

ІСТОРІЯ СВІТОВОЇ ТА УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

УДК 78.01

Алла Терещенко

ТРАДИЦІЙНЕ ТА ІННОВАЦІЙНЕ В УМОВАХ СУЧАСНОГО СТИЛЕУТВОРЕННЯ

У статті на матеріалі сучасної творчості композиторів України проаналізована діалектика традицій та інновацій. Визначено трансформації форм і стилів в контексті постмодерної культурної ситуації. Вокремлені тенденції стильового і жанрового синтезу в українській культурі.

Ключові слова: традиція, інновація, українська культура, композитори України.

Добігає середини друга декада нового тисячоліття, а українська культура продовжує жити в реаліях, що склалися в країні наприкінці минулого століття, точніше в періоді, що не лише в історичних науках, але й у людській свідомості визначився як злам, або перетин, ланка між завершенням і початком, свого роду вже знайомий *fin de siekle*, однак, цього разу не лише століття, але й тисячоліття. В умовах кризових явищ нашого часу та помітної активізації соціальної енергії, що віддзеркалила посилення демократичних настроїв суспільства та його здатність корегувати дії, спрямовані на збереження національного і державного суверенітету країни («Помаранчева революція», «Євромайдан», «Революція гідності» та захист її здобутків), проблема культурно-мистецьких проявів суспільства звузилася до її провідних орієнтирів.

У перехідний час, коли ревно очікують на зміну культурно-історичної парадигми і перспективу еволюційних зрушень в мистецтві, що у світовому просторі сьогодні енергійно залучається до процесу глобалізації, а суспільні запити очікують відповіді щодо перспективи іншого, нового виміру аксіологічних засад культури, з порядку денного не сходить вічна проблема співвідношення **традицій та інновацій**. При цьому, традиція розуміється і як загальне поняття, і як локальна проблема нашого спадку, пов'язана з етнокультурою, із класичними надбаннями, що були й залишаються підґрунтям мистецького процесу, генетичним кодом культурної пам'яті, до якого повертаємося щоразу, вирішуючи питання мистецтва як минулих епох, так і сучасного періоду.

Діалектика тяжіння до традиції та її альтернативного заперечення загалом визначає весь розвиток мистецтва. Кожен митець, обираючи найбільш суголосні власному світосприйняттю орієнтири, трансформує вже відоме, знане крізь призму власних конкретних завдань. За цих умов в мистецтві уможлиблюється поява нових якостей, право входження яких не лише до сучасного, але й до майбутнього надалі визначить фактор часу, породжуючи феномен позачасового, що й забезпечить мистецьким творам здатність зберігати свою вартісність.

Традиція є історичною категорією, сутність якої визначають вияв, акумуляція і подальша пролонгація вже набутого досвіду. В мистецтві, зокрема в музичному, ця категорія має свої особливості і музикознавство виробило свій підхід до розуміння її законів. Як і в інших мистецтвознавчих дисциплінах, в музикознавстві, поряд із моментами процесуальності, спадковості, традиція розглядається як вельми важливий, якщо не головний чинник національної характерності творчості. В цьому сенсі вона охоплює конкретні явища, серед яких: жанрово-стильові пріоритети творчості, усталені ознаки формотворення та семантики, а також композиторські та виконавські школи, персональні мистецькі здобутки тощо.

Тип кожної традиції, пов'язаної із етнічною пам'яттю народу, збереженими генетичними ознаками його менталітету, образним мисленням та художнім досвідом, зберігає ще й прикмети тривалого історичного шляху еволюційних зрушень у кожній національній культурі, що висвітлюють не лише спадкові зв'язки із досвідом минулого, але й альтернативні засади, які, у вимірі вже іншого часу, виявляють нові художньо-естетичні настанови.

