

Національна Академія наук України
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського

Стецько Роман Степанович

УДК 78.01+78.03+78(477)*19*

Модерністичні тенденції у творчості
українських композиторів Львова 20-х – 30-х рр. ХХ ст.:
естетичні та стильові ознаки в контексті епохи

Спеціальність 17.08.03 – музичне мистецтво

Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Р. Стецько

Київ-2003



Дисертацією є рукопис.

Роботу виконано у відділі музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної Академії наук України.

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства
Фільц Богдана Михайлівна
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, провідний науковий співробітник

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства
Павлишин Стефанія Стефанівна
Львівська державна музична академія ім. М. В. Лисенка, професор кафедри композиції

кандидат мистецтвознавства
Ржевська Майя Юрївна
Київська дитяча академія мистецтв,
проректор з наукової роботи

Провідна установа: Національна музична академія ім. П. І. Чайковського, кафедра історії української музики

Захист відбудеться “4” липня 2003 р. о “10” годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.227.01 в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (01001, м. Київ, вул. Грушевського, 4).

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Автореферат розісланий “2” червня 2003 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради

Микитенко О. О.

Однією з яскравих, проте майже недосліджених, сторінок української музичної історії XX ст. до нині залишається новаторський напрямок творчості групи молодих композиторів, які належали до генерації фундаторів нової композиторської школи в Галичині. Цей напрямок не отримав належної оцінки в музикознавстві, оскільки більшість його творців після Другої світової війни опинилася в еміграції, а їхні імена потрапили до списку заборонених; зникли або були вивезені за кордон десятки рукописів. Тому досліджувалися лише деякі прояви новаторських тенденцій у творчості окремих композиторів (Н. Нижанківський, М. Колесса).

Темою дисертації стало вивчення спектру музичних явищ 1920-х – 1930-х рр., сукупність яких дає можливість говорити про специфічний феномен *львівського модернізму*. Композиторську творчість проаналізовано з залученням широкого контексту, що включає європейське музичне мистецтво XIX – XX ст., українську літературу та мистецтво і українську музику (зокрема, музику УРСР), а також міжнаціональне львівське музичне середовище (творчість польських композиторів-модерністів Ю. Кофлера і Т. Маєрського).

Особлива увага в дослідженні приділена визначенню співвідношень західних модерністичних моделей з українськими. Взято до уваги і відносність деяких аспектів новаторства у творчості українських композиторів Галичини.

Актуальність роботи полягає в тому, що вона є спробою повернути до нашого духовного активу одну з яскравих сторінок української музичної історії, утвердити в музикознавчій науці низку імен, долучити до неї творчість забутих чи замовчуваних композиторів. З іншого боку, в контексті інтеграційних процесів української культури у світову, на часі – виявлення спільних (а також і відмінних) рис українського мистецтва з мистецтвом багатонаціональної Європи.

Основна мета дисертації – дослідити естетичні та стилеві особливості музичного модернізму українських композиторів Галичини 1920-х – 1930-х рр. у контексті світових модерністичних напрямків і тенденцій в загальноукраїнському музичному, а також – літературному та мистецькому контекстах.

Широта поставленої проблеми зумовила різноманітність завдань дослідження.

- окреслити передумови виникнення на початку ХХ ст. української професійної композиторської школи в Галичині;

- розкрити сутність модерністичних тенденцій творчості українських композиторів Львова 1920-х – 1930-х рр., визначити їхню генезу та специфіку;

- показати своєрідність прояву основних модерністичних напрямків і тенденцій в українській музиці Галичини загалом, а також в індивідуальному стилі кожного композитора;

- узагальнити ці новаторські процеси, визначити їхнє історичне значення і перспективи розвитку.

Об'єкт дослідження – музична творчість українців-львів'ян періоду 1920-30-х років. Саме в цей час в Галичині відбувається інтенсивний процес становлення нової композиторської школи на засадах засвоєння досвіду світової музики, опанування академічних жанрів та форм і наповнення їх національним змістом. Композитори-професіонали, які з'явилися на музичному обрії Галичини з початком ХХ ст., навчалися у визначних європейських професорів музики, закінчували вищі навчальні заклади у Відні, Празі, Берліні. Разом з фундаментальною музичною освітою вони пізнавали і найновіші тенденції європейської музики та в той чи інший спосіб втілювали їх у своїй творчості. Звичайно, не всі нові тенденції виявилися співзвучними творчим прагненням наших митців, зрештою, не кожен композитор “резонував” на новачі Заходу, і тому **основним об'єктом** дослідження є творчість львівських модерністів Н. Нижанківського, З. Лиська, М. Колесси, С. Туркевич, А. Рудницького періоду 1920-30-х рр. У зв'язку з тим, що багато творів цього періоду втрачено, а частину з них було вивезено за кордон, дослідження значною мірою опирається (окрім українських видань) на рукописах та матеріалах з архівів З. Лиська, А. Рудницького, Р. Савицького-молодшого із США та С. Туркевич з Великобританії, на інформації з зарубіжних публікацій та джерел.

Предметом дослідження стали саме модерні риси творчості композиторів-новаторів, що співіснують у їхній музиці з традиційнішими, поміркованішими. Це естетичні та стильові константи, що співвідносяться з основними показниками тогочасних європейських (і світових) музичних напрямків.

