

МОДЕРНІСТСЬКІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

У статті розглянуто український модернізм у музичній культурі, проаналізовано модерністські аспекти формування української музичної культури.

Ключові слова: модернізм, українська музична культура.

В статье рассмотрен украинский модернизм в музыкальной культуре, проанализированы модернистские аспекты формирования украинской музыкальной культуры.

Ключевые слова: модернизм, украинская музыкальная культура.

In the article Ukrainian modernism in the musical culture is examined, the modernistic aspects of forming of the Ukrainian musical culture are analysed.

Key words: modernism, the Ukrainian musical culture.

XX ст. – період динамічного розвитку української музичної культури, який вирізняється потужною модернізацією музичної мови, строкатістю й різноманітністю художніх тенденцій, множинністю і розбіжністю естетичних аспектів, що сформували в мистецтві часом взаємовиключні напрями. Творчість багатьох митців цієї доби виявилася багатошаровою і внутрішньо суперечливою. Щоб продемонструвати прояви естетичних аспектів у модерністських напрямках доби, варто згадати музичні праці В. Барвінського («Жаб'ячий вальс», «Прелюдія методом Ж. Далькроза», «Українська рапсодія»), статті Ш. Бодлера («Художник модерного життя»), статті Д. Наливайка («Про співвідношення «декадансу», «модернізму», «авангардизму»).

Важливо зауважити, що перші спроби музикознавчого дослідження творчості М. Рославця, музиканта-новатора, одного з лідерів модернізму, засновника «нового мистецтва» було зроблено в Німеччині. На початку 1960-х років Д. Гойови відкрив рославціану публікацією «N. A. Roslavets, einfrher zwlfton – Komponist». Постає М. Рославця – приклад унікального «новатора-академіста», «дволикого Януса», якого сучасники сприймали й оцінювали неоднозначно. Б. Асаф'єв відзначав «чутливість і сміливість» його стилю, С. Василенко вважав, що музика М. Рославця – «абсолютно непридатна для сприймання» [10]. Сам композитор називав себе «організатором звуків».

Характеристика українського музичного процесу та особливості відображення модерністських аспектів ґрунтуються на висновках праць С. Людкевича [17], В. Барвінського, М. Грінченка [18], В. Витвицького [4], А. Рудницького [11], М. Гордійчука, М. Черкашиної, В. Самохвалова, С. Павлишин, І. Юдкіна, М. Загайкевич, І. Фільц, М. Скорика.

Як музичний критик С. Людкевич обстоював високий професіоналізм, був ворогом примітивізму й графоманії. Естетичні принципи та смаки С. Людкевича почали

утворюватися на початку ХХ ст., а остаточно сформувалися під час перебування композитора у Відні, де в той час народжувалася модерністична нова віденська школа. С. Людкевич залишився послідовником тональної музики. І тільки в 1930-х роках, коли модерністичні течії стали проникати у творчість українських композиторів, С. Людкевич декілька разів у статтях і рецензіях висловився про цей напрям у музиці: «Я ні дрібки не вірю тим ученим музикологам, які вже нині самопевно клясифікують стійкість або іменують освяченими науковими термінами ті нові напрямки, – так само я схильний посуджувати у снобізмі тих музикальних лаїків, що захоплено впевняють про свої переживання при слуханні таких творів, при яких «консервативні» музики здвигають плечима» [17, 20].

На основі праць багатьох музикознавців, які досліджували творчість С. Людкевича, варто зауважити ідейність і щирість, що були для нього неодмінною умовою мистецтва, а в модерністичних творах музикознавець цих ознак не виокремлював. У статті про націоналізм у музиці С. Людкевич пише: «Але сей модерний свідомий націоналізм у нас, де він трохи спізнений, іменно ж тут, у Галичині, має й деякі слабі сторони, які вже нині (вкупі з іншими негодами) хтозна, чи не спричинюють застій у розвитку нашої музики в Галичині» [17, 43]. Після Першої світової війни статті Людкевича виходили в музичних журналах «Боян», «Музичний вістник», «Українська музика».

М. Грінченко, розглядаючи різні наукові погляди, виокремлює думку про те, що сучасна українська музика не чужа новим модерністичним течіям (П. Сениця); правда, не в тій революційній сміливості, як то виявляється на заході (Рих. Штраус). Дослідник звертає увагу на те, що, зрештою, впливи й відгуки модерністичного напрямку почувуються досить виразно [18].