Традиція має здатність поєднувати сучасну образність із найвіддаленішими епохами. Згадаймо композиторів, які, на зламі п'ятдесятих-шістдесятих років минулого століття опинилися перед вибором векторів подальших шляхів творчості. Їх зацікавлення визначили не лише активне засвоєння інноваційного європейського досвіду, як вітчизняного так і зарубіжного, але й пошуки нових підходів до втілення етнохудожніх засад, що проектувалися на музичну виражальність, визначали механізм її оновлення і, врешті, забезпечували загальну динаміку розвитку музичного мистецтва. На той час, широко вживаний в радянській музиці метод цитатного використання автентичних фольклорних зразків (як ознака демократичності та народності!), що виявився мало придатним для втілення екзистенції особистісних почуттів, або філософських роздумів, поступається відтворенню живого контексту народної естетичної свідомості. Звідси – нові підходи до використання композиторами фольклору: виокремлення в музичних зразках його вербальної складової, залучення образності народного обряду, елементів живописного та ужиткового мистецтва тощо. Звернення до етнічної художньої традиції асоціювалося з прагненням усвідомити власне «я» і, водночас, відшукати витоки родоводу нації і, тим самим, доторкнутися до праісторії – язичницької, дохристиянської доби (опера «Ятранські ігри» І. Шамо, кантата «Чотири пори року» та ораторія «І нарекоша ім'я Київ» Л. Дичко, симфонічно-хорові сцени «Купало» Є. Станковича, ораторія «Скіфська пектораль» О. Яковчука тощо), або до художньої високості мистецтва часів українського бароко, жанрові та семантичні ознаки якого у нових ракурсах та видозмінах трансформуються в сучасному необароко-неокласицизмі (хоровий концерт «Сад божественних пісней» І. Карабиця, Партити М. Скорика, «Інвенції» Л. Грабовського, хорова опера «Чумацькі пісні» В. Зубицького, ораторія «Дума про Довбуша» В. Бібіка тощо).

Музичне мистецтво шістдесятників активно наслідувало також стильові ознаки й більш пізніх стильових спрямувань, приміром, модернізму, увиразненого художніми надбаннями у вітчизняній культурі ще на початку минулого століття, що творчо трансформував такі постромантичні течії як: імпресіонізм, неокласицизм, сецесія тощо. Хоча, значною мірою, орієнтири для реалізації своїх прагнень композитори-шістдесятники знаходили вже в більш близькому за часом європейському авангардному мистецтві. Але й при цьому, навіть за умов категоричного нонкомформізму, у наймодерніших творах цього періоду композиторську саморефлексію завжди вирізняла національна ментальність. Можливо, що саме сенс цього поняття, що уособлює органічні зв'язки митців із духовною парадигмою свого народу, забезпечили кращим творам цих років статус естетичного еталону, що, апробований тривалим часом наступних десятиліть, до сьогодні продовжує визначати художню вартісність здобутків українських митців. І це за умов короткої тривалості зазначеного періоду, оскільки невдовзі, вже на початку 60-х років, посилення ідеологічного наступу на вільне мислення та сміливий експеримент, що безумовно стало на заваді логічного продовження унікального феномена мистецтва шістдесятників, змінило ракурс його подальшого розвитку.

Культурна традиція здатна поєднувати гранично віддалені і, на перший погляд, мало сумісні мистецькі прояви. Звернення до тих або інших стильових ознак, що довгий час, із різних причин, були у напівзабутті, поза суспільною увагою, на перший погляд, відбувалися непередбачено, спонтанно. Часом, як це спостерігалось з мистецтвом необароко у 60–70-х, або сакральною музикою в 90-х роках минулого століття, починав діяти «закон маятника» і проблематика, що довгий час була під ідеологічною забороною, в нових суспільно-політичних умовах знаходила природний вихід із небуття. Однак, існують і більш ґрунтовні пояснення цих процесів, їх розуміння на рівні зв'язків загально-історичного та суспільного розвитку.