Методологічна основа дисертації – комплексний аналіз композиторського стилю з залученням якнайширшого контексту. Методи аналізу базуються на дослідженні естетичних та технологічних аспектів музичних напрямків експресіонізму, урбанізму, необароко, неокласицизму і неофольклоризму у працях та судженнях А. Шенберга, Ф. Бузоні, І. Стравинського, Б. Бартока, П. Гіндеміта, Ц. Когоутека, Дж. Мечліза, Б. Асаф'єва, Д. Житомирського, Ю. Холопова, М. Голомба та ін. Характеристика українського музичного процесу і деякі особливості відображення нових музичних тенденцій опирається на висновки праць С. Людкевича, В. Барвінського, М. Грінченка, В. Витвицького, А. Рудницького, М. Гордійчука, М. Черкашиної, В. Самохвалова, С. Павлишин, І. Юджіна, М. Загайкевич, Б. Фільц, М. Скорика, О. Зінькевич та ін. Найближчими за методом підходу до явищ означеного періоду (принципи стильового аналізу, контекстуальність) авторові виявилися дослідження Д. Дувірак, О. Кушнірук, Н. Костюк, Л. Кияновської, О. Козаренка, що з'явилися протягом останнього десятиріччя.

Новизна поставленої проблематики обумовила розгляд матеріалу у специфічних ракурсах, а також передбачила деякі спеціальні методи дослідження (наприклад, розгляд творчості композитора чи навіть одного твору в різних розділах, відповідно до наявності в ньому неоднорідних тенденцій). **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що новаторські тенденції творчості окремих композиторів вперше осмислюються як цілісне явище *львівського музичного модернізму* – всупереч загалом консервативній галицькій музичній традиції. Всі особливості цього явища оцінюються в контексті європейських модерністичних напрямків та їхніх тенденцій. До наукових відкриттів праці належать характеристики творчості цілком чи частково невідомих нам досі композиторів (З. Лисько, С. Туркевич, А. Рудницький).

На захист виносяться положення:

- своєрідність феномену львівського музичного модернізму 1920-х – 1930-х рр., передумови, причини і обставини його виникнення;
- співвідношення новаторських пошуків львівських композиторів-модер-

ністів з музичними напрямками перших десятиріч XX ст., з основними тенденціями українського мистецтва;

– історична цінність явища львівського модернізму, його значення для подальшого розвитку української музики.

Науково-практичне значення дисертації полягає в тому, що в науковий обіг вводиться композиторський спадок З. Лиська, С. Туркевич, невідомі чи недосліджені сторінки творчості М. Колесси, А. Рудницького. Результати дослідження можуть бути використані для подальшого вивчення та наукового осмислення історії української музики, а також враховані при розробці курсів лекцій історії української музики у вищих і середніх музичних та музично-педагогічних закладах.

Структура роботи: дисертація складається зі Вступу, чотирьох розділів, Висновків, Списку використаної літератури та Додатку (Нотні приклади).

Основні положення дисертації були **апробовані** на конференціях до 60-річчя СУПрому (Львів, 1 жовтня 1994 р.), “Музика Галичини (Musica Galiciana)” (Івано-Франківськ, 7-11 листопада 1997 року), “Українське мистецтвознавство: сучасний стан та перспективи розвитку” (Київ, 8-9 листопада 2001 р.), “Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX-XX ст.” (Львів, 22-24 листопада 2001 р.), музикознавчій сесії НТШ до 160-річчя від дня народження М. В. Лисенка (Львів, 12 березня 2002 р.), в курсах лекцій з історії української музики XX ст. у Львівському вищому державному музичному інституті ім. М. Лисенка (навчальні роки 1997/98, 1998/99, 1999/2000), Львівській державній музичній академії ім. М. В. Лисенка (2000/01, 2001/02), **обговорювалися** на засіданнях відділу музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної Академії Наук України, кафедри історії музики ЛДВМІ ім. М. В. Лисенка (ЛДМА ім. М. Лисенка) в 1998-2002 рр. Робота пов’язана з проблематикою відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України “Джерелознавча база українського музикознавства”, 4.18.2;4.16.9.2. Тема дисертації “Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х – 30-х рр. XX ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи” затверджена на засіданні Вченої ради інституту, протокол № 8 від 04.07.1996.

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

У Вступі мотивується вибір теми, встановлюються межі дослідження, подається огляд літератури, обумовлюється вживана термінологія.

Становлення української композиторської школи в Галичині початку ХХ ст. відбувалось у складних суспільно-політичних умовах. Настрої тогочасного, переважно польського культурного середовища, створювали несприятливу для розвитку українського мистецтва атмосферу. З іншого боку, традиційний уклад життя і консервативність української громади в поглядах на мистецтво були причинами того, що поступ професійної музики відбувався з великими труднощами. Невідрадна музична ситуація почала змінюватися на краще зусиллями музикантів-професіоналів – на початку ХХ ст. в українську музику Галичини приходить нове композиторське покоління, якому судилося докорінно змінити її сутність. Саме композитори були основними ініціаторами заснування 1934 р. Союзу Українських Професійних Музик (СУПроМ), що ознаменувало завершення етапу консолідації професійних музичних сил в Галичині. Нове покоління композиторів-професіоналів було досить неоднорідним у своїх мистецьких смаках і уподобаннях. Давалася ознака “півстолітня стретта” 1880-х – 1930-х рр. (В. Витвицький) – період, протягом якого українська музика Галичини активно включалась у процеси світової музики. У цій ситуації прискореного розвитку яскраво виявились відмінності художнього мислення композиторів різних мистецьких орієнтацій, які, творячи в один період, належали, здавалось би, до різних мистецьких епох.

