

## РЕГІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА ПРОФЕСІЙНОГО СТАНОВЛЕННЯ НОВОГРЕЦЬКОГО КОМПОЗИТОРА Н. СКАЛКОТАСА



Композитори першого покоління новогрецької школи, формування якої відбувалося на початку ХХ ст., вирішували завдання створення професійної національної музичної мови на рівні класико-романтичної стилістики. На той час провідні європейські композиторські школи знаходилися у пошуках нової музичної мови. Подолання місцевого стилістичного відставання здійснив композитор другого покоління новогрецької школи Нікос Скалкотас (Νίκος Σκαλκώτας, 21. III. 1904–19. III. 1949<sup>1</sup>). Він органічно поєднав у своїй творчості риси національної грецької музики і тенденції західноєвропейської класики ХХ ст. Оригінальність і майстерність Н. Скалкотаса у оволодінні новітніми композиторськими техніками певним чином відкрила шлях до царини сучасної класичної музики композиторам наступних генерацій. Він своєрідно розвинув ідеї композиторів нововіденської школи, зокрема А. Шенберга, який вважав Н. Скалкотаса одним із кращих своїх учнів. У своїй останній книзі «Стиль та ідея» А. Шенберг зауважував: «*[...]серед сотень моїх учнів тільки декотрі стали справжніми композиторами: Антон Веберн, Альбан Берг, Ганс Ейслер, [...], Роберто Герхард, Нікос Скалкотас, Норберт фон Ханненгейм*» [6, с. 386].

Н. Скалкотас пішов із життя у віці 45 років фактично невідомим композитором, музика якого на той час не виконувалась, не записувалась на платівки і не видавалась. Незважаючи на короткий термін творчої діяльності, композитор створив численні симфонічні<sup>2</sup> і камерно-інструментальні твори, балети і музику до театральних

<sup>1</sup> Фото: Н. Скалкотас у Берліні, 1927 р. [5, с. 167].

<sup>2</sup> Залишилась незавершеною оркестровка декількох симфонічних опусів.

вистав. Він також є автором теоретичних робіт, серед яких – статті про музику, практична настанова з оркестровки і аналітичні дослідження.

Нині у європейських і грецьких музичних колах ім'я Н. Скалкотаса користується повагою і авторитетом, які дозволяють прирахувати його до когорти визначних новогрецьких композиторів. За його останньою адресою у Берліні відкрито меморіальну дошку з написом: *«Тут у 1929–1933 роках проживав учень Арнольда Шенберга, грецький скрипаль-віртуоз і композитор Ніколаос Скалкотас, автор симфонічних творів “36 грецьких танців” та “Повернення Улісса”»*. На батьківщині композитора його іменем названі консерваторії в Афінах і на острові Мітіліні. Контрастом блискучому внеску композитора у розбудову новогрецької музики були його злиденне життя, творча самотність і відсутність публічного визнання. Композиторська творчість не приносила життєвого успіху, але наповнювала змістом все його життя, починаючи з перших років.

Скалкотас народився у місті Халкіда на грецькому острові Евія у небагатій родині виробника мармуру. Його батько, Аλεκос, був вихідцем з острова Тінос Кікладського архіпелагу, а мати, Іоанна, походила з району Беотії у Хостії. У віці п'яти років Нікос змайстрував маленьку скрипочку і почав вчитися грі на інструменті. Першими вчителями хлопчика стали його родичі – батько, який був флейтистом-аматором і членом Філармонічного товариства, а також дядько, що грав на декількох інструментах, зокрема, на фортепіано та скрипці.

Подібні перші кроки до професії були типовими для новогрецьких композиторів як перших, так і наступних генерацій. Уродженці віддалених куточків Греції і грецької діаспори – М. Теодоракіс, Д. Капсоменос, Я. Ксенакіс – перші уроки музики отримували від своїх батьків, а їх музичні уявлення закладались у середовищі народного музикування. Ці композитори походили з аматорсько-народного прошарку музикантів, який складав базову частину грецької музичної культури упродовж першої половини ХХ ст. Їм доводилося долати багатоетапний шлях музичної освіти: опанувавши основи народної монодії, засвоювати ази класичної музики, у тому числі – лінійну нотацію і тональну систему як новий у порівнянні з народною музикою предмет.