Художня творчість, як важлива складова культури, що наочно виявляє залежність від цих процесів, водночас, має власні внутрішні закономірності, дія яких не завжди синхронізується із загальним вектором розвитку суспільства. Та завдання, що повстали перед митцями, які шукали подальших шляхів розвитку своєї творчості, вже були закодовані в художній культурі минулих часів і такі поняття як духовність, гуманізм, любов й надалі залишалися актуальними.

В сучасній академічній композиторській творчості традиція, як поняття, мислиться широко. Воно може не лише визначати прикмети етнічного, народного, історично збереженого і усталеного, але й виявляти в загальній культурі найбільш вартісні орієнтири ідеального, досконалого, такого, що спрацьовує на всі часи. Ознакою присутності саме такої традиції є пряме звернення до світового культурного спадку, коли, приміром, до новітнього контексту вводяться яскраві риси стилістики минулих епох, або навіть тематизм конкретних творів відомих авторів. За цих умов, «пізнавальність»

привнесеного матеріалу сприяє розкриттю змісту і активізації естетичних критеріїв сприйняття твору, підсиленню його емоційно-сислової дії та активізації комунікативних зв'язків із слухачем.

Класичний приклад подібних рефлексій «чужого» тексту, в плані звернення автора до художньої традиції минулих епох, ілюструє камерна симфонія №7 (для скрипки з оркестром) Є. Станковича, третя частина якої, що має підзаголовок «Якось в гостях у великого Вівальді», є своєрідною версією на тематизм скрипкових концертів, зокрема циклу «Пори року», видатного представника італійського барокового інструменталізму. При цьому, історико-стильові запозичення, органічно задіяні в розкритті творчого задуму твору, не затьмарюють «образу автора».

Прикладом залучення до сучасного контексту романтичної традиції XIX століття може бути створений на межі останніх століть триптих для фортепіано В. Сильвестрова «Два діалоги з післямовою», де, в трьох невеликих п'єсах, композитор витончено інтерпретує музику вальсу Шуберта («Весільний вальс») та музику з опери Р. Вагнера «Трістан і Ізольда» («Постлюдія»), що співставляються із глибоко особистісним авторським тлумаченням ознак романтизму в заключній частині-післямові («Ранкова серенада»).

В українській музиці органічна взаємодія гранично розведених в часі і просторі культур на сьогодні також знаходить продовження. Приміром, естетично-світоглядну конвергенцію мистецтв віддалених цивілізацій – сучасної європейської та Стародавнього Китаю – в добу модернізму демонстрували в українській музиці камерно-вокальні композиції Б. Лятошинського («Три романси на вірші китайських поетів») та І. Белзи (вокальний цикл «Порцеляновий павільйон»). В сучасному музичному мистецтві діалог із давньою поетичною культурою Китаю продовжили О. Рудянський, який створив на вірші китайського поета епохи Тан вокально-інструментальний цикл «Озеро білих лотосів» для читця, двох вокалістів, флейти, альту, бандури та ударних та М. Шух, автор медитативного дійства «Пісні весни», для голосу та інструментального ансамблю на тексти поетів династії Юань (XIII–XIV ст.). Обидві композиції сучасних українських композиторів, пролонговуючи певні ознаки започаткованої раніше традиції, водночас, демонструють культурний дискурс вже нового, іншого розуміння стародавньої китайської поезії, переосмислення її усталених світоглядно-естетичних позицій в умовах сьогодення. Водночас, у згаданих творах значно розширився технічно-виражальний арсенал, поряд із кластерною технікою та вишуканою сонорністю, їх музично-акустичний ряд збагачується нетрадиційним звуковидобуванням, різнометровими поєднаннями звучності академічного і народного інструментарію тощо.

Кожен час вирішує власні проблеми. Сучасні українські композитори, як і їхні попередники, також прагнуть почути і віднайти в музичному втіленні відповідь на вагомі й нагальні питання. При цьому, не відставати від своїх попередників у авангардних пошуках технічного оснащення. І все ж, скільки б не акцентувалося на граничній рафінованості нових виражальних засобів, руйнації традиційних форм та усталених структур, головним в музичному творі залишається творчий задум, його смисл, а вже надалі - відповідний спосіб його реалізації.