Поряд з пізнім романтиком Станіславом Людкевичем, поміркованими модерністами Василем Барвінським і Нестором Нижанківським, академістом Борисом Кудриком на музичну сцену виходять молоді новатори, композитори-модерністи Зиновій Лисько, Антін Рудницький, Микола Колесса, Стефанія Туркевич (Лукиjanович, Лісовська). Хоча всі вони свідомо спрямовували свою творчу діяльність на те, щоб “заповнити по змозі усі ділянки музичної літератури нашим національним змістом” (С. Людкевич), молоді композитори покоління 1920-30-х років були й репрезентантами своєї епохи. Повернувшись після навчання у євро-

пейських музичних центрах, вони внесли в патріархальну атмосферу Львова дух неспокою, пошуку, сучасності. Герметизм галицької музичної традиції було порушено, до неї чимраз ширше почали проникати нові впливи із Заходу. Таким чином, визрівали умови для переростання новаторських пошуків окремих авторів у тенденцію, зрештою – у явище музичного модернізму, що охоплює певні пласти творчості львівських композиторів. Тому, незважаючи на несприятливі зовнішні фактори (деяка культурна провінційність, польська культурна негачія), а також внутрішні проблеми (консерватизм українського мистецького середовища), виникнення феномену львівського музичного модернізму видається процесом природним і навіть закономірним.

При детальнішому розгляді виявляється, що у творчості львівських новаторів наявні ознаки музичних напрямків експресіонізму, урбанізму, необароко і неокласицизму, неофольклоризму. Ці напрямки чи їхні тенденції дуже індивідуально втілені у творчості кожного з композиторів. Однією з особливостей львівського модернізму є і певна його незалежність від чітко окреслених музичних напрямків тогочасної Європи. Творчість кожного з композиторів-новаторів не вписується однозначно у контекст будь-якого з існуючих напрямків, індивідуально віддзеркалюючи різноманітні тенденції епохи.

Основна частина дисертації складається з чотирьох розділів.

Перший розділ – Експресіоністичні тенденції творчості М. Колесси та інших композиторів.

Поряд з іншими суспільними катаклізмами початку ст. Перша світова війна стала одним із джерел виникнення мистецького напрямку експресіонізму, широко представленого в європейському мистецтві. Воєнна тематика знайшла втілення і на галицькому ґрунті – у графіці О. Кульчицької, О. Сорохтея та інших митців; своєрідним стилем “поетичного експресіонізму” характерна психологічна поема у прозі О. Турянського “Поза межами болю”.

Зображення подій Першої світової війни стало провідною ідеєю для створення чоловічих хорів М. Колесси на вірші І. Крушельницького “Віддай своє одіння в магазини”, “Новобранці” і “Отруйний газ”. Цей, умовно кажучи, хоровий трип-

тих об'єднаний не лише спільністю антимілітарної тематики і поетичного стилю, але й – що важливіше – спільністю музично-стильових рис. Тексти віршів повні настроїв непевності, трагізму, депресії, трапляються й оголено-натуралістичні образи. Музичній мові хорів (зокрема, “Отруйного газу”) властиві ускладнене тональне мислення з атональними епізодами, напружена хроматика мелодичних ліній, нестійка гармонія з перевагою збільшених тризвуків, альтерованих септакордів і нонакордів, що зустрічаються поруч з епізодами, у яких використані традиційні засоби. Кульмінаційні образно-змістові моменти тексту підкреслюються різкодисонуючими чотири-, п'яти- і шестизвучними акордами, крайніми регістрами хорових голосів. Саме такі тенденції уникнення тонікальності, емансипації дисонансу і тембрових деформацій тотожні з засобами музики нововіденців у їхніх атональних творах. Проте ці засоби не стають тут нормою композиторського мислення, залишаючись атональними “острівцями” для підкреслення особливо драматичних епізодів тексту.

Таким чином, використання традиційнішого тематизму, пізньоромантичних тональних та гармонічних засобів співвідносяться тут з експресіоністичними моделями Г. Малера, Р. Штрауса, Ф. Шрекера, а епізоди тотальної хроматики, атональності, дисонуючої акордики та незвичних темброво-регістрових ефектів наближаються до нововіденської.

Обережність застосування експресіоністичних засобів у хорах М. Колесси особливо помітна при зіставленні їх з музикою Б. Лятошинського – мабуть, єдиного українського композитора, який міг би бути названим експресіоністом (стосовно деяких камерних творів 1920-х років).

До передекспресіоністичних тенденцій за образністю та виразовими засобами відносно гротесково-саркастичний епізод “Хортам, гончим і псарям слава!” з третьої частини симфонії-кантати С. Людкевича “Кавказ”. До умовно-експресіоністичних (нововіденських) тенденцій належать деякі сторінки інших творів М. Колесси (Фуга з Сюїти для фортепіано), а також творів Н. Нижанківського (“Про насмішку над самим собою” з “Малої сюїти” для фортепіано), З. Лиська (Струнний квартет) з їхніми “оголеними” емоціями, в

окремих епізодах – з атональною дисонуючою музичною мовою і quasi-серійною побудовою тематизму. Тут можна говорити про окремі технологічно-конструктивні аспекти, оскільки образна сфера цих творів переважно знаходиться поза колом експресіоністичної образності.

