

9. Колесса Ф. Наверстування і характеристичні признаки українських народних мелодій // Музикознавчі праці. – К., 1971. – С. 248–269.
10. Колесса Ф. Народні мелодії з Галицької Лемківщини // Етнографічний збірник. – Л., 1929. – Т. 39–40.
11. Барвінський В. Лист до Р. О. Лисенко від 22 квітня 1960 року // Василь Барвінський. З музично-письменницької спадщини. – Дрогобич, 2004. – С. 177–186.

Анатолій Калениченко
(Київ)

НАПРЯМИ, СТИЛІ, ТЕЧІЇ ТА ЕСТЕТИЧНІ СИТУАЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ

Спочатку кілька вступних уваг.

Перша. Символічно, що пропонована стаття є своєрідним продовженням авторської розвідки з питань музичної нео- і постстилістики, опублікованої в першому випуску започаткованого чотири роки тому відділом музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України (ІМФЕ) періодичного наукового збірника «Музична україністика: сучасний вимір»¹. Тоді я дійшов висновку, що музичні нео- і постстилістика утворюють багаторівневу систему, де неокласицизм, неоромантизм та неофольклоризм є стилями, необароко й неоімпресіонізм – течіями, постмодернізм – естетичною ситуацією, тоді як, наприклад, додекафонія, сонористика, алеаторика чи графічна музика являють собою тільки техніки.

Друга. Розгляд української художньої культури у стильовому ракурсі, що особливо актуалізувався в українській науці, починаючи з другої половини 1990-х років, не лише дозволяє знайти спільний категоріальний знаменник мистецтвознавцям різних профілів, а й полегшує інтеграцію української мистецтвознавчої науки у світовий простір.

Потребує вдосконалення український науковий лексикон. В українській науковій (у тому числі музикознавчій) літературі й журналістиці нині домінує слово *відношення* в сенсі *відношення, відносини, взаємовідносини, стосунки та взаємини*, бо російською мовою, якою здебільшого навчались науковці, всі вони позначаються одним російським словом – *отношение*. Саме тому словосполучення *має відношення* у працях українською мовою кількаразово переважає над *стосується* або *дотично*. Так само – й часто вживане словосполучення *мова йде про* (калька з російського *речь идет о*) або – значно рідше і здебільшого в Галичині – *ходить про* (калька з польського *chodzi o*) замість нормативного для літературної української мови *ідеться про*. Варто згадати й про засилля, через ту саму причину, у науковій літературі українською мовою слова *книга*, бо російською *книжка* – це зменшене від *книга*. Насправді ж українською, на думку видатного знавця української мови, свого часу репресованого, а нині вже покійного письменника Б. Антоненка-Давидовича, на відміну від російської, під *книгою* ми розуміємо грубий формат, головну бухгалтерську книгу, книгу вхідних і вихідних паперів чи так зване Святе письмо. Найчастіше ми вживаємо слово *книжка*. Зрештою, не хочу миритися також із тим, як більшість українських видань, ідучи за російськими, наших шановних чарівних жінок чомусь перетворює на чоловіків – композиторок на композиторів, лауреаток на лауреатів, викладачок на викладачів і т. п.

Прошу не сприймати ці мої міркування, як старече буркотіння. Я усвідомлюю, що «не все так погано в нашому домі», і ситуація поступово змінюється на краще, але занадто потихеньку-помаленьку. Ми вже нарешті потроху вчимося *брати*, а не *приймати участь*; говорити *дякую Вам*, а не *дякую Вас* і, навпаки, *повідомляю Вас*, а не *повідомляю Вам*; писати *щабель*, а не *ступінь*; *Гіндемїт*, а не *Хіндемїт*; домовилися вживати *Стравинський*, а не *Стравінський*. Але ще ніяк не можемо звикнути до висловів *минає 100 років*, а не *виповнюється* (калька з російського *исполняется*); *як концертмейстер*, а не *в якості концертмейстера* (калька з російського *в качестве*); *він має*, а не *в нього є* (калька з російського *у него есть*); словосполучення *Карнегі-голл*, а не фонетично зросійшеного *Карнегі-холл*; міста *Гамбург*, а не *Гамбург* чи *Гамбург*; прізвищ *Букстегуде*, а не *Букстехуде*; зрештою, *Гуно* з проривним *г*, а не *Гуно*, що взагалі українською мовою звучить не дуже благозвучно, і т. п., і т. ін.

