

ЛЬВІВСЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ  
ІМ. М. В. ЛИСЕНКА

ДУБРОВНИЙ Тарас Миколайович



УДК 78.27; Д-79

**ФОРТЕПІАНО ТВОРЧІСТЬ  
АНАТОЛІЯ КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО  
У СТИЛЕТВОРЧИХ ПРОЦЕСАХ  
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

Автореферат  
дисертації на здобуття вченого ступеня  
кандидата мистецтвознавства

Львів – 2006



00762038 (Q)

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі теорії музики Львівської державної академії ім. М. В. Лисенка Міністерства культури і туризму України.

**Науковий керівник:** Козаренко Олександр Володимирович  
доктор мистецтвознавства, професор,  
Львівська державна музична академія  
ім. М. В. Лисенка, завідуючий кафедри  
теорії музики (Львів).

**Офіційні опоненти:** Терещенко Алла Костянтинівна  
доктор мистецтвознавства, професор,  
Інститут мистецтвознавства, фольклористики  
та етнології імені М. Т. Рильського НАН України,  
провідний науковий співробітник (Київ).

**Берегова Олена Миколаївна**  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри історії української музики  
Національної музичної академії України  
імені П. І. Чайковського (Київ).

**Провідна установа:** Одеська державна музична академія  
імені А. В. Нежданової, кафедра сучасної музики  
та музичної культурології (Одеса).

Захист відбудеться „21” „грудня” 2006 р. о 13<sup>00</sup> годині на засіданні спеціалізованої Вченої Ради К 35.869.01 по захисту дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства у Львівській державній музичній академії ім. М. В. Лисенка за адресою: 79005, м. Львів, вул. О. Нижанківського, 5, поверх 2, малий зал.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка за адресою: 79005, м. Львів, вул. О. Нижанківського, 5.

Автореферат розіслано „17” „истопада” 2006 р.

Вчений секретар спеціалізованої вченої ради  
кандидат мистецтвознавства, доцент

Катрич О. Т.

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

**Актуальність теми.** Творчість Анатолія Кос-Анатольського є своєрідним феноменом української музичної культури другої половини ХХ століття. Небувала популярність його музики за життя, що сьогодні видається незбагненою на тлі майже тотального герметизму поезики композиторів кінця століття, продовжилася несподіваною актуалізацією його творчості (зокрема, фортепіанної) вже після смерті композитора. Та попри щасливу сценічну долю музики А. Кос-Анатольського, до якої спричинилися цілі покоління українських піаністів (від професора, Народного артиста України Олега Криштальського, Народної артистки України Марії Крушельницької аж до студентів музичних навчальних закладів, в репертуарі яких постійно звучать твори композитора), музика Кос-Анатольського виявила захоплюючу співзвучність сучасності, здатність „самозростати” від взаємодії з новим соціокультурним контекстом побутування. Виявилось, що в умовах „тріумфуючого” постмодернізму, гуманна, зворушливо інтимна інтонація спілкування композитора із слухачем виглядає напрочуд доречною, співмірною з кращими зразками ліричних прозрінь „пізнього” В. Сильвестрова, Є. Станковича, М. Скорика, а певний традиціоналізм вислову, глибока генетична закоріненість його музики, відверті альянзи до найширшого європейського мовно-стильового тезаурусу сприймається сьогодні як мало чи не класичний зразок „рефлексууючої” свідомості постмодернізму, втілення засадничих для нього ідей „стильової гри”, культурного полілогу, причетності свідомості композитора до Пам’яті Культури. Інформаційний заряд цієї музики не вивітрується, а навпаки – все більше зростає, і перед виконавцями і слухачами відкриваються щораз глибші смислові зв’язки з різними шарами національної і світової музики. У фортепіанній творчості А. Кос-Анатольського немов у своєрідному згустку поєдналися провідні тенденції українського, а точніше галицького піанізму (щонайменше від „шопенізмів” К. Мікулі, бідермаєру салонних п’єс І. Воробкевича, П. Любовича, О. Нижанківського, сецесії В. Барвінського та Н. Нижанківського, фольклоризму В. Витвицького та М. Колесси тощо), разом з тим його фортепіанна музика стала передчуттям „нової фольклорної хвилі” (у „Гомоні Верховини”, „Гуцульській токаті” та ін.), естетики „нової простоти”, емоційної відкритості європейської кіно-музики (Ніно Рота, Мішеля Легран, Мікаела Тарівердієва, Андрія Петрова), активного вторгнення джазової стилістики, естетики легкого жанру (у вальсах, танго для фортепіано тощо), що стало чи не найяскравішою ознакою музики постмодернізму.

В українському музикознавстві повільно, але неухильно категорія пост-модернізму завойовує право на існування завдяки працям О. Берегової, О. Козаренка, Л. Кияновської, І. Строй, Д. Дувірак та ін. Ці дослідники застосовують визначення постмодернізму до явищ музичної культури умовно 70-80-х років ХХ ст. Ми ж вважаємо, опираючись при цьому на дослідження вітчизняних культурологів, літературознавців, за можливе розширити хронологічні рамки українського музичного постмодернізму до 50-х років ХХ століття, про що свідчить пласт українського музичного академізму, твореного в рамках методу соціалістичного реалізму. Особливо показовим передчуттям постмодернізму в цьому контексті є фортепіанна творчість А. Кос-Анатольського.

Таким чином, **актуальність** теми дисертації обумовлена необхідністю поновного прочитання як відомої частини фортепіанної спадщини, так і нововіднайдених творів Кос-Анатольського в нових естетичних умовах, що окреслені поняттям постмодернізму. Саме з цих позицій видається можливим пояснити здатність текстів композитора несподівано актуалізуватися в сучасному звуковому просторі. Розроблені постмодерністичною критикою аналітичні методики дозволяють естетично виправдати оригінальні явища творчого методу Кос-Анатольського, які за його життя могли видаватися дещо анахронічними (особливо, в агресивному звуковому середовищі західної музики 60-70-х років), а сьогодні несподівано виявляють суголосність до панівних тенденцій музичного філогенезу на межі століть.

### **Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Дисертаційне дослідження виконане на кафедрі теорії музики Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка, відповідно до плану наукових робіт, і є частиною комплексної теми № 3 „Українська музика в контексті світової музичної культури” на 2002-2006 рр. Тема затверджена Вченою радою ЛДМА ім. М. В. Лисенка (протокол № 4, від 25 грудня 2003 року).

