

АНДРІЙ ОЛЬХОВСЬКИЙ  
(ЄВГЕН ОЛЕНСЬКИЙ)

## ОБРІЇ НОВОГО РЕНЕСАНСУ: ПИТАННЯ СУЧАСНОЇ МУЗИКИ<sup>12</sup>

«Вони не знають, що це таке весна; але я, я бачив у багатьох краях, як вона підводила своє пронизливе лице, та зрозумів, що це найнестримніший порив природи, а її нестримність тим більше гідна пошани, що вкрита серпанком. Це дозволяє мені сміятись з тих людей, що мусять стільки гнобити, стільки тиснути законами та карами, щоб панувати. Справжні могуті не б'ють по плечах»...

(«Касандра» – трагедія. Альберт Олівія).

Чи не тому людина завжди прагне чуда, що так гостро відчуває недосконалість свого буття? І чи не тому мистецтво, що здатне творити ілюзію, для неї – найвища принада, що єдина спроможна дати їй це чудо! Лише мистецтву завдячує людина хвилини, коли відчуває безмежну повноту, надмір життя.

Чому ж сучасне мистецтво здається нам іноді таким далеким від того, що звикли цінити, як традицію – від тієї романтичної пристрасності і еллінської досконалості, якими таке багате було його минуле? Чому іноді зникають межі між минулим і сучасним, і ми готові бачити в сучасному мистецтві лише розклад і загибель? Чи не тому, що час іще не встиг пом'якшити роздратованості його почуттів, не збив ще їх гостроти кількома «тонами нижче», не примусив ще його звучати повніше і «музичніше», як це зробив він із мистецтвом

---

<sup>1</sup> Из архивных фондов библиотеки Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского.

<sup>2</sup>Стаття А. Ольховського (під псевдонімом Євгена Оленського) «Обрії нового Ренесансу: питання сучасної музики» була опублікована в Мюнхені в журналі «Арка» (серпень–вересень 1947 р.). Подаємо передрук цієї статті в оригіналі з деякими незначними виправленнями відповідно до сучасного правопису (прим. – Л. П. Корній)

минулого? Чи не тому, що воно повне ще духу негайної творчої агресії? Адже його життя подібне до душевної безодні, в якій не згасло ще полум'я пристрасті. Але, не зважаючи на те, що в душі сучасного мистецтва багато ще є сумнівів і глухих ударів тривоги, шуму дрібних турбот, воно давно вже, як вітрило, спокійно рветься до чарівної мрії, повне думок, що випереджають своє втілення. В його просторі давно вже розгорнулось і гуркоче хвилювання досягнутого.

Те, чим представлена сучасна світова музика – основна її ланка-творчість – розмірно давно виявило певність зовнішніх окреслень. Ми не говоримо тут про тих франтів із парадними обличчями мерців, які в музичному буквоїдстві або, ще гірше, в звуковій гастрономії – забули про душу музики і мертвлять естради своїми недоумкуватими галасами на честь великих і малих фюрерів, а врешті – на честь свого власного шлунку. Маємо на увазі тих, для кого мистецтво – поклик блаженної долі, тих, перед ким зірки спускаються з неба, щоб хвалити їх народження.

Найвідоміші «сучасники» ще 1911 року були об'єднані в «Асоціацію сучасних музик», а потім доля не раз розкидала їх по світу, щоб знову зібрати багатьох з них за океаном. Вони ще й тепер не втратили свого діяльного буття, не поступились перед новим, незнаним ще поколінням.

Маємо на увазі ту групу старшої генерації сучасників, яку представляють австрійці: Арнольд ШЕНБЕРГ (нар. 1874 р.), Альбан БЕРГ (1885–1939), Курт ВАЙЛЬ (1900), Ернст КШЕНЕК (1900), німець Павль ГІНДЕМІТ (1895), чех Алоіз ХАБА (1893), росіянин Ігор СТРАВИНСЬКИЙ (1882), італійці: Альфредо КАЗЕЛЛА (1883–1947), Франческо МАЛП'ЄРО (1882), Отторіно РЕСПІГІ (1897), Гльдебранто ПІЦЦЕТИ (1880), французька група «Six» – Даріюс МІЛЬО, Артур ОНЕГЕР, Едмон ДАЧЕЙ, Жорж ОРІК, Франсуа ПУЛЕНК, Жермен ТАЙЛЛЕФФРЕ, угорці – Золтан КОДАЛІ (1882), Бела БАРТОК (1881), іспанець – Мануель де ФАЛЛА тощо.

У штурмі творчих шукань вони породили безліч напрямів, але всім їм властива спільна риса – поринання в світ драматичного напруження, де серед виникаючих образів

блукають невиразні бажання, що взаємно підтримують себе рівними зусиллями, прагнення блакитної далечини, творче життя серед примарних арабесок, що виникають у хистких шарах художньої свідомості.

У різнорідних рисах їх творчого обличчя світиться одне з тих почуттів, яких багато, але яким не дано імені. Як його не називати, воно залишається назавжди поза словом і навіть поняттям – подібне сугестіюванню ароматів.