Та повернімося до заявленого в назві статті категоріально-поняттєвого апарату. Нав'язуваний советською ідеологією *соцреалізм* вважався то *методом*, *напрямом* та *стилем* водночас, то тільки *методом*. Згодом деякі не дуже фахові музикознавці помилково тлумачили *постмодернізм* як *стиль*, а не *ситуацію*, чим він є насправді. А категорії *напря́м*, *стиль*, *течія* та *естетична ситуація* ще й досі часом вживаються (і не тільки в музичній журналістиці) як синоніми. Мало того, ще й тепер одні дослідники вважають *романтизм*, *модернізм*, *експресіонізм* *стилями*, інші — *напрямами*. Частина дослідників вважають напрям складовою стилю, інша, до якої належу і я, ширшою категорією, ніж стиль, течія — вужчою, а естетична ситуація — особливою, що виходить за межі цього ряду, є лише дотичною до нього. Усе це спонукало мене до дальшого уточнення деяких названих вище категорій, викликало бажання поділитися своїми міркуваннями не лише з колегами-музикознавцями, а й з науковцями інших мистецтвознавчих профілів.

Ключовим для того, щоби краще зрозуміти різницю між зазначеними категоріями, є, на мій погляд, *стиль*. Але він має багато дефініцій, до того ж досить переконливих, а сформулювати свою я не ставив тут за мету. Не сприяє однозначності розуміння в цьому питанні й наявність у категорії *стилю*, на думку деяких дослідників, щонайменше 4-х рівнів — *національного стилю*, *стилю епохи* (наприклад, *бароко*, *класицизм*, *романтизм*, можливо, *нова музика* в сенсі музика ХХ ст. тощо), у вужчому розумінні естетичного *стилю як його складової* (маються на увазі *імпресіонізм*, *експресіонізм*, *неофольклоризм*, *неокласицизм*, *неоромантизм* тощо) та *індивідуального мистецького чи музикознавчого стилю*. А коли враховувати, що *музикознавчий стиль* може бути не лише *індивідуальним*, а й *науковим*, *публіцистичним* тощо, то це питання затуманюється ще більше. Можливо, що сенс поняття *стиль* з часом еволюціонував: наприклад, від *стилю епохи (бароко, класицизм, романтизм)* до *стилю як його складової (неофольклоризм, неокласицизм тощо)* і т. п.

Зауважу, що в деяких музикознавців, зокрема, й у мене, викликає застереження нерозбірливе вживання категорії *стиль* (у сенсі індивідуальний композиторський чи виконавський) у музичній журналістиці, зокрема, критиці. Ці музикознавці вважають, що коли не виникає сумніву застосування зазначеної категорії щодо творчості визначних композиторів і виконавців, то щодо музичних митців меншого масштабу правомірніше використовувати поняття творча *манера* чи *почерк*. З викладеного вище випливає, що одним з найважливіших атрибутів *стилю* є наявність незмінної сукупності значної кількості самотніх неповторних ознак, що дозволяє легко його розпізнавати, позаяк менша їх кількість засвідчує тільки творчу *манеру* чи *почерк*.

Натомість *течія* є, гадаю, предтечею, самостійним відгалуженням або відродженням *стилю*. Наприклад, *течії необароко* й *неоімпресіонізму* є відгалуженнями від *стилів* відповідно *неокласицизму* й *неоромантизму*, а *академізм* (останнє поняття в музикознавстві пропоную вживати активніше) — своєрідним відродженням *класицизму*. Рівень розпізнаваності в *течії* нижчий, ніж у *стилі*.

Під цим оглядом *напря́м*, гадаю, відрізняється від *стилю* й *течії* тим, що може охоплювати стилі різних епох. Наприклад, *фольклоризм* проявляється в ХІХ ст. (доба *романтизму*) й у ХХ ст. (зокрема, *ситуація постромантизму*, про що йтиметься нижче, предтеча *стилю неофольклоризму*). Він розпізнається лише завдяки певним формам, типам, видам, підходам, установкам тощо звернення до фольклору. Проте я не ставив тут за мету з належною глибиною виявити різницю між *напрямом* і *стилем* або *течією*. Тож це питання потребує окремого ґрунтовного наукового дослідження.

Досі *естетична* категорія *ситуація* вживалася тільки щодо *постмодернізму* з його плюралізмом, у тому числі стилевим. Незважаючи на це, він характеризується також розпізнаваністю. Названа *ситуація* виникла як наслідок природного світового суспільного розвитку. Натомість пропоную запровадити в музикознавчий обіг категорії *ситуацій соцреалізму* й *постромантизму* — останню, зокрема, щодо української композиторської творчості 1930–1990-х років.

Поняття *академізму* й *постромантизму* мають, гадаю, дискусійний характер і потребують додаткового обговорення.

Тож розгляньмо, бодай побіжно, деякі напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці, що не увійшли до зазначеної вище моєї статті про музичну нео- і постстилітику. Почну з *напряму* музичного *фольклоризму*, дослідженого глибше за інші ².

Фольклоризм — це музичний напрям, де відбувається звернення автора музики чи виконавця до рідного фольклору, його елементів з метою їх гармонізації або переінтонування. Він трапляється в академічній і масовій музичній культурі. На відміну від *неофольклоризму*, у *фольклоризмі* часто трапляється усвідомлений тип, безпосередній вид, підхід відтворення та форми цитування й

стилізації у зверненні до музичних фольклорних джерел. Як вторинне побутування народної музики, як дехто вважає, від доби Просвітництва (хоч насправді, можливо, набагато більш ранніх часів) до початку ХХІ ст., *фольклоризм* поширювався на різні стилі й особливо яскраво виявився в національних композиторських школах ХІХ ст., а також, можливо, у стилі *неофольклоризму*.

