



Aleksejus Arturovičius Vasilenko – Ukrainos nacionalinės P. Čaikovskio muzikos akademijos Kultūros teorijos ir istorijos katedros magistrantas
Moksliniai interesai: chorinė muzika, šiuolaikinė Ukrainos muzikos kultūra, V. Stepurko kūrybiškumas
El. paštas: kekssika@gmail.com

Vasilenko Olexii Arturovich – Postgraduate student at the Department of Theory and History of Culture, P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine
Research interests: choral music, modern Ukrainian musical culture, V. Stepurko's creativity
E-mail: kekssika@gmail.com

Алексей Василенко

Національна музикальна академія України імені П. І. Чайковського

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ АВТОРСКОГО СТИЛЯ В ХОРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ВИКТОРА СТЕПУРКО 1970-Х – 1980-Х ГОДОВ

Anotacija

Šiuolaikinio ukrainiečių kompozitoriaus Viktoro Stepurko asmeninio ir meninio formavimosi ankstyvuojū jo kūrybos laikotarpiu (XX a. 8–9-asis dešimtmečiai) specifikos tyrimo medžiaga išlieka aktuali. Būtent tuo metu buvo stebimas ne tik asmeniniam meniniam augimui reikalingų siekių formavimasis, bet ir visos Ukrainos visuomenei būdingų uždavinių – identiteto, tradicijų atgimimo (atgaivinimo) ir tautinės sampratos (nacionalinio koncepto) – originalumo suvokimas. Būtent šiomis savybėmis pasižymi kompozitoriaus Viktoro Stepurko chorinės muzikos stiliaus ypatumai bendrame europietiškos krypties Ukrainos chorinio meno kontekste.

PAGRINDINIAI ŽODŽIAI: chorinė muzika, 8–9-ojo dešimtmečių neoavangardo menas, neo-folklorizmas, dvasingumas, kompozitorius.

Abstract

Research into the specificity of the personal and artistic formation of the contemporary composer Victor Stepurko based on material from the early stage of his work is relevant. It is important to research not only specific issues from the personal side of his artistic growth, but also those that present themselves to Ukrainian society as a whole: the revival of traditions and the awareness of originality at a national level. In the wider context of European art, these features mark the stylistic specifics of Stepurko's choral music.

KEY WORDS: choral music, neo-avant-garde art of the 1970s and 1980s, neo-folkwave, spirituality, composer.

Введение

Актуальность темы определяется тем, что композиторский путь В. Степурко, начинается как раз в 1970-х–1980-х годах. Поэтому этот период имеет особое значение для исследования специфики личностного роста композитора.

В произведениях, написанных им в 70-е–80-е годы, ярко наблюдаются процессы, присущие становлению украинского общества в целом. Характерность этого периода, предшествующего провозглашению независимости, определяется тем, что в общественном мышлении назрела насущная необходимость самоидентификации и возрождения традиций; освоение национального концепта становится залогом морально-этических изменений общества 90-х, и соответственно, определяет направленность, установку на изменения в украинском искусстве 70-х–80-х. гг.

Во второй половине 70-х – начале 80-х годов в науке, образовании и культуре явления стагнации, которые были последствиями массовой идеологизации, бюрократизма, научного диктата и т.д., начинают осознаваться обществом, как и потребность обновления идей в различных сферах гуманитарного влияния. Активизация культурной жизни в Украине началась с «перестройки», одной из составляющих которой стала политика «гласности», что повлияло на ослабление цензуры и способствовало возрождению национального самосознания (активизировали свою деятельность Украинский фонд культуры, творческие союзы и объединения; начался процесс возвращения украинского языка во все сферы культуры и образования, интенсификация концертной и оперно-театральной жизни). С другой стороны, в это время растёт интерес и к современному зарубежному искусству.

