

ШУМСЬКА І. ПРО ОДНУ ТЕМУ ІЗ ТРЕТЬОЇ СИМФОНІЇ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО (до питання подолання стереотипності мислення в музикознавстві). Стаття присвячена аргументації нової версії походження побічної партії із першої частини Симфонії № 3 українського композитора Б. Лятошинського. Колядці, як інтонаційному джерелу протиставлена ідея зв'язку цієї теми із знаменним розпівом.

Ключові слова: колядка, знаменний розпів, ціннісна переорієнтація.

SHUMSKA I. ABOUT ONE MELODY FROM THE THIRD SYMPHONY OF B. LYATOSHINSKY OR THE QUESTION OF OVERCOMING THE STEREOTYPED THINKING IN MUSICOLOGY. This article is devoted to the argumentation of the new version of the side party origin taken from the first section of Symphony № 3 written by ukrainian composer B. Lyatoshinsky. The idea of znamenny chant is taken against carol as the tonal source.

Key words: carol, znamenny chant, reorientation of values.

УДК : 78.03 (477) «1960/1979»

Поліна Рудь

КОНТЕКСТИ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ 60-х – 70-х РОКІВ ХХ ст.



Рудь Поліна Валентинівна – викладач-методист Харківського училища культури. Координатор Першого Всеукраїнського конкурсу вокально-хорового та інструментального ансамблевого виконавства ім. Я. С. Степового, який проводився серед колективів ВНЗ культури і мистецтв I р. ак. (2013). Організатор конференції «Минуле і сучасність української музичної культури крізь призму європейських класичних традицій» в межах конкурсу ім. Я. С. Степового та редактор збірки за матеріалами конференції.

Автор програм з музичної грамоти, світової музичної літератури для ВНЗ I–II р. ак. (спеціальність «Хореографія»).

Актуальність теми. Для розуміння складних процесів сучасної музичної культури необхідно окреслити категоріальний зміст основних понять, що активно застосовуються у мистецтвознавчій та музикознавчій практиці початку XXI ст. По-перше, це стосується поняття «авангард» (з фр. *avantgarde* – передовий загін), що виникло на початку XX ст. і у 20-х роках починає використовуватися в критиці, літературознавчих та мистецтвознавчих роботах. І лише після 1945 року термін «авангард» активно входить в музикознавство. (Звернемо увагу на той факт, що науковці відзначають широту, строкатість, іноді розмитість цього визначення: можливо через те, що самі митці не використовували поняття авангарду по відношенню до своєї творчості і воно з'являється набагато пізніше у естетико-культурологічних працях). По-друге, близькі за значенням авангарду поняття «модернізм» і «постмодернізм» також потребують більш чіткого осмислення у історико-часових і музикознавчих межах. Цікаво, що саме у музикознавстві склалась своя, дещо інша картина існування модернізму, авангарду та постмодернізму порівняно із мистецтвознавством, філософією. Так, беззаперечним є наявність у західноєвропейській музиці двох хвиль авангарду: першої – у 10-х – 20-х роках XX ст., другої – у середині XX ст. При чому період з кінця XIX ст. до 1914 року проходить під знаком модерну (за О. Соколовим), а друга хвиля радикального авангарду тим же дослідником визначена як «антимодерн». Нарешті, ознаки постмодернізму з'являються у вітчизняній музиці у 70-х – 90-х роках і нашаровуються на завершення авангарду.

Порівняймо пояснення цих понять у Новій Філософській Енциклопедії (видання 2000 р.): «...авангард виконав свою функцію в новоевропейській культурі і практично завершив існування в якості некоего глобального феномена, трансформировавшись і академізировавшись після Другої світової війни в модернізм. Сьогодні представляється цілесообразним розуміти під модернізмом те явлення в художественній культурі, які виникли на основі авангарда...» І далі: «То, що в авангарді було революційним і новаторським, в модернізмі стає класикою, а постмодернізм, який виник майже одночасно з модернізмом, уже виступає на позицію іронічного ставлення до цієї “класики”, вільно і на рівних основах співіснує і співіснуючи з нею (також в дусі легкої всеохоплюю-

щей иронії) с класикою других периодов культури» [3]. У зв'язку з цим, актуальним стає використання терміну «поставангард», що часто вживається паралельно із постмодернізмом (іноді як його взаємозаміна) і таким чином ми і досі не маємо в музикознавстві його належного визначення.

