

Ірина ВАВРЕНЧУК

РЕЦЕНЗІЯ СЕЦЕСІЇ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИКОЗНАВСТВІ

Феномен стилю сецесії в українському мистецтві, зокрема музичному, потребує детального та обґрунтованого дослідження, оскільки до сьогоденного дня це питання залишається досить дискусійним та суперечливим. Метою нашого дослідження є доведення існування самодостатньої якості української сецесії поряд з європейською, а дана стаття є спробою розгляду стильового поняття «сецесії», осмислення її понять та принципів у науковій спадщині українських дослідників.

Кінець XIX — початок XX ст. залишив у історії величезний мистецький тезаурус зі складних, багатозначних за своєю сутністю явищ. Серед них модерн, універсальна суть якого забезпечувала йому поступове, але безперервно зростаюче виявлення у різних видах мистецтва. У різних країнах він мав свою назву і специфіку. У Франції та Бельгії цей стиль представлений «арнуво» (нове мистецтво), у Німеччині, скандинавських країнах — «югенд-штіль» (молоде мистецтво), Іспанії — «модерніста», Італії — «ліберті», у Великій Британії та Росії — «модерн», Австро-Угорщині — «сецесіон», а оскільки галицька культура в той час формувалася в межах австрійської імперії, то відносно неї слід логічно вживати саме цей термін.

Процес формування українського модерну в кінці XIX — початку XX ст. відбувався в складних політичних умовах, що визначалось поділом українських земель між Австро-Угорською та Російськими імперіями. Одним із найбільших чинників прискорення розвитку національних тенденцій у художній культурі на всіх землях України був національний фактор, а відтак творення національного стилю. Його поява знаменувала зрілу фазу формування національної сві-

домості, що охопило усі сторони українського суспільства в першій третині ХХ ст. Носіями національної ідентичності виступали представники творчої інтелігенції — архітектори, художники, письменники, актори, композитори. Національний стиль не випадково стабілізується в межах українського модерну, який «припускав поєднання новітніх технологій з народними традиціями» [2]. Рисою українського модерну було звернення до глибоких традицій народного мистецтва. Юрій Бірюлов акцентує увагу на тому, що українська сецесія стала прикладом особливо складного взаємозв'язку інтернаціонального та суто національних начал, її національно-романтична версія диференціювалась на кілька розгалужень: українська («гуцульська») сецесія, польський «закопанський» новий стиль, ретроспективний варіант («середньовічний», польський та український), європейський модерн [1, с. 27]. Аналогічні висловлювання знаходимо у праці Олеся Ноги, який говорить про те, що протягом перших трьох десятиліть ХХ ст. український національний стиль чітко крокує поряд з другими мистецькими напрямками, правда під іншими назвами — «мотиви руські», «стиль люду руського», «східногаліційський стиль», «спосіб гуцульський», «стиль коломийський», «гуцульська сецесія», «український модерн» [15, с. 45].

В українській культурі сецесія стала помітним явищем як «стиль, що набув своєї чіткої іконографії, свою алхімію слова, свій міф сонця», так стверджує Ю. Легенький. Яскрава безкінечність була на Україні настільки самодостатнім початком, що стиль модерн не міг бути просто кривим дзеркалом Віденського сецесіону, це явище глибоко національне та самобутнє [14, с. 112].

Благотворним фактором для зародження нового стилю стало також велике пожвавлення культурного життя на межі століть, зокрема в Галичині. Так, у Львові почали діяти різні художні об'єднання («Товариство прихильників української літератури, науки і мистецтва», польське «Товариство приятелів образотворчих мистецтв»), нові освітні заклади (заснування Львівського вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у 1903 р.), вирує концертне життя (завдяки піднесенню вокальної школи — О. Мишуга, С. Крушельницької, М. Менцінського), пишуться перші музикознавчі роботи (етномузикологічні праці Ф. Колесси, дисертація С. Людкевича, тощо). Особливої уваги заслуговує композиторська творчість цього періоду, якій присвячено музикознавчі праці Л. Кияновської, Н. Кашкадамової, О. Козаренка, М. Ржевської, М. Каралюс.