У 1909 р. сім'я Скалкотаса переїхала з Евії до Афін, де хлопчик міг отримати середню музичну освіту. Нікос навчався у Афінській консерваторії по класу скрипки Тоні Шульца, яку закінчив у 1920 р. із золотою медаллю. Грецькі консерваторії (*ωδείο*) були і досі залишаються музичними навчальними закладами середньої ланки. Через відсутність на батьківщині музичних навчальних закладів вищого рівня наступним етапом освіти для грецьких композиторів було навчання за кордоном. Воно відчиняло двері до сучасного мистецтва, з його особливою естетикою і мовою. Іншою причиною, яка спонукала молодих музикантів залишати батьківщину, були соціально-політична і економічна нестабільність у Греції. Присудження стипендії фонду Аверова надало Скалкотасу можливість поїхати для здобуття вищої освіти до Берліну.

У роки Веймарської республіки, проголошеної у Німеччині 1919 р., Берлін був одним з елітарних європейських мистецьких центрів. Тут інтенсивно розвивалося кіномистецтво, транслювались перші радіопередачі, виникали нові течії у живописі, театрі, архітектурі та музиці. Одним з провідних напрямків мистецтва Веймарської республіки у часи її розквіту стає *Neue Sachlichkeit* – нова об'єктивність або *новий порядок*. Виникнувши як заперечення романтизму та експресіонізму, цей напрямок був спробою встановлення нових, практичних відносин з раціоналізованим світом<sup>3</sup>. Сприйняття світу як необмеженої цілісності і моделювання його елементів було ознакою нового структурування творчої свідомості художників, аналоги якого з'являлись і в інших видах мистецтва. Новаторство у музиці Німеччини, споріднене ідеям *Neue Sachlichkeit*, виявилось, зокрема, у творчості П. Хіндемита, Е. Коха і К. Вайля, а також А. Шенберга, який по-своєму упорядкував атональні принципи композиції. Додекафонія, серійний метод композиції, по суті, стали «новим порядком»

---

<sup>3</sup> Термін *Neue Sachlichkeit* походить від назви художньої виставки, яку організував Густав Фрідріх Хартлауб у 1923 р. Художники Д. Гросс, О. Дікс, Р. Шліхтер та ін., що належали до революційного веристського крила руху, викривали у своїх роботах непривабливі сторони реальності. Інше – класичне – крило, до якого, серед інших, належали А. Редершейдт, Г. Шрїмпф, А. Канольд і К. Гроссберг, намагалися на своїх полотнах відкривати магнічні сторони реального світу – нову реальність, яка підкорювалась їх творчій уяві.

в атональності і новим структуруванням музичної тканини. Значення творчих пошуків П. Хіндеміта, А. Шенберга та їх численних соратників і учнів для розвитку сучасного музичного мистецтва у значній мірі виходить за рамки ідей руху нового об'єктивізму<sup>4</sup>.

Скалкотас жив у Берліні з 1921 до 1933 р., знаходячись далеко від трагічних малоазійських подій 1922 р. і ставши свідком розквіту Веймарської республіки – «золотих 20-х». Спочатку він, як і багато інших грецьких емігрантів, мешкає у передмісті Ланквиц. У 1921–1924 рр. удосконалює свою скрипкову майстерність, навчаючись у Берлінській музичній школі під керівництвом Віллі Хесса. Невдовзі після приїзду Скалкотас познайомився із скрипачкою Матильдою (Матлоу) Темко, подальший роман з якою став ще однією важливою стороною його життя в Берліні. 1927 р. у Матильди і Нікоса народилися двійнята, з яких вижила тільки дочка – Артеміс. Фінансове становище змушувало молодого музиканта працювати піаністом-тапером у кінотеатрах і оркеструвати музику для фірми «Одеон». Деяку матеріальну підтримку надавала співвітчизнику багата грецька сім'я Соломонс. Згодом скрипаль Маноліс (Емануїл) Бенакіс став щомісячно фінансувати композитора за умов, що він залишить роботу тапера і переїде з бідного примістя – Ланквицу до центру Берліну.

