

**Рудницький О.М.**

кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри спеціального фортепіано

Львівська національна музична академія ім. М.В.Лисенка

## НЕОКЛАСИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ КОЛЕССИ – РОЗВИТОК ТРАДИЦІЇ ТА НОВЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ

*Анотація.* Стаття присвячена аналізу основних принципів неокласицизму, які мали значення на формування мислення Миколи Колесси – відомого українського композитора.

**Ключові слова:** неокласицизм, жанрові моделі, композиторський стиль, необароко.

*Аннотация.* Рудницький О.М. Неоклассические тенденции в творчестве Николая Колессы – соединение традиции и конструктивного нового переосмысления. Статья посвящена анализу главных принципов неоклассицизма, которые имели значение в формировании мышления Николая Колессы – известного украинского композитора.

**Ключевые слова:** неоклассицизм, жанровые модели, композиторский стиль, необарокко.

*Annotation.* Rudnitsky O.M. Neoclassic tendencies in Mykola Kolessa creation – the combination of traditions and new reminds. An article is devoted to the analyses of main neoclassic principles which had the importance in the mental forming of the famous Ukrainian composer Mykola Kolessa.

**Keywords:** neoclassicism, genres models, composers style, neobaroque.

**Постановка проблеми.** В 20 — 30-ті роки ХХ століття у світовій музиці виник художньо-естетичний напрямок, для якого характерне звернення до принципів музичного мислення та жанрів доромантичних епох: менше суто до класицизму, Ренесансу чи Середньовіччя, найбільше ж – до бароко. Він отримав назву „неокласицизм” і став одним з проявів антиромантичного руху в музичній культурі цього періоду. „Інтереси неокласицизму входили крізь класицизм в епоху високого бароко, в епоху великого стилістичного коливання, змішання поліфонічної і гомофонної манер, епоху проміжних форм і вільного формотворення” [1, с. 141]. З другого ж боку, повстаючи проти романтичних засад, неокласицизм став своєрідним способом захисту рівноваги і гармонії в сучасному мистецтві. На думку Г. Гессе, одного з виразників неокласичної естетики в літературі, „у досконалої музики є своя основа. Вона виникає з рівноваги. Рівновага виникає з правильного, правильне виникає з смислу світу” [2, с. 90].

**Мета статті.** Дослідження рис неокласицизму у творчості Миколи Колесси та їхньої спадковості в контексті європейського досвіду.

**Об’єктом дослідження** являються фортепіанні твори Миколи Колесси.

**Результати дослідження.** Притаманне неокласицизму використання старовинних стилів та жанрів стало однією з суттєвих рис музики першої половини ХХ століття. В українській музиці, зокрема в її галицькому регіональному варіанті неокласичні тенденції мали дещо особливий смисловий відтінок, порівняно з взірцями І.Стравинського, С.Прокоф’єва чи П.Гіндемита. Хоча, як і загалом, звернення до класичних жанрів, форм і елементів музичної мови було обумовлене намаганням протиставити дисгармонійній і сповненій конфліктами реальності універсальні духовні цінності, протистояти навальному руйнуванню традиційних музичних канонів збереженням вічних ідеалів, класичні моделі в творчості В.Барвінського, Н.Нижанківського, М.Колесси використовувались доволі своєрідно.

По-перше, неокласичні тенденції в їх творчості ніколи не носили рішучо антиромантичного характеру, навпаки, вони природно адаптували і знаходили точку перетину у застосуванні як традицій романтичного мистецтва, так і попереджуючих його епох.

По-друге, на відміну від інших національних варіантів згаданого стильового напряму, український неокласицизм дуже активно використовував фольклорні елементи, органічно перетворював їх у єдності з загальноєвропейськими. Це проявилось зокрема і в заміні образів античної та біблійної міфології, звернення до яких було притаманне багатьом представникам інших культур („Едіп цар” І.Стравинського, „Життя Марії” П.Гіндемита, „Цар Давид” А.Онегера, „Нещастя Орфея” Д.Мійо, сотні інших творів), на образи міфології національної, у зверненні до легендарних постатей української, а навіть регіональної історії (звідси, як видається, походить величезна популярність образу легендарного опришка Довбуша саме в творчості композиторів, що сформувались в Празькій консерваторії в 20-х – 30-х рр.).