Термін *фольклоризм* увів П. Себійо (Франція), згодом – М. Азадовський (Росія). Поряд з *фольклоризмом* уживаються й поняття «*композиторський фольклоризм*» (Г. Кочарова), «*виконавський фольклоризм*» (О. Бенч, І. Земцовський), «*автофольклоризм*» (О. Мурзіна), «*архаїзуючий фольклоризм*», «*поетизований фольклоризм*» (обидва – С. Тишко), «*фольклоризми*» (О. Шевчук) тощо. В українській та центральноєвропейських музичних культурах на початку ХХ ст. вживалися також близькі до *фольклоризму* поняття «*музичний націоналізм*» (Б. Барток, С. Людкевич, К. Шимановський та ін.), а за радянських часів – «*народність*» (Л. Єфремова, І. Ляшенко, Н. Шахназарова та ін.). В Україні *фольклоризм* яскраво виявився в академічній музиці в багатьох творах М. Лисенка, П. і В. Сокальських, М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, В. Гомоляки, М. Дремлюги, В. Кирейка, Є. Козака, Л. Колодуба, А. Коломійця, Г. Майбороди, Р. Сімовича, І. Шамо, Б. Фільц та багатьох інших; у джазі – у музиці Е. Измайлова; у традиційній музичній естраді; у масовій молодіжній музичній культурі – у деяких композиціях біг-бітових і поп-гуртів 1960–1970-х років: «Арніка», «Ватра», «Дзвони», «Еней», «Кобза», «Медобори», «Смерічка», у репертуарі американської співачки українського походження К. Цісик тощо. Музичні твори української молодіжної музичної культури 1990-х років, на мій погляд, ближчі до стилю *неофольклоризму*, що виріс із *фольклоризму* й детальніше розглядався у згаданій вище моїй статті про музичну нео- і постстилістику.

Натомість **класицизм** (від латинського *classicus* – зразковий) – це *стиль епохи*. Його прояви досить ґрунтовно досліджені в західноєвропейській музиці й комплексно майже не розглядалися в українській (виняток становить друга частина 3-томного підручника «Історія української музики» Л. Корній) ³.

Класицизм має два тлумачення. Майже всі дослідники вважають, що це стиль літератури й мистецтва ХVІ – початку ХІХ ст. Він зародився в ХVІ ст. (так званий «ренесансний *класицизм*»), у музиці зазнав розквіту за доби *Просвітництва* у другій половині ХVІІІ – на початку ХХ ст. Цей стиль визначається гармонійністю світосприйняття, раціоналізмом, нормативністю, виваженістю творчих задумів, виструнченістю й вивершеністю форм, драматургії і т. ін. Теоретиком *класицизму* був Н. Буало (ХVІІ ст.).

У музичній культурі дехто поділяє *класицизм* на *ранній* (Ж. Б. Люллі; на думку окремих дослідників, також французькі клавесиністи й Д. Скарлатті) і *просвітницький* (Х. В. Глюк), але всі погоджуються з тим, що його вершиною став *віденський класицизм* (Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Бетховен, хтось зараховує до нього й Х. В. Глюка). Побіжно зауважу, що в окремих творах Л. Бетховена, а також, на думку деяких дослідників, Й. Гайдна й В. А. Моцарта відчутні інтонації українського фольклору.

Оскільки *класицизм* функціонував зазвичай при дворах монархів, то в Україні, що не мала тоді своєї держави й монарха, відрізнявся особливостями функціонування. З одного боку, він виявився в так званому «*шкільному класицизмі*» або у трагедійно-бурлескному втіленні класицистичного жанру, як, наприклад, у героїко-комічній поемі «Енеїда» І. Котляревського. З другого, представники українського *класицизму* здебільшого творили при царському дворі в Петербурзі (художники В. Боровиковський, Д. Левицький, А. Лосенко, скульптор І. Мартос та інші, композитори М. Березовський, Дм. Бортнянський та ін.) або в Москві (А. Ведель, І. Хандошкін та ін.), хоча в Україні збереглося чимало його чудових архітектурних зразків. Кількісно музична спадщина українського *класицизму* незначна, але має світове значення. Насамперед це інструментальна й оперна творчість М. Березовського і Дм. Бортнянського, камерно-вокальна й до певної міри хорова останнього, менше – хорова А. Веделя, а також симфонічна Е. Ванжури, невідомого автора початку ХІХ ст., камерно-інструментальна І. Хандошкіна тощо.

В одних творах (поодиноких) переважають риси *зрілого класицизму*, в інших – раннього, у третіх наявні також окремі ознаки *бароко*, *рококо* (особливо його галантно-чуттєвого різновиду), *сентименталізму* та *раннього романтизму*.