У 1923 р. Скалкотас вирішує залишити клас скрипки і цілком присвятити себе вивченню основ композиції<sup>5</sup>. Він проходить підготовчий курс у Поля Юона<sup>6</sup>, Роберта Кана і Курта Вайля. У 1925–1957 рр. навчається в класі Філіпа Ярнаха, учня Феруччо Бузоні [5, с. 166]. Він відвідує концерти, захоплюється грою на фортепіано, часто музи-

---

<sup>4</sup> Як напрям німецького мистецтва *Neue Sachlichkeit* закінчив існування у 1933 р. з падінням Веймарської республіки і проголошенням Третього Рейху. Нацисти засудили новий об'єктивізм, назвавши його «дегенеративним мистецтвом». Значна частина творчої спадщини «об'єктивістів» була знищена. Численні прихильники напрямку емігрували. Вплив цього напрямку можна простежити у наступних течіях, пов'язаних з пошуками нових підходів до відображення реальності, а окремі його елементи зустрічаються у творчості діячів різних видів мистецтв.

<sup>5</sup> У одному з листів до Н. Аскетопулу Н. Скалкотас писав, що прагнув оволодіти двома спеціальностями – скрипалю і композитору [5, с. 166].

<sup>6</sup> Юон Павло Федорович (Paul Juon) – швейцарець за походженням, композитор, учень С. Танєєва і А. Арєнського, брат відомого радянського художника-пейзажиста Костянтина Юона.

куючи разом з Яннісом Константинідісом<sup>7</sup>, згодом – видатним грецьким композитором.

У 1925 р. молодий композитор пише Сонату для скрипки соло, присвятивши її скрипачці Неллі Аскітопулу<sup>8</sup>. У діатонічних і хроматичних трансформаціях тем цього твору відчутний вплив Б. Бартока, музикою якого композитор захоплювався у берлінські роки [5, с. 176].

Наступний значний твір Н. Скалкотаса, створений 24–26. VII. 1927 р. – «15 маленьких варіацій для фортепіано» – присвячений піаністу, приятелю композитора – Спіросу Фарандатосу.

### Приклад 5.1. Н. Скалкотас.

15 маленьких варіацій для фортепіано<sup>9</sup>. Такти 1-8.

ТЕМА  
*Allegretto scherzando*

The musical score is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The music is written for piano with treble and bass staves. It features a sequence of chords in the right hand and single notes in the left hand. Dynamics include piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*). The tempo is *Allegretto scherzando*. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 8 ends with a *rit.* marking.

Тема варіацій (*Allegretto scherzando*) є експозицією двох 12-тонових послідовностей (класів), викладених у фактурі 2-х пар 5-звучних акордів переважно квартово-секундової будови. Інтервал терції присутній у кожному із класів тільки один раз. На основі чергування пар 5-звучних акордів складено 2 речення, у завершеннях яких

<sup>7</sup> Я. Константинідіс також був учнем П. Юона.

<sup>8</sup> Н. Аскітопулу навчалась у Афінах і у Брюсселі. Була організатором мистецьких заходів. Листувалась з Н. Скалкотасом.

<sup>9</sup> За виданням: Nicos Scalcottas. 15 little Variations: Universal edition Waldheim-Ebert, Wien VII. Austria.

з'являються підголоски, побудовані на решті звуків. Таким чином, кожне з речень охоплює 12 тонів, викладених з певною інтригою: акорди 2-го речення мають спільний тон «g», який у останньому такті розв'язується у «gis», що є одним із «вільних» тонів звукоряду.

У певному сенсі Варіації можна вважати «строгими»: вони, крім розгорнутої останньої, зберігають 8-тактовий обсяг і побудовані на інверсіях вертикальних послідовностей теми у численних ритмічних і фактурних варіантах. У деяких варіаціях композитор проводить часткову енгармонічну заміну. У 8-ій варіації він вводить нейтральні натуральні звукоряди, з 9-ї – різноманітні хроматичні заповнення. Інтонційна напруженість музичної тканини створюється завдяки теситурним і ритмічним контрастам. У результаті інверсійних і фактурних метаморфоз відбуваються різноманітні образні перевтілення. Єдність композиторського задуму варіацій і їх образна органічність не дають жодних підстав розцінювати «15 маленьких варіацій для фортепіано» як учнівський твір.

