

**Ігор САВЧУК,**  
*кандидат мистецтвознавства*

## **ФОРТЕПІАННА МУЗИКА З. КАССЕРНА ТА Ю. КОФЛЕРА В УКРАЇНІ 20-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ ФІЛОСОФСЬКОЇ КАРТИНИ СВІТУ**

Розчарування в логіці суспільних процесів 20-х років ХХ століття висуває своєрідну модель існування замкненим у собі як прояв екзистенційного, що дає змогу ідентифікувати кризу як не тільки економічну або політичну, а й як духовну або таку, що полягає в самому сенсі буття, як к'єркегорівський парадокс, де під екзистенційним розуміється буття, позбавлене сенсу, звідси герой творчості – людина самотня і безпорадна, яка визнає безглуздість існування, але неспроможна припинити його.

Модерністський композитор ніби стоїть на межі двох світів: розумного (як приклад – позитивістське освоєння світу, яке ніби логічне у вербальному освоєнні) та нерозумного – екзистенційного світу, який перед очима і не підлягає «шкільним законам осмислення». Така ситуація існування модерністського митця прояснює витоки кризи мистецьких ідеалів у композиторів 1920-х років – від юнацького прекрасного, класичного через екзальтованість як екстравертивну, так і інтровертивну – до довершеного модерного. При цьому творчість доби означеного в дослідженні часу являє собою складний шлях трансформації музичного мислення разом із кардинальними змінами процесів зовнішнього світу (при цьому, зауважмо, новий час створив нову метапсихологічну дисгармонію душі композитора – екзистенційний час пульсує аритмічно, герой – ніби на утопічній дорозі, яка веде до кінця). А сама екзистенційна мета-образність притаманна практично кожному європейському композитору 20-х років ХХ століття.

Такий коловорот є наслідком філософії існування культури декадансу, що призвів до граничного напруження парадигми Я та решта (хоча решти світу від певного часу – принаймні до Першої світової – для митця нового часу не існує, він зосереджений у собі). Однак окреслена авторська суб'єктивна парадигма існування вибудувала цілий шар об'єктивно існуючих екзистенціальних модусів (включаючи і мистецьке існування як таке) як безпосередньо-нероздільну єдність об'єкт-суб'єкт або композитор-світ-герой-твір (як суть існування, як тінь митця). Екзистенція творчості не пізнається раціонально-логічними способами, а досягається винятково переживанням як апеляцією до художньо-образної сфери і, очевидно, є своєрідною реакцією на екстранапружені соціальні збої.

Під таким кутом зору модуси існування дають структурне начало для аналізу екзистенціально-репрезентативного діалогу модерністських музичних митців – Ю. Кофлера та З. Кассерна – польських композиторів, які значну частину свого творчого життя творили у Львові, з метою визначення спільної екзистенційної образності у музичних доробках 20-х років ХХ століття.

У такому аспекті звернення до музичних полотен цих композиторів 20-х років минулого століття зумовлене спробами:

- по-перше, простежити модерністські мистецькі зв'язки в контексті загальноєвропейського мистецького обміну (творчість Ю. Кофлера та З. Кассерна розвивається на перетині модерної Європи та радянської України; ці композитори існують поза доцентровими силами, живучи та творячи нове мистецтво у провінційному середовищі);

- по-друге, використання в аналітичних розвідках творів 1920-х років, які досить об'єктивно висвітлюють екзистенційну змістову ситуацію творчості, та новизна музичного матеріалу (камерний доробок цих польських композиторів ніколи раніше не був використаний у музично-інтерпретаційних дослідженнях в українському музикознавстві) відкривають нові обрії для творчих пошуків постмодерністського дослідника;

- по-третє, обрання саме цих модерністських авторів викликане тим, що згодом між українським модерністом Б. Лятошинським і З. Кассерном та Ю. Кофлером виникне творча приязнь, хоча

твори, які ми взяли для виявлення екзистенційного на модерністському музичному ґрунті, датуються десятиріччям раніше<sup>1</sup>.

Творчо змужнівши на романтичній традиції, ці митці еволюціонують, створюючи власним мистецьким баченням «найвитонченіші» модерністські барви. Ю. Кофлер та З. Кассерн, «стартуючи» від неоромантичних змістових сфер Кароля Шимановського (кожен з них присвятив цьому композитору твори великої форми, зокрема фортепіанні сонати), приходять до свого витонченого пограничного бачення світу – З. Кассерн до політональних сфер, а Ю. Кофлер (учень А. Берга) творить свій задум, спираючись на політональну специфіку, і нерідко використовує додекафонну серію та атональну специфіку музичного мислення.