Модернізм (франц. *modernisme*, від *moderne* – новітній, сучасний) – визначення, яке охоплює ряд художніх течій ХХ ст., загальною ознакою яких є рішучий розрив з естетичними нормами й традиціями класичного мистецтва. Із середини ХХ ст. під модернізмом зазвичай розуміють явище сучасного музичного «авангарду».

Естетичні витоки модернізму сягають ще доби декадансу, коли в універсальних художніх системах романтизму та реалізму зародилися нові напрями та течії. Від критичного реалізму сформувалися натуралізм та імпресіонізм, а від романтизму – неоромантизм та символізм. Реалізм і модернізм як опозиція художнього мислення ХХ ст. не виходять із поля зору мистецтвознавства, причому вносять власні пояснення до тих чи інших питань. Реалістичний метод художнього мислення орієнтований на дійсність, його актуальні соціальні процеси [5, 7]. Модернізм як складний ідейно-художній напрям ХХ ст. вносить такі течії (наприклад, експресіонізм, екзистенціалізм, абстракціонізм, поп-арт, сюрреалізм), але його характерною рисою є розпад традиційного художнього образу. На цьому ґрунті з'являються тенденції елітарності, суб'єктивізму, песимістичного скепсису і невіри в соціальний прогрес.

Нині постало бурхливе і швидкоплинне знецінення найрадикальніших модерністських напрямів [5, 8]. На думку А. Кукаркіна, «... кризові явища в живописі та скульптурі капіталістичних країн можна розглядати як своєрідну модель загальних пануючих тенденцій буржуазного мистецтва, бо ці явища показові і для інших видів мистецтва, зокрема таких, як музика і театр» [5, 138].

Від середини 1960-х років у теоретичних деклараціях і творчій практиці зарубіжного музичного «авангарду» стверджується протилежна тенденція – до усунення «дистанції», що відокремлює мистецтво від життя, до безпосередньої, активної дії на аудиторію. Таке «мистецтво» залишається, по суті, настільки ж відчуженим і далеким від завдань сучасності. Вихід із замкнутого кола модерністських ідей можливий лише на дорозі наближення до реальних життєвих інтересів широких народних мас і актуальної проблематики наших днів.

На початку ХХ ст. напрями й течії, що вичерпали духовно-естетичний потенціал, були синтезовані модернізмом на новій основі. Унаслідок такого синтезу визначилась одна з найхарактерніших рис модерністської музичної культури. Якщо раніше всі новостилі й художні практики заперечувалися новими стилями й художніми практиками, то модернізм як естетика дисонансу заперечує традицію в сутнісному розрізі. Однак нове в модернізмі – це швидше вічне тяжіння до нового, ніж нове в певній визначеній формі. Модернізм є постійним оновленням дисонансу й не може бути явищем окресленого часового відрізка. Він не передбачає тяглості в часі. У модернізмі реалізована теза попередника модерністів – Ш. Бодлера (стаття «Художник модерного життя»).

Найближчими естетичній концепції модернізму виявилися засади бароко та романтизму, засвідчені відгалуженнями, що пропонували нове тлумачення стилевих тенденцій (неоромантизм, необароко тощо), поширених поруч із символізмом. З цього приводу висловився Д. Наливайко в статті «Про співвідношення «декадансу», «модернізму», «авангардизму». Ідеться про кардинальну зміну естетичного світогляду, творення нових парадигм художнього мислення, нових форм і структур творчості в українській музичній культурі. Для цього перевороту, що триває й нині, характерні зосередженість навколо естетичного аспекту, самоцінність, звільнення української музичної культури від соціальних та моральних зобов'язань у модерністському аспекті.

Шлях авангардові й експериментаторству в українській музиці заклав композитор, диригент, педагог Б. Лятошинський, який увійшов в українську музику як композитор-новатор. В. Костенко у статті про вплив німецького експресіонізму на українську музику говорить про Б. Лятошинського як про «найхарактернішого представника буржуазно-індивідуалістичного урбанізму» [3, 136]. Важливо також згадати композиторів, які плідно працювали в Західній Україні: Л. Січинський, А. Вахнянин, Ф. Колесса, С. Людкевич, Н. Нижанківський, В. Барвінський, Й. Витвицький. У Львові було відкрито оперний театр (1900), Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка (1907). Тут працювали талановиті співаки С. Крушельницька, О. Мишуга, М. Менцинський, О. Руснак та ін.

У дослідженнях модерністських течій у літературі варто спостерегти такий парадокс модернізму: за всієї численності власне модерністських та авангардних течій творчість визначних митців відбувалася здебільшого поза цими течіями. Скажімо, хіба вкладається Ф. Кафка в експресіонізм, до якого втискували його деякі літературознавці, зокрема й радянські?