Кожний поверт, кожна опуклість їх музики, безперечно, знайшли б місце в безлічі інших образів у попередників (Вагнер, Верді, Дебюссі, Скрябін), але їх сукупність – стиль стає цілком оригінальним – оригінально-своєрідним. Переможне багатство художнього винаходу ніколи не залишає їхньої музики. В ній криються ознаки, недосяжні мові й зорові. Вона повна тих передчуттів, коли здається, що хоч навколо пустельно й глухо, але душа звучить так, що її можна чути. Їхня музика, може, більшою мірою, ніж музика попередників, здібна примусити плакати просто, але чутливі серця.

Парадоксально, але – тиша, лише тиша і безлюддя – ось те, що потрібне для них, щоб усе, навіть найслабші і сплутані голоси їхнього внутрішнього світу могли зазвучати впевнено.

Тому і зовні засобами своєї виразності їхня музика втратила попередню рівність і надмірно застиглу плинність – вона стала короткою і точною, як промінь сонця.

Свою естетику сучасники декларували в низці своїх художніх «маніфестів» – спочатку Феруччо БУЗОНІ – «Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst» (1907 р.) потім Фр. В. ПРАТЕЛЛА – «Musica futuristica per orchestra» (1911), Матіас ГАУЕР – «Atonale Musik» (1911), А. ШЕНБЕРГ – «Harmonie-Lehre» (1911), нарешті Алоїз ХАБА – в «Von neuer Musik» (1925).

Музика для них – передусім творча (наявність моментів винаходу) організація звукосполучень на підставі історично винайдених принципів – принципів, що виростили з досвіду сприймання музичних явищ. Тому в процесі формування музики – їм питама перш за все тенденція до все інтенсивнішого відчуття стану несталості її рівноваги, тенденція до порушення тотожних і повторних моментів через втілення

незвичних, нежданих, примхливих інтонацій і через розбивання або розсування сталих конструктивних форм.

У цьому вони вбачають основний сенс свого походу, своєї боротьби за актуально-агресивні фактори, що порушують традиційні композиційні схеми.

У музиці все виміряється співвідношенням завжди змінним, тому творча свідомість сучасників еволюціонує, поборюючи коло засвоєних і звиклих форм.

Вільні від «поза музичної» логіки традиційного мислення – метро-ритм, мелос, тональність, у цілому всі елементи виразності – ось це, від чого вони відштовхуються в своїх творчих шуканнях.

У чому ж конкретно сенс цієї творчої «свободи», які ті межі, що дає вона для збагачення музичної культури в цілому і який реально-творчий доробок сучасної музики?

Логікою історичного розвитку сталося так, що романо-германська музична культура вже з кінця XVI – початку XVII століть стає передовою, а тому – загальнолюдською. Протягом свого вікового розвитку вона виробила певну, сталу систему формотворення, що особливо позначилось з моменту так званої «рівномірної темперації», винайденої 1691 р. Андреасом Веркмайстром і творчо здійсненої Й. С. Бахом, зокрема його загальновідомим «Das wohltemperierte Klavier'om».

Сутність цієї системи полягає в тому, що основні принципи і способи формотворення – логіка будови і розвитку як окремих елементів музичної виразності (інтонація, мелодика, ладотональність тощо), форм викладу (гармонія, поліфонія), так і структури музичного цілого (форма) – зумовлювались відповідними межами ладотональних відносин, так би мовити чистих *dur* і *moll* – на базі яких зросли такі стилі, як класицизм та романтизм. Але вже так звані пізні романтики – неоромантики другої половини XIX століття, зокрема Ваґнер з його системою лейтмотивів і його «безконечною мелодикою» та посиленням енгармонізмом – намагаються вийти за межі традиційного розуміння можливостей «рівномірної темперації», викриваючи необмежене збагачення її

виразних ресурсів. Подальша еволюція цієї системи формотворення завершується остаточно вже в наші дні.

У творчому становленні сучасних композиторів можна було б – щоправда умовно – спостерігати два періоди. Перший з них позначається виразним намаганням, іноді навіть штучними засобами, позбавитись того «акустичного» закріпачення творчої думки, яке накидали їй традиційна умовність музичного мислення, що вимагалась відповідними нормами «рівномірної темперації». У другому періоді – винайдені нові принципи виразності усвідомлюються вже як нова фаза творчого розвитку – фаза дійсно нової музики, з її принципово новими методами формотворення. Основою творчих шукань цих періодів стало збагачення ладотональних відносин *dur* і *moll* вживанням спочатку політоналізму, омнітоналізму і нарешті – атоналізму; будова акорду не лише в терцових ознаках, але й квартових і навіть секундових; перенесення опірних функцій з тризвуку на великий септакорд, нонакорд і т. п. Це й собі зумовило нові можливості метро-ритмічної структури, інтонації тощо.

Саме ставлення до музики набуло ознак ставлення до неї як до «звукової архітектури»; незрівнянно підноситься коштом її чуттєвих елементів – елемент інтелектуалізму. Музика набирає ознак, що посилюють її філософсько-пізнавальне значення.