Цікаво інтерпретуються подібні екзистенційні модусні ситуації на прикладі творчості львівських композиторів З. Кассерна та Ю. Кофлера як прояв екзистенційного в світоглядній доктрині модерністського композитора:

- по-перше, кризь загальний екзистенційний знак образності, філософські смисли, які крокують поряд з музичним текстом і найбільш яскраво проявляються на ниві романсового жанру, де переплітаються словесні й музичні рими;

- по-друге, екзистенційна спрямованість творчості З. Кассерна та Ю. Кофлера 20-х років минулого століття, що передана відповідним стилістичним текстом, простежується через відповідні музично-стилістичні особливості музичної мови;

- по-третє, виявлення екзистенційного кризь жанрове начало (у 20-х роках минулого століття сфера камерного музикування виступає своєрідним «звуком душі», камерні жанри стають найуживанішими мобільними моделями для експериментів митця, в яких окреме місце посідає саме камерно-вокальна музика з її вербальним началом);

- по-четверте (пункт, дотичний до першого, але зосереджений на комплексному підході: від стилістики через жанрово-формотворче начало до змістовного насичення музичних полотен), пошук смислів у загальному вирі музичних знаків постає як функціональний аналіз озвучення екзистенційного, де під такого роду філософські смисли відстежуються відповідні музичні засоби, що характеризують екзистенційне підґрунтя у творчості модерністських митців 20-х років ХХ століття.

Екзистенційні ознаки модерністської музичної мови у З. Кассерна простежується кризь потужне вживання в музичну канву експресивно загострених світовідчуттів, що яскраво демонструє «Політональна прелюдія» (1926). У ній сама поліситуація духу, яка виражена на рівні гармонічного мислення – співставлення-співіснування тональних пластів сі і до, ніби репрезентує дисгармонійну модель існування композитора та його героя зокрема. До того ж, специфіка політонального композиторського мислення як спроба вираження свого і чужого, справжнього і несправжнього, Я і не-Я тощо, що є таким характерним для екзистенційної філософської спрямованості, чи не найкращим чином передається через політональну музичну картину. В композиторському мисленні політональна сфера – місце зустрічі «попереднього» і «нового» стилів, а на узагальненому рівні – місце зустрічі двох екзистенцій, продукт зустрічі яких – спроба дати пояснення на рівні музичної мови новим естетичним уявленням про «досконале» модерністське звучання.

Наприклад, під «попереднім» у даному ранньому творі розуміється відчутний вплив К. Шимановського – чисте, прозоре структурування форми, конкретні образні відсилання на формотворчих

---

<sup>1</sup> На підтвердження спорідненості творчих пошуків польських композиторів – Ю. Кофлера та З. Кассерна – та українського – Б. Лятошинського – доречно навести наступний фактологічний матеріал. У 1939 році Ю. Кофлера і З. Кассерна як представників композиторської школи Західної України, щойно приєднаної до СРСР, було прийнято до Спілки композиторів України, головою якої на той час був Б. Лятошинський. Зі спогадів ІІ Царевич та листів з архіву Б. Лятошинського відомо, що між непересічними особистостями зав'язалася щира дружба. Борис Лятошинський палко відстоював на пленумі СКУ 1939 року творчий метод польських композиторів, коли їм висували обвинувачення у формалізмі, що за тодішніх соціально-політичних умов було рівноцінне фізичному знищенню. Такого роду фактологічний ряд укотре стверджує думку про своєрідну «генетичну» спорідненість модерністських митців у різнонаціональних культурних просторах.

стиках. З іншого боку, нове у поліфонізованих переплетеннях фактури породжує експресивні смислові контексти – герой немовби шукає заспокоєння, але його не знаходить (твір починається та закінчується двотональним гармонічним співставленням початкової музичної рими). Таким чином, герой автора ніби перебуває в концентричній замкненій екзистенційній моделі існування, що акумулює всю безвихідь емоційної ситуації.

Простота формотворчої конструкції – твір вибудовано на інтонаційному зерні поспівки перших двох тактів – удавана: графічна цілісність форми, ніби романтичний стиль (фактурні, мелодіотонаційні композиторські прийоми), загострюється поліпластовою гармонією на відстані малої секунди, створюючи екзальтовані відчуття героя з його глибоким буттєвим смутком.

Екзистенційний смисловий спектр політональних вирішень згодом знайде своє яскраве вираження в тому ж таки жанрі й у Б. Лятошинського. Подібні неоромантичні фактурні, ритміотонаційні композиторські формули використані ним у Прелюдії (тв. 44). Зауважмо, що в прелюдіях обох композиторів змістова ситуація, яка за допомогою поліпластовості спрямована в бік загострення екзистенційного світовідчуття, внутрішньої екзальтації, в сферу трагічну, виступає закономірною спробою пошуку модерністським композитором смислів для творчого виживання в абсурдному світі.

