правило, мається на увазі, що полістилістика більшою мірою є результатом суміщення вже «підготовленого» матеріалу: колажів, цитат, квазіцитат тощо. Найбільш типовим є розуміння полістилістики як явища, що «охоплює музичні ремінісценції від середньовіччя до сучасності»²⁴. Подібне визначення синтезувальних процесів не є відповідним і не відбиває всієї їхньої стилістичної складності.

Визнаючи, що полістилістика в такому розумінні визначає стилістичний синтез певною мірою обмежено, а неоавангардизм та постмодерн репрезентують конкретні явища, для характеристики стильових суміщень на сучасному етапі найбільш прийнятним є застосування поняття неостилістики. І. Юджін характеризує неостилістику як «перетворення ще наявної традиції, її пристосування до умов сьогодення», в чому «відбувається накладання різних художніх кодів.., відтворення минувшини новітнішими засобами»²⁵. Подібне визначення суміщення минулого й нинішнього дає досліднику підстави для ототожнення явищ неостилістики й полістилістики.

Спираючись на загальноприйняте трактування полістилістики переважно як методу ремінісценції або колажу, зазначимо, що введення в обіг терміна «неостилістика» допускає трактування стилістичних видозмін ширше і глибше, з цих позицій вони набувають значення «стильових варіацій» (за І. Стравінським). Безумовно, чіткого визначення потребують і напрями, що репрезентують сферу неостилістики.

Узагальнення щодо неостилістичних процесів у музичному мистецтві кінця ХХ ст. дає можливість зробити такі висновки. Від початку авангардизм та неокласицизм першої половини ХХ ст. засвідчують складність і суперечливість творчої ситуації епохи. Вже у своєму генезисі ці напрями мали спільні риси:

- імпульсом для розвитку кожного була необхідність перетворення, осучаснення музичної мови;
- і неокласицизм, і техніка додекафонії у своїй основі спираються на класичні моделі розвитку;
- загальним для кожного напрямку є й провідний принцип розвитку — безконфліктна драматургія, що в подальшому зумовлює синтез різноспрямованих мистецьких напрямів.

Принцип стильового синтезу, який наприкінці століття стає провідним мистецьким методом, є резюмувальним явищем, що поєднує сталі класичні традиції з авангардистською спрямованістю на розрив з історичною спадкоємністю і створенням нового звукового світу. На цих засадах

неостилістика виступає як один із факторів збереження художніх цінностей минулого, здійснює функцію відродження, протистоїть кризовим явищам у мистецтві.

-
- ¹ *Зав'ялова О.* Штрихи автопортрета (еволюція творчості Ю. Ішенка в контексті стилістичних процесів музичного мистецтва другої половини ХХ ст.) // Студії мистецтвознавчі.
 - ² *Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К.* Западный музыкальный авангард после Второй мировой войны. — М., 1989.
 - ³ *Раабен Л.* Еще раз о неоклассицизме // История и современность. Сб. статей / Ред.-сос. Т. А. Климовицкий, Л. Ковнацкая, М. Сабина. — Ленинград, 1981. — С. 196—214.
 - ⁴ *Григорьева Г.* Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины ХХ века. — М., 1989. — 208 с., нот.
 - ⁵ *Юдкін-Рипун І.* Неокласицизм Максима Рильського як проблема морфології культури // Художні та наукові картини світу ХХ століття: Колективна монографія. — К., 2006. — С. 10—27.
 - ⁶ *Павлишин С.* Музика двадцятого століття: Навч. посібник. — Львів, 2005. — 232 С.
 - ⁷ *Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К.* Знач. праця. — С. 62.
 - ⁸ *Раабен Л.* Знач. праця. — С. 197.
 - ⁹ Знач. праця. — С. 199.
 - ¹⁰ Там само. — С. 214.
 - ¹¹ *Павлишин С.* Знач. праця. — С. 87.
 - ¹² Там само. — С. 36.
 - ¹³ *Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К.* Знач. праця. — С. 41.
 - ¹⁴ *Зав'ялова О.* Знач. праця
 - ¹⁵ *Павлишин С.* Знач. праця. — С. 167.
 - ¹⁶ *Раабен Л.* Знач. праця. — С. 205.
 - ¹⁷ *Зав'ялова О.* Театральність в необарокових жанрах української камерно-інструментальної музики (на прикладі 8 «Маленьких партит» Ю. Ішенка) // Історія української наукової думки: Компл. дослідж. духовної культури слов'ян. Зб. наук. праць. Вип. 3. / Упор. Костюк Н. — К., 2006. — С.
 - ¹⁸ Весь інформаційний блок стосовно назв творів та років їх написання зроблено з посиланням на: *Муха А.* Композитори України та української діаспори: Довідник. — К., 2004. — 352 С.
 - ¹⁹ *Раабен Л.* Знач. праця. — С. 204.
 - ²⁰ *Павлишин С.* Знач. праця. — С. 77.
 - ²¹ Там само. — С. 195.
 - ²² Там само. — С. 196.
 - ²³ Там само. — С. 201.
 - ²⁴ Там само. — С. 226.
 - ²⁵ *Юдкін-Рипун І.* Знач. праця. — С. 11.