Неповторимый стиль украинской музыки конца 60-х–80-х гг. определяет творческая деятельность плеяды молодых композиторов, выпускников Киевской, Харьковской, Львовской консерваторий: Виталия Губаренко, Валентина Сильвестрова, Леонида Грабовского, Левка Колодуба, Леси Дычко, Мирослава Скорика, Геннадия Ляшенко, Евгения Станковича. Благодаря их творческой и педагогической деятельности в 70-е–80-е годы произошёл новый этап развития украинской композиторской школы.

Становление украинской композиторской школы происходило на фоне влияния европейской и неевропейских музыки; формировалась «новая фольклорная волна», доступными стали различные направления музыкального авангарда, звуковая коллористика, электроакустическая музыка и тому подобное. Все это существенно повлияло на художественные представления каждого из композиторов. Одновременно с усложнением музыкальных

средств, росла потребность в распространении популярной музыки; одними из важных направлений демократизации музыкального языка стали развитие песенного жанра и хорового искусства.

Изложение основного материала. В конце 70-х – начале 80-х годов, в области хоровой музыки активно работают Л. Дычко, И. Карабиц, В. Кива, Г. Сасько, В. Степурко, В. Зубицкий, В. Шумейко, А. Козаренко и др. Их творчество органично объединяет фольклорную стихию, влияния эстрады, рок-музыки, средневековую монодийность и современные авангардные средства. Пестрота источников, разнообразие тем и образов заставляет композиторов находить новые оригинальные темы, художественно оправданные приёмы, создающие противовес жёстко рационалистической, конструктивной ограниченности звуковых систем авангарда (серийности, сериальности, ладовой модальности и т.д.).

В искусстве это было время «ожидания» новаций 90-х, когда намечался этап «второго авангарда» (или неоавангарда) в контексте европейского направления развития украинского искусства. В посттоталитарной культуре этого времени, когда европейское направление получило определяющее движение, вводились новые стили, которые отрицали культурные идеи времён тоталитаризма (также, как первый авангард возник как отрицание традиционного искусства, предшествующего стиля модерн).

В характеристике периода 70-х–80-х годов XX века, точно определено, что эти десятилетия стали неким эпицентром «того толчка трансформации ценностей музыкального искусства, которое состоялось в национальной культуре Украины. Речь идёт о формировании явления музыкального нонконформизма. После общеевропейских движений молодёжных культур сложилась и широкая мозаичная сфера музыкальной культуры, в которой само протестное движение было невозможно остановить. Хоровая культура при всей её традиционности, идеологическом регулировании, как губка впитывала все инновации европейского пространства» (Кречко 2016).

Авангардное направление в музыке как креативное пространство, где царит импровизация, непредсказуемость, свободная интерпретация традиции, вариативное обыгрывание художественной идеи, опирается на национальный характер музыкального вещания.

Характеризуя особенности музыки неоавангарда, А. Козаренко отмечает «интерпретирующий» характер украинского неоавангарда, что выражается в его национальной укоренённости на уровне менталитета, мировосприятия, эстетических приоритетов (Козаренко). При этом, обновления часто происходят за счёт необычной сонорной артикуляции фольклорного

источника, применения нетрадиционных типов звукоизвлечения из палитры авангардной музыки.

Многоаспектное представление этнохарактерного материала с попыткой как можно точнее воспроизвести его аутентичное звучание (вплоть до использования народного инструментария) имеет цель создания новой нормативности, которая основанна на подчинении элементов новых техник (сонористики, алеаторики т.д.) природе фольклорных лексем (Козаренко). Важной особенностью этого периода в творчестве В. Степурко является разработка индивидуального композиторского языка, как системы знаков (символов), определённые правила презентации, обработки, передачи и хранения информации. Концепт, который лежит в основе любой языковой системы, имеет определённую национальную основу, в частности, «орнаментальность» хорового искусства 70-х – варьирования фрагментов, моделирование времени и пространства средствами первичных архаических культур – стала моделирующим средством поэтики национальной культуры.