Ці дослідники окреслили загальні параметри української музичної сеце-

сії, здійснили їх «проекції» на конкретні музичні твори, виявили глибинну відповідність сецесійної поетики і практики національному образіві світу. Зупинимось детальніше на глумаченні музичної сецесії в працях цих авторів.

Варто окреслити спочатку загальну естетичну основу, якої дотримуються згадані дослідники. Так, Н. Б. Кашкадамова вважає, «що мистецтво сецесії звернулося до світу людської душі, часто втілюючи символічні образи, проповідуючи красу. Напряма цей дуже широкий, змикався з такими стилями, як імпресіонізм, експресіонізм, неокласицизм, і містив у собі їх елементи» [6, с. 94]. В музиці, як слушно зауважує дослідниця, знаходять свій вияв найзагальніші риси сецесійного стилю: неоромантична основа, естетство, тяжіння до синтезу мистецтв, орнаментарність [4, с. 188]. О. В. Козаренко визначає наступні константи стилю, що є паралельними до наведеного, а саме «панестетизм (культ краси), символізм (як метод, а не стиль), міфологізм (творчості й творця), стилізація, гра стилями, декоративність, та актуалізація Орієнту» [13, с. 162].

А. О. Кияновська ж твердить, що «сецесійний напрямок був у західноукраїнському мистецтві виразно постромантичним напрямком, що затримав ще багато істотних суто романтичних рис, а оскільки в українському мистецтві романтизм відіграв надто важливу роль і в духовному, і в суспільно-патріотичному сенсі, як властиво провідний для національної художньої ментальності стиль, і зберігся майже до середини двадцятого сторіччя, то трактування суто національних, фольклорних елементів переходить у сецесію і функціонує у творах цього напрямку відповідно до романтичних ідеалів і понять» [8, с. 225–226].

О. Козаренко пояснює причини, чому українська культура напрочуд глибоко і швидко засвоїла естетику модерну, сприйняла її «за свою». Пояснюється це «передбаченням» принципів нового стилю в українському фольклорі: тотальна естетизація доквілля (у декоративно-ужитковому мистецтві), схильність до міфологізації (багатий усний фольклор), закодованість, знаковість народного мистецтва тощо [13, с. 164].

Розглянемо детальніше певні особливості трактування музичної сецесії в працях окремих дослідників. Варто розпочати з дипломної роботи випускниці Львівської консерваторії М. Каралюс [3], оскільки це була одна з перших праць, присвячених цій проблематиці. В роботі детально розглянуто естетикофілософські засади модерну, зроблено спроби екстраполяції основних принципів стилю модерн на європейське музичне мистецтво кінця ХІХ — початку

XX ст. Другий розділ роботи присвячений виявленню стильових рис модерну в Україні. Особливо ретельно розглянута культурологічна ситуація на Україні кінця XIX — початку XX ст. Окремо відзначено підкреслену орнаментивність, декораційність, лінійність, особливу роль стилізації. Цими стильовими ознаками позначені майже всі жанри української музики того часу. М. Каралюс висловлює свої аналітичні спостереження щодо конкретного вияву сецесійних рис в творчості українських композиторів. В оперному жанрі з позицій модерну дослідниця розглядає оперу-хвилинку Лисенка «НоктюРН», та оперу «Суламіфь» Б. Яновського, зауважуючи, що в «цих партитурах відбилися дві характерні прикмети стилю модерн: стилізація та орієнталізм, декоративність та експресивна містичність» [3, с. 37].

Стиль модерн оригінально позначився на українській симфонічній музиці. Перш за все привертає увагу багата тематика: тут і історико-міфологічні образи, і орієнтальна, і космічна, і казково-фантастична сфера. Звернення композиторів до античних сюжетів передусім диктувалося захопленням міфологізацією. В роботі М. Каралюс згадуються наступні твори — симфонічна сюїта «Евлезіанські містерії» І. Рачинського, симфонічна фантазія «Любування в зорях», «Уранія», симфонічна поема-ноктюрн «Ангел» Ф. Якименка, а також «Казка про мертву царівну та сім богатирів» Б. Яновського. Всі ці твори дають підстави виділити тенденцію української музики цього періоду — це її обов'язкова програмність, звернення до літературних прообразів.