Специфіка дискурсу українського модернізму починається вже з того, що в нього інші вихідні основи, ніж у західного чи російського. Майже повсюдно «ранній модернізм» формувався на основі романтичних течій, які свого часу набули розвитку

в українській літературі – романтизму філософського, «байронічного», гротескно-фантастичного. Загалом в українській літературі «ранній модернізм» має яскраву виражену неоромантичну забарвленість, зумовлену відповідною домінантою.

Український модернізм був еклектичним. Він не відкидав моралі (на відміну від європейського), що було зумовлено бездержавністю нації. В Україні модернізм не відкидав і європейських ідей. На традиції європейського модернізму орієнтувалися представники «Об'єднання сучасних митців» (ОСМ), що його заснував А. Петрицький.

Музична культура України розвивалася під впливом трьох основних чинників: традицій народної пісенності, музичної школи М. Лисенка та нової європейської стилістики, закладеної творами Р. Вагнера, Р. Штрауса, М. Равеля, О. Скрибін, Е. Гріга, А. Дворжака. Значний внесок у розвиток української музичної культури зробили М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Степовий, Б. Підгорецький, П. Сениця та ін. У 1920–1930-х роках українська музика виходить на рівень високої професійності, для неї характерна багатожанровість, орієнтація на великі музичні форми, перехід від сольного виконання до поліфонічного багатоголосся. Активно розвивається опера, діють оперні театри в Києві, Одесі, Харкові та інших містах. Широкого визнання набуває виконавська майстерність І. Паторжинського, М. Литвиненко-Вольгемут, З. Гайдай, О. Петрусенко.

Якщо перша половина ХХ ст. вирізняється стильовою єдністю в рамках творчості одного автора, то друга половина характеризується швидкою зміною стилістичних орієнтацій. Як зазначала Н. Гуляницька, швидкість «стильових «модуляцій», збільшується настільки, що «незрідка новий твір – це і нова концепція або оновлена техніка композиції» [5]. В українській музичній культурі стилістичні метаморфози стають характерною рисою саме другої половини ХХ ст. (особливо межі 1960–70-х років).

Дослідження творчості таких композиторів, як Б. Лятошинський та В. Барвінський, дає підставу замислитися над вагомих внеском в українську музику експериментаторських ефектів. Образи простого люду, заглибленого у релігійність, у творах українських композиторів дали підстави Б. Лятошинському писати про національні особливості українського модернізму, про його самобутність. Дослідження модерністських тенденцій в українській музичній культурі було б неповним без характеристики творчості Б. Лятошинського та В. Барвінського – композиторів, творча спадщина яких мала великий вплив на подальший розвиток української музичної культури.

Б. Лятошинський відзначився в українській музиці як композитор-новатор. На рівні композиторської мови 1920-х років ХХ ст. його засоби авторського письма стали зразком модерністської композиторської техніки, стилю. У його композиторській техніці цього періоду простежуємо відхід від загальноприйнятих, традиційних норм письма в українській музиці того часу. У стилі раннього періоду творчості Б. Лятошинський зумів поєднати традиційне з новим – модерним. Саме пошук нового став на той час рисою, притаманною всім галузям мистецтва, і українське мистецтво, зокрема музичне, не було винятком. У контексті цього музичного процесу стиль Б. Лятошинського став зразком українського варіанту експресіонізму та символізму. Композитор сам грав свої фортепіанні твори, зокрема й фортепіанний квартет, написаний у 1913 р. і виконаний в Житомирі на концерті 1914-го спільно з друзями-інструменталістами. В архіві Б. Лятошинського зберігається текст рецензії

на перше виконання цього твору. Місцева газета пише: «... Однак здесь и в других частях квартета много незаконченных и неясных фраз, граничащих квартет с новейшим модернистическим стилем письма (Скрябин и др.)...» [15].

Розглянемо твори з різних етапів творчості композитора, щоб простежити, як соціальні умови існування автора так чи інакше позначалися на музичних матеріалах Б. Лятошинського як експресіоніста і символіста. Перший твір серед тих, що зберігають в архіві композитора, – перша Мазурка для фортепіано, написана в Златополі 10 січня 1910 р. Стилістично твір – безпосереднє наслідування Ф. Шопену, однак у ньому присугня поліфонізація фактури – підголоски. Улюблена в подальшій творчості фігурація квінтолі є в Мазурці декілька разів. Можливо, зародки експресивності виявляються в цьому творі в авторському невдоволенні одностайним проведенням мелодії.