Побіжно тут зверну увагу на те, що до українського музичного **рококо** в чистому вигляді належить тільки один відомий нині твір: на початку ХХІ ст. знайдено, видано ⁴, виконано та записано на CD М. Степаненком клавирні Варіації Є. Білоградської на тему Й. Штарцера (в оригіналі «Менует Штарцера із 6-ма варіаціями Єлизавети Білоградської»). Тож через малочисельність збе-

режених донині творів українське музичне *рококо*, на відміну від, наприклад, британського чи французького, не можна назвати *стилем*, а може, навіть і *течією*.

Повертаючись до **класицизму**, зауважу, що в його українських композиціях простежується засвоєння й переосмислення досвіду насамперед італійського та почасти німецького галантного й ранньокласицистичного стилю, представників мангаймської і – меншою мірою – віденської композиторських шкіл. В оперній музиці відчутні впливи італійської опери-серія й -семісерія, опери-буффа та французької комічної опери. Особливість українського *класицизму* полягала в тому, що митці розвивали вітчизняні національні традиції (зокрема, партесних концертів) або – рідше – спиралися на фольклор (наприклад, симфонії Е. Ванжури та невідомого автора початку XIX ст.). У циклічних і одночастинних камерно-інструментальних творах великої форми звернення до українського музичного фольклору майже не простежується (хіба що зрідка в ритмах народно-танцювального характеру), на відміну від композицій дрібної та середньої форми, що інколи являли собою анонімні обробки конкретних танців (дергунець, козачок) або варіації (нерідко авторські) на теми наших народних пісень і танців.

Значної частини музичних набутоків українського *класицизму* не збереглось, однак існує припущення, що до репертуару кріпацьких оркестрів входили численні класицистичні твори не лише західно- і центральноєвропейських авторів, що засвідчує нотна бібліотека Розумовських, а й українських композиторів-кріпаків – нерідко музикантів цих оркестрів. Водночас загальновідомо, що в надрах *класицизму* в Україні зародилися жанри опери, симфонії, інструментального концерту, сонати (фортепіанної, скрипкової, віолончельної), інструментальних квартету, квінтету, септету, варіацій тощо.

Існує ще одне тлумачення *класицизму*. Деякі дослідники небезпідставно вважають, що це також музичний стиль кінця XIX – початку XX ст. (так звана «2-га хвиля класицизму») і включають до нього окремі симфонічні й камерно-інструментальні композиції того періоду. Але, гадаю, так звана *2-га хвиля класицизму* щільно переплітається з *академізмом* (про нього йтиметься нижче). В українській музиці ця хвиля зачепила інструментальну творчість І. Рачинського, Б. Яновського, оперну – К. Стеценка.

Окремі стильові риси *класицизму* спостерігаються, на мій погляд, також в українській народній танцювальній музиці (козачок, меншою мірою – гопак, що під нього чомусь танцюють також ірландці), але причини цього поки що не встановлено.

Своєрідне відродження *класицизму* відбулося в *течії академізму*, що, на мій погляд, можна умовно, образно, для більшої тут наочності, назвати *посткласицизмом*.

У мистецтвознавчій літературі поняття *академізму* вживається інколи з негативним відтінком, що, гадаю, далеко не завжди справедливо.

Академізм – це мистецька течія, що абсолютизує традиції минулого в їх незмінному вигляді й характеризується культом форми та ретроспективністю тематики. Водночас він відзначається високим професіоналізмом, в одних випадках ототожнюється з останнім, в інших – із традиціоналізмом, епігонством тощо.

У вузькому розумінні *академізм* пов'язується лише з образотворчим мистецтвом XVI–XIX ст., що розвивалося в мистецьких академіях. Головні засади *академізму* – наслідування класичних (насамперед античних) форм, обов'язкове дотримання певних канонів майстрів минулого (колір, форма, композиція), порядку написання полотна (починаючи з рисунка), звернення тільки до міфологічної, історичної та біблійної тематики. *Академізм* виник у XVI ст. в Болоньї (Італія). Одна з причин негативного відтінку при вживанні поняття *академізму* полягає в тому, що, згідно з ідеологічними канонами советського мистецтвознавства (а також мистецтвознавства тодішніх соціалістичних країн), у XIX ст. він протистояв, визнаному цим мистецтвознавством прогресивним, так званому *реалізму*. Представниками *академізму* вважають Ш. Лебрена, й Ж. О. Енгра (Франція), А. Канову (Італія), Ф. Бруні й Г. Семирадського (Росія) та ін.

У широкому розумінні поняття *академізм* охоплює, гадаю, й музику, про що опублікував відповідну статтю в першому томі згаданої Української музичної енциклопедії. Зокрема, під ним розуміється певна течія кінця XIX – першої третини XX ст. Так, російський музикознавець Л. Раабен до представників академічної композиторської творчості зараховує Х. Сіндінга (Норвегія), Ф. Делюса (Велика Британія), О. Глазунова, М. Штейнберга, більшість членів Беляєвського гуртка (Росія) та ін.⁵ Існує думка про приналежність до *академізму* творчості С. Танєєва (Росія).