Творчество Виктора Степурко 70-х–80-х годов – это период становления его композиторского стиля. В это время им написан ряд произведений для музыкального театра, в частности, музыка к кукольному спектаклю «Пан Коцький» (1981), одноактная опера «Залётные» по одноимённому рассказу В. Шукшина (1983), написаны аранжировки для симфонического оркестра детской оперы «Коза-дереза» Н. Лысенко (1984). Также в этом жанре композитором созданы литературно-музыкальная композиция «Слово о полку Игореве» (для Театра одного актёра Б. Лободы, 1985), детская опера «Музыкальная лавка» на либретто В. Довжик (1987), проект и эскизы музыкально-театрального произведения «Музыкальные ступеньки» на либретто автора (1989). Такой жанровый перечень ранних театральных опусов композитора указывает как на его заинтересованность сценически-театральными жанрами, так и значимость, популярность театрального искусства в это время.

Произведения для симфонического оркестра также показывают динамику роста композиторского дарования В. Степурко. В 1981 году он окончил два факультета в Киевской консерватории – хормейстерский (класс Л. Венедиктова) и композиторский (класс М. Скорика) и начал свой творческий путь в качестве преподавателя музыкально-теоретических дисциплин Хмельницкого музыкального училища. С 1983 года после переезда в райцентр Макаров, Киевской области, Виктор Степурко работал до 1997 года преподавателем местной ДМШ.

Здесь же, в Макарове, при местном доме культуры, В. Степурко организовал хоровой ансамбль «Свят коло», с которым успешно концертиро-

вал на разных сценах страны. Как отмечает И. Сикорская, репертуарным приоритетом коллектива было исполнение украинской духовной музыки (Сікорська 2002).

В 80-е годы композитором написан ряд циклических вокально-симфонических произведений различной тематики и образной направленности, в числе которых особое место занимают разножанровые кантаты, которые, с одной стороны, построены на актуальной современной (XX в.) поэзии, с другой стороны, в них ощутима ретроспективная линия творчества В. Степурко, выбор которого останавливается на темах из прошлого, однако обработанных в современной манере, в авторском стиле, такие как: масштабная кантата «На смерть Шевченко» на стихи И. Драча (в 5-ти частях), для солистов, хора и камерного оркестра (1981); камерная кантата «Из бирманской поэзии XX века» (в 5-ти частях), для солистов хора и камерного оркестра (1984); кантата «Ты за всё в ответе» на стихи русских поэтов XX века (в 5-ти частях), для солистов, мужского и детского хоров, органа и ударных инструментов. К 40-летию Победы в Великой Отечественной войне 1941–1945 гг. (1985).

Другой тематизм, фольклорно-этнографического направления, лежит в основе его работ этих же лет: «Две обрядовые песни», для женского вокального трио и оркестра украинских народных инструментов (1986); «О, русская земля!», драматическая кантата для чтеца, сопрано-соло, мужского хора и оркестра украинских народных инструментов (в 6-ти частях) (1987); «Триптих» на слова И. Драча, для сопрано-соло, хора, двух тромбонов, органа, синтезатора и ударных инструментов (1987).

К образцам духовной музыки этого времени принадлежат «Притча на Рождение» для мужского хора и ансамбля ударных инструментов (1989): композитор определяет жанр этого произведения как баллада-мистерия (Сікорська 2002, 10–11). Таким образом, даже беглый анализ творческих идей этого периода указывает на их «интерпретирующий» характер, неоавангардную принадлежность.

Произведения вокального жанра этого времени тоже ярко представляют определяющие этого творческого периода В. Степурко тенденции: обращение к сопровождению оркестра украинских народных инструментов подчёркивает аутентичность и личностность высказывания, его демократичность и национальный колорит. Сочетание современности и старины в мотивах этих произведений, фольклорную основу ментальности и национальную особенность музыкального языка можно заметить в вокальном цикле «Слово» на стихи Д. Ярмака и М.Валека, жанр которого определён автором как «монологи» для баса-соло в сопровождении оркестра украин-

ских народных инструментов (1985). Также в вокальном цикле «Древо познания», для сопрано-соло и оркестра украинских народных инструментов (в 4-х частях); «Материнское поле» на стихи Б. Мозолевского, «Метель», «Плач» на стихи И. Драча, произведение «Двуединство» на стихи Ю. Петренко (1987) посвящённые матери.