**Мета дослідження** – на прикладі фортепіанної творчості А. Кос-Анатольського розкрити особливості творчого методу композитора, у контексті стилетворчих процесів другої половини ХХ століття, які ми окреслюємо поняттям постмодернізму.

Для досягнення мети було поставлено **завдання**:

1. Окреслити загальні погляди сучасного музикознавства на постмодернізм в українській культурі другої половини ХХ ст.;
2. Запропонувати концепцію українського музичного постмодернізму як сукупності певних мовно-стильових канонів;
3. Прослідкувати прояви окремих рис естетики постмодернізму у творчому методі А. Кос-Анатольського;

4. Виявити роль композитора у формуванні рис музичного академізму (раннього постмодернізму) на прикладі його фортепіанної творчості.

**Об'єктом дослідження** є стилетворчі процеси другої половини ХХ століття, окреслені в роботі як постмодернізм.

**Предметом дослідження** – фортепіанна творчість А. Кос-Анатольського як специфікація раннього українського музичного постмодернізму.

**Матеріалом дослідження** стали як відомі, так і поновно відкриті фортепіанні твори А. Кос-Анатольського, що демонструють несподівану відповідність до засадничих рис поетики постмодернізму.

**Теоретико-методологічні засади дослідження.** Складність та неусталеність підходів у вітчизняному музикознавстві до явищ постмодернізму зумовили необхідність залучення широкого спектру наукових досліджень різних галузей знання – філософії, культурології, літературо- та мовознавства, щоб сформувані евристично плідну гіпотезу поетики постмодернізму, здатної пояснити розмаїття процесів і явищ української музичної культури повоєнної доби. На основі праць Т. Гундорової, Т. Гуменюк, М. Зубрицької, В. Горбатенка, Г. Меднікової, О. Вайнштейна, Л. Карасьова, В. Рожновського, П. Козловського, Н. Корнієнко, В. Личковах, С. Павличко, О. Соболя, болгарської дослідниці Ю. Крістєвої, польських дослідників В. Болєцкого, Б. Барана, західноєвропейських філософів Ж.-Ф. Ліотара, Ж. Дерріди, Ж. Дельоза, Ж. Бодріара, американських істориків Ф. Джеймсона, Л. Фідлера, І. Хассана, А. Тойнбі, Л. Скота та ін., було сформовано найзагальніші методологічні підходи даної роботи.

Ще однією важливою підставою формування методології роботи є музикознавчі „проекції” постмодерністичної критики, здійснені В. Задерацьким, О. Козаренком, Л. Кияновською, О. Береговою, О. Зінкевич, Д. Дувірак, І. Строй, О. Соколовим, Б. Сютюю, О. Самойленко, Н. Нікольською, В. Личковах, Я. Ласовським, А. Ільїною, Г. Демешко, Н. Герасимовою-Персидською та ін.

Все це визначило необхідність застосування міждисциплінарних підходів, а відповідно комплексного характеру методології дослідження, що поєднує в собі загальнокультурологічний, семіотичний, історико-генетичний та традиційно музикознавчий (аналітичний) підходи.

*Загальнокультурологічний* підхід, дозволяє нам окреслити широкий контекст українського музичного постмодернізму в сукупності соціальних, естетичних, етнічних детермінант.

*Семіотичний* підхід до культури як тексту (згідно з концепціями Ролана Барта, Умберто Еко, Юрія Лотмана, Жана Бодріара, Михайла Бахтіна) дозволяє звести розмаїття естетичних явищ українського музичного пост-

модернізму до певних „змістовних згустків”, точніше – мовно-стильових канонів, які стають засобом трансляції своєрідної музичної інформації, природа якої зумовлена особливостями естетики постмодернізму.

*Історико-генетичний* підхід дозволяє прослідкувати несподівану відповідність окремих рис постмодерністичної поетики тенденціям національного музично-історичного процесу, їх глибинну закоріненість в ньому коли засаднича гетерогенність національної музичної мови дістала нове естетичне прочитання і подальший розвиток в сучасних умовах, зокрема у фортепіанній творчості А. Кос-Анатольського.

**Наукова новизна дослідження** зумовлена досі не практикованим контекстом розгляду фортепіанної творчості Кос-Анатольського та введенням в музикознавчий обіг корпусу невідомих текстів композитора. У процесі вирішення основних завдань дослідження виявилось, що:

1. Український музичний постмодернізм, що охоплює другу половину ХХ століття, проявив себе низкою мовно-стильових канонів (неоромантичний, етнічний, авангардний, синтетичний), у чергуванні, взаємодоповнюванні, накладанні яких втілюється синтагматичний плюралізм естетики постмодернізму;
2. Особливу роль в українському музичному постмодернізмі відіграв неоромантичний канон, який естетично виправдав творчість доби т. зв. соціалістичного реалізму – важливого етапу національної музичної культури, що вмістив у себе не до кінця пройдені національною культурою етапи музичного філогенезу (зокрема, т. зв. зрілого та пізнього романтизму). Це був етап утвердження професійних основ національної музики, остаточного формування української композиторської школи, створення потужного пласта т. зв. музичного академізму.
3. Особливу роль в цьому процесі має творчість А. Кос-Анатольського, який був не тільки одним з adeptів музичного академізму (як виявилось – першої, ранньої версії постмодернізму в нашій культурі), але й передбачив особливості наступних мовно-стильових канонів національного постмодернізму, що немов виростили з мистецтва, твореного в параметрах соцреалізму.
4. Вперше проаналізовані тексти Кос-Анатольського (в тому числі сім прелюдій, „Молодіжний парад”, „Буковинське рондо”) вдало доповнили корпус вже відомих фортепіанних творів композитора, ще більше виявивши оригінальні мовно-стильові риси почерку композитора, що стали підставою дезінтеграції соцреалістичного канону.

**Теоретичне і практичне значення отриманих результатів.** Положення, сформульовані у дисертації, дозволяють осмислити феномен „нового звучання”,

непроминальної, щораз відновлюваної актуальності, захоплюючої свіжості музики Кос-Анатольського у здавалося б зовсім відмінних від часу її написання естетичних умовах постмодернізму. Разом з тим відкривається можливість збагнути природу національного варіанту постмодернізму, одним із провісників якого став Анатолій Кос-Анатольський.

Матеріали дисертації та її висновки можуть бути використані у ряді дисциплін мистецьких навчальних закладів (зокрема, історії української музики, історії фортепіанного мистецтва, культурології тощо).

