

15. *Скребков С.* Художественные принципы музыкальных стилей. – М., 1973.
16. *Сохор А.* Музыка // Музыкальная энциклопедия. – М., 1976. – Т. 3. – С. 730–751.
17. *Тышко С.* Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. – К., 1993.

Ольга Кушнірук
(Київ)

ДРУГИЙ ПЕРІОД УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ІМПРЕСІОНІЗМУ: РЕФЛЕКСІЯ НЕПІЗНАНОГО

Атрибуція творів української музики з погляду стильових напрямів – проблема, що вже протягом останніх п'ятнадцяти років активно розробляється в музикознавстві. Вона має певне стратегічне значення, адже може стати інструментом входження України до загальносвітового контексту і сприяти популяризації її музичної спадщини за кордоном на науковому рівні, зокрема, через компаративістський аспект. Власне, порівняльне музикознавство – досить поширена галузь зарубіжної науки. Назвемо, скажімо, монографії британського вченого Крістофера Палмера «Impressionism in Music» (London, 1973, ² 1974, 248 p.) та чеського дослідника Йозефа Бека «Impresionismus a hudba» (Praha, 1964, 155 s.), де проблема стилю імпресіонізму вивчається у творчій спадщині композиторів різних країн, і тому означене явище постає у більш цілісному вигляді.

Предметом мого давнього інтересу є прояви імпресіонізму в українській музиці, що протягом першої третини ХХ ст. вилився у два періоди свого побутування, формуючи разом з іншими стильовими напрямами ситуацію модернізму. У контексті тогочасного, сповненого протиріч, злетів і падінь, суспільного і мистецького життя він уписав свою, може, не надто голосну, проте неповторну, сповнену замилювання життям і красою, насолодою у споглядальній рефлексії ноту, що за кілька десятиліть віддулила здобутками неоімпресіонізму і мінімалізму.

Контекст появи імпресіонізму у творчості українських митців не був випадковим. У Західній Україні потужним чинником виступив вплив чеської («празької») школи в особі Вітезслава Новака, клас композиції якого закінчили В. Барвінський, М. Колесса, Н. Нижанківський, С. Туркевич, Р. Сімович. На Наддніпрянщині, на мою думку, найголовнішу роль у цьому сенсі відіграло концертне життя. Так, протягом 1920-х років афіші київських концертів рясніли творами К. Дебюссі, М. Равеля, С. Скотта, О. Респігі, М. де Фальї, А. Казелли, І. Альбеніса (виконували диригенти Л. Штейнберг, А. Маргулян, піаністи Г. Беклемішев, С. Тарновський, Г. Нейгауз, В. Горовиць, дует Б. і Р. Вольські, Г. Коган, А. Боровський з Росії, Х. Ітурбі з Іспанії, співачки М. Калиновська, З. Лодій, А. Кернер з Ленінграда). Прослуховувалися й обговорювалися вони на щотижневих засіданнях Асоціації сучасної музики. Після 1924 року до Києва з лекцією-демонстрацією про французьких імпресіоністів приїжджав А. Альшванг ¹.

Пройнявшись цікавими знахідками М. Равеля у сфері оркестрового колориту, традиціоналіст Р. Глієр надіслав одну з партитур французького майстра Б. Лятошинському, що саме працював над інструментуванням «Китайського танцю» з балету Глієра «Червоний мак» (лист від 5 травня 1927 року): «На всякий случай посылаю Равеля сюиту. III часть – китайская. Взгляните на divisi струнных, деревянных, Хул., Агре, – там замечательная звучность» ².

У контексті другого періоду імпресіонізму в українській музиці (1920-ті – середина 1930-х), показового діалогом з іншими стильовими течіями, як приклад спорадичного звернення можна інтерпретувати «Етюд-імпресію» ор. 10 № 4 для фортепіано Валентина Костенка. Написаний у 1925 році педагогом-початківцем Харківського музично-драматичного інституту (з 1923), цей твір за своєю стилістикою випадає з авторського стилю, сформованого добротністю вишколу петербурзької школи (клас композиції М. Соколова закінчив у 1921). Він наче ілюструє думку сучасної дослідниці Т. Огневої, що «модерністські поривання в українській культурі охарактеризовують спалахи. Усвідомлена позиція та плинність у новаторських намаганнях літераторів або митців не спостерігаються» ³.