Отже, естетика і стилістика експресіонізму не стала пріоритетним орієнтиром для українського мистецького мислення і, зокрема – для композиторів-галичан покоління 1920-30-х років, проте впливи цього напрямку залишили специфічний відбиток в українській музиці Галичини – принаймні на рівні тенденції.

Другий розділ (Урбаністичні теми та образи у творах А. Рудницького, Н. Нижанківського) присвячений новим музичним реаліям міського побуту у кількох творах львівських композиторів.

Однією з характерних ознак мистецтва нової доби стали пошуки джерел натхнення в повсякденності, в побуті великого міста і у творенні з них “нової краси”. За аналогією до мистецтва містобудування, для означення цього напрямку у музиці часом вживається досить умовний термін урбанізм (напр., у J. Machlis'a). У музиці, яку відносять до цього напрямку, розповсюдженням стає зображення руху різноманітних механізмів, життя вулиці сучасного міста. Цей напрямок і його тематика покликали до життя десятки музичних творів.

Подібні тенденції знайдемо і в українському мистецтві та літературі Галичини, зокрема, в поезії Б.-І. Антонича (цикл “Бронзові м'язи” та ін.); зразок урбаністичного пейзажу у малярстві – полотно “Порт” Р. Сельського.

Риси музичного урбанізму знаходимо у творчості А. Рудницького, зокрема, у творах, написаних під час праці в УРСР. Це, в першу чергу, “Три гимни індустріальної доби” для баса і камерного оркестру або фортепіано (партитура твору втрачена). Проте звернення до інших творів А. Рудницького деякою мірою компенсує втрату цього декларативно урбаністичного твору. У таких творах, як “Балетова сюїта” (сюїта з балету “Бурі над Заходом”) чи Соната для фортепіано, музичній мові автора властиві динамічна, пружна ритміка “музики машин”, ритмічна гострота джазу (регтайму), фрагментарність і “мо-

нтажність” подання епізодів, що асоціюються з впливами кіномузики. Показові зразки урбаністичної музики – Інтродукція (індустріальна тема) і Фінал (свято на вулиці) з “Балетової сюїти” та фінал фортепіанної Сонати (гумор, буфонада, кіноефекти). Можливий сюжет і особливості виразових засобів балету “Бурі над Заходом” А. Рудницького стають зрозумілішими в контексті зображальних, плакатних творів П. Козицького, М. Коляди, Ю. Мейтуса, В. Рибальченка, В. Фемеліди, Б. Яновського та інших композиторів Радянської України, де механічно зображаються виробничі ритми чи цитуються мелодії революційних пісень і маршів. Як громадянин іншої держави, А. Рудницький в УРСР почувався політично незаангажованим, – тому індустріальні ритми та ентузіазм мас передано абстрактними “урбаністичними” засобами, без натуралізму і пісенних цитат.

Близькі до урбаністичних тенденції виявляє і сюїта “Листи до неї” Н. Нижанківського. Калейдоскопічність музичних образів цього твору, їх “зримість” викликає асоціації з кінематографічними засобами, з швидкою зміною кадрів фільму на екрані. А деякі сторінки цього полістильового твору передають дух сучасності, як, наприклад, квартетні акорди віддалених фанфар у вступі чи “кабаретова” мелодія п’єси “Лист про ніжність її рук”. Ці засоби ніби запозичені з арсеналу французької “шістки”, що найширше реперезентувала урбаністичні тенденції в музиці.

Епізодичні зацікавлення урбанізмом, цим модним музичним напрямком, теж не стали визначальними для творчості українських композиторів міжвоєнного Львова, ледь забарвивши її музичним духом сучасного міста і динамічними індустріальними ритмами.

У **третьому розділі** праці (Необароко, неокласицизм і ретроспективні орієнтири творчості львівських композиторів 1920-х – 1930-х рр.) розглядаються музичні явища неостилістичного спрямування, що майже не мають аналогій у тогочасному галицькому мистецтві та літературі – на відміну, напр., від поетичного неокласицизму в УРСР (М. Рильський, П.Филипович, М. Зеров та ін.). Тут можна згадати лише поезію 1930-х рр. Святослава Гординського, зокрема

– його сонетарій, що демонструє блискуче опанування постичної форми та його цикл “Римські ямби”, а також – окремі тенденції в архітектурі та скульптурі.

Свідома орієнтація на історичні стилі спричинилася до виникнення на зламі ХІХ–ХХ ст. цілої низки музичних неостилів – необароко, неокласицизму та ін. В різний спосіб інтерпретувались конструктивні та стильові засади музики минулого у різних національних школах – французькій (К. Дебюссі, М. Равель, композитори групи “шести”), німецькій (М. Рeger, П. Гіндеміт), італійській (А. Казелла, Д. Ф. Маліп’єро, І. Піцетті), російській (С. Прокоф’єв, І. Стравинський).

Ретроспективні тенденції знайшли втілення у творчості львівських композиторів різних мистецьких спрямувань і орієнтацій. Проте ретроспективізм в українській музиці Галичини не може трактуватися лише в контексті неостилістики – це і часткова компенсація за відсутність повноцінного періоду музичної класики в європейському сенсі. На рівні жанровості ці тенденції виявляються в орієнтації на класичну спадщину (у вузькому і широкому значеннях). Це твори у формах сонатно-симфонічного циклу С. Людкевича, В. Барвінського, Б. Кудрика, А. Рудницького, Н. Нижанківського, М. Колесси, З. Лиська, С. Туркевич. У випадках звернення до барокової поліфонії (фуги Н. Нижанківського, Паскалія і Фуга М. Колесси) закони жанру логічно приводять до використання музично-стильових лексем відповідної епохи, що якоюсь мірою наближає ці твори до “стилізаторства” І. Стравинського.