Мета пропонованої статті – виявити деякі специфічні ознаки українського авангарду початку 70-х років на прикладі фортепіанної сонати № 2 В. Годзяцького.

Предмет дослідження – співвідношення традиції та новацій в композиторській творчості, зокрема, на рівні типів музичного висловлювання (мелодична структура, тембр, фактура, вертикаль-горизонталь), формотворення.

Екстраполюючи періодизацію західного авангарду/модерну на українську музику, можна побачити ряд специфічних відмінностей останньої, що обумовлено власне традиційними, національними, духовними, світоглядно-ідеологічними чинниками. До Першої світової війни в музичній культурі України маємо дві тенденції: освоєння традицій пізнього романтизму, що межує із експресіонізмом у творчості С. Людкевича та закріплення академічних засад української класики в музиці молодших сучасників М. Лисенка – М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, на яких достатній вплив справили імпресіонізм, символізм. Загалом, в Україні та Росії ситуація модернізму найяскравіше виявилась не в музиці, а в архітектурі, образотворчому мистецтві та літературі (тоді як представником «музичного модерну» у чистому вигляді можна вважати лише О. Скрябіна). «На цьому етапі, а саме у 1910-х рр. – пише М. Ржевська, – дискурс національної музичної культури вступив в діалог з модерністським дискурсом, і з перетину “взаємного накладання” двох смислових полів врешті-решт народився національний модус модернізму» [4].

20-ті роки – перша хвиля авангарду; його центром і своєрідним символом стає «Баухауз» на чолі із архітектором Вальтером Гропіусом. Девіз нової школи будівництва та архітектури і художнього об'єднання: «Нова єдність мистецтва і технології»; його кредо – художник, ремісник і технолог в одній особі. Програму Баухауза підтримує Ле Корбюзьє – французький архітектор, художник, дизайнер; автор маніфестаційних п'яти принципів нової архітектури. Подібними

авангардними пошуками позначився розвиток українського художнього мистецтва («бойчукісти», Г. Нарбут), скульптури (О. Архипенко), архітектури (раціоналізм, конструктивізм), літератури (символізм, футуризм), театру («Березіль» Л. Курбаса). В українській музиці 20-х років також відбувається ряд змін, пов'язаних із ускладненням музичної мови, опануванням нових жанрів і сучасною тематикою. Проте новаторські пошуки Б. Лятошинського, М. Вериківського, Б. Яновського сприймаються не як авангардні, а у загальному руслі модернізму.

Справедливою є думка М. Ржевської, що 20-ті роки в українській музиці представляють «другу хвилю» модернізму, який при своїй «незавершеності, недостатній структурній чіткості й цілності» мав «природність укорінення» своїх засад «на ґрунті української культури – його система художніх вартостей вписувалась у ментальні засади нації».

1950-й рік був названий К. Штокхаузенем годиною «X», що визначила корінний зворот в еволюції музичного мистецтва. З нього починається друга хвиля західноєвропейського авангарду. Його центром, символом, новою школою стає Дармштадт: тут формується творчість найвидатніших сучасних композиторів, складаються нові напрямки і техніки композиції. Багатьма науковцями, зокрема, О. Соколовим, цей час названий «апогеєм європейського ratio», граничною межею якого став структуралізм. На думку Т. Адорно, прогресуюча раціоналізація усієї історії європейської музики та навмисна абсолютизація деяких принципів і призвела до появи структуралізму. В основі композиторської творчості періоду другого авангарду – мислення окремими музичними параметрами¹.