Такого же направления отдельные произведения «Две чумацкие песни», для баса-соло в сопровождении оркестра украинских народных инструментов (1987), «Колыбельная» на стихи А. Олэся, для сопрано-соло в сопровождении украинских народных инструментов (1989). Отдельного внимания заслуживает такая работа, как аранжировки В. Степурком цикла обработок венгерских народных песен Б. Бартока (в 5-ти частях) для сопрано-соло в сопровождении оркестра украинских народных инструментов (1989), что является типичной для этого периода «данью» увлечения этнографическим творчеством Б. Бартока, и своеобразной интерпретацией «архаических» пластов фольклора – в новой звуковой плоскости.

Ещё одним характерным признаком творчества Виктора Степурко этого периода является инструментального, камерно-инструментального и оркестрового преобладания над хоровым. Композитор начал свой творческий путь (как композитор), работая с народными ансамблями и оркестрами, осваивая монологические жанры камерно-инструментальной музыки (для флейты, для трубы и т.д.), изучая специфику жанра «партиды», как такового содержащей содержащего высокий вариативный потенциал, демонстрируя интерпретационный подход к традиционному и энергетике «мотто» как основу трансформации канонических образов.

К этому же периоду относится создание композитором трех первых Симфонических драм: №1 (1983), №2 (1985) и №3 (1986) – из семи законченных. Сам композитор так определяет значимость этого жанра для его творческого становления: «В каждой из симфоний воссоздана драма человеческой жизни. Вторая, «Острова детства», по форме – двойные вариации. По визуально-звуковому ракурсу воплощение оркестра олицетворяет бурную водяную стихию, а тема у арфы символизирует бумажный парусник, «переворачивающийся» в волнах. Драматургически все выдержано на противопоставлении, то есть постоянном разрастании шторма и увеличении устойчивости парусника, который оказывает ему сопротивление...» (Лунина 2015, 129). Несмотря на типичность драматургической концепции (победа парусника над стихией), существует и «настоящий» финал драмы: по мнению автора, единственным результатом борьбы является смерть, с которой начинается и которой заканчивается круговорот любой жизни (Лунина 2015, 129). Вот такая неоавангардная трактовка драмы, апеллирует к

внутреннему взлому и духовному перерождению человека, делает актуальной концепцию симфонических произведений В. Степурко (как и в Первой (с солирующей флейтой), так и в Третьей симфонической драме (с солирующей трубой), партия солиста воплощает лирико-драматический образ героя).

Важность первых симфонических произведений для становления композиторского образа В. Степурко заключается также в поисках методов освоения и обработки традиций, в осмыслении необходимости преодоления исчерпанности традиционных форм и драматургических моделей инструментальной музыки этого времени.

В этот период инструментальные поиски В. Степурко направлены на трансформацию воздействий: среди основных влияний – инструментальное (симфоническое) творчество композиторов русской школы (Д. Шостаковича, С. Прокофьева), творчество композиторов французской школы: А. Оннегера и Ф. Пуленка; среди украинских воздействий – творчество Л. Ревуцкого, Б. Лятошинского, А. Штогаренко, М. Скорика и др. В то же время, вокально-хоровое творчество в поисках собственного стиля, лексики, средств выразительности объединяет интонационную естественность канта с фольклорными принципами вертепа, интонации песни-романса, мотивы «проповедничества» с монологическим «светским» характером сольного высказывания. Обработка широкого круга стилевых воздействий, направленных на достижение верной и органической связи музыки и слова, является духовным потенциалом вербального первоисточника.