**Апробація результатів дисертації.** Основні ідеї та положення роботи обговорювалися на засіданнях кафедр музичної україністики та теорії музики Львівської державної музичної академії ім. М.В. Лисенка, оприлюднювалися у доповідях на конференціях: „Мистецтво молодих – 2001”, „Мистецтво молодих – 2002”, „Мистецтво молодих – 2004” (Львів), „Музикознавчі студії – 2005” (Львів), конференція Молодіжної секції Музикознавчої комісії НТШ (Львів, 2005), конференція Молодіжної секції Музикознавчої комісії НТШ (Львів, 2006).

**Публікації.** Результати досліджень викладені у чотирьох публікаціях у фахових виданнях, а також у матеріалах наукових конференцій.

**Структура дисертації.** Дисертація складається зі Вступу, двох розділів, Висновків, списку використаних джерел та Додатків. Обсяг основного тексту 142 сторінки. Загальний обсяг тексту 159 сторінок.

## ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **вступі** обґрунтовується актуальність теми та її зв'язок з науковими програмами, планами, темами, сформульовано предмет, мету і завдання роботи, визначено її наукову новизну і практичне значення, а також вказано на апробацію результатів дослідження.

У **Першому розділі** „Постмодернізм як окреслення стилетворчих процесів в українській музичній культурі другої половини ХХ століття” – на основі аналізу наукової літератури подається характеристика історико-естетичних передумов втілення поетики постмодернізму, її теоретичних концепцій в західноєвропейській, американській та українській культурі другої половини ХХ століття.

У **підрозділі 1.1.** „Український музичний постмодернізм: генеза та етапи розвитку” визначено хронологічні рамки постмодернізму, його окремі мистецькі прояви тощо. Було поставлено завдання відповісти на запитання, чи українська версія постмодернізму відповідає його західному аналогу, як найбільш відповідну для окреслення п'ятдесятилітньої історії повоєнного національного мистецтва?

Сьогоднішні позиції науковців стосовно хронологічних рамок явища постмодернізму на пострадянському просторі є доволі різними.

Ряд українських науковців, зокрема, О. Берегова, І. Строй, Л. Кияновська, О. Козаренко, М. Павлишин, Б. Сjuta, Д. Дувірак та ін., досліджуючи мистецькі процеси в Україні протягом 1980-2000 років, дійшли спільного висновку та довели, що творчість композиторів згаданого періоду, очевидно, окреслюється рамками естетики постмодернізму, з певним вмістом національного первня, яке визначає специфіку мистецької реалізації постмодернізму в Україні.

Деякі дослідники радикальніше висловлюються стосовно хронологічних рамок „постмодернізму”, відносячи ствердження принципів постмодернізму до 40-х років (І. Нікольська, Т. Гундорова).

Зародження епохи постмодернізму почалось у 50-і роки, коли відбулося поступове „звільнення”, „розкріпачення” музики, подолання прямої залежності від політики (М. Ржевська). Іманентний плюралізм постмодернізму, його підкреслений традиціоналізм, став глибинною основою, детермінуючим фактором створення „національних шкіл” в музиці ряду країн Європи та Радянського Союзу: „нової польської школи” (В. Лютославський, К. Пендерецький, К. Сероцький), американського мінімалізму, „нової фольклорної хвилі” в творчості композиторів країн Прибалтики, Закавказзя, України, Росії тощо.

Серед критиків, які окреслили явища постмодернізму, виокремили їх із загального культурного історичного контексту та створили поняттєву структуру, що лягла в основу визначення постмодернізму, слід згадати насамперед французьких філософів Жана-Франсуа Ліотара, Жіля Дельоза, Жака Дерріду, Жана Бодріара; американських істориків Фредеріка Джеймсона, Леслі Фідлера, Іхаба Хассана та ін.

Значимо, що унікальність характеру українського постмодернізму, на відміну від його західного варіанту полягає у тому, що він не відкидав національної мистецької традиції (як фольклорної, так і артифіційної), а навпаки розвивав її. Естетичні засади постмодернізму уможливили актуалізацію фольклорної традиції (зокрема, діалектної сторони музичного фольклору), наслідком чого стала поява „нової фольклорної хвилі” в 60-х рр. Власне апелювання українського музичного авангарду 60-х років до національної музичної традиції (зокрема, фольклорних джерел) і було одним з перших проявів нового, невідомого на той час поняття – постмодернізму. Саме в середовищі композиторів 50-70-х років, поряд із опрацюванням національних, фольклорних традицій, відбулася також творча адаптація на українському ґрунті здобутків найновішої зарубіжної музики

і з'явилися непересічні твори, що стали фундаментом української нової музики останньої третини ХХ століття та сформували основи стильових параметрів національного різновиду постмодернізму (Б. Сюта).

Як нам видається, український музичний постмодернізм є низкою мовностильових канонів, які приходили на зміну одне одному, і завдяки яким він ідентифікував свою національну самобутність у контексті західної культури, а саме:

1. *Неоромантичний канон* (українська музика 50-х рр. – музичний академізм).
2. *Етнічний канон* („Нова фольклорна хвиля“).
3. *Авангардний канон* (творчість 60-х рр.).
4. *Синтетичний канон* (сучасна актуальна модель від 1980-х рр., що об'єднує в собі елементи всіх вище згаданих мовно-стильових канонів).

Дослідники сучасного мистецтва часто послуговуються поняттям естетичної парадигми, як способу окреслення специфіки стильових течій другої половини ХХ ст. З огляду на етимологію терміну „парадигма” (*paradeigma* від гр. – правило, зразок), який не зовсім відповідає постмодерністичному плюралізму, пропонується для осягнення феномену естетичної „всєядності” постмодернізму вжити категорію „синтагми” (*syn-tagma* від гр. – з'єднати) як основної робочої моделі. Якщо парадигматика символізує собою одновимірність, нетерпимість та абсолютизацію протилежностей, то синтагматика, навпаки, дає змогу поєднати у свідомості множинність контрастних елементів і відповідно тлумачити постмодернізацію як безперервний процес співтворення нового світу, як цілісну мозаїку, в якій кожна часточка має самодостатнє й самоцінне значення (В. Горбатенко). Нам видається плідною саме категорія *синтагми*, оскільки вона найкраще втілює постмодерністичну ідею „*поєднання непокєднуваного*”. Така „всєядність” в ширшому розумінні слова, це не просто „набір різностей” (плюралізм), а його *впорядкований взаємозв'язок – панплюралізм* (В. Рожновский). Зазначимо, що ідея „поєднання непокєднуваного” закладена вже в самому терміні „постмодернізм”, який утворився із етимологічно суперечливого сполучення „пост” (після) і „модо” (саме зараз). Зміна культурно-ціннісних координат призвели до нашарування непокєднаних речей і понять (прийм синтагми. – Т. Д.) у свідомості сучасної людини, стирання граней між історичними формами культури за рахунок включення їх в систему художнього мислення всіх попередніх стилів, жанрів і форм, які в межах твору набувають властивостей знаку, символу, що став визначальною рисою постмодерністської естетики (О. Берегова).