Принципом структуралізму є не заданість матеріалу, а його створення самим композитором. «Глобальне структурування», тобто організація усіх рівнів форми відповідно вихідним схемам породжує явище «структурованого хаосу»: «Тотальне проведення серійного принципу в кінці кінців скасовує самий принцип <...> тотально детерміноване зрівнюється із тотально недетермінованим» (Д. Лігеті). Це породжує розбіжність між видимим і чутним. Рятівним подолан-

¹ С. Губайдуліна: «Исходя из свойств звука, можно найти и структуру сочинения».

ням «прірви» між слухачем і твором виступає авторський аналіз і коментарі (редакторські ремарки) до музичного твору.

Реакцією на крайнощі структуралізму – своєрідним апогеєм *sensu* – стала поява «вільної алеаторики» Дж. Кейджа та «інтуїтивної музики» К. Штокхаузена; виникло протиставлення принципу випадковості до тотальної регламентації, які парадоксально збігаються. І, якщо до 50-х – 60-х років ХХ ст. лідерами у музичному мистецтві були композитори Заходу, то, починаючи із 70-х – 80-х, набирає нової сили музична культура слов'янського Сходу. Це було надто швидко, навіть блискавичне опанування (тоді ще радянськими українськими) композиторами новітніх (раніше заборонених) композиційних технік². Подібна ситуація призвела до появи нового рівня самобутніх ідей у вітчизняній музиці, доки ще не задіяних західними колегами. Не занурюючись у глибини технологічності і не підіймаючись на вершину структуралізму, наші митці змогли оминати певний застій, кризу постструктуралістського часу. Самодостатність кожного окремого музичного параметру, замкненого на самому собі і від того «неживого», починає переходити у взаємодію із усім звукокомплексом – «проростати» на ґрунті, збагаченому духовністю, національними традиціями. Переосмислюються усі техніки – від методу додекафонії початку ХХ ст. до конкретної музики. Наприклад, можна говорити про східнослов'янський варіант музики нововіденців – напівтональну додекафонію.

Важливим і особливо показовим для української музики був шлях повернення до певних світоглядних ідей та духовної хорової традиції. Відсутність у вітчизняній музиці чітко окресленого періоду другої хвилі авангарду замінюється формуванням ознак постмодернізму; народжується полістилістика, стильовий плюралізм, «нова простота», технологічний універсалізм³.

У деяких дослідників творчості композиторів-шестидесятників знаходимо ідею «плюралістичної концепції постмодерну» та категорії національного, що є «постмодерністичним центром, який заступає суперечку між “лівими” та “правими”» (О. Козаренко). Музикозна-

² В. Сильвестров: «Озираючись назад, бачу, що розвиток у мене відбувався ривками, а на Заході плавно, поступово».

³ П. Булез: «Техніка, піднята на рівень ідеї».

вещь Н. Довгаленко вважає, що «...на генеалогічному дереві стильових розгалужень постмодерн не додає нових варіантів, але виявляється кроною, що обіймає усі існуючі паростки». І далі «...поняття “постмодерну” у відношенні до сучасної української музики, фактично є відкритим», бо «адаптація європейської термінології до вітчизняних реалій ще не здійснилась» [1].

Виникає питання (або проблема № 1): в якому контексті слід розглядати творчі пошуки композиторів, які заявили про себе, починаючи із 60-х, – постмодерну, поставангарду чи «національного» авангарду? Цікаву відповідь знаходимо у О. Козаренка; відомий сучасний львівський композитор, музикознавець пропонує термін «неоавангард»: «Постмодерністичний акцент українського музичного авангарду, що виявляється у його запізнілій появі, компресованому проходженні новітніх європейських напрямів і технік, їх “інтерпретуючій” рецепції вимагає використання префіксу “нео” в загальностилістичному визначенні» [2]. Це перегукується із поняттям «нова музика», яке також застосовують по відношенню до української музичної творчості 60-х – 90-х років ХХ ст.