Фуга на тему ВАСН Н. Нижанківського написана хроматизованою “пост-трістанівською” музичною мовою – тотальна хроматика як основа музичного мислення закладена в самій темі і співзвучна з музично-стильовими явищами на межі пост-романтизму і необароко в німецькій музиці, зокрема, з необароковими тенденціями творчості М. Рegerа (напрошується аналогія з його Фантазією і Фугою на тему ВАСН для органа). Необарокове спрямування властиве й іншим поліфонічним творам композитора (напр., Прелюдія і Фуга на українську тему для фортепіано).

Необарокові тенденції музики М. Колесси найповніше виявляються в Сюїті

(Пасакалія, Скерцо і Фуґа) для фортепіано. Якщо в Пасакалії можна говорити про співіснування необарокової і фольклористичної моделей, то цілком “фольклорне” Скерцо причетне до неостильової спрямованості циклу лише формально. Фуґа, що найтісніше репрезентує прив’язаність до барокової моделі, є швидше орієнтована на шенбергівську, ніж на гіндемітівську необарокову модель. Хоча цей твір показує безумовну орієнтацію автора на взірці минулого і бажання модернізувати їх, Сюїта не може вважатися твором виключно необароковим, оскільки в ній присутня і постімпресіоністична колористика (тоді як відмова від “барви” на користь “лінії” була однією з характерних особливостей неостилів), і яскравий “фольклоризм” на дисонантній основі, і тотально хроматизована (аж до атональності), ускладнена тональність – на протипагу композиторам-ретроспективістам, які прагнули, кожен у свій спосіб, “спростити” її.

Яскрава аналогія подібного переосмислення барокових та ранньокласичних жанрів у музиці Радянської України – “Одинадцять етюдів у формі старовинних танців” для фортепіано В. Косенка, що продовжують творчий експеримент М. Лисенка (“Українська сюїта” для фортепіано). Щоправда, тут зустрічаються як quasi-барокове, так і романтичне трактування виразових засобів докласичної музики. А от Fis-dur’ний прелюд з циклу ор. 11 Л. Ревуцького – характерний зразок неокласичної фактури і виразовості, що яскраво контрастує з іншими прелюдями циклу, позначеними виразними “скрябінізмами”.

Творчість С. Туркевич 1930-х років (Соната для скрипки і фортепіано, солоспіви “Минають дні”, “Буває тужу” та ін.) демонструє наявність неостильової моделі, близької до естетичних і конструктивних засад гіндемітового необароко (з неокласичними рисами у побудові Скрипкової сонати). Її ознаками є об’єктивність музичного змісту, декларативне плекання духу майстерності, а також – “дванадцятиступенева діатоніка” як основа ладотонального мислення, вживання різноманітних хроматичних щаблів у ролі побічних тонік, часте застосування квартових і квінтових вертикалей поряд з терцевими, а також значна роль поліфонії в музичній тканині творів – при відсутності

суто поліфонічних форм. Часом і назви деяких пізніших опусів С. Туркевич сприймаються як алюзії до назв гіндемітових творів: “Малярська симфонія” – і “Маляр Матіс”, “Космічна симфонія” – і “Гармонія світу”.

Опосередковані вияви неокласичних зацікавлень містять і кілька камерних творів З. Лиська.

Свосвідність етапу формування нової, професійної композиторської школи стала подвійною причиною виникнення у творчості українських композиторів ретроспективних тенденцій. З одного боку, вони були викликані прагненням практично опанувати надбання музичної класики (в широкому розумінні), з іншого – стали резонансом на неостилістичні захоплення Заходу.

Четвертий розділ дослідження – Різноманітність прояву неофольклористичних тенденцій (М. Колесса, З. Лисько та ін.).

Музичний неофольклоризм пов'язують перш за все з музикою Б. Бартока, “*Allegro barbaro*” якого стало провісником цього нового напрямку, з творами І. Стравинського періоду “Весни священної”, з образами “скіфства” у творах С. Прокоф'єва та подібними музичними явищами. “Варваризм” таких музичних образів з їх первісною, стихійною силою і розкутістю поєднувався в межах нового напрямку з осмисленим ставленням композиторів до давніх пластів фольклору як до джерела нової музичної виразовості.

Проголошення Б.-І. Антоничем співзвучного цим настроям свого поетичного кредо “Я – закоханий в житті поганин” (1931) приблизно співпадає з зародженням нового підходу до фольклору в українській музиці Галичини. Основний репрезентант неофольклористичних зацікавлень, М. Колесса, опановуючи досвід Б. Бартока та І. Стравинського, виробив “модерно-фольклорний” український стиль з яскравим регіональним забарвленням, що став одним з найвищих творчих досягнень львівського модернізму. Особливо яскраво виявляється нове опанування фольклору в камерно-інструментальних творах М. Колесси кінця 1920-х - 1930-х років (Скерцо з Сюїти для фортепіано, фортепіанні сюїти “Дрібнички” і “Картинки Гуцульщини”, Фортепіанний квартет, Сонатина для фортепіано, оркестрова “Українська сюїта”). У цих

творах яскравий стилізовано-фольклорний тематизм поєднується з жорсткими гармонічними (полігармонічними) конструкціями, з ускладненим тональним (політональним, атональним) мисленням, часто – з нерегулярною ритмікою і неквадратними побудовами. Новаторський підхід композитора до втілення особливостей народної музики співзвучний з методами опрацювання фольклору у творчості М. Коляди (афункційне, колористичне трактування діатонічної вертикалі), Л. Ревуцького (барвно-колористичний хроматизм гармонії) і Б. Лятошинського (наскрізний “симфонічний” розвиток музичних елементів, трактування дисонансу).