В українській музичній культурі Б. Лятошинський – вагома постать. Він виховав плеяду композиторів, які вже в другій половині ХХ ст. стали елітою українського мистецтва. Відлуння ідей творчості композитора, які були закладені ще на початку ХХ ст. й постійно модифікувалися Б. Лятошинським, відчутні у творчості Є. Станковича, І. Карабиця. Для цих композиторів ідеї модерності, новизни, постійного пошуку відображаються іншими засобами, але їхня наявність є яскравою характеристикою модерністської школи Б. Лятошинського.

Досліджуючи аспекти модерністських течій в українській музичній культурі, потрібно відзначити роль багатогранної творчої спадщини В. Барвінського. Він є автором перших в українській музиці Прелюдій (1908), однієї з перших Віолончельних сонат (1926), першої в ХХ ст. української фортепіанної сонати (1910), першим почав роботу над українським фортепіанним концертом (1917–1937) та в багатьох інших жанрах проявив яскраво новаторську індивідуальність. Невипадково В. Барвінський є одним із перших українських композиторів, які отримали світове визнання. Першою монографією про композитора стала праця відомого музиколога, доктора мистецтвознавства С. Павлишин. Необхідно зазначити, що В. Барвінський був насамперед творцем, який відгукувався на безпосередні потреби часу, закладаючи у своїх починаннях далекоглядні ідеї та перспективи, що й досі не втратили актуальності.

Отже, початок ХХ ст. ознаменувався для української музичної культури зародженням нових напрямів, стилів, професійних шкіл і течій – від академічних, традиціоналістських до ультрамодерністичних, новаторських.

Література

1. Байер К. Репетитивная музыка : история и эстетика «минимальной музыки» / Кристиан Байер // Сов. Музыка. – 1991. – №1. – С. 106–111.
2. Бедакова С. В. Художньо-естетичні здобутки «Празької школи» в контексті творчих пошуків українських композиторів Галичини кінця ХІХ – першої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. – К., 2006. – 19 с.
3. Борис Николаевич Лятошинский : сб. ст. / сост. М. Д. Копица. – К. : Муз. Україна, 1987. – 184 с.
4. Витвицький В. Василь Барвінський у тридцятиліття творчості й праці / В. Витвицький // Музикознавчі праці. Публіцистика. – Львів, 2003. – С. 52–54.

5. Гуляницкая Н. С. Введение в современную гармонию : учеб. пособ. / Н. С. Гуляницкая. – М. : Музыка, 1984. – 256 с.
6. Коенда О. І. Творчість М. Рославця в контексті становлення музичного модернізму : дис... канд. мистецтвознавства / Коенда О. І. // Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – К., 2004. – 246 арк.
7. Кривцун О. Эстетика : учеб. для гуманит. вузов и факультетов / О. Кривцун. – М. : Аспект Пресс, 2003. – 447 с.
8. Назар Л. Риси українського менталітету в творчості В. Барвінського. Спостереження перше : феномен природи // Мистецтвознавчі записки : наук. зб. – Вип. 9. – К., 2006. – С. 40–53.
9. Назар Л. Феномен Василя Барвінського / Л. Назар // Музыка. – 2008. – №3. – С. 26–29. – (3 історії).
10. Рославец Н. А. : [О жизни и творчестве композитора : статьи] / Н. А. Рославец // Сов. Музыка. – 1989. – №5. – С. 96–109.
11. Рудницький А. Українська музика : історико-критичний огляд / А. Рудницький. – Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. – 406 с.
12. Стельмашук Р. С. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20–30-х рр. ХХ ст. : естетичні та стильові ознаки в контексті епохи 2003 року : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавств ; НАН України; Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського / Стельмашук Р. С. – К., 2003. – 20 с.
13. Савчук І. Б. Екзистенційні мотиви світобачення модерністського майстра (на матеріалі камерної музики 20-х років ХХ ст.) : дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Савчук Ігор Борисович ; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2005. – 205 арк.
14. Павлишин С. С. Василь Барвінський / С. С. Павлишин. – К. : Муз. Україна, 1990. – 88 с. – (Творчі портрети українських композиторів).
15. Запорожец Н. Б. Н. Лятошинский / Н. Запорожец. – М. : Советский композитор, 1960. – 176 с.
16. Йовенко З. Фортепіанна творчість українських композиторів (20-ті роки) / З. Йовенко // Українське музикознавство. – Вип. 3. – К. : Музична Україна, 1968. – С. 199–210.
17. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії / С. Людкевич. – Львів : Дивосвіт, 1999. – 496 с.
18. Грінченко М. Історія української музики / М. Грінченко. – К. : Спілка, 1922. – 278 с.