Молода генерація композиторів в Україні, Росії, що заявили про себе у знаменні часи хрущовської «відлиги» йшли приблизно однаковим шляхом – через засвоєння здобутків західного авангарду. Але не тільки нещодавнього (50-х років) – тотальної серійності та алеаторики, а й абсолютно усього, починаючи від додекафонії А. Шенберга (тобто з того моменту в минулому, коли на наших теренах були зупинені, перервані перші авангардні пошуки). Можливо, у цьому знаходиться ще одне пояснення неглибокого занурення вітчизняними композиторами у нетрі другої хвилі авангарду; такий специфічний осмислено-ретроспективний погляд не просто врятував музикантів, але й надав їм можливість оминати спірні моменти авангарду та обрати найбільш художньо виправдані техніки, стильові і композиційні прийоми.

В певній мірі це і був згадуваний вище шлях до «технічного універсалізму», який дозволив *ідеї піднятися над технікою* в творчості українських композиторів. Але далеко не кожному з них вдалося майстерно підпорядкувати технічні завдання художньо-смысловим. Тут ми наштовхуємось на ряд актуальних проблем сучасної компо-

зиторської творчості, основною з яких (серед невпинних пошуків «індивідуальності», «оригінальності», «універсальності») залишається формування власного стилю (проблема № 2). Для її розуміння слід коротко окреслити творчі пошуки та уподобання найяскравіших українських композиторів, чия діяльність розпочалась у 60-х роках минулого століття.

Л. Грабовський, В. Годзяцький, В. Сильвестров, Є. Станкович, В. Кирейко, В. Губа, І. Карабиць, О. Кива, В. Загорцев – учні Бориса Лятошинського. Більшість із них разом із відомим диригентом І. Блажковим увійшли до групи *Київський авангард*. На шляху пошуків знаходилися В. Бібік, А. Нікодемівич, М. Скорик, Л. Дичко, В. Губаренко.

«Київський авангард» сміливо можна назвати «український авангард», аналогічно до польського, французького чи італійського авангарду того ж часу. За словами В. Сильвестрова, українська музична школа розвивалася потужно і паралельно до московської. Молоді композитори ретельно вивчали творчість І. Стравінського і Б. Бартока, засвоювали спадщину нововіденців, Е. Вареза, Я. Ксенакіса, К. Штокгаузена, В. Лютославського (і усього польського авангарду). Велику роль відіграло листування Ігоря Блажкова із Стравінським та Штокгаузенем.

«Випробування» авангардом пройшли майже усі композитори 60-х років. Але наслідки цього процесу для кожного з них були не однакові і не однозначні. Такі композитори, як Л. Грабовський, Є. Станкович, М. Скорик, В. Зубицький, Я. Верещагін, Л. Дичко пронесли «крізь авангард» самобутність національних ознак. «Нова фольклорна хвиля», представниками якої вони були, за словами О. Козаренка, «...стала тією доцентровою силою, що зберегла і збагатила національний семіоз в умовах українського неоавангарду кількома оригінальними версіями роботи з фольклором» [2].

Справжні авангардисти опанували всі сучасні композиторські техніки, швидко – до 80-х років – розширивши орбіти своїх творчих пошуків. Леонід Грабовський («жива легенда» української сучасної музики) починає засвоєння авангарду з дисонантного контрапункту та асиметричних поліритмічних комбінацій. Пізніше він звертається до афористичної манери поствеберніанців, алеаторних ритмів, часо-

вої нотації Л. Беріо; використовує незвичні тембри. У 70-х роках композитор розробляє теорію «стилістичної модуляції» та започатковує власний творчий метод «алгоритмічної композиції», заснований на теорії множин та використанні комп'ютерних технологій. Проте його музика глибоко духовна. Так, Віталій Годзяцький у 60–70-ті роки захоплюється серіалізмом, сонорикою, електронною конкретною музикою, зато у 80–90-ті – відходить від естетики авангарду; знаходиться в пошуку стильового синтезу, приходячи до неоромантичних засад, ідей гуманізації мистецтва (через театралізацію, програмність).

Іван Карабиць у 80-х роках приходить через додекафонію до синтезу елементів технік у поєднанні із тональною та модальною організацією; до перетину стильових тенденцій, втілення філософської проблематики, концепційності. У його творчості задіяні як жанрово-стильові пласти українського фольклору, так і відчутний зв'язок із національним професійним музичним мистецтвом (знаменний спів, хорова традиція) та європейською класикою.