У науковому активі З. Лиська як дослідника-фольклориста є студії, які за сферою дослідження якнайбільше відповідають тогочасним засадам нового осмислення фольклору (зокрема, бартоківським), пошукам найглибших його коренів. Це “Давність веснянкових мелодій”, “Античні елементи в українській народній пісенності”, “Тонійські ритми в українських народних піснях”, “Праслов'янська музика”, “Українські колядки”, “Культові поклики в українських народних піснях”, “Тетрахордові елементи в українській народній мелодиці”. Ці праці охоплюють найдавніший етап формування українського фольклору і повні замилювання в “поганстві” тих далеких епох. З іншого боку, в них підкреслюється приналежність до світу античної культури – передумови і джерела всієї пізнішої європейської культури. Ця концепція неодноразово висувалась українськими дослідниками, зокрема, істориками літератури (С. Єфремов, Є. Маланюк). З. Лисько, таким чином, доповнив її музичну ланку.

Цікаві зразки нового трактування фольклорного матеріалу знайдемо і в музичних творах З. Лиська. Фортепіанні п'єси “Дикі кози” і “Огірочки” з “Мініатюр на українські народні теми” показують близькі до бартоківських методи трансформації фольклорних джерел – тут переважають діатоніка, жорстка акордика нетерцевої будови; у п'єсі “Дикі кози” поліметричний запис фактури розшаровується на 5/8 і 5/4.

Тематизм фольклорного походження проникає в “Малу сюїту” Н. Нижанківського, тут яскравий епізод з аркановими інтонаціями (“Лист про силу”)

взаємодіє з європейською міською музикою, вносячи дух варваризму своїм навальним характером і жорсткою гармонізацією.

А. Рудницький і С. Туркевич вже значно пізніше дадуть у своїх творах зразки фольклорного стилю, переважно в “пом’якшеному” варіанті. Від середини 1930-х рр. (і надалі) А. Рудницький пише в українському “новочасно-реалістичному” (А. Рудницький) стилі з виразними пост-романтичними рисами. С. Туркевич, епізодично звертаючись до фольклорного тематизму у фортепіанних творах 1930-40-х рр. (“Варіації на українські теми”, “Сюїта на українські теми”), створює аж у 1950-тих рр. яскраві твори фольклорної орієнтації – це солоспіви “Гуцулка”, “Вечорниці”.

Неофольклоризм виявився найорганічнішим напрямком для львівських композиторів з різними типами музичної орієнтації, в тому числі і для “модерністів”. Необхідність опори на фольклорні джерела у процесі формування національного музичного стилю поєдналася тут з новим усвідомленням і опануванням архаїчних пластів фольклору, з кардинальним оновленням на їх основі виразових засобів музики.

У **Висновках** підсумовуються і узагальнюються основні положення, викладені в праці.

ВИСНОВКИ

Початок ХХ ст. ознаменувався для української музичної культури Галичини зародженням професійної львівської композиторської школи, творчість якої можна оцінювати і класифікувати за загальномузичними поняттями, категоріями, критеріями. Таким чином, від початку ХХ ст. спостерігається виникнення “ясно вироблених стилів, течій та напрямків” (С. Людкевич) – музичних процесів, які можуть бути співвіднесені з європейськими процесами ХІХ – початку ХХ ст. Їх розвиток, хоч і співмірний з європейськими відповідниками, не відбувався з ними синхронно – активне прискорення цих процесів вилилось у “півстолітню стретту” (1880-1930-ті роки) української музики.

У багатоскладовому творчому полі української музики Галичини виділя-

ються яскраві новаторські тенденції творчості львівських композиторів молодшого покоління – З. Лиська, А. Рудницького, М. Колесси, С. Туркевич, в окремих випадках – Н. Нижанківського. Модерністичні напрямки європейської музики відобразилися переважно на рівні тенденцій, нерідко – у їх поєднанні в межах одного стилю чи твору. Це музичні напрямки експресіонізму, урбанізму, необароко і неокласицизму, неофольклоризму. При зіставленні їх наявності у творчості композиторів-галичан виявлені спільні риси і ознаки, пов'язані з опануванням нових естетичних вартостей, нової образності, нових типів мислення і засобів виразовості. Ці спільні ознаки можна згрупувати кількома позиціями:

- музичні напрямки і тенденції віддзеркалюються чи адаптуються в українській музиці Галичини 1920-30-х років з деяким “відставанням” від загальносвітових музичних процесів, що зумовлено об'єктивними обставинами формування професійної композиторської школи; ці обставини пов'язані із вкрай несприятливими історичними умовами, з тривалим підневільним становищем української культури, обезкровленою розмежованістю території і, відповідно – втратою цілісності етно-культурної моделі;