Кассернівському екзальтовано-ліричному спектрові існування протистоїть Сонатина (тв. 9) Ю. Кофлера – приклад свідомої мінімалізації жанру. Екзистенційне в творі простежується крізь свідоме ніби механістичне відчуження від чуттєвого світу, що породжує саркастичні відчуття на рівні образної мови. Свідомо позбавлений чуттєвості, «одягнений» у маску сарказму, він – герой – через відчуження від безпосередніх емоційних зовнішніх проявів знаходить урешті-решт вирішення драматургічного конфлікту. Зовнішня механістична маска допомогла здолати негативізм буття.

Суб'єктивним відчуттям екзистенційного штибу сприяє сама графічна, плакатна структура першої частини Сонатини. Чітка метрична стабільність, інструментальний тематизм основних тем, свідоме позбавлення тематизму авторської індивідуальної виразності створюють самозаглиблені відчуття при зовнішньому спокої-безликоності. Такий метричний стабільний виклад музичної тканини виявляє спільні риси з прокоф'євським ударним темпоритмом і заодно з іронією, яка мовби ховається за гротескністю кофлерівських музичних образів-станів.

Модерністський митець ніби змальовує відчуття псевдореальності, де поступово втрачається віра в усеперемагаючу силу систематизованих уявлень, які в суб'єктивному баченні героя однозначно пов'язані з саркастично-іронічним началом. Водночас постає основна екзистенційна дилема – нерозуміння та неможливість розуміння недосконалості об'єктивного зовнішнього світу, а розв'язання конфлікту можна знайти лише за допомогою почуттів з їх незримістю та неосяжністю.

Про ідею механістичності світу в образному мисленні Ю. Кофлера свідчить своєрідна «іграшковість» фортепіанного твору. Неокласичні традиції, усунення романтичного пафосу з емоційної насиченості образів-тем, власне, провокують вичленення механістичного начала як головного в колі образів-станів цього твору. Завдяки цій характерній особливості й породжується образне відчуження від об'єктивного світу, що на письмі у Ю. Кофлера позначається зверненням до неокласичної жанрової традиції, до спрощеності в подачі основних елементів сонатного тематизму, полягає в авторській увазі до чеканих ритмофактурних формул, а не до інтонаційно-тематичного начала, ілюструючи ідею екзистенційного кризис відчуження від об'єктивної дійсності. Причому митець, перебуваючи в постійному пошуку, віднаходить усе нові й нові способи відтворення станів відчуження від образного світу реальних речей у музичному мисленні.

Більш розмаїто екзистенційні мотиви проступають у варіаційному циклі Ю. Кофлера (тв. 23) на тему віденського вальсу Й. Штрауса. На цьому творі варто зупинитися детальніше, адже жанрова специфіка варіаційного циклу – це можливість простеження різномірних підходів у показі трансформації основної тези-теми твору. До того ж, варіаційний жанр чи не найкраще відкриває перед дослідником картину перевтілень екзистенційних характеристик творчості модерністського композитора. Його звернення до варіаційного циклу, очевидно, не є випадковим, бо через варіаційні трансформації, видозміни тематичного начала якнайкраще розкривається потаємний спектр думок та почуттів. У нашому конкретному випадку – спектр екзистенційних ідей як екзистенційна суть

часу, де, з одного боку, Митець втілює авангардні пошуки часу, а з іншого – надзвичайно глибокі смислові сфери пошуків модерністської доби 20-х років ХХ століття.

Звернення Ю. Кофлера до варіаційного циклу як до «книги буття» – це, очевидно, створення своєрідного музичного «архетипу». Тут комплексна поліфонічна гра з основним тематичним зерном у політональних рамках привносить глибокі смислові координати в розуміння екзистенційних смислів твору. Зрісши на культурі романтизму, поліфонічні варіації з їх інтровертивною психорефлексивною сферою з новою модерністською силою «відновлюються» і у Ю. Кофлера. Дана жанрова модель у творчому мисленні композитора всебічно відтворює весь спектр екзистенційних світовідчуттів митця та його удаваного героя.

Перш за все, спробуймо сконцентрувати увагу на розмаїтті змістів даного твору, які відкриваються при детальному розкодуванні строкатих образів-станів кожної варіації, що увібрали розмаїтий спектр стилістичних вирішень для створення ефемерної змістової картини екзистенційного.