Окремим випадком є т. зв. жанрово-стильові нашарування, семантичні накладання, часто подибувані у постмодернізмі прийоми „подвійного кодування” та „семантичного зсуву” що досить часто зустрічається, зокрема, у творчості А. Кос-Анатольського, М. Скорика, І. Щербакова, В. Сильвестрова тощо.

Яскравим виявом постмодерністичної поетики є створення паралельних текстів (музичного і словесного), які у вітчизняній музичній культурі чи не вперше представлені яскравими зразками у творчості А. Кос-Анатольського (зокрема, у його фортепіанних прелюдіях d-moll, g-moll, e-moll, написаних у 1954 році; „Ноктюрні” 1958 року та ін.) а зараз – у В. Сильвестрова, подані, зокрема, у монографії Л. Нестевої тощо.

Ще одним типовим прийомом зрілого постмодернізму стало явище „множинності фіналів”, що часто мають місце у літературі, театрі, кіно та ін. І що цікаво, що в українській музиці цей прийом застосував Кос-Анатольський у жанрі прелюдії ще в кінці 50-х років. Слід зазначити, що цей мистецький факт став на той час чи не унікальним в українській музиці зразком, який передбачав одне з типових явищ постмодерністичної естетики.

Все це дозволяє і вимагає по новому розглянути феномен соцреалізму (музичного академізму) як першого етапу загострення діалогу культур і часів в контексті українського загальнокультурного дискурсу, а отже – проявом естетики постмодернізму.

**У підрозділі 1.2. „Творчість А. Кос-Анатольського в контексті музичного академізму (соціалістичного реалізму) як специфікації раннього посмодернізму”** розглядається метод соціалістичного реалізму (30-50-х років), де спостерігається еклектичний вторинний характер всієї мистецької продукції того часу, яка, як бачимо несподівано виявила генетичну спорідненість із сучасною постмодерністичною добою, що дозволяє припустити трактування соціалістичного реалізму як початкового етапу постмодернізму, його першу „стильову маску”.

Тоталітаризм радянської доби, присвоюючи культуру, розповсюджував на неї популістський принцип рівності, повністю стираючи з неї риси аристократизму, що в результаті призвело до тотальної профанації культури цивілізацією, що означає не просто її заангажування, але й тотальну ідеологізацію (В. Задерацький). Можна констатувати факт, що радянська музика як феномен не була якимось внутрішньо цільним явищем. 30-50-і роки української музичної культури були переповнені політичним, тоталітарним кічем, данину якому віддали практично всі композитори (Б. Сюта). Еклектичний, гетерогенний характер естетики соцреалізму, на який вказує, зокрема О. Зінкевич, став згодом підґрунтям „всеядності”

естетики постмодернізму; соцреалізм ніби підготував полілог творчих методів, поетик, які немов розірвали єдиний панівний метод у 60-х роках (виявом чого стала „нова фольклорна хвиля”, український авангард 60-х років, явища неостилів тощо). Позірна зосередженість соціалістичного реалізму на категорії національного (соціалістичне мистецтво „національне за формою та інтернаціональне пролетарське за змістом”) з одного боку дозволило остаточно стабілізувати національний мовностильовий канон (романтичного типу), а з іншого боку при переході до модерного мовностильового канону, наміченого ще у творчості Б. Лятошинського, і „договорюваного” вже у 60-х роках, несподівано актуалізувати національну характерність в українському музичному авангарді 60-х років, що можна пояснити *підкресленим традиціоналізмом* українського постмодернізму, його зосередженості на традиції, а не відкидання її (що стало, по-суті, однією з основних відмінностей від західного інваріанту, де культивувалась деконструкція, фрагментаризація минулого, яка руйнувала, знищувала тяглість, плавне еволюційне протікання розвитку музичної культури).

Ще однією генетично спільною рисою соцреалізму і постмодернізму є підкреслений „демократизм” одного і другого: соцреалістичне „мистецтво належить народові” – постмодерністичне мистецтво є мистецтвом для найширших мас постіндустріального суспільства. Якщо тоталітарний режим в цілому, піклується про створення ерзац-культури (яка переважно несе в собі суму традиційних аксесуарів, змінивши, однак, семантику і функцію), то відкрите суспільство створило т.зв. маскультуру (В. Задерацький). Звідси, зняття опозиції між „високими” та „низькими” жанрами, естетичне виправдання прикладних форм музикування (легкої музики, поп-музики, кіно-музики, джазу), особлива заслуга в чому в українській музиці належить представнику львівської композиторської школи А. Кос-Анатольському (цікаво прослідковуються „балансування” естетик соціалістичного реалізму і раннього постмодернізму в окремих жанрах, в тому числі фортепіанній творчості композитора).

Розмаїте полістильове наповнення соцреалістичного методу етнічними, романтичними, сецесійними рисами, виразовими засобами „легкої” розважальної музики, їх різноманітне поєднання (до речі, часто в межах одного твору) свідчить про передбачення такого незвичного та нетипового для естетики соціалістичного реалізму явища „поєднання непоєднуваного”, разом з тим, по-суті, одного з найхарактерніших прийомів зрілого постмодернізму.

**У Другому розділі „Прояви естетики раннього постмодернізму у фортепіанній творчості А. Й. Кос-Анатольського”** накреслена в Першому розділі матриця раннього українського постмодернізму – музичного ака-

демізму – проектується на весь жанровий спектр фортепіанної творчості А. Кос-Анатольського: від мініатюри до фортепіанного концерту.

При чому, слід зазначити взаємодоповнюючий, комплементарний характер цих проявів: певні риси (як от, позірна „заниженість” стилю, часто загострена сентиментальність, з позірно іронічним відтінком; подолання герметизму поміж жанрами „високого” та „низького” масового мистецтва; створення паралельних текстів, часте використання прийому „стильової гри”; звернення до стилів попередніх епох з розширенням їх семантичної навантаженості тощо) намічаються в одному жанрі, і як би договорюються, дорозвиваються в інших жанрах.