Окремої уваги у дослідниці набуває фортепіанна музика цієї доби. В ній закладені найбільш цінні й характерні художні особливості сецесії, що породжено питомою увагою до малих форм. Можливо, аналогію варто провести з інтересом до малих форм, що мало місце в українській літературі даної доби. Композитори, як і письменники або художники, прагнули йти в бік поглибленого, деталізованого і психологічного аналізу, намагалися вловити і осмислити роль «миті» в духовному житті сучасника. М. Каралюс здійснює аналіз щодо виявлення сецесійних ідей «Поєми» ор. 5, h moll В. Косенка, малої сюїти «Листи до неї» Н. Нижанківського, фортепіанного циклу «Любов» В. Барвінського, та інші. Особливо детально акцентують свою увагу на фортепіанних творах галицьких композиторів А. Кияновська, О. Козаренко, та Н. Кашкадамова.

Н. Б. Кашкадамова розглядає питання музичної сецесії не лише як музикознавець, але (й що особливо цінно) як піаніст з великим практичним досвідом

озвучування текстів. Цікаві методичні поради піаністам щодо особливостей виконання творів сецесійного стилю. Дослідниця зауважила, що «сецесія як неоромантичний напрямок у фортеп'янному виконанні має деякі характерні риси порівняно з романтичним прототипом. Типові для чуттєвого романтичного піанізму прийоми (співучість інтонування, випукла фраза, *rubato*, полімелодичне розкриття фактури) тут зазнають розвитку і доводяться до перфектності або й перебільшення. Чуттєва розкіш оформлення поєднана з дуже добре вибудованою архітектурною конструкцією» [6, с. 99]. Безпосередньо на прикладі творчості В. Барвінського Н. Б. Кашкадамова розглядає найхарактерніші проблеми виконання, що пов'язані зі стилем сецесії, акцентує увагу на мелодійному інтонуванні, подачі гармонії, фактури, форми.

Згадані вище дослідники ретельно прослідковували прояви європейських ознак сецесії в українській музиці. Натомість, О. Козаренко зайнявся проблематикою «виразнішого визначення національного варіанту сецесії» [10, с. 147]. Дослідник проводить глибокі паралелі з суміжними галузями мистецтва, доводить логічність та доцільність визначення саме «гуцульської сецесії» як вдале окреслення музичної адаптації загальностильового інваріанта версії підкреслено етнічною, поруч із паралельно існуючою європоцентричною моделлю. Приміром взаємопроникнення обох версій сецесії, тобто «загальноєвропейської» та «гуцульської», можуть слугувати прелюди В. Барвінського як зразок європоцентризму і дві останні частини його Секстету, як виразно етнічна версія. Можливим є співжиття двох «облич» сецесії в межах одного твору, наприклад, Прелюд і Коломийка з «Української сюїти» для оркестру М. Колесси.

О. Козаренко привертає увагу до жанру коломийки, що стала жанровим узагальненням «гуцульської сецесії» в галицькій артифіційній музиці, а М. Колессу, В. Витвицького, Н. Нижанківського, В. Барвінського вважає її співтворцями.

Дослідник виокремив для аналітичного розгляду творчість С. Людкевича, В. Барвінського та Н. Нижанківського. Принципи сецесійного «підсвічування» у яких проявляються на кількох рівнях, а саме загальноестетичному, тематично-образному, жанровому, ладово-гармонічному, фактурному та інтонаційному. Визначивши моделі сецесійних мелодичних структур у творчості С. Людкевича, зокрема в романсах «Спи дитинко моя», «Розпука», «Тайна», солоспіві «За байраком байрак», симф. поемі «Кавказ», дослідник констатує, що «пріоритетне значення в творчості композитора набуває принцип тяжіння,

а не наявності всіх стильових констант» [13, с. 165]. Декоративний характер естетики модерну втілюється в музиці у фактурній «пишноті» фортепіанних супроводів солоспівів Людкевича, в оригінальній ладо-гармонії композитора, використанні різного спектру «орієнтальних» ладів: дорійського, «гуцульського», пентатонічного та ін. На тлі вишуканих фактурно-гармонічних побудов з'являються цікаві мелодичні утворення, які можна зіставити з типовою сецесійною арабескою, популярним у модерні орієнтальним мотивом — так званою лінією хвилі.