Власне, спалахом статичного світовідчуття композитора постає «Етюд-імпресія». У «Короткій автобіографії», написаній В. Костенком у роки зрілості (1956), знаходимо слова-пояснення появи цієї «несподіваної» в його творчості п'єси: «академічне виховання, художні власні смаки і впливи модного модернізму часто-густо штовхали мене на рецидиви захоплення надмірно складною гармонією. Я також іноді гадав, що знижки щодо спрощення музичного письма можуть шкодити художньому враженню. Прикладами ускладненої музики можуть бути деякі інструментальні твори (етюди для фортепіано), а особливо вся опера “Карпати”»⁴. Отже, явно простежується намагання експериментувати, віддати данину тогочасній моді. Адже, на думку Т. Огневої, «з 1922 р. в Україні докорінно змінюється система відліку – модерністичним (суто новим) стає все: державний устрій, стосунки в суспільстві, світовідчуття митця»⁵.

У Харкові, де жив і працював В. Костенко, завдяки композитору і педагогу С. Богатирьову для підвищення професійного рівня композиторської молоді організовувалися прослуховування (з передмовами останнього) новинок радянської та західноєвропейської музики⁶. Власне, наведений факт став потужним чинником у становленні авторської манери й учня Богатирьова Миколи Коляди (1907–1935), який протягом 1925–1932 років написав низку композицій, де семантичне поле імпресіонізму відіграло важливу роль, зокрема, у «Скерцо» та Сонаті для скрипки й фортепіано, солоспіві «Весняний день» на сл. Б. Силаєва, «П'яти обробках українських народних пісень»⁷.

Водночас варто прислухатись і до думки дослідниці творчої спадщини В. Костенка Інни Беренбейн, яка, прагнучи зрозуміти світосприйняття композитора, детально студіює його пройняті ідеєю цілісності буття, філософські опуси («Пророк Світовид», «Матерія – життя – человек») і вбачає прямий зв'язок з художнім наповненням його музичних творів: «відчуття містичного змістужиття об'єднує світосприймання В. Костенка із експресіоністичною естетикою. Неоромантичні тенденції цієї мистецько-філософської течії, а саме мотив екстатичного з'єднання з вседністю, космосом, надчуттєвим... відчуються в його творчості середини 20-х років, зокрема, фортепіанних етюдах з ор. 10»⁸.

Гадаю, це твердження більше стосується «Етюд-експресії» ор. 10 № 6, де стабільність тонального центру *E-dur* є точкою відліку авторської інтенції і водночас межею бажань, моментом досягнення істини-всесвідності, а мотивний принцип з висхідною інтонацією на мікро- і макрорівнях символізує екстатичне з'єднання з надчуттєвим.

«Етюд-імпресія» ор. 10 № 4 показовий усталеними лексемами імпресіонізму, обраними для відображення рефлексії споглядання. На перший погляд, цілком зрозуміла двошарова фактура, що відображає неспішний плин звукової матерії: може раптом зависнути у просторі, ніби на півслові (заліговані звуки фігурації, тт. 10–11), спримітизуватись і звузитись до звучання паралельних інтервалів ч. 4 (закінчення першого розділу, тт. 26–29) чи зненацька натякнути на три різнірідні «персонажі» (уже згадана фігурація імпровізаційного типу як середній шар, інтервал ч. 5 у баса як основа основ, мотивні перегуки у верхньому шарі з ладовим мерехтінням мажорного та мінорного тризвуків). Попри таке експериментування з фактурою, до форми композитор поставився традиційно, не виходячи за межі простої двочастинності.

Окремого спостереження заслуговує ритмічний малюнок твору: він неначе супутник примхливості фактури, де поєднані тріолі основного ритмічного тла із чергуванням квінтолей, квартолей тощо, що надає характеру п'єси імпровізаційності. Завдяки ритмічному укрупненню (шістнадцятки, тріоль вісімок, дуоль вісімок) досягається ефект сповільнення наприкінці кожного розділу, що разом зі зменшенням динаміки, звуженням фактури до звучання інтервалу ч. 4 та підйому її у високий регістр нагадує прийом розтушовування, розмивання чіткості кольору в живописі.