Как говорит сам композитор, украинская хоровая культура имеет огромный багаж традиций, имеет свойство объединять людей средствами музыки (Лунина 2015, 113). «Когда украинские композиторы начали писать произведения для автокефальной церкви, выработался принцип отношения к созданию такой музыки как к народной, как это ни парадоксально (Лунина 2015, 119)... Среди церковных напевов – большое количество мелодий, близких по интонации к строю веснянок, песен дохристианских времён...» (Лунина 2015, 120).

Итак, народность сакрального – как моделирующее средство поэтики неоавангардной национальной культуры – вот ментальный ключ поисков В. Степурко 70-х–80-х годов. В хоровом творчестве композитора этого периода эта идея оказывается в подчинении элементов сонорного, алеаторного звучания – природе фольклорных лексем; звуковой ненормативности – орнаментике фольклорных мотивов.

В композиционном, «технологическом» смысле – этот период хорового творчества В. Степурко – это поиски «причастности к общим особенностям

развития тенденций звукоорганизации музыки XX в.» (Бардашевська 2017, 11).

Определяя главный мотивационный фактор образно-семантических концепций в хоровом творчестве В. Степурко, исследователи указывают, что в поиске возможностей культурного обогащения, композитор прежде всего опирается на идею «целостности духовного» как на общую идею творчества (Бардашевська 2017, 4).

Несмотря на различные влияния неоавангардного искусства, «этика духовности» в произведениях В. Степурко эволюционирует в многоплановую динамическую систему, имеющую признаки «синтезирования принципов восточного и западного христианства в русле экуменизма» (Бардашевська 2017, 5), и начинает формироваться в хоровом творчестве 90-х годов. Эта главная мотивационная идея его творчества получает роль стимула в 70-е–80-е годы, когда философский и музыкальный нонконформизм стремится к индивидуальным методам обработки композитором вербальных первоисточников, чтобы выстраивать на их основе персональные смысловые концепции (Бардашевська 2017, 8).

Возвращаясь к характеристике индивидуального языка композитора этого периода, отметим её ассоциативность, и важность здесь такого художественного приёма как аллюзия. В музыкальном искусстве постмодернизма активным проявлением определённого кода, посредством шифрования приём ассоциации, аллюзии. «Аллюзия», как художественный приём авторского стиля в музыке, является средством «двойного кодирования» (Афоніна 2016, 53). «В музыке почти все средства выразительности имеют устойчивый комплекс правил для воспроизведения образов, напоминает код с системой знаков для создания, передачи, обработки и хранения информации... В музыке процесс кодирования связан с различными этапами: шифрования композитором художественного образа с посредством создания нотного текста, кодированием-декодированием исполнителем этого нотного и образного материала», далее происходит этап раскодирования слушателем. Своеобразные признаки постмодернизма – цитирование других текстов; постмодернистские тексты насыщены художественными приёмами цитирования (аллюзия, контаминация, реминисценция, интертекст) (Афоніна 2016, 54).

Примерами можно назвать хоровой цикл на темы украинских народных песен «Поющее путешествие» В. Степурко, цикл обработок и аранжировок рождественских песен мира для солистов, хора и симфонического оркестра «Рождество с хором «Киев»». Использование автором аутентичного музыкального материала, темповые контрасты между частями, новые колорис-

тические оттенки хоровой партитуры, изящные гармонии и инструментально-симфонические приёмы развития тем, указывают на аллюзию в этих произведениях как метод шифрования и дешифрования национально определённого тематического материала (содержит указание на фольклорные источники в названиях), что создаёт дополнительную возможность декодирования произведения. Таков, например, фортепианный цикл «Аллюзии», посвящённый С. Прокофьеву, который возник как замысел на раннем этапе творчества В. Степурко (Афоніна 2016, 55).

Примером двойной поэтической аллюзии стало вокально-симфоническое произведение В. Степурко этого периода «На смерть Шевченко» на тексты И. Драча (1981).