На думку одного з перших американських дослідників постмодернізму Іхаба Хассана, серед основних прикмет постмодерністичної поетики є: *недоокресленість, фрагментарність, втрата „Я”* та ін. Проектуючи ці визначення стосовно мово-стилю Кос-Анатольського бачимо, що недоокресленість проявляється у певному ослабленні авторського начала (квазіцитати, самоцитати), певній фрагментарності вислову. Частково ефект фрагментарності виникає через часте послуговування прийомом секвенціювання, акцентуючи увагу на вагомості секвенційної інтонації. Також фрагментарність проявляється на рівні домінування циклічних, сюїтного плану форм.

Типова у постмодернізмі втрата „Я” проявляється у побудові тематизму на основі стереотипів „музики минулого”. Постмодерністичний „акцент” в авторському стилі виявляється не тільки у відборі інтонаційних комплексів, але й у способі їх організації, у зміні семантичного „навантаження” (т. зв. „семантичний зсув”).

Була запропонована дещо інша система естетичних координат, яка вимагає нового прочитання текстів А. Кос-Анатольського, наукового переосмислення та аналізу всієї фортепіанної спадщини композитора (до цього розділу увійшли всі фортепіанні твори А. Кос-Анатольського, включаючи також пласт досі невідомих творів, що дотепер знаходяться лише у рукописному вигляді), оскільки розглянувши його фортепіанну музику саме під таким ракурсом, можна пересвідчитись, як в умовах жорсткого ідеологічного пресу соцреалізму, композитор, у своїй фортепіанній творчості став одним із прозвісників нової, ранньо-постмодерністичної епохи в українській музичній культурі, що була продовжена у наступному поколінні митців (а серед них М. Скорик, Є. Станкович, В. Сильвестров, І. Щербаков та ін.).

**У підрозділі 2.1. „Мініатюри”** розглядається цикл з шести прелюдів, сім невідомих прелюдів, „Гуцульська токата”, два вальси, „Ноктюрн”, в яких прослідковуються всі основні параметри творчого методу композитора (які окреслюємо як ранньо-постмодерністичні). Це насамперед, „нова про-

стота" інтонаційної мови написання парних поетичних текстів, створення варіантних фіналів, жанрова багатоосновність творів (наприклад, суміщення прелюдії, токати, коломийки) і т. ін.

**У підрозділі 2.2. „Середні форми”** розглядаються „Гірська легенда”, „Гомін Верховини”, „Скерцо сі-мінор”, „Буковинське рондо”, „Молодіжний парад”, в яких (окрім останнього твору) важливим стильовим чинником стали елементи естетики сецесії (своєрідного „продовження” бідермаєру в добу модернізму), а точніше національного варіанту – „гуцульської сецесії”. Підхоплена Кос-Анатольським традиція „салонного музикування” співпала з характерною рисою естетики сецесії, що наново „відкриває художню повноцінність ужиткових форм і через гру з ними утворює нові естетичні категорії.” (Л. Кияновська). Слід зазначити, що сецесійний напрямок у творчості галицьких композиторів був виразно постромантичним, і продовжував розвивати романтичну традицію. Все це майстерно було інкрустовано та поєднано з фольклорною та національною характерністю тощо.

Практично весь спектр європейських стильових напрямів кінця XIX – поч. XX ст. (пізній романтизм, символізм, імпресіонізм і т. д.) увійшов у галицьку музику – а через неї – у загальнонаціональну, „під дахом” сецесії та завдяки естетиці модерну... Це супроводжувалося розширенням кола лексем новими інтонаційними знаками. Одним з таких акцептованих знаків музичної сецесії стала діатонічна і хроматизована „лінія хвилі” (О. Козаренко), типові гармонічні побудови імпресіонізму, легкої музики та джазу. Ці знаки були широко представлені у творчості, зокрема, В. Барвінського та Н. Нижанківського, а в 60-ті роки музична сецесія була „договорена” у творчості А. Кос-Анатольського, яку з огляду на хронологічний розрив все ж таки можна визначити як продовження традицій „*гуцульської сецесії*” (своєрідного галицького варіанту європейського сецесійного інваріанту).

**У підрозділі 2.3. „Сюїти”** розглядаються три сюїтні цикли: „Буковинська сюїта” (1979-1981рр.), „Козацькі могили”(1969 р.), та „Сині гори” (1969 р.). Кожна з цих сюїт Кос-Анатольського розвиває якийсь окремих тип сюїти. „Буковинська сюїта” – картинно-жанровий тип; „Козацькі могили” – це програмна сюїта фабульного типу, де кожна частина є новим етапом розвитку образу; сюїта „Сині гори” – картинно-зображального типу. В цих творах знаходимо також численні алузії у мово-стилі Кос-Анатольського до музики І. Воробкевича, М. Лисенка, Н. Нижанківського, що свідчить про його постмодерністичну природу.

**У підрозділі 2.4. „Концерти”** прослідковано характерні ознаки узагальненого неоромантичного мовно-стильового канону (осердя естетики

раннього постмодернізму): це, насамперед, використання алюзій на різні стильові явища – від найузагальненіших моделей календарно-обрядового фольклору (щедрівка, веснянка), до безпосередніх алюзій на музику М. Лисенка, П. Чайковського; постійна зміна стильових масок в межах одного твору (полі-стиль); використання окремих елементів музичної сецесії, зокрема, через культивування певних мелодико-гармонічних, фактурних моделей (тут відчувається зв'язок з ранньою творчістю Л. Ревуцького, В. Барвінського, М. Колесси, а також з творчістю Н. Нижанківського); певна визначена „позитивна” програма твору як ознака естетики соцреалізму тощо. Композитор не тільки користується випробуваними стилістичними ходами (як от, алюзії на узагальнено-романтичні мелодичні контури головної партії Перших частин двох творів, творення типових для класичних фортепіанних концертів образів вічного руху в темах Фіналів – і все це з легкою іронічною підсвіткою, що виникає, з одного боку, від загостреного відчуття, що слухач десь чув цю музику, стикався з нею, але де він її чув, і в якому творі стикався – ніколи не довідається, оскільки маємо до діла з оригінальною авторською музикою, віртуозною стилізацією композитором найбільш типових формул жанру, відчайдушне „ходіння по лезу” автентичності вислову. З іншого боку, додатковим іронічним чинником є признание композитором авторства головної теми фіналу Другого концерту за його п'ятилітньою донькою, що засвідчує не тільки про якусь дуже зворушливу батьківську любов, але і певну індиферентність авторської позиції до тематичного відбору, коли композитор типово по-постмодерністськи черпає тематичний матеріал з найрізноманітніших джерел, не піклуючись особливо про якусь надоригінальність зовнішніх обрисів, а зосереджуючись виключно на точності включення семантичних конотацій у свідомості слухача, без особливої уваги до походження цього інспіруючого „подразника-сигналу”.