При розгляді творчості В. Барвінського, О. Козаренко, як і попередні дослідники, зупиняє свою увагу на фортепіанній спадщині композитора. Адже Барвінський — один з перших композиторів (після Лисенка), що звернувся до інструментальної сфери, створив композиції, повні щирого, свіжого переживання, забарвив їх неповторною особистою інтонацією. Властива для стилю сецесії декоративність дає про себе знати у гармонії та фактурі його фортепіанних композицій. Це — інтенсивна модуляційність, енгармонічні переходи, посилена увага до гармонічного колориту, а також вибагливе плетиво фігурацій, примхливість голосоведення. Дослідник звертає увагу на «тонку гру стильовими моделями в його фортепіанних прелюдях» [13, с. 166], проводячи паралелі з різними семантичними проекціями зокрема на музику Дебюссі, Пуччіні, Равеля, Шопена, Вагнера та ін. Ще виразніше сецесійні риси стилю проступають у вокальній музиці, особливо можемо це прослідкувати у солоспівах «Пісня пісень» на слова Маслова-Стокіза та «Ноктюрні» («Місяцю-князю») на слова І. Франка. Барвінський трактує ці твори як своєрідні розгорнуті вокальні поеми, часто не з традиційним фортепіанним акомпанементом, а в супроводі симфонічного оркестру або інструментального ансамблю. Музична мова солоспівів виходить далеко за межі наспівності, кантилени, автор віддає перевагу драматичному речитативу, «інструменталізації» вокальної партії. При детальному розгляді, О. Козаренко проводить паралелі з Прелюдями, зокрема у ладогармонічному мисленні, зауважуючи перевагу плагальності, ефектних перегармонізацій, домінантових еліптичних «ланцюжків», зіставлення у кульмінаціях септакордових гармоній на відстані терцій, кварта, поступове розхитування тональності у процесі розвитку — аж до політональних явищ [13, с. 169]. Виразовий арсенал «сецесійної» музики вирізняється колоритністю гармонії, багатим «декором» фактури за рахунок активної поліфонізації,

плинністю, безперервності форми поряд з тенденцією до мініатюри, до «мозаїчного» типу формотворення, любов'ю до мотивів-символів. Музичний «сюжет», тематика, образність часто майже не виходять за межі любовної лірики, і «спектр» її втілення — від елегійної споглядальності — до любовного екстазу.

О. Козаренко звертається до семантичних рівнів національної музичної мови: «спосіб привнесення європейських здобутків у рідну музичну культуру — це робота за певною стильовою моделлю. В описуваний період таких актуальних моделей було кілька: «під Скрябіна» (ранній Лятошинський, Ревуцький, частково Косенко), «під Рахманінова» (Косенко), «під Вагнера» (Людкевич), «під Дебюссі» (Якименко, частково Степовий), «під Пуччіні» (Барвінський), «під ново віденців» (Кофлер, частково Лятошинський)». Дослідник влучно виділяє особливості, притаманні саме львівській композиторській школі, творчості С. Людкевича, В. Барвінського, Н. Нижанківського, М. Колесси — «це мініатюризм як тип мислення з характерною для нього тонкою проробкою деталей, загострене відчуття стилістичної єдності всіх складових музичної тканини, «сецесійна» підсвітка загально романтичного типу вислову» [13, с. 153].

Таким чином, дослідник безпосередньо розглядає способи організації музичного потоку, тобто принципи розвитку, типи драматургії, формотворчі моделі, притаманні сецесійній поезиці.

Підсумовуючи вищевикладені спостереження, можемо стверджувати, що питанню української музичної сецесії сучасні музикознавці приділяють щораз більшої уваги. Дослідники розглядають передумови виникнення, способи адаптації цього стильового напрямку в українському музичному мистецтві. Аналізуючи окремі музичні приклади, виявляють характерні стильові особливості, що притаманні саме українському музичному мистецтву кінця XIX — початку XX ст. Таким чином, приходимо до висновку, що українська музична сецесія, розвиваючись на багатоскладовій етнічній основі, на базі власної художньої традиції та загальноєвропейського методу є самостійним, етнічноцілісним художнім феноменом.