Надійшла до редакції 11.08.2011

Крім того, неокласицизм, як і його історичний прототип, зорієнтований передусім на інструментальні жанри, був вельми відповідною „точкою опори” для галицьких композиторів на шляху до утвердження професіоналізму, в подоланні замкнутості на вокально-хоровій сфері, яка склалась протягом попереднього тривалого періоду. Класичні жанри та форми були винятково відповідними для митців у становленні свого інструментального стилю.

Для Колесси шлях до неокласицизму пролягав кількома векторами. Очевидно, першим – і хронологічно, і за значенням – варто вважати його захоплення музикою останнього віденського класика Л. ван Бетховена, про яке він постійно згадував. Більше того, відомо, що саме завдяки 9-й симфонії Бетховена він остаточно утвердився в прагненні стати професійним музикантом.

„Цікаво, що серед композиторів завжди для мене на першому місці був Бетховен. Я знаю, Моцарт є найбільший і найцікавіший композитор в світі. Та Бетховен все ж таки мені ближчий. Його музика вирішила все моє життя. Я закінчував перший курс Краківської медичної академії. Одного вечора дивлюся – афішка “9 Симфонія Бетховена”. Я купив (як виявилось) дуже дорогий квиток. В ложі сидять якісь священики, по-італійськи говорять, якеś панство. Зачалася симфонія, і як я почув перші акорди, то розплакався. Уявіть собі: з одного боку, студію медицину, в просекторії краю мерців, а тут – така музика. Ті мої відвідини все рішили... Тоді була дуже принципова розмова з батьком: “Я хочу йти на музиканта, бути композитором. Як мені колись буде зле в житті, то я на себе буду нарікати”. Батько зрозумів мене і вислав мене на студії до Праги” [3, с. 95- 96].

Як диригент, Колесса вважав симфонії Бетховена лабораторією найвищої професійної майстерності, на них він виховував своїх численних учнів в класі диригентури, до них ціле життя звертався сам на концертній естраді, продиригувавши всіма монументальними циклами. Проте якраз на композиторський стиль, передусім на стиль фортепіанної музики, бетховенський прототип вплинув чи не найменше. Це можна пояснити кількома причинами.

Перша – та, що неокласицизм першої половини ХХ ст. загалом небагато орієнтувався на бетховенську модель, надаючи перевагу або бароковим прототипам (що траплялось найчастіше), або, якщо вже звертався до класичних норм, то гайднівсько-моцартівського зразка.

Друга причина, як видається, більш психологічно-індивідуальна: Колесса за типом свого художнього мислення більше тяжів до афористичної ясності та чіткості вислову, до стислих форм, що не сприяло зверненню до бетховенської монументальності. Якщо вже можна знайти певну сприйнятливості до традицій останнього віденського класика, то хіба що почасти в симфоніях, а в цілому можна помітити певну сприйнятливості в засадах формотворення.

Дійсно, від Бетховена Микола Колесса унаслідував деякі прийоми формотворення. Саме з

точки зору неокласицизму і перевтілення бетховенської логіки форми можна пояснити деякі особливості використання композитором сонатної форми. Нею Микола Колесса послуговується в таких творах:

Фортепіанний квартет I частина 1930 р.

Сонатина для фортепіано I частина 1939 р.

Симфонія №1 I частина 1949 р.

Симфонія №2 I, IV частина 1966 р.

Вперше до сонатної форми композитор звернувся в I частині “Фортепіанного квартету” (1930 р.). Як вже зазначалось, цей період був для композитора позначеним використанням модерних засобів музичної мови. Яскравий тематизм, смілива гармонічна мова, використання біфункційних поєднань, кварто-квінтових співзвуч, емансипація зб. 5/3 – всі ці ознаки проявилися і в музичній мові квартету. Розглядаючи I частину з точки зору композиційних особливостей, бачимо, що проблема сонатної форми вирішена досить нетрадиційно.