Якісно новий етап у становленні композиторської індивідуальності Скалкотаса починається з листопада 1927 р., коли він стає офіційно займатися у майстер-класі Шенберга<sup>10</sup>. Метру імпонувало, що, зрозумівши суть його творчого методу, Скалкотас не копіював його манеру. Шенберг високо оцінив творчий потенціал нового учня у бесіді з ученицею Артура Шнабеля Марією Папаіоанну. Каталонський дослідник Дієго Алонсо Томас зауважує, що до майстерності творів Скалкотаса могли наблизитися лише найкращі опуси учнів майстер-класу Шенберга [9, с. 144]. У червні 1929 р. «Сонатини» для скрипки і фортепіано, а також Перший струнний квартет Скалкотаса виконуються в концерті з творів учнів майстер-класу Шенберга у Берлінській Академії. А у травні 1930 р. Скалкотас диригує своїм «*Concerto Grosso*» для духових інструментів у берлінській *Singakademie*. Того ж року він докладає зусилля і для виконання своєї музики у Афінах. «*Concerto Grosso*» для духових звучить під орудою Я. Папаіоанну у одній програмі з Великою Симфонією До-мажор Шуберга. Враховуючи той факт, що і симфонія Шуберта виконувалась в Афінах вперше, чи можна було очікувати

---

<sup>10</sup> Офіційна участь Н. Скалкотаса у майстер-класі А. Шенберга за К. Роману – з листопада 1927 р. до червня 1931 р. [5, с. 166–167].

успіху у публіці атональної музики невідомого молодого співвітчизника? Ненабагато успішнішими були й берлінські прем'єри творів Скалкотаса, хоча вони і схвально сприймалися його друзями і однодумцями.

З 1931 р. композитор переживає особисту і професійну кризу. Даються взнаки наслідки розлучення з М. Темко. Ще одним ударом було припинення дружньої і фінансової підтримки М. Бенакіса. Останнім потрясінням став розрив стосунків з А. Шенбергом. Вірогідно, внаслідок депресії, Н. Скалкотас стає перейнятливим і хворобливо реагує на критику своїх творів. На зауваження А. Шенберга з приводу «занадто великої кількості нот» у Першому концерті для фортепіано з оркестром Н. Скалкотас з апломбом відповів, що «нот у Концерті рівно стільки, скільки потрібно». Після цього він повністю і, як виявилось, назавжди припинив спілкування з видатним вчителем. А. Шенберг навіть не почув головних творів Н. Скалкотаса, для якого наступні роки були порою творчого мовчання [8].

У травні 1933 р. композитор приїздить до Греції, плануючи провести там декілька місяців і знову повернутися до Берліну. Як заставу за несплачену оренду житла він залишає рукописи своїх творів. Втім через відсутність свідоцтва про проходження військової служби у Н. Скалкотаса виникли проблеми з оформленням закордонного паспорта. Він був вимушений лишатись в Греції<sup>11</sup>. Значна частина творів Н. Скалкотаса, залишених у Берліні, була втрачена<sup>12</sup>. У 1935 р. він по пам'яті відтворює Першу Симфонічну сюїту (1929). Відновленню твору сприяла дружня підтримка Я. Папаіоанну.

Так несподівано закінчився перший період творчості Н. Скалкотаса, що охопив роки перебування у Берліні. Для цього періоду характерні вплив ідей *Neue Sachlichkeit*, абсолютної музики і, як наслідок, адаптування серійної техніки у інструментальних і симфонічних композиціях. Другий період почався після подолання вже згадуваної творчої кризи (1931–1935). Відбулося переосмислення мистецької позиції композитора з істотним посиленням національного вектору.

---

<sup>11</sup> У листі 1947 р. до свого друга Р. Гера, співучня по класу А. Шенберга, композитор досадує на те, що йому не вдалося поїхати до Сполучених Штатів Америки.

<sup>12</sup> Частина з них, а саме: Окет, два Струнних Квартети і Концерт для фортепіано № 1 знайшов у одному з берлінських букіністичних магазинів у грудні 1954 р. диригент і піаніст Йоргос Хадженікос.

Часткова переорієнтація з ідеалів *абсолютної музики* на естетичні цінності народної традиції виявилася наслідком життєвих обставин і, водночас, типовим кроком у напрямку актуалізації творчої особистості грецького композитора.