- основні музичні тенденції епохи відображаються у творчості львівських “модерністів” в “пом'якшеному” вигляді, і не лише з причини адаптації (чи паралелізму) сміливих пошуків західних експериментаторів на ґрунті українського (слов'янського, ментально “м'якшого”) типу мистецького мислення, але й тому, що тогочасні музичні діячі вирішували подвійне завдання - творили національний музичний стиль і одночасно “наздоганяли” процеси світової музики;

- в українській музиці, як правило, нема цілісних відповідників західним моделям музичних напрямків (що робить неправомірними такі формулювання, як, наприклад, “школа українських неокласиків” чи “музика українського експресіонізму”); прояви цих моделей “роззосереджуються” в тогочасній творчості і дозволяють говорити про більшу чи меншу наявність певних тенденцій у творчості різних композиторів (хоч інколи виникають досить безпосередні паралелі, як у випадку Барток-Колесса);

– модерністичні тенденції у їхній творчості не протиставляються академічним настільки яскраво, як у західних моделях, оскільки академізуюче спрямування музичної творчості (принаймні у доборі жанрів та форм) теж було набутком модерністичного етапу формування школи, а в окремих випадках відіграло і своєрідну роль “консервативної модернізації”;

– особливості національного типу мислення, історично пов’язаного перш за все з вокальною музикою, наклали відбиток і на оновлення основних виразових засобів у музиці модерністів – найсміливіші новації пов’язані зі сферами гармонії, ладо-тональності, менше – ритміки; традиційнішим, вокальним у своїй основі у більшості випадків залишається мелодичне мислення композиторів-галичан; практично не торкнулися їхньої творчості пошуки нової виразовості тембру, нового ансамблево-оркестрового мислення, що пояснюється об’єктивним станом речей у виконавській практиці.

Ці загальні закономірності розвитку нових естетичних, образних і виразових категорій у творчому мисленні львівських модерністів не суперечать індивідуальному прочитанню окремих особливостей тогочасних напрямків і тенденцій світової музики у творчості кожного з названих композиторів.

Отже, новаторські тенденції творчості українських композиторів Львова, сукупність яких можна умовно об’єднати терміном *львівський музичний модернізм 20-х – 30-х рр. ХХ ст.* – це специфічне, цілісне за суттю та стилістично різноманітне явище, що існувало в українській музиці Галичини протягом міжвоєнного двадцятиріччя і зникло з її мистецьких обр’їв після 1939-го р. – з різних об’єктивних і суб’єктивних причин. Водночас цьому явищу притаманні певна неоднорідність, недовершеність. Та саме ця недовершеність львівського музичного модернізму робить його незамкненим, відкритим у майбутнє. І хоч не всі абсолютні вартості цього явища можуть бути зіставлені з процесами загальноєвропейськими чи світовими, в контексті української музики (зокрема, в Галичині) це був величезний якісний “стрибок”, який значно прискорив музичні процеси, змінив естетичні уподобання і оновив сфери музичної виразовості. Наступний період модернізації для української музики настане

аж через двадцять років, з кінця 1950-х – початку 1960-х рр., коли завдяки послабленню режиму в період хрущовської “відлиги” в Україні виникають явища музичного авангарду (Л. Грабовський, В. Сильвестров, А. Нікодемівич, В. Годзяцький, В. Загорцев) і “нової фольклорної хвилі” (Л. Дичко, М. Скорик, Є. Станкович та ін.).

Основні положення дисертації викладені в публікаціях автора:

1. Забутий львівський композитор-неокласик (штрихи до творчого портрета Стефанії Туркевич)//Музика Галичини (Musica Galiciana)/Матеріали Другої міжнародної конференції. – Львів: “СПОЛОМ”, 1999. – С. 276-281.

2. До питання “нового фольклорного стилю” ранньої творчості Миколи Колесси//Syntagmaton/Збірка наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства професора Стефанії Павлишин. – Львів: “СПОЛОМ”, 2000. – С. 156-164.

3. Львівський музичний “модернізм” і новації в музиці Радянської України 1920-30-х рр.: тотожності, паралелі, аналогії//Бористен. – Дніпропетровськ, 2002. – № 7. – С. 28-31.

4. Тенденції львівського “модернізму” в українській музиці Галичини 1920-30-х рр.: неокласицизм чи класицистичність?//Наукові записки/Серія: мистецтвознавство. Тернопіль. – 2(9)'2002. – С. 9-16.

5. Львівський музичний модернізм 20-30-х рр. ХХ ст. у європейському контексті//Матеріали до українського мистецтвознавства/Випуск 2 – Київ, 2003. – С. 137-141.

6. Нові напрямки і тенденції європейської музики в творчості українських галицьких композиторів першої половини 20 ст. (до 1939 року)//Союз Українських Професійних Музик у Львові. – Львів: “СПОЛОМ”, 1997. – С. 19-30.

7. Місто на перехресті музичних шляхів: ретроспектива і сучасність (роки 30-ті, роки 90-ті...)//Назустріч. – Львів, 1998. – № 1. – С. 8-9.

8. Музичний Львів – ХХ: у пошуках нових можливостей//Щовипадник мистецького життя. – Львів, 1998. – № 1.

АНОТАЦІЯ

Стельмашук Р. С. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х – 30-х рр. XX ст.: естетичні та стилеві ознаки в контексті епохи – Рукопис. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, Київ, 2003.