Тенденції *академізму* простежуються і в українській музиці, наприклад, у творчості Р. Глієра, що згодом переїхав до Москви, С. Людкевича, а також чіткіше – у Ф. Блюменфельда, В. Золотарьова, В. Малішевського та Ф. Якименка, які працювали тоді в Петербурзі і входили до складу Беляєвського гуртка. В їхніх композиціях високий рівень техніки, професійна майстерність поєднувалися з дотриманням сталих нормативів минулого. Такі самі особливості частково спостерігаються й у музиці Г. Любомирського, І. Рачинського, В. Рожаліна, М. Тутковського. Разом з тим Г. Любомирський (у Симфонії та Елегії для оркестру) і М. Тутковський (в опері «Буйний вітер» і мініатюрах) продовжували традиції *романтизму*, а В. Рожалін (у Струнному квартеті) та І. Рачинський (у Симфонії) орієнтувалися на музику кучкістів.

Водночас *академізм* інколи поєднувався з класицистичними тенденціями, відтак дехто називає його, гадаю, незовсім справедливо, *неокласицизмом I-оїхвилі* (наприклад, симфонічна сюїта «Елевзінські містерії» І. Рачинського, Еклога для англійського рижка Ф. Якименка). Особливістю проявів *академізму* в українській музиці є ліризм і елегійність образів. Тенденції *академізму* простежуються, наприклад, у ранніх фортепіанних композиціях Л. Ревуцького (прелюдії *op.* 4 і *op.* 7), інструментальних ансамблях В. Косенка (Соната для віолончелі, «Класичне тріо»), де відчутна міцна опора на традиції С. Рахманінова й О. Скрибіна, у тих творах М. Вілінського, що були орієнтовані на образність і стилістику А. Лядова, тощо.

У 1930–1950-х роках розвиток *академізму* значно активізувався в умовах офіційного заперечення ряду інших напрямків, стилів та течій, не кажучи вже про ситуації. У цей і наступний періоди він нерідко поєднувався з *фольклоризмом*. Такий сплав спостерігається, зокрема, у творчості багатьох провідних українських композиторів, які у своїх найкращих, високохудожніх творах здебільшого продовжували й розвивали стильову лінію музики XIX ст. З *академізмом* здебільшого пов'язані й твори *соцреалізму*.

Стосовно до української музики 1930–1950-х років і однієї з пізніших ліній її розвитку пропоную повноцінно ввести в музикознавчий обіг поняття *постромантизм*, що вже вживалося в музикознавстві (я його вперше почув на захисті однієї дисертації на Спеціалізованій раді при Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського).

Під українським музичним **постромантизмом** (від латинського – *post*, після і *романтизм*, від французького – *romantisme*) розумію панівну в 1930–1950-х роках (згодом вона поступово втрачала силу) в українській композиторській творчості *естетичну ситуацію*, де продовжувалися й розвивалися стилістика, деякі образи, жанри та форми *романтизму*, що нерідко поєднувалися з традиційним для української музичної культури *напрямом фольклоризму*. Поміж жанрів можна назвати поему, баладу, цикли вокальних і фортепіанних мініатюр, пісню без слів тощо, а поміж форм – поемність (зокрема, включення ознак сонатного циклу в одночастинну композицію) і т. п.

Тож *постромантизм* характеризується таким атрибутом *стилю*, як розпізнаваність.

Але його не можна вважати ані цілковито *стилем*, бо на слух він не дуже відрізняється від *романтизму*; ані, тим паче, *напрямом*, бо властивий стилеві тільки однієї епохи – XX ст.; ані *течією*, бо значно перевищує її кількісно і протягом майже 30-ти років посідав в Україні панівне місце. (Натомість в умовах тогочасного повсюдного поширення у світі характерної для XX ст. антиромантичної образності, стилістики тощо *постромантизм* у тодішньому СРСР залишався самотнім острівцем *романтизму*, як вважає багато дослідників, через нав'язану ідеологією стильову регламентацію, зокрема догматичне розуміння такого атрибуту *соцреалізму*, як демократизм музики.)

Відтак *постромантизм* у СРСР, на мою думку, правильніше називати не *напрямом*, *стилем* чи *течією*, а *ситуацією*. Утім, щодо України зводити причини його поширення лише до ідеології не зовсім справедливо, бо романтичні тенденції панували також у композиторській творчості українців західноукраїнських земель, що входили до складу інших держав, і композиторів української діаспори. Тож, гадаю, *ситуація постромантизму* мала в Україні не лише штучні причини (сталіністські ідеологічні настанови 1930–1950-х років з орієнтацією на російську, українську та західноєвропейську музику XIX ст.), а й природні (романтичне світосприймання й особливості менталітету українців, де певну роль відіграє сентиментальність). На мій погляд, він являє собою *естетично-ідеологічну ситуацію*, а не *естетичну* (постмодернізм).