1. Бірюлов Ю. Мистецтво львівської сецесії. — Львів, 2005. — С. 184.

2. Горбачова І. Сторінки українського модерну: Історія та сучасність // <http://mau-nau.org.ua>.

3. Каралюс М. Стиль модерн: Дипл. робота. — Львів, 1992. — С. 61.

4. *Кашкадамова Н. Б.* З історії львівської фортепіанної школи: В. Барвінський та його учні — піаністи // *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków w polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-księcej do roku 1945)*: 36. ст. / Pod red L. Mazery. — Rzeszów, 1997. — Т. I. — С. 185–194.

5. *Кашкадамова Н. Б.* Станіслав Людкевич. Вибрані фортепіанні твори. Грає М. Крушельницька // *Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка: Праці музикознавчої комісії* / Ред. Олег Купчинського, Ю. Ясинівського. — Львів, 1993. — Том ССХХVI. — С. 511–516.

6. *Кашкадамова Н. Б.* Фортеп'яне мистецтво у Львові. — Тернопіль, 2001. — С. 400.

7. *Кияновська А.* Вплив австро-німецької культури на формування стилю Станіслава Людкевича // *Українсько-німецькі зв'язки минулого і сьогодення (за матеріалами міжнародного симпозіуму)*: 36. статей. — К., 1998. — С. 67–76.

8. *Кияновська А.* Стиль сецесії в українській музиці першої третини ХХ сторіччя // *Musica Galiciana: Матеріали Другої міжнародної конференції «Музична культура Галичини в контексті польсько-українських взаємин»* / Pod red L. Mazery. — Rzeszów, 1999. — Т. III — С. 225–237.

9. *Кияновська А.* Традиції Вас. Барвінського у львівській композиторській школі ХХ століття // *Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: Статті та матеріали.* — Тернопіль, 2003. — С. 172–179.

10. *Козаренко О. В.* Гуцульська музична сецесія: Національний відгук на європейський виклик // *Музична україністика: сучасний вимір.* зб. статей на пошану доктора мистецтвознавства А. Терещенко / Ред.-упорядник М. Ржевська. — Київ — І. Франківськ, 2008. — Вип. 2 — С. 146–152.

11. *Козаренко О. В.* Деякі тенденції розвитку національної музичної мови у першій третині ХХ століття // *Українське музикознавство. Музична україністика в контексті світової культури.* — К., 1998. — Вип. 28. — С. 144–154.

12. *Козаренко О. В.* Семантична «гра» в музичній мові Василя Барвінського // *Василь Барвінський і українська музична культура: Статті і матеріали.* — Тернопіль, 1998. — С. 31–35.

13. *Козаренко О.* Феномен української національної музичної мови. — Львів, 2000. — С. 284.

14. *Легенький Ю.* Украинский модерн. — К., 2004. — С. 304.

15. *Нога О.* Іван Левинський. — Львів, 1993. — С. 45.

16. *Ржевська М.* Категорія національного та процеси самоутвердження і самопізнання української музичної культури (перша третина ХХ століття) // *Українське музикознавство: Музична україністика в контексті світової культури.* — К., 1998. — Вип. 28. — С. 80–90.

17. *Сарабьянов Д.* Стиль модерн. — М., 1989. — С. 294.

18. *Якуб'як Я.* Про мелодику С. Людкевича // *Творчість С. Людкевича*: 36. ст. / Ю. Булка, А. Кияновська, Я. Якуб'як. — Львів, 1995. — С. 24–36.

Стаття присвячена осмисленню явищ сецесії, основних її принципів та понять в наукових працях сучасних українських музикознавців.

Ключові слова: музична сецесія, гуцульська сецесія, стиль, рецепція.

Статья посвящена осмыслению явлений сецессии, основных ее принципов и понятий в научных трудах современных украинских музыковедов.

Ключевые слова: музыкальная сецессия, гуцульская сецессия, стиль, рецепция.

The article deals with the notion of secession its basic principles and definitions in scientific publications of Ukrainian music researchers.

Keywords: musical secession, guculian secession, style, reception.