У дисертації вперше як цілісне явище розглядаються модерністичні тенденції українських композиторів Львова 20-х – 30-х років XX ст. Пропонуються стилеві дефініції цього феномену, простежуються тенденції музичних напрямків експресіонізму, урбанізму, неокласицизму і необароко, неофольклоризму у творчості львівських композиторів. Естетичні і суто музично-технологічні характеристики цих тенденцій розглядаються в європейському контексті, з залученням контексту інших видів мистецтва – загальноукраїнського і галицького зокрема. Дисертація вводить в обіг маловідомі пласти музики українських композиторів Галичини 20-х – 30-х рр. XX ст. (творчість А. Рудницького, З. Лиська, С. Туркевич). Результати праці можуть знайти практичне використання в подальшому дослідженні історії української музики, у відповідних курсах музичних навчальних закладів.

Ключові слова: модерністичні тенденції, львівський музичний модернізм, експресіонізм, урбанізм, неокласицизм, необароко, неофольклоризм.

ANNOTATION

Stel'mashchuk R. Modernist tendencies of creative activity of Ukrainian composers from L'viv of 20ies-30ies of XXth c.: aesthetic and stylistic features in the context of the epoch. – Manuscript. The Dissertation submitted for the scientific degree of the Candidate of Sciences, speciality – 17.00.03 – Music Art. – M. Ryl'skyi Institute of Musicology, Folklor and Ethnology of NAS of Ukraine, Kyiv, 2003.

Modernist tendencies of creative activity of Ukrainian composers from L'viv of

1920ies-30ies are considered as original phenomenon for the first time at the present dissertation. Stylistic definitions are proposed in the dissertation; tendencies of musical trends of Expressionism, Urbanism, Neo-Classicism and Folklorism in the work of L'viv composers are analyzed. Aesthetic and stylistic characteristics of these tendencies are considered in the European musical context; context of other arts of all-Ukrainian area (and Halychyna region especially) is also included. The Dissertation bring into use some unused still musical works of L'viv composers of 1920ies-30ies. The results of the Dissertation can find their practical continuation in the following research work for the history of Ukrainian music, in special courses at musical schools.

Key words: modernist tendencies, L'viv musical Modernism, Expressionism, Urbanism, Neo-Classicism, Neo-Baroque, Neo-Folklorism.

АННОТАЦИЯ

Стельмащук Р. С. Модернистические тенденции творчества украинских композиторов Львова 20-х – 30-х гг. XX в.: эстетические и стилевые черты в контексте эпохи. – Рукопись. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – музыкальное искусство. – Институт искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рильского НАН Украины, Киев, 2003.

С началом XX века в украинскую музыку приходит эра профессионализма. Украинские композиторы нового поколения получили фундаментальное музыкальное образование в высших школах музыки и университетах Вены, Берлина, Праги, Кракова, воспитывались разными профессорами, испытали самые разнообразные влияния музыкальных школ, стилей, направлений. Кроме того, период формирования профессиональной композиторской школы совпал с “полустолетней стретгой” 1880-1930 гг. (В. Витвицкий) – периодом, на протяжении которого украинская музыка “догоняла” процессы музыки мировой. Поэтому естественным было возникновение в 1920-30-е годы в творчестве украинских композито-

ров Галичины разнообразных направлений. среди которых преобладает увлечение ювейшими, модернистическими направлениями и тенденциями музыкальной Европы.

Наиболее полно эти влияния заметны в творчестве Зиновия Лысько, Анто́ва Рудницкого, Николая Колессы, Стефании Туркевич, эпизодическое – в произведениях Нестора Нижанковского. В диссертации впервые как целостное явление рассматривается украинский музыкальный модернизм Львова 20-х – 30-х гг. XX в. Предлагаются стилевые дефиниции этого феномена, прослеживаются тенденции музыкальных направлений экспрессионизма, урбанизма, неоклассицизма, необарокко, неофольклоризма в творчестве львовских композиторов. Эстетические и собственно музыкальные характеристики этих тенденций рассматриваются в европейском контексте, с учетом контекста других видов искусства – общеукраинского и галицкого. В процессе исследования тенденции экспрессионизма и урбанизма оказываются частичными, в то время как основополагающими оказываются тенденции неоклассицизма, необарокко и неофольклоризма.

Таким образом, модернистические тенденции украинских композиторов Львова, которые могут быть условно объединены в понятие *львовский музыкальный модернизм 20-х – 30-х гг. XX в.* – это специфическое, целостное по своей направленности и разнообразное по стилю явление, которое имело место в творчестве украинских композиторов Львова на протяжении междувоенного двадцатилетия и исчезло с его художественного горизонта после 1939-го года.

Диссертация вводит в обращение незадействованные до сих пор музыкальные пласты музыки львовских композиторов 1920-30-х годов. Результаты работы могут найти практическое применение в дальнейшем исследовании истории украинской музыки, в соответственных курсах музыкальных учебных заведений.

Ключевые слова: модернистические тенденции, львовский музыкальный модернизм, экспрессионизм, урбанизм, неоклассицизм, необарокко, неофольклоризм.

Здано до складання 12.05.2003 р.
Підписано до друку 21.05.2003 р.
Формат 60х90/16. Гарнітура TimesNewRoman.
Папір офсетний. Друк офсетний.
Ум. друк. арк. 1,29. Обл. вид. арк. 0,85.
Наклад 100 пр.
Друк ТзОВ "СПОЛОМ"
79008 Україна, м. Львів, пл. Ринок, 36
Тел./факс: (380-322) 97-55-47
E-mail: spolom@sc.net.ua, spolom@mail.lviv.ua

АВ 55.692

Мист

ПЕРИФЕРІА