Для такого роду розмірковувань про розмаїття буттєвих смислів цього варіаційного циклу як найкраще підходить термін гра, який постає, з одного боку, як вихідна ознака, що асимілювалась на теренах модерністської літератури (Г. Гессе дав їй назву «Гри в бісер») і адекватно передалася на інші мистецькі сфери. Тут гра – свого роду інтертекстуальність, а гра «в бісер» – гра в життя. З іншого боку, естетичні розмірковування впритул наближують сучасного дослідника до потужного філософсько-культурологічного, екзистенційного за кольором зрізу, для якого вираз на зразок «життя – це гра» стає практично аксіомою. Тому гра в стиль, гра в жанр тощо – це складові великої гри модерністського композитора, яка спрямована на відтворення відповідних екзистенційних (як і в нашому випадку) модусів на мистецькій канві.

Ю. Кофлер, передаючи динаміку існування героя, його екзистенційних характеристик, використовує у варіаційному циклі практично всю європейську стилістичну базу ХХ століття (потужні нововіденські способи організації музичного мислення), але «не забуває» й про ХІХ-те, яке простежується в полотні через ознаки та алюзії поліфонічного, класичного, романтичного способу упорядкування музичної тканини. Крім того, цикл поєднує різнобарвні музично-психологічні градації, об'єднані в одне ціле, яке піддане розвитку від простого до складного, від явного до уявного.

Варіаційний цикл акумулює розмаїту гру екзистенційних змістів. Структуруючи стилістичне насичення циклу, ми віднайшли основні сфери тексту-в-тексті, крізь які найбільш виразно проступають зазначені характеристики. Зокрема, найяскравіше ілюструють екзистенційні модуси існування героя:

- споглядальність та зосередженість як сфера фантазмагоричного та ірреального;
- інтровертивне заглиблення, медитація як відсторонення від катастроф зовнішнього світу;
- дієвість як емоційна екзальтованість (невроз, іронія, сарказм);
- трагічний спомин, передчуття смерті – експресіоністський трагізм як система образного насичення;
- образи та стилі минулих епох як текст «свій та чужий, що крокує поряд».

Образне насичення кожної із сфер прояснює стилістичні перевтілення. В цьому екзистенційному вирі смислів головне для Ю. Кофлера – образ, стратегія його становлення, що досягається через перевтілення героя в означених сферах існування.

Стилістичні грані окреслених сфер екзистенційного досить вільні з огляду на внутрішню суперечливість кожної. Проте саме система трансформації образів-станів, їх «взаємодія», що передається через переплетіння стилістичних нашарувань, стилістичних пластів, стилістичної гри, допомагають композитору вибудувати драматургію циклу, його психологізм і ствердження основної екзистенційної наскрізної ідеї. Вона завжди існує на вічних протиріччях – сприйняття-не-сприйняття особистістю, її власним «Я» доволишнього, ніби «нерозумного» світу; інтровертивний дисонанс «Я»; екзистенційна спроба вижити, не йдучи на компроміси з безапеляційністю оточуючого середовища, і як результат – неможливість будь-яких змін у підвалинах вічного Хаосу.

До першої групи умовно входять I, III, VIII, XIII, XV, XVII, XIX варіації. Даний згусток варіацій поєднує споглядальні характеристики з яскраво вираженим мелодико-інтонаційним началом. Умов-

но виділена сфера – це осягнення одухотвореного, трансцендентного в авторському образному мисленні. Стилистичні запозичення та прийоми композитор застосовує для створення відповідного образу-стану. В цій групі прелюдій герой живе немовби у власному світі нездійснених надій та сподівань.

Скажімо, у Варіації I, *Un poco meno mosso*, – імітаційна поліфонія на фоні гомофонного супроводу – стилістичні відчуття жанру в міру загострені. Вальсова сфера, просвітлена та безпосередня для романтичної культури, завдяки поліфонічним прийомам розвитку відразу набуває рис зосереджених та самозаглиблених. Як бачимо, екзистенційна ідея відчуження втілюється й на рівні жанру. Такій характеристиці сприяє хроматизація середнього голосу, його акцентування як свого роду часткове зосередження розвитку на тональному центрі мі-бемоль. Хроматичний неспокій, закладений від початку в цій варіації, призводить до дедалі більшого розхитування тональних основ і тільки загострює екзистенційні образні характеристики цього твору.

Закономірним продовженням даної лінії є Варіація III, *Andante semplice*, та Варіація VIII, *Sostenuto cantabile*. Поліфонічна тканина в середніх голосах стає ще опуклішою. Реальні конструкції жанрового начала вальсу зовсім зникають. Крізь зовнішню зосередженість проступають відголоски романтичного начала з його екзальтованою чутливістю. Така особливість ще більш нарочито виявляється у VIII варіації, де Ю. Кофлер задля наростання емоційної експресії нерідко використовує підголоскову поліфонію в різних голосах, до того ж, тут разом з елементами контрастної поліфонії автор використовує імітаційні особливості становлення музичної тканини. Побудова нагадує романтичний канон, у якому образна емоційна туга плюс зосередженість загального тону створюють екзальтовані відчуття екзистенційного – вічного смутку та – як наслідок – вічної тривоги.