Після повернення до Афін Скалкотас заново відкриває для себе народну музику. Він робить розшифровки численних аудіозаписів народних пісень на прохання дослідника грецького фольклору Мельпо Мерльєра. Плідну співпрацю з європейськими музикознавцями можна вважати типовою тенденцією для новогрецьких композиторів перших генерацій. Її приклади знаходимо у біографіях Я. Ксенакіса, М. Теодоракіса, Д. Капсоменоса. Інтерес до грецької архаїки з боку музикантів-професіоналів неодноразово ставав для них імпульсом до усвідомлення власного етнічного коріння і мистецької місії. Етнічне самовідкриття у музиці було найважливішим етапом європейської освіти грецьких композиторів. Саме на цьому етапі становлення творчої особистості здійснювалось подолання професійної меншовартості і вторинності у творчості. Перефразувавши слова О. Мессіана, звернені до Я. Ксенакіса, – «вам випало щастя бути греком» [3, с. 48], можна зробити висновок, що метою європейської освіти для кожного грецького композитора мало стати саме «навчитися бути греком». *Грецькість, ромейство, еллінізм* у творчості будь-якого з них є своєрідною вершиною, подолання якої рівнозначно досягненню професійної майстерності.

Робота Скалкотаса з архівними фольклорними матеріалами надихнула композитора на продовження розпочатої у Берліні симфонічної розробки грецької народної танцювальної музики<sup>13</sup>. Був створений симфонічний цикл «36 грецьких танців», який став найбільш значним у творчості Скалкотаса і приніс йому успіх у грецької публіки. «36 грецьких танців» – перший твір новогрецької музики, у частинах якого фольклорний матеріал органічно розробляється за допомогою сучасних композиторських технік. Дві третини циклу базуються на автентичному фольклорному матеріалі різних регіонів материкової та острівної Греції. Для іншої частини композитор створив власні теми, відтворюючи народну манеру.

---

<sup>13</sup> Доповнивши створений у 1933 р. Пелопоннеський танець трьома новими, у 1935 р. Скалкотас пише ще 8 танців. До них у 1936 р. додає ще 24.



В Афінах Скалкотас зіткнувся з байдужістю та інтригами, які зводили нанівець його спроби оприлюднити власні твори. Всупереч старанням композитора, лише незначна кількість його музики була виконана публічно за його життя. Зокрема, не відбулася прем'єра Концертино для гобою, яка готувалася, і для якої він навіть встиг написати програму з поясненням гумористичного змісту твору.

Відсутність інтересу до музики Скалкотаса у співвітчизників була певною закономірністю, викликаною цілою низкою об'єктивних причин. Греції на той час бракувало заходів з пропаганди новітнього мистецтва, таких, які проходили у європейських країнах, зокрема, у сусідній Італії. Не існувало центрів і угруповань прихильників сучасної музики, кваліфікованих виконавців, зацікавлених у відкритті нових імен. Серійні твори учня Шенберга могли зацікавити лише вузьке коло друзів і однодумців. Але і більш легка за змістом музика композитора не змогла подолати конкуренцію розважальним жанрам і, врешті, не знайшла своєї публіки. В результаті Скалкотас опинився перед стіною нерозуміння і змушений був змиритися із посадою скрипаля останніх пультив у оркестрах. Він заробляв також переписуванням нот, аранжуванням, навіть виступами у ролі піаніста-концертмейстера, акомпануючи скрипалям.

Стан грецького музичного життя і власної кар'єри приводить Скалкотаса до розчарування і смутку. Життєві обставини змінювали характер композитора – рік за роком у ньому залишалось все менше слідів від минулої життєрадісності. Колись привітний і жартівливий, він стає замкненим, уникає навіть розмов про музику і спілкування з людьми, за винятком декількох друзів. Знаходячись у творчій самотності і не маючи жодних надій на визнання, Скалкотас, як і раніше, присвячує творчості весь час, вільний від роботи у оркестрах. Лише протягом 1935 р. він створює дві Сонатини для скрипки та фортепіано, Третій Скрипковий концерт, Тріо для струнних, Концертино для фортепіано з оркестром, Першу Симфонічну сюїту.