Експозиція квартету – багатотемна, її особливістю є розвиток тем вже в межах експозиції. Яскраве тональне співвідношення головної та побічної партій – d-moll – Fis-dur підкреслює контрастність образів. Також вражає багатство контрапунктичних ліній, які є цілком самостійними і творять складну тканину цього твору. Розробка складається з декількох етапів, кожен з яких відіграє важливу роль в подальшій трансформації тем. Синтетична реприза підсумовує тематичний матеріал усієї частини, тому за своїми масштабами вона значно поступається і експозиції і розробці. В репризі головна та побічна партії звучать одночасно, в основній тональності (d-moll), передаючись фрагментарно з голосу в голос, що сприяє зближенню тем, а також елементи побічної партії в зменшенні накладаються на інтонаційно змінене проведення головної партії. Остаточне утвердження обох тем відбувається в коді. Розглянутий приклад свідчить про винахідливість та експериментаторські пошуки композитора як в засобах музичної виразності, так і в галузі форми.

Ще одним випадком використання сонатної форми в камерно – інструментальній музиці композитора є Сонатина для фортепіано (a-moll) написана 1939 р.

Другим вектором неокласицизму для Колесси були його художні враження під час перебування в Празі. Якраз неокласичні конструктивні засади демонстрували багато з тих творів, які він мав змогу прослухати. Симптоматичним з цього огляду видається його спогад про вплив „Петрушки” І.Стравинського та балету Д.Мійо „Бик на даху”, які він мав змогу почути у Празі, на його фортепіанний цикл „Дрібнички”. В сфері європейських впливів ще раз можна звернутись до стилю М.Равеля – саме типовий для деяких його творів сплав неофольклоризму, імпресіонізму та неокласицизму був вельми тонко перейнятий Колесою.

Власне неокласичні, а навіть необарокові риси особливо яскраво проявились у творчості Колесси празького періоду: не лише тому, що деякі завдання він отримував від педагогів, головню, від Новака, а отже повинен був продемонструвати своє володіння

поліфонічною технікою, але й тому, що це для нього було природно і відповідало його творчим пріоритетам. Дослідники пишуть стосовно Фортепіанного квартету (1930) та фортепіанної сюїти “Пасакалія. Скерцо. Фуга” (1929), що ці твори “споріднює... поєднання форм епохи бароко з народною жанровістю... У фінальних частинах обидвох циклів у цікавому стилістичному синтезі поєдналися фольклорні засади з особливостями докласичного... поліфонічного стилю” [4, с. 35]. Особливо варто звернути увагу в цьому ряді на Пасакалію, де “стилізовано барочну органну манеру письма” [4, с. 41].

Врешті третій вектор схильності до неокласицизму криється в самій природі художнього обдарування композитора: дуже самоорганізованого, відповідального, а водночас достатньо стриманого у виразі почуттів. Інтелектуальне, раціональне начало творчого процесу було для нього неодмінною умовою створення повноцінного художнього результату. Про це йтиметься в наступному розділі у зв'язку з авторефлексією творчості митця. Переконаність Колесси у необхідності збереження традицій, у плідності їх сприйнятливості та розумного оновлення відповідно до духу часу проступає з багатьох його особистих висловів та спостережень, помічається і дослідниками його творчості.

“В музиці може бути не тільки тоніка, домінанта і субдомінанта, але що й окрім того можна знайти в ній багато нових барв” [3, с. 103].