Жанровим продовженням екзистенційної образної характеристики даного твору виступає Варіація XIII, *Alla siciliana*. На перший погляд, крізь монотонну графіку барокового жанру композитор намагається привнести відчуття глибокого відчуження від початкового романтичного тематизму вальсу. Цьому сприяє й тональна сфера ре-мінор, використання хроматичних поспівок тощо. Своєрідним продовженням поліфонічного внутрішнього переживання при зовнішньому спокої як прояв екзистенційної ідеї виступає Варіація XVII, *Lento*. В ній екзистенційна образність простежується крізь розгалужену підголоскову фактуру, яка час від часу «засвічує» структурні інтонації «вальсу». На образній мові даність сприймається своєрідним розмірковуванням про своє як вияв інтимної, глибоко ранимої сутності героя.

Деякий інший спектр сфери внутрішнього філософського роздуму виражає Варіація XIX, *Tranquillo*. Це свого роду романтична туга за чимось, у часовому плині промайнулим, ірреальним, недосяжним. Така образність, що нагадує марево, вибудована Ю. Кофлером на апелюванні до жанру баркарولي. Внутрішня медитація героя зовні проявляється і через яскраво виражену поліладовість, де закономірний результат – розчарування – баркарольних колихань закінчується тритоном.

У другу умовну групу ввійшли варіації, які немовби продовжують означену попередню сферу. Це, зокрема, варіації VII та IX. Та, на відміну від споглядальних характеристик першої групи, тут процес інтровертивного заглиблення героя стає більш екзальтованим. Завдяки чому мелодичне начало ніби зникає, відступаючи на другий план. Є тільки вічний спокій, герой перебуває в стані повного відчуження від світу реального.

Зокрема, у Варіації VII, *Moderato*, Ю. Кофлер переключає увагу на колористичне забарвлення регістрів, звукове забарвлення основного тематичного зерна. Для цього композитор активно застосовує метод розвитку, завдяки якому інтервальні структури варіюються при сталій звуковисотності (тематичні елементи лишаються у своєму звуковисотному складі сталими). До того ж, зазначеному відчуттю – відсторонення від екзальтованих переживань, зумовлених екзистенційною образністю, що характерна для першої групи варіацій, – сприяє й політональність з її «роздвоєністю».

Іншим прикладом внутрішньої медитації духу виступає Варіація IX, *Ben mosso*. Значний мелодичний розвиток конструкцій тут відсутній, герой ніби милується гармонічним звучанням ланцюга з альтерованих арпеджованих акордів. Складні акордові конструкції провокують на повне заспокоєння – герой знаходить екзистенційний спокій у повному відчуженні від об'єктивних зовнішніх переживань.

Цікаво виявляються екзистенційні характеристики в наступній групі варіацій, яку ми образно означили різновекторними поняттями – дієвість (поняття характеристики динаміки розгортання музичного тексту), невроз (як експресія внутрішнього світу героя), іронія та сарказм (найбільш опуклі характеристики трансформації початкової тематичної рими в її перманентному фігуративному оновленні). До цієї групи належать варіації II, VI, XVI, XVIII.

Скажімо, у Варіації II, *Vivace*, екзистенційна характеристика тематичного переродження ілюструє іронічний підтекст. Композитор активно трансформує ліричний тематичний згусток Й. Штрауса у відповідній манері. Вочевидь, спостерігаємо образний прояв екзистенційного модусу нехтування, невдоволення тощо, що досягається за рахунок широкого використання хроматичної гармонії. Саме хроматизація плюс структурна зміна основного тематичного зерна сприяє становленню такого роду екзистенційних відчуттів. Ю. Кофлер немовби знущається над довколишньою, сентиментальною за духом, музичною дійсністю. Тут уперше вальсова емоційно-розмаїта тема Й. Штрауса звучить неначе збіднено, імітуючи музичну табакерку. Від первинної мелодичної розкоші лишився тільки оголений кістяк. Автор свідомо позбавляє героя романтичної схвильованості, лишаючи при цьому поле його розмірковувань – заглиблення та споглядання.

Споріднені образні відчуття вимальовуються й у Варіації VI, *Allegretto*. Такому баченню сприяє фактурно однаково представлений ритмічний малюнок тематичного згустку (фа-соль-ля), висхідний мелодичний рух у поєднанні з гармонічним насиченням, свідомо потовщені мелодичні лінії, які тягнуть до фактури поліпластовості.