Безумовно, у цьому ряду композиторів виокремлюється ім'я Валентина Сильвестрова. Разом із А. Пяртом, Г. Канчелі, А. Шнітке, Е. Денисовим, С. Губайдуліною В. Сильвестров залишає ХХ сторіччя, відкриваючи своєю творчістю новий час в музичному мистецтві. Як і інші шістдесятники, Сильвестров починає із швидкого опанування різних технік, зокрема, додекафонії, сонорики, алеаторики. Але, вже у 70-ті роки надмірні складнощі змінюються «новою простотою», тяжінням до медитативності, постлюдійності, «тиші»; створенням «мета-мови».

Розглянемо сонату № 2 для фортепіано В. Годзяцького як характерний приклад опанування основних сучасних технік, зокрема серійного принципу, в традиційному жанрі сонати.

Ця соната, створена у 1973 р., представляє новаторський підхід у трактовці сонатної форми, коли на перший план виступає не наслідування схеми сонатної форми, а драматургія, сама ідея процесуальності, діалектичності: зберігається три вузлові моменти сонатного процесу. Дві частини цього циклу (I – «Порив», II – «Безмовність») не замкнені; на рівні цілого спостерігається тенденція до «стискання» (одночастинності): між частинами *attacca*. Основу інтонаційно-тематичного матеріалу складає серійність у поєднанні із елементами але-

аторики та сонорики. I частина зберігає традиційну пару Г. П. – П. П. Головна партія представлена 12-ти звуковою серією; це нестійка, рухлива тема. Побічна партія – остінатне мелодико-гармонічне утворення, що замикає та відмежовує всі розділи сонатної форми. Ритмічна чіткість цієї теми – «згадка» про колишню жанровість класичних тем. Традиційним залишається насиченість і драматичність розробки та її вплив на проведення теми Г. П. у репризі, де вона вдвічі збільшується (34 такти проти 17 в експозиції) та набуває розвиваючого характеру. II частина за формою наближається до тричастинної із кодою (ABA₁ coda), де третій розділ – інтонаційно і фактурно насичений – ніби стискається у часі; це «квінтесенція» горизонтального розгортання першого розділу (8 тактів проти 35). Його основна тема – 12-ти звукова серія та її проведення у протирусі (по тих же звуках) із поступовим зведенням до вертикального звукокомплексу (сонористичний ефект). Середина (B) – своєрідний діалог двох тем, з основними інтонаціями серії розділу A, проведених у верхньому і нижньому регістрах. Алеаторичне заповнення простору між ними аналогічне традиційному гармонічному заповненню (загальними формами руху). Три шари складають разом 12-ти звуковий комплекс (своєрідна «розсереджена» серія). Coda побудована на матеріалі розділу B; це алеаторичний рух на фоні повтореної великої септими.

Використання серій в якості тем I та II частин (повних 12-ти тонових в початкових розділах, і неповних як при вільній серійності) створює характерну для додекафонії стильову нівельованість і надає схожості обом частинам. Тому контрастними і, відповідно, драматургічно важливими сприймаються теми, де розрахована серійність поступається іншим принципам і виникає вільна серійність (характерно ритмічна П. П. в I ч. та алеаторичні розділи B і coda у II ч.). Можливо тому композитор саме цими темами завершує частини сонати. Серії-теми в перших розділах обох частин стають, за словами Е. Денисова, основою інтонаційною базою, яка необхідна для строгої логічності твору. Але побудувати сонату лише за допомогою додекафонного методу неможливо через його високий ступінь універсалізації, при якому практично зітруться межі тем-партій і розділів сонатної форми (зауважимо, що контраст – фактурний, динамічний, регістровий – якраз можливий, але цей рівень не допоможе втілити ідею сонатності).