Поняття стилю є відносно новим, до музичної науки воно залучилося лише на зламі XIX–XX століть, тоді ж, із суміжних мистецтв та літератури музикознавство запозичило також терміни означення певних стильових явищ (бароко, класицизм, романтизм, імпресіонізм, експресіонізм тощо). Це поняття розширюється до визначення епохи або художнього методу, а часом може звужуватися до формально-виражальних засобів, навіть до манери письма, або характеру виконання.

Важливого значення у цьому вимірі набуває поняття національного стилю, що органічно виявляє співвідношення композиторської творчості з народним мистецтвом. В музичній творчості могутню етнотрадицію представляє фольклор, як один із проявів фундаментальних основ культури, її національної приналежності. Імпульси цієї традиції в музичному мистецтві спрацьовують по різному і фольклорні засади у різних авторських контекстах щоразу представляють нові виміри її застосування. Спосіб реалізації цього досвіду має вельми широкий спектр: від підкреслено автентичного цитування до художніх метафор, прихованих алюзій, інтуїтивно-чуттєвих рефлексій тощо. Інтеграція професійної музики з фольклором на різних етапах становлення тих, або інших стильових засад, позначена не лише репродуктивним, але й новаторським, авангардистським характером, що, врешті, й сприяє втриманню художнього процесу в лоні національної культури.

Звернення до фольклору може розглядатися і як окрема, хоча й універсальна на всі часи ознака професійної творчості, оскільки колективний досвід народу є завжди присутнім у формуванні всіх проявів культури, і як категоріальна знаковість певного стильового напрямку, за яким сьогодні закріпилося визначення «неофольклоризм».

Щодо стильових уподобань, то в українському мистецтві, зокрема музичному, сьогодні, як і раніше, органічно співіснують і класичний реалізм, що поєднує традицію і сучасне сприйняття дійсності, і нові виміри спрямувань, визначених ще на зламі минулих століть різними іпостасями модернізму. До того ж, в одному творі можуть співіснувати ознаки кількох стильових вимірів. І не лише як фактор полістилістики, а, скоріше, як синтез окремих виражальних прийомів, здатних в сумі найпереконливіше втілити ті або інші ознаки образності, емоції, думки, враження в проекції до сучасного світовідчуття.

У сприйнятті й аналізі творчості переважно виходимо на рівень розуміння змістовних і соціальних функцій твору, його комунікативного зв'язку із суспільними запитамі. При цьому, зміст музичного твору може ототожнюватися з вербальною складовою, або іншими логічними поняттями, що не лише підказує розуміння його образності, але й визначає конструктивні засади, драматургію та особливості семантики музичного вирішення. Так, в композиції Ю. Ланюка «...вузли життя немов вузли пташиних льотів...», для флейти, гобоя, альти, скрипки та фортепіано, що вибудовується на іманентних засадах суто музично-інструментальної виражальності, апеляція до вірша Б.-І. Антонича «Скарга терну» (його рядок композитор виносить у назву твору), сприяє розумінню філософського задуму композитора [1].

Сьогодні, все що відбувається в українській культурі, нерідко огульно пояснюється специфікою постмодернізму. На кшталт європейського зразка. Однак, на відміну від Європи, із її розвиненим постіндустріальним капіталізмом, де, за всіх історичних катаклізмів, культурно-мистецька еволюція мала свою послідовну стадіальність, мистецькі досягнення України початку ХХ-го століття, що виникли в умовах органічної співдії естетики модернізму з дискурсом народництва, невдовзі, в добу формування усталених радянських стереотипів були затавровані й грубо відкинуті на тривалий час. Сама можливість подальшого розвитку та вивершення цього спрямування була зупинена його категоричним офіційним несприйняттям.