Динамічний стан нервового зриву представлений у Варіації XVI, *Prestissimo*. Екзистенційно-знаковому розумінню образності цієї варіації сприяє сама структура: зіставлення на відстані тритону тематичного згустку в двох кардинально протилежних регістрах. Подібні невротичні відчуття простежуються й у Варіації XVIII, *Presto*. Канон в октаву із затриманням на одну шістнадцяту доли створює відчуття нервового занепокоєння героя, екзальтації його щиросердних внутрішніх переживань, що таким чином знаходять свій вихід назовні.

Трагічна екзистенційна векторна спрямованість об'єднала варіації X, XII, XIII, XV. У цій групі тим чи іншим чином проявляється трагічне начало. Означена образно-значеннева ситуація виникає на різних рівнях авторського тексту: як апелювання до скорботних жанрів, насиченої динамічної фактури, драматичної образності тощо.

Знаковою в такому екзистенційному розумінні трагічного є Варіація X, *Tempo di tango*. Здавалось би, на перший погляд, цей жанр не відноситься до жанрів з яскраво вираженим драматичним шлейфом образності, та все ж у Ю. Кофлера відбувається значне фактурне й водночас образне його переосмислення, що стає першою значною трагічною кульмінацією цього варіаційного циклу. З іншого боку, саме модерністська культурна традиція привносить у жанри популярно-розважальної традиції кардинально інше смислове навантаження. На підтвердження цієї думки варто пригадати екзальтовані символи трагічного, смерті, передсмертних мук А. Шнітке з «Доктора Фаустуса» або *Concerto grosso*. Очевидно, такий психологічний потік образності безпосередньо стосується і використання цього жанру в даних варіаціях. У Ю. Кофлера тематичне зерно звучить згущено, фактурно насичено. Відчуття драматичної колізії динамізуються завдяки загостреному пунктирному синкопованому ритму жанрової моделі танго.

Драматичний спалах образності характеризує Варіацію XII, *Grave, pesante*. Свого роду масштабна фактура, помножена на загострену пунктирну ходу в нижньому регістрі, створює відчуття відверто трагічні. Такого роду фактурне вирішення цієї варіації змушує знаходити відповідні паралелі в романтичній традиції, де загострений пункт як патетична ритмоформула відсилає дослідника до образності драматичної, буремної.

Протилежна за драматичним насиченням Варіація XIII, *Alla siciliana*, яка вносить у загальний образний потік ефект регістрового переключення. А проте сама вже стилістична алюзія даної варіації спонукає проводити паралелі трагічні, пов'язані з системою барокового навантаження на даний жанр. До того ж, саме тональна сфера ре як сфера смутку, глибоких внутрішніх переживань, у даному контексті ілюструє означений екзистенційний аспект модерністської образності.

Продовженням означених відверто трагічних образних перевтілень героя виступає Варіація XV, *Grave, misterioso*. Насичена акордова фактура, помножена на динамічно тиху звучність, створює ефект таємничості. Це ніби відгомін драматичного зриву екзистенційної образності Варіації XII. До такого висновку спонукають переважаання акордової фактури, октавний рух у нижньому регістрі, пунктирні фігурації тощо.

Останню умовну групу екзистенційного потенціалу твору представляють варіації III, IV, V, VIII, XI, XIV, XIX, які тим чи іншим чином відсилають до стилю епох минулих, до творчих пошуків великих мистецьких особистостей стародавніх часів. Очевидно, цей, так би мовити, історичний ремікс певним чином означає сферу екзистенційного як символічне апелювання до міфу про митця, через натяки на творчий почерк якого Ю. Кофлер примножує глибину змістів власного творчого доробку. До того ж, спектр екзистенційного апелювання до символу «Митець і епоха» дозволяє композитору розширити екзистенційні кордони розуміння, де алюзія до стилю та епохи є ознакою модерністського тексту. Тому в даному варіаційному циклі практично кожне стилістичне відсилання в своїй основі примножує образні асоціації екзистенційного образного змісту.

Натяк на, скажімо, романтичний або бароковий стиль із підкресленням трагічного начала, відгомін авторського письма відомих романтичних майстрів (вочевидь, Р. Шумана чи Й. Брамса) з їх екзальтованою емоцією та по-романтичному притаманним їм екзистенційним модусом страждання, символи смерті в чітко визначеному жанровому оформленні примушують дослідника глибше сприймати оригінальний текст варіацій Ю. Кофлера. При цьому, власне, множинність змістів<sup>2</sup>, яка притаманна мистецькому тексту, розкриває екзистенційне на смислового рівні даного твору.