Выводы

Определяя главный мотивационный фактор образно-семантических концепций в хоровом творчестве В. Степурко, можно сказать, что «в поиске возможностей культурного обогащения композитор прежде всего опирается на идею «целостности духовного» как на общую идею творчества (Бардашевська 2017, 4). Эта главная мотивационная идея его творчества получает роль стимула в 70-е–80-е годы, когда индивидуальные методы обработки композитором вербальных первоисточников приводят к рождению на их основе индивидуальных смысловых концепций (Бардашевська 2017, 8).

Несмотря на различные влияния неоавангардного искусства, «этика духовности» в хоровых произведениях В. Степурко в 70-е–80-е годы составляет основополагающую эволюционирующую систему, многоплановость которой реализуется в хоровом творчестве композитора последующих лет.

Литература

- Афоніна 2016 – А. Афоніна. Аллюзія як художній прийом «подвійного кодування» в музичному мистецтві постмодернізму. Мистецька освіта і культура України XXI століття: Євроінтеграційний вектор. К.: НАКККіМ, 53–57.
- Бардашевська 2017 – Я. Бардашевська. Образно-семантичні засади хорової творчості Віктора Степурка (на матеріалі хорів a`capella). Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. О.: ОНМА ім. А. В. Нежданової. 19 с.
- Волошина 2005 – Н. Волошина. Відомий і невідомий Віктор Степурко. *Музыка* 3, 3–4.
- Козаренко – О. Козаренко. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму. Доступ: www/http:musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kozarenko-ethnicismuslang.html
- Кречко 2016 – Н. Кречко. Влияние европейского музыкального контекста на развитие хоровой культуры 70–80-х гг. XX в. *Научный журнал*. 28 с. Доступ: www/http:journals.stu.cn.ua/problemny_sotsialnoyi_roboty/58320

- Лунина 2015 – А. Лунина. *Композитор в зеркале современности*. В двух томах. Том 2: Владимир Рунчак. Виктор Степурко. Кармелла Цепколенко. Игорь Щербаков. Юрий Шевченко [и др.]. Киев, 468.
- Сікорська 2002 – І. Сікорська. Дивовижний музичний світ Віктора Степурка (авторський концерт композитора в Українському домі). *Культура і життя*, 17 липня.
- Степурко 2014 – В. І. Степурко. Звукове втілення художньої обумовленості в творах сучасної музики. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: зб. наук. праць, XXXII. К.: Міленіум, 380–387.
- Ткаченко 2016 – А. Ткаченко. *Українська сакральна монодія в сучасній композиторській творчості*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Л.: ЛНМА ім. М. В. Лисенко. 19 с.

Aleksejus Vasilenko

SPECIFIC FEATURES OF THE FORMATION OF VICTOR STEPURKO'S AUTHORIAL STYLE IN CHORAL WORKS FROM THE 1970S AND 1980S

Summary

Research into the specifics of the personal and artistic formation of the contemporary composer Victor Stepurko, based on material from the early stage of his work, is highly relevant. It is important to research not only specific issues from the personal side of his artistic growth, but also those that present themselves to Ukrainian society as a whole: the revival of traditions and the awareness of originality at a national level. In the wider context of European art, these features mark the stylistic specifics of Stepurko's choral music.

His times saw the appearance of present trends, such as neo-folk wave, sound coloration in sonoric and aleatoric technique, electro-acoustic music, etc. The significantly expanded artistic performances by Ukrainian musicians contributed to a clearer reflection of a picture of the world in the national style, which looks like a unique combination of secular and religious motifs.

Stepurko's creativity in the 1970s and 1980s showed us how to expand the musical vocabulary, and presented a figurative and thematic plan through the use of the melodic traditions of old Ukrainian professional music, which was based on the specifics of folklore.

In the field of instrumental music, he developed the tradition of contemporary Russian classics (Shostakovich, Prokofiev), the creative principles of Honnegger and Poulenc, and the school of Ukrainian composers (L. Revutsky, B. Liatoshynsky).