Між 1935 і 1944 рр. у творах різноманітних жанрів композитор продовжує експериментувати з мультисерійною 12-тоною системою, знаходячи широкі можливості для втілення власних творчих ідей, тяжіючи до довготривалих і багаточастинних композицій. Найбільша з них – вже згадуваний цикл «36 Грецьких танців» – своєрідна

антологія грецького фольклору. Серед фортепіанних творів вирізняється масштабами і яскравим змістом цикл «32 п'єси для фортепіано» (1940). Він має широкую жанрово-образну палітру: поряд з класичними жанрами представлені джазові п'єси та композиції, на створення яких Скалкотаса, вірогідно, надихнула робота у сінематографі. До останніх можна віднести опуси з епатажними назвами: «Буря в пустелі», Галоп, Фокстрот «Старий поліцейський». Об'єднаними рисами циклу є атональність, насиченість фактури і багатство ритму, у якому присутні класичні формули, оригінальні модуси і джазові ідіоми. Деякі п'єси циклу можна віднести до найвищого рівня виконавської складності через «велику кількість» нот, про яку свого часу говорив Шенберг стосовно Фортепіанного концерту Скалкотаса. Але ясність творчої думки, оригінальність і органічність кожної з п'єс є їх безперечними достоїнствами, оціненими як виконавцями, так і слухачами.

**Приклад 5.2.** «32 п'єси для фортепіано». Т. 3.  
Регтайм, ор. 25, Такти 1–4.<sup>14</sup>

Sehr schnell (♩ = ca. 92)

<sup>14</sup> Piano pieces (from the 32 Klavierstücke) / by Σκαλκότας, Νίκος, 1904–1949. Margun Music, 1992. 3 τ. με μουσική, 31 εκ.

Цикл «32 п'єси для фортепіано» у виконанні цілком звучить 75 хвилин. Приблизно стільки ж тривала би 6-частинна Друга Симфонічна сюїта<sup>15</sup>, проте, на жаль, дотепер виконувались лише три її частини, у тому числі виняткове за художніми якостями *Largo Sinfonico*. Оркестровку двох останніх частин здійснив після кончини композитора К. Демердзіс, автор монументального дослідження про оркестровку Н. Скалкотаса [1].

Музика *Largo Sinfonico* є прикладом високої емоційної виразності і тонкого психологізму. Розвиток емоційного стану передається за рахунок особливих примхливих ритмічних вібрацій, які контрастують із загальною широкою лінією динаміки. Саме незалежність ритму надає музичній тканині атонального твору внутрішньої контрастності. Таким чином, у драматургії *Largo Sinfonico* поєднані сучасні і барокві принципи. Дрібна ритмічна і емоційна пластика мають неповторний малюнок, властивий індивідуальному композиторському почерку Скалкотаса.

У творчості новогрецьких композиторів другої і третьої генерацій, зокрема, у М. Теодоракіса і Д. Капсоменоса, нерідко можна простежити «зворотний стилістичний розвиток» від серії і атональності до тональних творів. Тональність нерідко присутня і у Н. Скалкотаса, зокрема, у творах останнього періоду (1946–1949). Стилістикою і романтичним пафосом вони істотно нагадують музику композиторів першого покоління новогрецької школи. Серед творів цього часу – народний балет «Море» (1949), Концертино для фортепіано (1948–1949) і «Грецький танець» до-мінор (1949?)<sup>16</sup>. У останньому класико-романтична манера поєднується з грецькою мотивною витонченістю і своєрідними гармонічними співставленнями. У оркестровці твору посилена роль духових інструментів, що надає йому особливого жанрового колориту.

Друзі композитора намагаються полегшити Скалкотасу адаптацію в Афінах. Так, у 1940 р. Поліксена Матей-Руссопулу запрошує

---

<sup>15</sup> Симфонічна сюїта No. 2 (1944–1946; 1949), оркестровка не завершена; виконувались окремі частини: 1. Концертна увертюра; 4. *Largo Sinfonico*; 5. *Tema con variazioni*.

<sup>16</sup> «Грецький танець» до-мінор не належить до циклу Н. Скалкотаса «36 грецьких танців».

його диригувати невеличким оркестром на Фестивалі квітів, що був організований для Національної Спілки молоді. У 1945 р. Матей-Руссопулу замовила Скалкотасу балет «Земля та море». У 1948–1949 рр. композитор створив на його основі балетну сюїту «4 танці для балету» і вже згадуваний балет «Море». На замовлення видатного грецького хореографа Кули Пратсіки він пише балети «Ельфи» і «Красуня та Троянда»

У 1943 р. Скалкотас познайомився з піаністкою Марією Пангалі. Їх відносини були перервані арештом композитора: його затримали за порушення режиму світломаскування. На щастя, Скалкотаса не розстріляли на місці, що нерідко траплялося за таких обставин. Його інтелігентність і знання німецької мови справили на військовий патруль позитивне враження. Композитора досить коректно відправили до табору району Хайдарі, де протримали кілька місяців.