Варто знову звернутись до рецензії Леоніда Грабовського, в якій він звертає увагу також на специфіку колесівського неокласицизму: „Як годиться, початок і кінець концерту становили твори більшої форми: Пасакалія та Скерцо з Сюїти для фортепіано, а також фортепіанний квартет ре-мінор. Обидва твори були скомпоновані та вперше виконані ще у празький період (1929—1930) (йдеться про навчання на Курсах Вищої Майстерності у Вітезслава Новака, після основного консерваторського курсу – прим. авт.), коли молодий Колесса ще тільки-но скінчив курс академічного навчання. В обох творах автор ставить собі амбітні завдання і впевнено бере курс на втілення українського національного змісту, сягаючи до класичних випробуваних форм сонати, скерцо, пасакалії та насичуючи їх національно-романтичними мотивами... Не раз молодий митець додає тут такого гармонічного “перцо”, що це могло б серйозно драгувати музичних консервативістів тієї доби. Але саме це надає такої принадності, не раз – “хвацькості” багатьом епізодам колесівської музики...” [5, с.6]. Власне цикл – “Пасакалія, скерцо і фуга” належить до раннього періоду творчості Колесси, проте демонструє дивовижну зрілість композиторського письма, оригінальність авторського вирішення і неодноразово постульовану щодо стилю митця єдність універсально-європейських категорій художнього мислення і національних першооснов. Подібний вибір жанрових комбінацій у циклі, побудований на зіставленні типово барочних і класичних і навіть романтичних жанрів помічаємо ще з другої половини XIX ст.(цикл С.Франка “Прелюдія, хорал і фуга”, чи “14 імпровізацій і фуга” для фортепіано Р.Штрауса), певні аналоги можна про-

дити навіть від Сюїти ор.1 для фортепіано М.Лисенка, де танці барокової сюїти винахідливо поєднуються з українськими народними піснями. Тож щодо концепції жанру, то тут маємо типово неокласичний синтез барокових (пасакалія, фуга) та класико-романтичних (скерцо) зразків. Варто в цьому зв'язку згадати, що В.Новак дуже велику увагу приділяв опануванню основних поліфонічних форм у класі композиції, при тому, враховуючи різне національне походження його учнів, не рідко в основу поліфонічних учнівських творів лягали теми, національно характерні, пов'язані з фольклорними витоками. Подібно, як у Колесси, пасакалію, тільки засновану на словацьких народнопісенних джерелах, і також доволі модерну за музичною мовою, зустрічаємо в класика словацької музики Е. Сухоня.

Разом з тим в цьому циклі можна помітити і вплив постромантичного поліфонічного мислення, близького до Макса Регера. Адже крім суто лінійної логіки у фузі важливою залишається і гармонічна колористика. Зовсім не випадково композитор вдається до принципу тематичних алюзій, вплітаючи у густу поліфонічну тканину тематичні фрагменти з попередніх частин – “підстрибуючі” ходи зі скерцо та дзвоніві переливи з Пасакалії. Подібні конспективно-резюмуючий тип та побудови завершальних частин більших циклів якраз і зустрічається у європейській музиці першої половини XX ст.

Отже, в цілому циклі “Пасакалія, скерцо і фуга” засвідчив оригінальність мислення композитора на шляху до європейського професіоналізму, формування його неокласичних пріоритетів і опанування новітніми засобами виразності. Робота з жанровими моделями позначена значною самостійністю, композитор переконливо проектує неокласичні здобутки на національний ґрунт, досягаючи цілковитої органічності їх художньої взаємодії.

**Висновки.** Таким чином, неокласицизм став для Колесси одним з найбільш органічних для його мислення новітніх художніх напрямів, який різноманітно втілюється в багатьох його творах. Опора на класичну конструкцію присутня в більшості його опусів, головню фортепіанних та камерних, і відповідає провідним тенденціям культури того часу, устремлінням галицької композиторської школи, але й тим рисам особистості митця, які сформували його індивідуальний стиль.

#### Література:

1. Смирнов В. Возникновение неоклассицизма и неоклассицизм Игоря Стравинского/В.Смирнов//Кризис буржуазной культуры и музыка. – Л.: Музыка, 1967. – Вып.2. – С.132-151.
2. Друскин М. Игорь Стравинский/ М. Друскин. – Л.: Музыка, 1974. – 249с.
3. Кияновська Л. Син століття – Микола Колесса/ Л.Кияновська. – Львів: вид-во НТШ, 2003. – 294 с.
4. Ніколаєва Л., Колесса К. Камерно-інструментальна творчість/ Л.Ніколаєва, К.Колесса// Микола Колесса – композитор, диригент, педагог: зб. статей. – Львів, 1997. – С.30-43.
5. Грабовський Л. Концерт видатного маестро/ Л.Грабовський// Свобода. – 16.11.1994. – С.6.