Зокрема, Варіацію III, *Andante semplice*, композитор своєрідно стилізує під романтичного Р. Шумана. Прозорість викладу мелодичного матеріалу, підголоскова поліфонічна фактура, простий ритмічний малюнок відсилають слухача до «Альбому для юнацтва». Очевидно, такий спрощений варіант викладення основного тематичного зерна провокує героя зосередитися не на зовнішніх емоційних враженнях, а на внутрішній екзальтації свого «Я». Наступна Варіація IV, *Ben mosso*, яка вибудована на ніби шуманівській фактурі, постійно змінюваній, буремній, так само продовжує лінію Р. Шумана. Тут невротичний тип викладу тематичного матеріалу дозволяє відстежити певні паралелі з Варіаціями на тему Шумана Й. Брамса.

Продовженням відголосків романтичного способу вислову є Варіація VIII, *Sostenuto cantabile*, де вгадуються риси емоційної романтичної загостреності, які часто можна знайти в повільних частинах камерної музики Й. Брамса. У ній пластичне розгортання музичної тканини та імітаційні поліфонічні прийоми підкреслюють грацію розвитку музичної канви. Очевидно, романтичні стильові прийоми якнайкраще відтворюють пізнання митцем власної екзистенції, де поліфонічні дзеркала-відображення я-не-я, знайти себе є знаковими екзистенційними образними моделями для всього варіаційного циклу Ю. Кофлера.

Варіація XI, *Con brio*, – ніби Ф. Шопен. Алюзія швидкого вальсу з яскраво вираженою шопенівською ритмофактурною формулою розгортання привносить ігровий момент і романтичну образність, що в контексті даного варіаційного циклу озвучує загальну екзистенційну картину образної медитації, на кшталт «все минає, й лишається тільки відгомін».

У варіаціях IX, *Ben mosso*, та XIV, *Con brio*, в різних ракурсах проявляється стиль С. Рахманінова. У першій варіації – це відгомін Елеїї юного російського композитора, що імітується Ю. Кофлером за допомогою подібного мелодичного малюнка, який неначе настирливо повторюється у варіації зі збереженням звуковисотної позиції та схожого ритмічного малюнка, помножених на густе використання арпеджованих акордів. Та якщо у С. Рахманінова такого роду мислення пов'язане з милуванням, то у Ю. Кофлера – це немовби спомин, самозаглиблення героя у власні розмірковування крізь своєрідний відгомін епохи, що відійшла в небуття, з її салонними відчуттями. На противагу цьому інша варіація ніби презентує зрілого С. Рахманінова. Подібні фактурні форму-

<sup>2</sup> Вислів належить В. Рудневу.

ли розгортання музичної тканини композитор часто застосовував у зрілих варіаційних циклах. І у С. Рахманінова, й у Ю. Кофлера такі фактурні прийоми привносять загострені, екзальтовані смисли. Це гостре скерцо як зрив, як вигук, як викрик.

Твір складається з двадцяти варіацій з поліфонічним фіналом, – свого роду ембріональна далина Л. Бетховену. Та якщо бетховенське існування – модус трагедійного життєствердження, то для героя Ю. Кофлера – це процес інтровертивного заглиблення, де фатальна безвихідь – кінець екзистенції. Фінал, що складається зі швидкої фуги та своєрідного повтору першої варіації, являє собою структурну арку твору й медитативно озвучує весь модерністський діалог екзистенційного світовідчуття героя.

Спробуємо підсумувати екзистенційні смислові характеристики даного варіаційного циклу:

- лірична тема віденського вальсу Й. Штрауса, традиційно неконфліктна, але саме через такий тип тематизму композитор відтворює увесь екзистенційно-смисловий спектр існування на переломі двох світів;

- втілення ідеї спотворення об'єктивної реальності, неоднозначності існування героя досягається передусім поліфонічними прийомами (наприклад, у Варіаціях I та III, де автор розриває хроматичними протискладаннями традиційне звучання теми, розширюючи межі змісту; ритмічне дроблення пластики розгортання теми веде до створення механістичного елементу, герой ніби існує у двовимірному просторі, традиційно-гармонічному та атональному);

- екзистенційним, по суті, є звернення Ю. Кофлера до непересічних мистецьких особистостей романтичного часу (наприклад, Варіація IV – ніби невротичний Р. Шуман, Варіація XI – Ф. Шопен тощо);

- у даному варіаційному циклі екзистенційне яскраво проявляється кризь творчий прийом – співіснування жанрових моделей серйозної та популярно-розважальної музики (танго після пассакалії, джазове трактування теми після атонального вирішення конфлікту теми), що можна охарактеризувати як стилістичну гру, яка згодом стане основною ознакою постмодерністських мотивів мистецького доробку другої половини XX століття;