З чим співвідноситься в українській культурі явище постмодернізму, що містить у собі не лише елементи наступності, але й альтернативи до попередніх стильових виявів. Називають різні фактори, що посприяли активізації мистецьких процесів суголосних постмодерністській добі, серед інших, зокрема, події Чорнобильської трагедії, коли усталені уявлення та відчуття стабільності не лише суспільства, але й кожної особистості, раптово змінили страх перед прийдешнім, непевність, недовіра до можливостей наукових та й загалом цивілізаційних здобутків. Мистецтво, втрачаючи історично набуте, традиційне, національне, хаотично нагромаджуючи ознаки не лише стилістики попередніх епох, але й високого і низького, рафіновано вишуканого та комерційно масового, поступово нівелює свої естетичні вартості, перетворюється на гру, кітч, фарс. Копіюючи європейські зразки, таке мистецтво найменше замислюється над власною ексклюзивністю, самодостатністю, національним увиразненням, забуваючи, що копія ніколи не задовольнить естетичні запити справжнього поціновувача. Можливо, що час все розставить на свої місця і те, що видається успішним у сучасних мистецьких пошуках, може нівелюватися, або, навпаки, увиразнитися і знайти свою нішу як у світоглядному, так і в художньому просторі наступного періоду.

Пошуки в Україні нових стильових напрямків відбувається в умовах ідеологічно жорсткої, а тому особливо консервативної системи, а точніше на етапі початку руйнації світу тоталітарного мислення. Мета цієї руйнації – заперечення ідеї глобального, уніфікованого на користь унікально-неповторного, приховує значні потенції для пошуку подальших шляхів мистецького розвитку. І традиційний аналіз явищ, що відбуваються в сучасній музиці, навіть із врахуванням ознак широкого спектру найбільш поширених стильових течій, не дасть повного уявлення про їх зміст і характер.

Стиль є категорією, осмислення якої потребує часової відстані. На сьогодні, в естетичних вимірах інноваційного, межі між авангардом, модернізмом, постмодернізмом та їх найрізноманітнішими відгалуженнями є по суті остаточно невизначеними і досить розпливчастими. Можемо говорити лише про ті, або інші помітні вже сьогодні домінуючі тенденції, потенційно здатні для укорінення та подальшого розвитку, що надалі, в сумі можуть сформувати новий стильовий вимір. Система цінностей сучасної української музики, для більш вмотивованого визначення їх естетичних і формально-семантичних домінант, повинна пройти вивірену часом дистанцію. Певні обставини можуть лише прискорити, або сповільнити цей процес.

Культурно-мистецькі запити суспільства, зокрема його найбільш значного прошарку, сьогодні формує розгалужена індустрія орієнтованого комерційним мас-медіа менеджментом, що, значною мірою, понижує естетичні критерії не лише слухацького сприйняття, але й композиторсько-

виконавської творчості. Феномен масової культури, що в сучасному світовому соціумі набирає транснаціонального характеру, агресивно потіснив всі форми так званого академічного мистецтва. Більше того, боротьба за слухацьку аудиторію суттєво впливає на зміну естетичних позицій багатьох представників цього мистецтва, як композиторів, так і виконавців, які, все більш наполегливо прагнуть, за будь що, залучити свою творчість до комерційного ринку.

Для налагодження комунікативних зв'язків із слухачем-глядачем активізується прагнення до видовищності, наочності, залучення до інструментальних жанрів театральної дії, предметності, пошук незвичної «свіжої» тембральності тощо, тобто всього, що може посприяти налагодженню більш щільних зв'язків із слухацькою аудиторією.