Разом з тим, узвичаєне коло музичних образів і тем, представлених у Другому концерті, розширяється і доповнюється новими мовностильовими явищами, а саме: мають місце моменти самоцитувань (майже точне повторення теми солоспіву „Ой піду я межі гори”, хору „Нова Верховина” у вступі; інтонаційні співпадіння поміж середнім розділом Другої частини і музикою ліричних сцен балетів „Хустка Довбуша” та „Сойчине крило”); подолання жанрового герметизму поміж т. зв. „легкою” та „поважною” музикою (у Другій і Третій частинах Другого концерту); розширення кола знаків європейського музичного професіоналізму, які задіює композитор у творенні власної концепції; збагачення регіональної фольклорної палітри (через включення до узагальнено-карпатського музичного колориту зразка бойківського фольклору – теми щедрівки „Чи дома, дома господареньку...”

у Другій частині Другого концерту). Згадуваний момент самоцитувань у концертах композитора свідчить про засадничу рису поетики, коли автор постійно повертається до певного образного кола, послуговуючись тими ж самими (раз вже створеними) музичними „словами”.

Подолання герметизму поміж т. зв. „легкою” і „поважною” музикою, так характерною для постмодерністичного суміщення „високих” і „низьких” жанрів, прослідковується в концертах на кількох рівнях – тематичному, гармонічному, композиційному: це своєрідне „свінгування” у другому епізоді рондо Фіналу Другого концерту, „блюзова” тоніка з секстою, емансипація імпровізаційності тощо.

**Висновки.** В результаті проведеного дослідження фортепіанної творчості Анатолія Кос-Анатольського на тлі стилетворчих процесів в українській музиці другої половини ХХ століття, вдалося встановити таке:

1. Творчість А. Кос-Анатольського (при всій зовнішній відповідності домінуючій естетиці соціалістичного реалізму 50-70-х років) виявила несподівану суголосність естетиці постмодернізму, яка, на думку сучасних українських музикознавців, охоплює безпрецедентне розмаїття процесів, явищ, тенденцій національного музично-історичного процесу повосенної доби.

З одного боку, це був період остаточної стабілізації академічного мовно-стильового канону, в якому ніби „договорювалися” не до кінця пройдені національною музичною культурою елементи романтичної естетики: сформувалась широка жанрова палітра (виникла школа національного симфонізму, особливого розвитку набуло оперне мистецтво, національний балет та ін.). Все це дає підстави зробити висновок про завершення етапу професіоналізації національної музичної культури.

З іншого боку, згаданий потужний шар професіоналізму, розмаїття і багатство його складових стало підставою дезінтеграції академічного мовностильового канону, що позначилось „вибухом” неоавангардних явищ 60-х років – своєрідної мистецької проєкції розкріпачення суспільної свідомості зумовленої „хрущовською відлигою”. Це виявилось також у поновній актуалізації категорії національного в музичній культурі, що призвело до появи цілого пласта підкреслено етнічної композиторської творчості, що окреслена в музикознавстві поняттям „нової фольклорної хвилі”. Свіжим струменем музичного життя став бурхливий розвиток розважальної музики в 60-х роках, коли до національної музичної свідомості було „прищеплено” специфічні елементи виразності американського джазу, бразильської боса-нова, французької шансон. Все це спричинило не тільки до потужного спалаху української пісенної творчості, але й

до перенесення елементів музичної мови розважальної музики в т. зв. „поважні” жанри (зокрема, в оперетту, мюзикл, кіно-музику, камерно-інструментальну та вокальну творчість).

Ще одним важливим чинником музичної свідомості перших повоєнних десятиліть став виразний акцент „історизму”, зумовлений активацією досліджень давньої української музики, що стало підставою до виникнення явищ своєрідного українського музичного неокласицизму 70-80-х років, зокрема, спроб адаптації сучасними композиторами національної барочної спадщини. Все це сформувало напрочуд розмаїту естетичну та мовностильову матрицю українського музичного постмодернізму.

2. Український музичний постмодернізм, як вдалося показати, представлений низкою мовностильових кодів („неоромантичний”, „етнічний”, „авангардний” та „синтетичний”) у чергуванні, накладанні, взаємодоповненні яких сформувалося все розмаїття музичних явищ досліджуваного періоду. У сучасній мистецтвознавчій літературі розмаїття поетики і практики постмодернізму традиційно окреслюється поняттям *парадигми*. Для більш точного окреслення неподибуваної раніше надзвичайної різноманітності явищ музичного постмодернізму, було запропоновано поняття *синтагми*, яка найкраще втілює постмодерністичну ідею „*посднання непосднуваного*”.
3. Розосереджений, гетерогенний характер музичної мови Кос-Анатольського резонує із засадничим комбінаторно-монтажним принципом поетики постмодернізму, є водночас класичним зразком „рефлексуючої свідомості композитора” (О. Соколов). В творчому методі композитора можемо відшукати типові для поетики постмодернізму явища інтертекстуальності, полістилістики, активного „втягування” інших текстів у процес авторського вислову, про що свідчать численні алюзії, цитації, прийоми самоцитування (наприклад, спільні теми Першої частини сюїти „Сині гори” і головної теми Першої частини Другого концерту; теми солоспіву „Ой піду я межі гори” та хору „Нова Верховина” і теми вступу Другого концерту, теми Другої частини a-moll’ого концерту і тем ліричних сцен балетів „Хустка Довбуша” та „Сойчине крило” і т. д.), прийом „стильової гри” (у численних „посиланнях” до музики Шопена, Рахманінова, Пучіні тощо), створення парних поетичних текстів (до прелюдій, вальсів, „Ноктюрну”), подвійних фіналів (у прелюдійному циклі з дванадцяти п’єс), прийому семантичного зсуву (через неспівпадиння традиційних жанрових ознак вальсу, маршу, скерцо та ін. з авторською трактовкою їх семантики тощо).
4. При особливій ролі Кос-Анатольського у творенні неоромантичного мовностильового канону (т. зв. музичного академізму) у вислові ком-

позитора знаходимо окремі оригінальні риси, що проросли згодом в „етнічному” та „синтетичному” канонах (своєрідний „фольклоризм” композитора, використання мовностильових елементів легкої музики, джазу). Оригінальність композиторського фольклоризму Кос-Анатольського позначена типовим для постмодернізму рефлексуючим характером: це не є безпосередня адаптація фольклорного матеріалу в музичну тканину професіоналізму (приміром, як це було у М. Колесси), це скоріше вільна композиторська алузія вже на сформовану в галицькій музиці традицію композиторської адаптації фольклору, його побутування в напів-аматорській творчості, міському домашньому музикуванню. Власне з цього напрочуд багатого шару „вторинних національних музичних стереотипів” (Ян Стеншевський) і виріс своєрідний композиторський фольклоризм Кос-Анатольського, який став продовженням гуцульської музичної сецесії в українській музиці другої половини ХХ століття.