Отже, український музичний *постромантизм* відіграв амбівалентну роль в українській культурі, з одного боку, являючи собою результат ідеологічного компартійного тиску, а з другого – обумовлюючи своєрідне, оригінальне місце тогочасної української музики у світовій музичній культурі.

Останнє твердження стане переконливішим, якщо зважити на високий художній рівень української постромантичної музики. Її авторами в 1930–1950-х роках (деяких творів – і пізніше) були такі композитори, як В. Косенко, В. Оголевець, С. Людкевич, В. Барвінський, М. Вериківський, П. Козицький, М. Скорульський, А. Солтис, А. Штогаренко, Д. Клебанов, Г. Таранов, Є. Козак, А. Філіпенко, Ю. Мейтус, К. Данькевич, Г. Жуковський, Я. Ярославенко, А. Кос-Анатольський, Р. Сімович, В. Гомоляка, М. Сільванський, Г. Майборода, М. Дремлюга, А. Коломієць, І. Шамо, О. Білаш, Я. Цегляр, почасти Н. Нижанківський і М. Колесса та багато інших, а також переважна більшість композиторів української діаспори, які творили в зазначений період, – В. Безкоровайний, І. Білогруд, М. Бойченко, В. Витвицький, М. Гайворонський, А. Гнатишин, В. Грудін, О. Залеський, О. Кошиць, З. Лавришин, А. Мірошник, В. Овчаренко, П. Печеніга-Углицький, П. Сениця, І. Соневицький, Ю. Фіала, Є. Форостина, А. Шуть та деякі ін. До цього переліку, на мій погляд, не можна включати Л. Ревуцького, котрий з початку 1930-х років майже відійшов від композиторської творчості.

Від 1960-х років в українській музиці спостерігається поступове скорочення сфери впливу *ситуації постромантизму*, що поступово витіснялася стилістикою *нової музики*, а гадаю, з другої половини 1980 – початку 1990-х років – *ситуацією постмодернізму* зокрема. *Ситуація постромантизму* майже зійшла нанівець наприкінці ХХ ст., хоча ще й зараз високохудожні постромантичні композиції творять В. Кирейко, Л. Колодуб (за винятком Симфонії № 3 «У стилі українського бароко», що вписується в течію *необароко*), Б. Фільц (шоправда, у музиці останньої інколи превалює стилістика *імпресіонізму*, навіть *нової музики*) та деякі ін.

Побіжно тут зауважу, що, на мій погляд, *ситуацією* був і пов'язаний з *постромантизмом соцреалізм* (соціалістичний реалізм), оскільки становить не природне, а штучне явище, зумовлене тільки сталіністськими ідеологічними настановами. Але *ситуацією* не лише *естетичною*, а й *ідеологічною*, політично заангажованою, бо являв собою гвинтик тоталітарно-тотальної совєтської агітаційно-пропагандистської машини. Тож був *ідеологічно-естетичною ситуацією*, а не *естетичною* (*постмодернізм*) чи *естетично-ідеологічною* (*постромантизм*). Водночас він мав і певні риси *стилю*, оскільки, як і *постромантизм*, характеризувався розпізнаваністю (оптимістично-пафосна офіційна образність, музична мова музики ХІХ ст., совєтсько-патріотична тематика тощо). Гадаю, *соцреалізм* в українській музиці цілком заслуговує, звісно, з нових, сучасних позицій, окремого, ґрунтовного й об'єктивного, неупередженого дослідження (такі роботи вже написано в деяких країнах колишнього соціалістичного табору). Адже в кон'юнктурі *соцреалізму* чимало українських талановитих митців, які вимушено чи з власної волі створили багато високохудожніх композицій (не стану їх тут перелічувати), що аж ніяк не викреслиш з історії нашої музичної культури.

З викладеного попереду можна зробити такий висновок:

1. Стильовий *напрямок* є ширшою категорією, ніж *стиль*, а стильова *течія* – вужчою, позаяк *естетична ситуація* є особливим поняттям, що не входить до названого ряду, а є дотичним йому.

2. В українській музиці *напрямоком* є насамперед фольклоризм; *національними стилями* – український, кримськотатарський, гагаузький, караїмський, циганський тощо (називаю тільки ті етноси, хто поза межами України не має своєї держави й, гадаю, потребує пріоритетної підтримки); *стилями епохи* – бароко, класицизм, романтизм, можливо, нова музика в сенсі музика ХХ ст. тощо; у вужчому розумінні – *стилями як їх складовими* – бідермаєр, модерн (сецесія), імпресіонізм, експресіонізм, неофольклоризм, неокласицизм, неоромантизм тощо; *індивідуальними стилями* (композиторськими, виконавськими, музикознавчими) – творчість визначних композиторів і виконавців (музика менших за масштабом авторів характеризується поняттями манера й почерк); *течіями* – академізм, необароко, неоімпресіонізм тощо; *ситуаціями* – соцреалізм (*ідеологічно-естетична*), постромантизм (*естетично-ідеологічна*, обидві – з елементами *стилю*) та постмодернізм (*естетична*, див. *Таблицю*).