У 1946 р. Н. Скалкотас і М. Пангалі одружилися. Через рік у родині з'явився первісток – син Алекос, названий на честь діда. Як стверджують біографи Н. Скалкотаса, родинне життя не покращило його психологічного стану і не сприяло подоланню депресії. Композитор поринає у роботу, відсторонившись від зовнішнього світу. Проте створення музики казкової драми «Чари травневого дня» (1944–1949) і музики до спектаклю Афінського радіо «Генрих V» (1947–1948) було певною ознакою позитивних змін у кар'єрі композитора. На жаль, цьому поступу не судилося продовжитися.

У вересні 1949 р. у родині композитора очікують поповнення – має з'явитися на світ друга дитина. Несподівано у ніч з 18 на 19 вересня Скалкотас повідомляє дружині про нестерпні болі в області шлунка. Він зізнається, що раніше не наважився її турбувати, враховуючи її стан. Скалкотас прямує до лікарні, де йому терміново роблять операцію. Однак через три години потому він помирає. Причиною раптової кончини композитора стала запущеність хвороби в результаті невірної поставленого раніше діагнозу. Він так і не побачив свого другого сина, який благополучно з'явився на світ через два дні<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Нікос Скалкотас, молодший син композитора, досяг успіху у шахах і отримав звання чемпіона Греції. Старший син, Алекос, став художником. Четверо онуків від першого шлюбу (діти доньки Н. Скалкотаса і М. Темко – Артеміс Ліндаль) стали музикантами.

Минулий берлінський успіх Н. Скалкотаса пам'ятали хіба що найближчі друзі. Повага до його таланту з боку вчителів і колег, зокрема, схвальні відгуки про музику Н. Скалкотаса Р. Штрауса і А. Шенберга, не дали його творчій спадщині канути у безвість. Завдяки безкорисливому ентузіазму грецьких музикантів<sup>18</sup> його твори поступово ставали все більш відомими, рік за роком завойовуючи визнання у Греції та Європі. Музика композитора нерідко звучить у концертних програмах та аудіостудіях, привертає увагу численних музикознавців, завжди отримуючи найвищу оцінку аудиторії і критиків.

**Висновки.** На життєвий і творчий шлях Н. Скалкотаса у рівній мірі драматично вплинули як гострі соціально-політичні колізії, так і протиріччя розвитку європейської музичної культури. Натомість його мистецьке надбання, яке є відображенням високого інтелекту і тонкої душевної організації, залишає для нащадків зразок величезної творчої волі, безмежної винахідливості і фантазії. Композиторську кар'єру Н. Скалкотаса можна вважати своєрідним символом тих труднощів, які судилося долати учням А. Шенберга. Як і А. Веберна, Н. Скалкотаса спіткала незатребуваність його таланту і професіоналізму. Як і А. Веберн, він передчасно пішов із життя: уникнувши пулі, став жертвою лікарської недбалості і власної замкненості.

Твори Н. Скалкотаса вражають неповторними фарбами акордів, калейдоскопом елегантних гармоній, які щораз оновлюються у несподіваних логічних зв'язках. Ще одна яскрава особливість, що знаходиться у безпосередніх взаєминах з першою – багатство ритму, який енергетичним струменем пронизує його музику. Характерною рисою композиторської манери Н. Скалкотаса є стилістична еластичність і екстраординарна еkleктика, яка поєднує мультисеріалізм, атональність, тональність, фольклорну і джазову модальність. Популярна, народна і академічна музика для композитора є сферами, що доповнюють одна одну.

Не тільки у симфонічних, але і у камерно-інструментальних творах Н. Скалкотаса відчутний концептуальний вплив титанів ХІХ ст. –

---

<sup>18</sup> Серед них – видатний композитор і диригент Димітріс Мітропулос (1896–1960), друг і соратник Н. Скалкотаса, музикознавець і диригент Янніс Г. Папаіоанну (1910–1989) [4], композитор і музикознавець Костіс Димердзіс (р. 1954) [1].

А. Брукнера и Г. Малера. Водночас його музика, як на образно-художньому рівні, так і за глибинними структурами, має грецьке коріння. Піфагорійські пропорції, зокрема, золотий перетин, дрібну інтонаційну пластику, у якій своєрідно передається архаїчна інтерваліка, можна знайти не тільки у фольклорних творах композитора, але й в його серійних, атональних і тональних опусах [7].