А безпосереднє володіння Кос-Анатольським засобами виразності розважальної музики (з якої, зрештою, розпочався його творчий шлях як автора пісень-шлягерів для вистав театру „Веселий Львів” (1942-1943 рр.)) дозволило композитору дуже артистично, ненав’язливо і дотепно „інкрустувати” власну музичну мову специфічною блюзовою інтонацією та гармонією, що проникли не тільки в популярні солоспіви Кос-Анатольського, але і у фортепіанну музику композитора. І саме ці риси поетики постмодернізму згодом проросли у творчості М. Скорика, А. Гаврилець, О. Криволап та ін., позначили своєрідність кіно-музики А. Петрова, пісенної творчості М. Тарівердієва, а в західній музиці маємо своїм відповідником таку популярну творчість Ніно Рота, Мішеля Леграна тощо.

5. Засадничий традиціоналізм постмодернізму дозволив Кос-Анатольському повернути в сучасну музичну свідомість забуті (а часто не толеровані офіційною владою) явища національної історії музики – твори М. Вербицького, І. Воробкевича, В. Матюка, які в авторських опрацюваннях (зокрема, фортепіанних) набули нової актуальності в музичному середовищі 60-80-х років (знову ж таки як вияв згадуваного „історизму” мистецької свідомості часу). Це стосується і традиційної для української культури козацької тематики як осердя національної самототожності, до якої оригінально звернувся А. Кос-Анатольський, творячи ефект „подвійної рефлексії” на її лисенкове втілення (зокрема в сюїті „Козацькі могили”).
6. Стильова всеядність постмодернізму спричинила до розширення Кос-Анатольським кола національних музичних стереотипів – через задіяння широкого кола фольклорних діалектів (зокрема, лемківського, бойківського, гуцульського), доповнивши їх національними стереотипами

музичного професіоналізму. Композитор немов „довтілів” галицький музичний бідермайер (у згадуваних „репліках” до музики Воробкевича, Вербицького, Матюка), явища музичної сецесії, зокрема, у її „гуцульському” варіанті (особливо у версії Н. Нижанківського, як найближчої породжуючої моделі фортепіанної музики Кос-Анатольського). Всі вище згадані особливості композиторського фольклоризму Кос-Анатольського органічно увійшли у „етнічний” канон українського музичного постмодернізму, немов готуючи появу „нової фольклорної хвилі” 60-х років.

7. Відвертий ліризм, не приховуваний романтичний пафос фортепіанної музики Кос-Анатольського, що сприймався певним анахронізмом в умовах неоавангарду 60-х років, передбачив характерні риси т. зв. „синтетичного” канону, позначеного поверненням до традиційних основ музичного мистецтва (виразної мелодики, окресленої ладо-гармонії, традиційних жанрових втілень тощо) на межі ХХ-ХХІ століття. Така поетика А. Кос-Анатольського дивовижним чином перегукується із сучасними композиторськими автокоментарями, коли В. Сильвестров відверто говорить про себе як про композитора „низького стилю”, про мелодію, як „засіб робити музику вічною”, а М. Скорик вбачає сучасність в музиці не у „зверненні до рафіновано-авангардових прийомів виразу (вони вже перебриніли декілька десятиріч тому), а у відповідності до реального (читай, актуального. – Т. Д.) звукового світу, в якому ми живемо. Новоромантичне, сповнене прагнення до краси і чутливості, мистецтво щораз більше завойовує позиції, саме в ньому я вбачаю сучасність і майбутнє...” (М. Скорик).

Багатомірність музики А. Кос-Анатольського, що відкрилася при зміні кута зору (зумовленою об’єктивною зміною естетичних координат), побутування цієї музики сьогодні, її висока музична „інформаційність”, наснаженість (зумовленою глибинною закоріненістю в національній та європейській музичній традиціях), пояснюють ефект незникаючої популярності музики композитора. Фортепіанна творчість Кос-Анатольського найкраще демонструє ефект такого „самозростання”, що втілюється не тільки у відкритті нових текстів композитора, але й можливості їх нового прочитання виконавцями, що підтверджується сучасною концертною практикою.

### Список опублікованих робіт за темою дисертації:

1. До питання інтерпретації фортепіанних творів А. Кос-Анатольського (на основі методично-виконавського аналізу циклу з шести прелюдій). // Молоде музикознавство / Наукові збірники ЛДМА ім. М. В. Лисенка – Львів, 2002, – Вип. 7. – С.127-130.

2. Прояви естетики постмодернізму в українській фортепіанній музиці 60-90 рр. XX ст. // Вісник львівського університету. Серія мистецтвознавство. – Львів, 2004. – Вип. 4. – С. 69-76.
3. Фортепіанні концерти А. Й. Кос-Анатольського як зразок раннього українського постмодернізму (музичного академізму 50-х – 60-х років XX століття). // Українська та світова музична культура: сучасний погляд / Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2005. – Вип. 36. – Книга 1. – С. 188-196.
4. Другий фортеп'яний концерт Анатолія Кос-Анатольського – жанрово-стильові особливості // Musica Humana. / Наукові збірки ЛДМА ім. М. В. Лисенка, – Львів. – 2005. – Вип. 10. – С. 228-241.

**Дубровний Т. Фортепіанна творчість А. Кос-Анатольського у стилетворчих процесах другої половини XX століття. Рукопис.**

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03. – Музичне мистецтво. – Львівська державна музична академія ім. М. В. Лисенка, Міністерство культури і туризму, Львів, 2006.