Представлена соната В. Годзяцького – один з небагатьох творів цього жанру, в якому традиційні принципи втілені за допомогою нових мовно-інтонаційних засобів. Цікаво, що подібні спроби створення сонатних творів були у 70-ті роки характерними для українських композиторів. Але пізніше до сонатного жанру практично перестають звертатися, що свідчить про тимчасову вичерпаність нових музичних засобів і період переходу до іншого рівня композиторської творчості. Наступна теза В. Сильвестрова може бути віднесена до всього періоду поступового відходу композиторів від авангарду у 70-ті – 80-ті роки: «Авангард займає своє місце, але не може претендувати на універсальність. Коли авангардна потенція виконала свою функцію, вона розчинилась у чомусь іншому. Я, наприклад, вважаю, що можна написати п'єсу в до-мажорі і бути авангардистом» [5].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Довгаленко. Н. Український музичний авангард у контексті стильових пошуків ХХ сторіччя / Н. Довгаленко // *Матеріали до українського мистецтвознавства* : Зб. наук. пр. / Нац. акад. наук України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, Асоц. етнологів ; [Редкол.: Г. Скрипник (відп. ред.) та ін.]. — К. : ІМФЕ, 2002. — Вип. 1. — С. 19–20.
2. Козаренко О. В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / О. В. Козаренко ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2001. — 36 с.
3. *Новая философская энциклопедия* : в 4 т. / Ин-т философии Российской акад. наук ; Гл. ред. В. С. Степин. — М. : Мысль, 2000–2001. Т. 1: А–Д. — 2000. — 721 с.
4. Ржевська М. Ю. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ ст. у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / М. Ю. Ржевська ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. — К., 2006. — 36 с.
5. Сильвестров Валентин. *Дождатся музики. Лекції-беседи* / Валентин Сильвестров. — К. : Дух і літера, 2010. — С. 41.
6. Соколов А. С. *Введение в музыкальную композицию XX века* / А. С. Соколов. — М. : Владос, 2004. — 231 с.

РУДЬ П. КОНТЕКСТИ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ 60-х – 70-х РОКІВ ХХ ст. В статті окреслена загальна картина розвитку авангарду в європейській музичній культурі з екстраполяцією її основних рис на українську музику ХХ ст. Розкриті важливі етапи формування українського авангарду та поставлена проблема підпорядкування сучасних композиторських технік художньо-смісловим ідеям. Виявлені окремі специфічні ознаки вітчизняного авангарду початку 70-х років ХХ ст. на прикладі фортепіанної сонати № 2 В. Годзяцького.

Ключові слова: авангард, модернізм, поставангард, постмодернізм, українська музика, техніка, ідея, Київський авангард, соната, серійність, універсалізм.

РУДЬ П. КОНТЕКСТЫ УКРАИНСКОГО АВАНГАРДА 60-х – 70-х ГОДОВ ХХ в. В статье подана общая картина развития западно-европейского музыкального авангарда и экстраполяция его основных особенностей на украинскую музыку ХХ в. Представлены наиболее важные этапы формирования украинского авангарда; поднимается проблема подчинения современных композиторских техник художественно-смысловым идеям. На примере фортепианной сонаты № 2 В. Годзяцкого (представителя Киевского авангарда) выявляются основные специфические черты отечественного авангарда начала 70-х годов ХХ в.

Ключевые слова: авангард, модернизм, поставангард, постмодернизм, украинская музыка, техника, идея, Киевский авангард, соната, серийность, универсализм.

RUD P. CONTEXTS UKRAINIAN AVANT-GARDE 60S – 70S OF THE XXTH CENTURY. The article gives a general view of the West-European music avant-garde and extrapolation of its general characteristics on the Ukrainian music of the XXth century. Are presented most important stages of the Ukrainian avant-garde formation; also is studied the problem of the modern composition techniques subordination to the artistic-thematic ideas. Based on the piano Sonata No. 2 by V. Godzyatsky (representative of the Kiev vanguard) are revealed the main specific features of the national avant-garde of the early 70s of the XXth century.

Key words: avant-garde, modernism, postavangard, postmodernism, Ukrainian music, technology, idea, Kiev vanguard, sonata, seriality, universalism.