3. З плином часу зміна стилів у світі прискорювалась. Наприклад, якщо стилі *Середньовіччя* й *Відродження* охоплювали кілька століть, то *бароко* й *романтизму* – приблизно по одному; *імпресіонізму*, *експресіонізму*, *неокласицизму*, *неофольклоризму* – уже кілька десятків років; а *неоромантизму* (у вузькому розумінні) – тільки кілька років (згодом переріс у *постмодернізм*). До того ж, гадаю, з часом дещо змінювався й зміст поняття *стилю*. Нині, на мій погляд, в Україні відбувається початковий етап процесу заміни *стилів ситуаціями*.

4. Музично-естетичні категорії з префіксом «пост» поки що становлять в українській музиці *естетичні* й *ідеологічно-естетичні ситуації*, а не напрями чи стилі.

5. Зважаючи на недостатню розробленість зазначених питань, надалі слід було б продовжити їх дослідження й підготувати колективні монографії «Український класицизм», «Український романтизм», «Український імпресіонізм», «Український модернізм», «Український соцреалізм», «Українські неостили», «Український постмодернізм» тощо за участю істориків, культурологів, естетиків, музикознавців, істориків і теоретиків образотворчого мистецтва, театрознавців та кінознавців.

Сподіваюся, що ця стаття викличе в слухачів бажання продовжити розробку означеної теми або ж заперечити її положення.

Таблиця – Деякі напрями, стилі, течії, естетичні, естетично-ідеологічні та ідеологічно-естетичні ситуації в українській музичній культурі

Напря́м	Фольклоризм тощо	
Стиль	Національний	Український Кримськотатарський Караїмський Гагаузький Циганський тощо
	Епохи	Бароко Класицизм Романтизм Нова музика тощо
	Складова стилю епохи	Бідермаєр Модерн (сецесія) Імпресіонізм Експресіонізм Неокласицизм Неоромантизм Неофольклоризм тощо
	Індивідуальний (композиторський, виконавський, музикознавчий) тощо	М. Дилецький Д. Бортнянський М. Лисенко Л. Ревуцький Б. Лятошинський Г. Беклемішев О. Криса Ф. Колесса М. Грінченко та ін.
Течія	Академізм Необароко Неоімпресіонізм тощо	
Ситуація	Ідеологічно-естетична	Соцреалізм
	Естетично-ідеологічна	Постромантизм
	Естетична	Постмодернізм

¹ *Калениченко А.* Музична нео- і постстилістика: спроба систематизації // Музична україністика: сучасний вимір: 36. статей на пошану доктора мистецтвознавства, проф. Лю Пархоменко. – К., 2005. – Вип. 1.

² Детальніше про музичний фольклоризм у кн. і ст.: *Лисенко М.* Про народну пісню і про народність у музиці. – К., 1955; *Нестьєв І.* Народная песня как основа музыкального искусства. – М., 1961; *Золочевський В.* Ладо-гармонічні засади української радянської музики. (Деякі питання народності). – К., 1976; *Земцовський І.* Фольклор і композитор: Теоретические этюды о русской музыке. – Ленинград, 1978; *Гордійчук М.* Фольклор і фольклористика: 36. статей. – К., 1979; *Головинський Г.* Композитор і фольклор: из опыта мастеров XIX–XX веков: Очерки. – М., 1981; *Орфесв С. М.* Леонтович і українська народна пісня. – К., 1981; Композитор і фольклор / Сб. трудов Гос. муз.-пед. ин-та им. Гнесиных. – М., 1982. – Вип. 64; Традиционный фольклор в современной художественной жизни: Сб. науч. трудов. – Ленинград, 1984. – Вип. 1: Фольклор и фольклоризм; *Шахназарова Н.* Проблема народности в советском музыкальном искусстве на современном этапе. – М., 1987; Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве: Сб. статей. – Кишинев, 1990; *Ляшенко І.*