Дисертація присвячується фортепіанній спадщині А. Й. Кос-Анатольського у стилетворчих процесах другої половини XX століття. На прикладі фортепіанної спадщини композитора було доведено, що його твори написані в умовах естетики соцреалізму (особливо періоду 50-х-60-х років) сьогодні можуть сприйматися як зразки раннього українського музичного постмодернізму. Чотири канони (романтичний, етнічний, авангардний, синтетичний), що стали основними складовими української музичної культури другої половини XX століття, знаходимо у фортепіанних творах А. Кос-Анатольського. Характеризуючи співіснування складових вищезгаданих канонів у творчому доробку Кос-Анатольського, вживання прийомів полістилістики, „поєднання непоєднуваного”, явища „стильової гри”, варіантності фіналів та ін., що стали характерними прийомами естетики „зрілого” постмодернізму, була запропонована категорія синтагми, яка на противагу часто вживаній категорії парадигми, є більш відповідним окресленням для постмодерністичного плюралізму, який знаходимо у фортепіанній спадщині Кос-Анатольського. З огляду на результати здійсненого дослідження, було запропоновано розширити рамки українського музичного постмодернізму до 50-х років XX століття, ранній етап якого (музичний академізм) був творений А. Кос-Анатольським.

**Ключові слова:** фортепіанна творчість, постмодернізм, синтагма, парадигма, полістилістика, „стильова гра”, плюралізм, „семантичний зсув”.

**Дубровный Т. Фортепианное творчество А. Кос-Анатольского в стилеобразующих процессах второй половины XX века. Рукопись.**

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03. – Музыкальное искусство. – Львовская государственная музыкальная академия им. М. В. Лысенко, Министерство культуры и туризма, Львов, 2006.

Диссертация посвящена фортепианному наследию А. И. Кос-Анатольского в стилеобразующих процессах второй половины XX века. На примере фортепианного наследия композитора было доказано, что его произведения написаны в условиях эстетики соцреализма (особенно периода 50-60-х годов) сегодня воспринимаются как предвидение раннего украинского постмодернизма. Об этом свидетельствует эклектичный, гетерогенный характер музыкального высказывания, снятие оппозиций между „высокими” и „низкими” жанрами, своеобразные всеядия поэтики и композиторской практики. Рассредоточенный, неоднородный характер музыкального языка Кос-Анатольского резонирует основоположному комбинаторно-монтажному принципу поэтики постмодернизма, и в тоже время есть классическим образцом „рефлексирующего сознания композитора” (А. Соколов). Это проявилось особенно в оригинальной версии композиторского фольклоризма предложенного А. Кос-Анатольского. Его версия определяется именно рефлексирующим сознанием композитора: это не непосредственная адаптация фольклорного материала музыкальной ткани профессионализма – это скорее свободная композиторская аллюзия уже на сформированную в галицкой музыке богатую традицию композиторской адаптации фольклора, его бытования в полупрофессиональном творчестве, городском домашнем музицировании. Именно с этой среды „вторичных национальных музыкальных стереотипов” (Ян Стеншевский) и произрастает своеобразный композиторский фольклоризм А. Кос-Анатольского, который стал продолжением гуцульской национальной сессии украинской музыки во второй половине XX века. Метод соцреализма как бы подготовил полилог языков культуры, присущий зрелому постмодернизму, предвидел явления „новой фольклорной волны”, неостилей, подчеркнутый традиционализм музыки 80-х-90-х годов. В украинской музыкальной культуре постмодернизм предстал четырьмя языково-стилистическими канонами (романтическим, этническим, авангардным и синтетическим). Почти все из них (за исключением авангардного) представлены в фортепианном наследии А. Кос-Анатольского. Объединяющим моментом, который свидетельствует о постмодернистской природе музыкального высказывания, стали явления полистилистики, стилевой игры, „семантическом сдвиге”,

написание комментирующих поэтических текстов, вариантность финалов и т.д. Нововведённый в музыковедческий обиход массив неизвестных фортепианных сочинений подтверждает сделанные выводы, и допускают введение категории эстетической синтагмы, которая в противовес к часто употребляемой категории парадигмы более соответствует определению постмодернистского плюрализма, которым обуславливается стилистическое своеобразие фортепианного наследия А. Кос-Анатольского. Исходя из результатов проведённого исследования, было предложено расширить рамки украинского музыкального постмодернизма до 50-х годов XX века, ранний этап которого (музыкальный академизм) был создаваем Кос-Анатольским.

**Ключевые слова:** фортепианное творчество, постмодернизм, синтагма, парадигма, полистилистика, „стилевая игра”, плюрализм, „семантический сдвиг”.

### **Dubrovny T. Piano works of Anatoly Kos-Anatolsky in the style-shaping processes of the second half of the 20th century. Manuscript**

Dissertation for the Degree of Candidate in Art History, specialist field 17.00.03 – Musical art. – Lviv State Musical Academy named after Mykola Lysenko, Ministry of Culture and Tourism, Lviv, 2006.

The dissertation is devoted to the role of the piano works of Anatoly Yosypovych Kos-Anatolsky in the style-shaping processes of the latter half of the 20th century. Based on examples of the composer's piano heritage, we have proven that his works – composed under the conditions of official Socialist realism (especially in the period of the 1950s-60s) – can today be rightfully considered as examples of early Ukrainian musical postmodernism. The four canons (romantic, ethnic, avant-garde, synthetic), which became the main components of the Ukrainian musical culture in the latter half of the 20th century, are present in the piano works of Anatoly Kos-Anatolsky. In characterizing the coexistence of the elements of the above mentioned canons in Kos-Anatolsky's creative works, as well as the usage of poly-stylistic techniques, “combination of the uncombinable”, the phenomenon of “style play”, variance of the finales, and suchlike, which came to be typical techniques of the aesthetics of “mature” postmodernism, we have proposed a category of the syntagm which, unlike the frequently used category of the paradigm, is more appropriate for the postmodernistic pluralism, which we encounter in Kos-Anatolsky's piano works. In view of the results of our research, we propose expanding the timeframe of Ukrainian musical postmodernism to the 1950s, whose early stage (musical academism) was created by Anatoly Kos-Anatolsky.

**Key words:** piano works, postmodernism, syntagm, paradigm, poly-stylistics, “style play”, pluralism, “semantic shift”.

Підписано до друку 08.11.2006 р. Формат 60x84/16.  
Гарнітура Times New Roman Суг. Папір офс.  
Ум. друк. арк. 1,0. Друк на ризографі.  
Наклад 100 прим. Зам. 328.

ТзОВ «Компанія «Манускрипт»»,  
вул. Руська, 16, м. Львів, 79008,  
тел. (032) 297-81-00.

1875

1875

АВ 70.212

Мист:

700

Мист