- уособленням страху, екзистенційних передчуттів смерті служить Варіація XII, переломлення танго як жанру, що у XX сторіччі набув доволі неоднозначних трактувань (приклад, шнітківське танго – передчуття смертного часу доктора Фаустуса); Ю. Кофлер трактує даність демонічно-драматично, що досягається завдяки загостреному пунктирному ритму, атональним гармонічним зсувам, які тільки загострюють такого роду відчуття;

- митець немовби настирливо створює стан неспокою, нестабільності, а як наслідок – страху, використовуючи ритмічні фігурації тематичних утворень у віддалених регістрах фортепіано (варіації VII, XIV, XVI), атональне гармонічне насичення, різкі контрастні метроритмічні зриви;

- композитор шукає вихід з механістичної ситуації духу через бароккові коди жалю та скорботи – варіація XII, Пассакалія, варіація XIII, Сициліана, де жанрові ознаки мають конкретно визначені скорботні характеристики; виведені алюзії, безперечно, констатують авторську рефлексію від «спілкування» з середовищем, що не розуміє й не намагається зрозуміти героя.

У цілому, екзистенційна мистецька ідея модерністської доби 20-х являє собою спробу дати відповідь на питання сенсу буття, пошуків людського єднання, подолання самотності та ін. Звернення до питань такого роду закінчується в митця модерністської доби неможливістю звільнитися від внутрішньої дисгармонії, недосконалості. Тому закономірним є процес відстеження екзистенційних мотивів, на перший погляд, негативного спрямування: самозаглиблення, відчуження від об'єктивного світу, самотність, невпевненість, тривога, смерть та ін. у колі образного змісту музичного доробку. Власне, через таку образно-значеннєву ситуацію, яка стає у 20-х роках минулого століття мовби «стандартною» в творчості модерністського композитора, реалізуються ознаки філософської категорії екзистенційного, яка є однією з характерних рис модерністського дискурсу музичного мистецтва 20-х років XX століття.



1. Лятошинский Б.Н. Сб. статей / Сост. М.Д. Копица. – К., 1987.
2. Горюхіна Н. Відчуження в музиці // Українське музикознавство. – К., 1998. – Вип. 28.
3. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів, 2000.
4. Левчук Л. Західноєвропейська естетика ХХ сторіччя. – К., 1997.
5. Підсуха О. До проблеми стильових пошуків Б. Лятошинського у 20-ті рр. ХХ ст. в контексті європейських стильових тенденцій часу // Музичний світ Бориса Лятошинського: Збірка матеріалів Міжнародної теоретичної конференції, присвяченої сторіччю від дня народження композитора. – К., 1995.
6. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1999.
7. Романець В., Маноха І. Історія психології ХХ сторіччя. – К., 1998.
8. Еко У. Маятник Фуко. – К., 1995.

**Олена КОРЧОВА,**  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент

### ТВОРЧИСТЬ М. ЛЕОНТОВИЧА В МОДЕРНІСТСЬКИХ ПРОЕКЦІЯХ

Для вітчизняної духовної традиції Микола Леонтович є художньою величиною. Тому його творчість, подібно до творчості інших світових музичних геніїв, повинна служити для нас не тільки самодостатнім об'єктом безперервного поглибленого дослідження історично-монографічного типу, але й певною позачасовою універсалією. Сприйняття музики М. Леонтовича кожним новим поколінням, її сучасні виконавські та аналітичні інтерпретації стають показником сутнісних, принципових змін в самому характері музичної культури, своєрідним науковим інструментом фіксації новітніх соціально-естетичних процесів і, можливо, навіть барометром вимірювання поточного українського культурного тиску.

Проте на сьогоднішній день, за спостереженням однієї з провідних дослідниць спадщини композитора В. Кулик, «в українському музикознавстві стосовно висвітлення творчої діяльності митця міцно закріпився стереотип повного й остаточного її осягнення» [3, с. 208]. Констатуючи винятково високий рівень розробленості монографічної проблематики першого ряду, який, власне, і спричинив до виникнення означеного стереотипу, авторка зазначає, що «... сьогодні цей потужний і всебічний нотографічний і науковий доробок не дає повного і об'єктивного уявлення про творчу діяльність митця у контексті музичної культури ХХ століття» [3]. Зазначимо, однак, що саме завдяки попереднім масштабним напрацюванням М. Гордійчука, Н. Горюхіної, Н. Герасимової-Персидської, А. Терещенко, М. Загайкевич, Т. Бондаренко та інших, що



*Микола Леонтович  
фото початку ХХ ст.*