- Національне та інтернаціональне в музиці. — К., 1991; *Мартынов И.* Композитор и фольклор // Сов. музыка. — 1958. — № 7; *Пархоменко Л.* Композитор К. Г. Стеценко і народна пісня // Народна творчість та етнографія. — 1959. — № 3; *Загайкевич М. С. П.* Людкевич і український музичний фольклор (до 80-річчя з дня народження) // Там само. — № 4; *Юсфин А.* Фольклор и композиторское творчество // Сов. музыка. — 1967. — № 8; *Бэлза И.* О народных истоках музыкальной классики западнославянских народов // История, культура, фольклор и этнография славянских народов: Докл. сов. Делегации / 6-й Междунар. съезд славистов, Прага, 1968. — М., 1968; *Рахманова М.* О «фольклорном направлении» в современной русской музыке // Сов. музыка. — 1972. — № 1; *Конькова Г.* Фольклор і творчість сучасних українських композиторів // Народна творчість та етнографія. — 1973. — № 1; *Милка А.* О двух принципах преломления фольклора // Музыка в социалистическом обществе. — Ленинград, 1977. — Вып. 3; *Цибильская Ю.* «Фольклоризм» в музыке Шимановского // Сов. музыка. — 1978. — № 7; *Шевчук О.* Особливості відбиття фольклору в інструментальних творах М. Скорика // Українське музикознавство. — К., 1979. — Вип. 14; *Ніколаєва Л.* Народні джерела в професійній творчості // Музыка. — 1981. — № 5; *Тараканов М.* О русском национальном начале в современной советской музыке // Советская музыка на современном этапе. — М., 1981; *Косачева Р.* Фольклорное направление в балетном театре начала XX века // Музыкальный современник. — М., 1984. — Вып. 5; *Бенч О.* Фольклоризм у хоровому виконавстві на Україні у 70–80-х роках XX сторіччя // Українське музикознавство. — К., 1987. — Вип. 22; *Юдкин И.* Художественный синтез в контексте взаимосвязи народных и профессиональных традиций // Национальные традиции и процесс интернационализации в сфере художественной культуры. — К., 1987; *Христиансен Л.* Ладовые системы в фольклоризме XX века // Современная музыка и проблемы воспитания музыковеда. — Новосибирск, 1988; *Кочарова Г.* Композиторский фольклоризм и проблема национального стиля: проблемы музыкальной этнологии (на материале молдавской музыки) // Музично-історичні концепції в минулому та сучасності: Матеріали міжнар. конф. — Л., 1997; *Іваницький А., Пальонний В.* Радянська фольклористика чи радянський фольклоризм? Політика і культура // Проблеми етномузикології: Зб. наук. праць. — К., 1998; *Калениченко А.* Взаємодія національних та іншонаціональних засад в українській музичній культурі (спроба нетрадиційного погляду) // Студії мистецтвознавчі. — 2003. — Число 2; *Finkelstein S.* Composer and Nation: The Folk Heritage in Music. — New York, 1960 тощо.
- ³ Детальніше про музичний класицизм у кн. і ст.: *Финдейзен Н.* Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. — М; Ленинград, 1929; *Ливанова Т.* Музыкальная классика XVIII века. — М; Ленинград, 1939; *Буало Н.* Мистецтво поетичне / Перекл. з франц. М. Рильського. — К., 1967; *Наливайко Д.* Направлення, течення, стилі. — К., 1981; Історія української музики. — К., 1989. — Т. 1; *Степаненко М.* Фортепіанное искусство Украины дольсенковського періода: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. — К., 1989; *Кириллина Л.* Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. — М., 1996; *Корній Л.* Історія української музики. — Ч. 2: Друга половина XVIII ст. — К.; Нью-Йорк, 1998; *Овсійчук В.* Класицизм і романтизм в українському мистецтві. — К., 2001; *Шеффер Т., Чернухова К.* Нотозібрання Розумовських з фондів ЦНБ АН УРСР — цінний документ музичної культури України XVIII ст. // Українське музикознавство. — К., 1971. — Вип. 6; *Келдыш Ю.* Проблема стилей в русской музыке XVII–XVIII веков // Сов. музыка. — 1973. — № 3; *Becking G.* Klassik und Romantik // Bericht über I: Musikwissenschaftlichen Kongress... in Leipzig... 1925. — Leipzig, 1926; *Bücken E.* Die Musik des Rokoko und der Klassik. — Wildpark–Potsdam, 1927; перекл. рос.: *Бюкен Э.* Музыка эпохи рококо и классицизма. — М., 1934; *Fischer W.* Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener Klassiken Stils // StZMw. — Jahrg. 3. — 1915; *Gerber R.* Klassischer Stil in der Musik // Die Sammlung. — Jahrg. 4. — 1949; *Mies P.* Zu Musikauffassung und Stil der Klassik // ZfMw. — Jahrg. 13. — H. 8. — 1930/31 тощо.
- ⁴ Невідома українська музика / Упоряд. і ред. М. Степаненко / Український музичний архів. — К., 2002. — Вип. 1.
- ⁵ *Раабен Л.* Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки. — Ленинград, 1986.

Ольга Коменда
(Луцьк)

МУЗИКОЗНАВЧІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОНЯТТЯ СТИЛЮ

*Стиль залишається незмінним,
змінюються лише форми його
виявлення.*

Є. Назайкінський

Початок XXI ст. відзначений посиленням інтересом музикознавців до проблем загальногуманітарного дискурсу. Шукаючи нові методологічні принципи, вони дедалі частіше виходять за межі свого дисциплінарного поля. «Лінгвістична свідомість» заявляє про себе поєднанням