Невід'ємну тенденцію в сучасній музиці продовжує визначати мистецький синтез – всього і звідусіль: ознак академічного й народного, блюзових та джазових ремінісценцій, масової культури, рок- і поп- музики, вербальних і поза вербальних, пластично-просторових видів мистецтв, кіно і телебачення. Приміром, до Третього фортепіанного концерту М. Скорик залучає поширені у 70–80-х роках минулого століття ритмо-інтонації бадьорих радянських маршів. Плакатно введені до цілісної драматургії концерту, позбавлені у живому, дієвому контексті твору подальшого розвитку, вони сприймаються і як знак конкретного часу, і як чуже, надмірно пафосне, а тому агресивне начало. Протиставлення цього тематизму загальному ліричному тону неоромантичної музики не лише виявляє зміст твору, але й сприяє привнесенню необхідної конфліктності до драматургії масштабної розгорнутої симфонічної форми концерту.

На сьогодні, до виконавського процесу майже всіх музичних жанрів помітно залучається театральна режисура [2]. Ще наприкінці 70-х років, В. Сильвестров, прагнучи віднайти потрібні засоби для відтворення драматичної ситуації, що ставала все більш відчутною в концертній музичній практиці, де помітно збільшувався розрив між класичною музикою і слухачами, позначає в партитурі камерно-інструментального тріо «Драма» (поєднані аттаса три сонати: для скрипки, віолончелі та фортепіано) акторські дії музикантів-виконавців, які повинні ходити по сцені, запалювати й гасити сірники, демонструвати нетрадиційні прийоми гри тощо.

Задум В. Сильвестрова щодо залучення елементів театральної режисури для активізації діалогу мистецтва з реципієнтом підхоплює В. Рунчак. У композиції «Дуель», жанрово визначеній композитором як кватромузика № 3, також вводяться ознаки візуальних сценічних мистецтв. Твір написано для дерев'яних духових та оркестрантів, які розташовуються по периметру слухацької зали і задіяні не лише як музиканти-виконавці, але й актори, які беруть участь у своєрідному гротесковому дійстві – протистоянні виконавців і слухачів. За поясненням композитора, цей прийом має сприяти відтворенню атмосфери розриву мистецтва із слухацькою аудиторією: «Реальній публіці у залі ніби поставлено дзеркало і запропоновано подивитися на себе саму» [3].

Під гаслами інноваційного зазнає метаморфоз також реалізація іманентної театральності і в самій музично-театральній виставі. Так, з метою увиразнення художнього задуму, до художнього оформлення оперно-балетних вистав, поряд із традиційним, сценічно-декораційним, поліфонічно залучаються кінофрагменти, або інший відео матеріал, сюжетно пов'язаний із змістом музичного твору. Однак, в оперній драматургії подібна співдія засад ігрового кіно із іншими складовими дійства не завжди синхронізується, оскільки зорове сприйняття значно випереджає слухове і присутність відеоряду може стати на заваді сприйняття органічної цілісності музично-сценічної дії.

Під знаком авангардистського, інноваційного, до того ж, «більш зрозумілого» широкому загалу, виконавці-постановники, звертаючись до інтерпретації вже визнаної класики, без побоювань несприйняття аудиторією та критикою (адже нове прочитання!), можуть навіть спотворювати видатні музичні твори. Так, латиномовну оперу-ораторію «Цар Едип» І. Стравинського, виповнену сучасним філософським осмисленням античної трагедії Софокла (лібрето Жана Кокто), було виконано на величезному спортивному стадіоні міста Славутич, на тлі гігантських кранів, що обслуговують атомні реактори. Один із таких кранів навіть підіймав виконавця партії Едипа у небо, захмарене димом гарматної канонади, де він, ледь видимий, продовжував співати – звичайно, як і хор, «під фонограму». Однак, навіть багаторазово підсилений технічними засобами запис концертного виконання опери в залі Київської філармонії (солісти Національної опери та Чоловіча хорова капела ім. Л. Ревуцького) був не здатний пережити вибухи гармат і грім барабанів. До того ж, до статичних хористів приєднали спортивний колектив, який виконував хореографічні вправи під звуки барабанів (ритмічні формули супроводу постановники «запозичили» з композиторської партитури) та численну молодь – учнів міських шкіл та училищ, які, огорнуті у білі простирадла і з галузками ялиць у руках,