На жаль, ще й досі цей шлях музичної еволюції іноді усвідомлюється як наслідок творчого занепаду, зумовленого, як вважають, тяжінням до беззмістовного конструктивізму – до формалізму. Але в дійсності сучасні композитори, можливо як ніхто до них, проблему творчого пізнання світу висувають на перший план – глибоко вслухаючись в найтонше тремтіння сучасного життя, живучи передчуттям далекого майбутнього.

Чи не впевнює в цьому безмежний обсяг їх творчої тематики – від гранично-суб'єктивних колізій до універсально-вселюдських, життєва переконливість образів їх музики – від гранично-інтимних і задушевних до величних і погрозливих! З якою наполегливістю затушковують вони сталі межі традиційних жанрів, щоб уникнути виразної умовності; з якою дбайливістю культивується найтонша сфера виявлення му-

зичної думки – камерний ансамбль; як послідовно конденсується форма, де замість масштабної чотиричастинності симфонії стверджується синтеза одночасності, а замість принципів «великої опери» – принцип монодрами. На небувалу височінь підноситься як формотворчий чинник – імпровізаційна свобода, а дієвість драматургії, в якій закони внутрішнього розвитку музики мотивують становлення образів, завоює неосяжні перспективи.

Майстерність – як наявність моментів творчого винаходу нового, що збагачує дійсність, а не повторює її – ось вирішальний фактор творчої акції сучасних композиторів.

Так заклик до «творчої свободи», до поборення традиції – нечувано збагачує музику. У цьому розумінні сучасники – адепти художньої революції, яку можна порівняти хіба з добою «*recitar cantando*», з добою винайдення мелодико-гармонійного типу музичного мислення, що прийшов на зміну «суворому стилеві» в кінці XVI – початку XVII століть. В ім'я чого ж здійснили вони цю революцію? Чи не в ім'я безідейного конструктивізму? Нічого спільного! Можливо музика – більш за інші мистецтва спроможна передчувати майбутнє, можливо в ній, як ні в якому іншому мистецтві – давніш відчувалась та непереможна туга за «прекрасним», за «конструктивною гармонією», якої так прагне людство протягом останніх років? Чи не надибали сучасники тієї чарівної стежки, яку торує творчий дух нашого часу – шляху у майбутнє?

Так конструктивні сили людської духовості поволі перемагають ту руїну, що ось уже півстоліття отруює життя. А з оздоровленням духовості прийде й оздоровлення буття! Саме в цьому та священна місія, яку покликане виконати сучасне мистецтво і, зокрема, сучасна музика!

Як же справа стоїть у нас? Чи дозріла наша музична культура до бодай органічної взаємодії з провідними напрямками сучасної європейської музики? Аджеж її творче обличчя – це синтеза різнорідних зусиль багатьох національних особистостей. Вона ніколи не була чинником нівелювання творчих вартостей національної волі, навпаки – на її ґрунті зросли такі постаті національних музик, як Бах, Мо-

царт, Бетговен, Ваґнер, Россіні, Верді, Берліоз, Цезар Франк, Дебюссі, Гріґ, Шопен, Глінка, Дворжак і т. д., і т. п. Абсолютно хибно було б уявляти собі і сучасну європейську музику як якусь національно недиференційовану спільноту. Стравинський, Шенберг, Онеґер, Респіґі, Алоїз Хаба, Мануель де Фалла – кожен з них зберіг свою національну своєрідність, одночасно збагативши загальнолюдську скарбницю творчих зусиль. Навіть більше – лише завдяки національній самобутності кожного з них стало можливим те безмежно багате силою діяння ціле, що носить назву сучасної музики.

Там, на батьківщині – нашу музику перетворено в прикладний засіб пропаганди, що нічого спільного з мистецтвом не має; безжалісно нищиться все, що бодай малою мірою намагається підвестись над рівнем посередності. Тут, на еміґрації, – не спромоглись ще взятись навіть готувати ґрунт, що встиг уже зарости такими будяками, з якими щось вдіяти – зайва праця. Панує рівень побутового, але у відмінність від «дифирамбічної побутовщини» в краю – тут лунає українська пісня (інвазія «репрезентативних» хорів), що вичерпується, на жаль, десятком назв, які ось уже протягом майже століття складають основний репертуар наших хорів (знову і знову обробка Лисенка, Леонтовича, Стеценка).

Чи можна говорити при таких умовах про сучасний рівень нашої музики? Музики, що, як ні одне з інших мистецтв, вимагає тривалої традиції, досконалої майстерності, високої культури композитора, виконавця і слухача?

Лише спільні зусилля наших дійсно професійних музик і зацікавленої громадськості могли б, нам здається, не лише зберегти, а і стимулювати подальший розвиток тих виключних спроможностей нашого народу, що зумовили створення однієї з найбагатших галузей світового фольклору – української народної пісні, змогли б забезпечити не лише органічне включення нашого музичного професіоналізму в загальну дію сучасної музичної культури, а й завоювати їй те місце, на яке музична обдарованість українського народу має всі підстави.

*Матеріал до друку підготувала  
Л. П. Корній*