Можна вбачати певну тенденцію у тому, що саме грецькі композитори, не пов'язані генетично з європейською тональною музикою, були органічними і винахідливими у засвоєнні новітньої музичної лексики. Особливістю грецької ментальності є аполонічне стремління до досконалості, що не суперечить і середземноморській полум'яній вакхічності. Апломб творців європейської культури, підсилений південним темпераментом, рано чи пізно мусив вивести грецьку музику із небуття та провінційного стану, що і здійснилося у середині ХХ ст., починаючи з творчості Н. Скалкотаса.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Δεμερτζής Κ. Η. Σκαλκωτική ενορχήστρωση [Text] : μια εισαγωγή στο ιδεολογικό και συνθετικό σύστημα του Νίκου Σκαλκώτα, βασισμένη στα θεωρητικά κείμενα και στα μουσικά έργα του συνθέτη, και μια εφαρμογή στην αποπεράτωση της партитуράς της 2η συμφωνικής σουίτας / Κ. Δεμερτζής [Kostis Demertzis]. — [Athény] : Εκδόσεις Παπαζήση, 1998. — 397 σ.
2. Keller H. Nikos Skalkottas: An Original Genius [Text] / H. Keller // *The Listener*. — 1954. — 9 December. — No. 52/134. — P. 1041.
3. Matossian N. Xenakis [Text] / N. Matossian. — London : Kahn & Averill, 1986. — 271 p.
4. Papaioannou Y. G. Nikos Skalkottas [Text] / Y. G. Papaioannou // *European Music in the Twentieth Century*. — London : Howard Hartog, 1957. — P. 320—329.
5. Romanou K. Nikos Skalkottas [Text] / K. Romanou // *Serbian and Greek art music: a patch to Western music history ; Edited by Katy Romanou*. — Intellect Bristol, UK ; Chicago, USA, 2009. — 214 p. — Chapter 8. — P.163—186.
6. Schoenberg A. Style and idea [Text] : Selected writings of Arnold Schoenberg edited by Leonard Stein with translations by Leo Black / A. Schoenberg. — London : Belmont music publishers, 1975. — 599 p.
7. Thornley J. Skalkottas, Nikolaos [Text] / J. Thornley // *The New Grove*

*Dictionary of Music and Musicians.* — London : Stanley Sadie, 1980. — Bd. 17. — P. 361—364.

8. Thornley, J. "I beg you to tear up my letters...". Nikos Skalkottas's last years in Berlin (1928–1933) [Text] / J. Thornley // *Byzantine and Modern Greek Studies.* — 2002. — Volume 26. — P. 178—217.

9. Tomás D. *A breathtaking adventure': Gerhard's musical education under Arnold Schoenberg* [Text] / D. Tomás // *Proceedings of the 1st International Roberto Gerhard Conference: May 27–28th 2010 ; University of Huddersfield, Dept. for Music Centre for Research in New Music Staff.* — BPR Publishers, 2010. — P. 137—151.

УДК 78.071.1(477.54)“19”

*Александра Козак*

## **ФЕНОМЕН ХАРЬКОВСКОГО КОМПОЗИТОРА:**

**И. С. ПОЛЬСКИЙ**

В украинском музыкознании последних десятилетий активизируется интерес исследователей к наследию недавнего прошлого, восполняется недостаток информации о жизни и творчестве отечественных деятелей искусства. В свете подобных поисков безусловного внимания заслуживает фигура харьковчанина Ильи Самойловича Польского (18. 08. 1924 – 16. 08. 2001), со дня смерти которого в 2011 г. исполнилось 10 лет. Разносторонне одаренная личность, он был известен как талантливый композитор, блистательный преподаватель и реформатор системы вузовского образования, крупный учёный-фольклорист Слобожанщины – в каждом из указанных направлений его работа была успешной и продуктивной. Рассмотрение особенностей творчества композитора, корректировка его оценок, систематизация достижений в художественной и научной сферах весьма актуальны, так как деятельность И. С. Польского, в разных её проявлениях, несомненно, способствовала обогащению музыкальных традиций нашего города и украинской культуры в целом.

**Цель** настоящей статьи – дать целостное представление о вкладе И. С. Польского в развитие харьковской композиторской школы XX ст.