метушилися на стадіоні, зображуючи, ймовірно, грецький демос. Цю ж виставу, хоча вже з меншою помпезністю, без хореографії, артилерії та масовки, невдовзі було повторено в Києві, на Майдані Незалежності. Цього разу до музики І. Стравинського «приєднали» фоніку Хрещатика – гітарні перебори, співи, веселі вигуки молоді – кияни святкували День незалежності. Подібне, вкрай суб'єктивне рішення неокласичної опери аж ніяк не може пояснити деклароване прагнення до інновацій. У гонитві за масовістю відбулася руйнація не лише композиторського задуму, але й самого твору, його формальних та стилевих ознак. [4].

Київський філософ С. Кримський, розглядаючи мистецтво ХХ століття як заключну фазу другого тисячоліття, зазначає властиві цьому періоду «різкі зміни характеру, темпів, форм протікання і смислів світового історичного процесу» [5]. Культурна ситуація особливо чуйно реагує на прискорені зміни епохи і в цій ситуації проблема традиційного та інноваційного актуалізується і набирає нових вимірів. Система цінностей сучасної української музики також шукає нові естетичні і формально-семантичні домінуючі. На наших очах формується новий виток стилетворення, що, на певному етапі, можливо, революційно змінить ситуацію і визначить нові підходи до розуміння та оцінки мистецької, зокрема й музичної творчості.

1. Докладніше про цей твір див.: А. Яшук. Концепція поетичного тексту як засада змістотворення в камерно-інструментальній творчості Юрія Ланюка. // Музична україністика: сучасний вимір / Зб. наук. ст. ІМФЕ. – Випуск 6. – С. 239–244.
2. Про театральні-ігрові засади сучасного інструментального виконавства див.: І. Чернова. Музичне виконавство в ситуації постмодернізму. – Львів, 2011.
3. Рунчак В. Концертне виконання сучасного музичного твору як синтез аудіо- та візуального чинників естетично-емоційного вираження // Час, Простір, Музика : Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2003. – Вип. 25. – С. 183–186.
4. Про прем'єру опери І. Стравинського в Києві згадано в ст. О. Зінкевич «Элитарное и массовое в контексте постмодернизма» // Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – Вип. 37. – С. 21–30.
5. Крымский С. На переломе тысячелетий: метаисторические горизонты цивилизации / С.Крымский // НОМО : Літературно-художній альманах. – К., 1998 – №2. – С. 196.

В статті на матеріалі сучасного творчості композиторів України проаналізована діалектика традицій і інновацій. Визначено трансформації форм і стилів в контексті постмодерної культурної ситуації. Обозначено тенденції стилевого і жанрового синтезу в українській культурі.

Ключевые слова: традиція, інновація, українська культура, композитори України.

This article analyzes the dialectics of traditions and innovations based on the modern art of Ukrainian composers. Transformations of forms and styles are being defined in context of postmodern cultural situation. The trends of style and genre synthesis in Ukrainian culture are being distinguished.

Key words: tradition, innovation, Ukrainian culture, Ukrainian composers.

УДК 78.03(477)

Майя Ржевська

УКРАЇНСЬКІ КОМПОЗИТОРИ В СИСТЕМІ КООРДИНАТ «ВЕЛИКОГО ПЕРЕЛОМУ»

У статті йдеться про характер музично-культурного процесу в радянській Україні 1930-х рр., про притаманні цьому часовому відтинку тенденції: викриття «буржуазного націоналізму», боротьбу з «формалізмом» у музиці, зміну ставлення до спадщини класиків української музики, регламентацію композиторської творчості тощо. Проаналізовано особливості становища композиторів, умови їх творчості в тоталітарній державі. Зроблено висновок про 1930-ті рр. в українській музиці як антитезу першій третині ХХ ст.