У загальну споглядальну атмосферу певний динамізм вносять хроматизовані мотиви (одноголосі в першому розділі, як октавні унісони – у другому), проте їхня напруга – ефемерна: в обох випадках прагнення до експресивного виплеснення почуттів не реалізується, а знімається індиферентністю вже згаданих ч. 4.

Отже, у контексті епохи в «Етюд-імпресії» виявляється зацікавлення автора стилістикою імпресіонізму в деталях (техніка паралелізмів, послідовності фігуративно розкладених септакордів, відсутність мелодичної лінії, тональна завуальованість, виражальне значення фактури), проте водночас простежується й ігнорування суттєвого його надбання, а саме – мозаїчності форми.

Той факт, що обидва згадані етюди ор. 10 були опубліковані 1930 року ДВУ в серії «Український педагогічний репертуар (V ступінь)», тобто пройшли радянську цензуру, свідчить про певні можливості презентації модерністських творів в умовах становлення молодого радянсь-

кого мистецтва, що незабаром зазнало штучної деформації й засило ідеологічного тиску, а його творці були піддані безпідставним репресіям, як це сталося з В. Костенком.

Офіційний курс, що усталювався, на побудову так званої «пролетарської культури», «музики для мас» з найголовнішим ціннісним критерієм доступності для розуміння її широкими верствами перекреслював будь-які прагнення в напрямі модернізації як змісту, так і мовно-виражальних засобів. Тому композитори, деякі зі широчю вірою в побудову нового устрою, інші — аби вижити, починаючи вже з другої половини 1920-х років, писали твори на ушлявлення радянської дійсності. Саме так, для доведення власної благонадійності, можна розцінювати написання В. Костенком 1925 року, що й «Етюд-імпресія», абсолютно традиціоналістського твору — романтичної симфонії ор. 9 «1917 рік».

Водночас погоджуємось із думкою М. Ржевської про природність продовження в 1930-х роках лінії на посилення композиторського професіоналізму⁹, який давав можливість реалізувати творчі наміри завуальовано, як-от у Третій сонаті ор. 31 (1935) Матвія Гозенпуда, доробок якого на сьогодні ще зовсім не вивчено. Одностайний різновид жанру, окрім типово романтичних засад, побіжно віддзеркалює пошуки в ділянці колористики та поліфонічного розвитку. Починається твір розгорнутим вступом Largo, своєрідним траурним маршем з набатним ходом у партії лівої руки, що асоціюється з музичними символами С. Рахманінова. Така розвиненість вступу не випадкова: інтонаційно він продукує тематизм головної партії, а згодом — і розробки. Показовим є двотактове вкраплення образної сфери вступу перед розробкою як пряма підказка-знак на прелюдію *cis-moll* Рахманінова. Початковий і водночас тезисний мотив головної партії, що інтонаційно виростає з тематизму вступу, несе двоякі семантичні алюзії. Завдяки гармонічній послідовності шостого септакорду та подвійної доміанти септакорду зі зниженою квінтою, він апелює до такого частого в перші десятиліття ХХ ст. пошанування музики О. Скрибіна. Разом із цим інтонаційний хід I — ⁺VII — V, де V гармонізований тонічним тризвуком із запізненным I щаблем, указує на лисенківську інтону. Цікавий контраст уносить побічна партія — оаза споглядальності, занурення в імпресіоністичну чуттєвість. Тут тематичне навантаження несе вся фактура, мелодія ж ховається в середньому регістрі. Колористичний ефект має послідовність великого мажорного та малого мінорного септакордів на початку побічної партії. Розробка сонати розгортається трьома хвилями: перша — триголосо фугато на тему головної партії, друга — виокремлення мотиву побічної партії і його розробка, третя — трансформоване апофеозне проведення побічної партії. У репризі результатом, досягнутим у процесі розвитку, постали більш драматизована головна партія та просвітлена у своїй романтичній конкретиці й із закріпленням апофеозності побічна.

Елементи колористики трапляються й у ранній творчості Федора Надененка (як і М. Гозенпуда, члена АСМУ), зокрема, у його двох ранніх романах — «Осінь» ор. 4 № 1 на сл. С. Богомазова та «На озері» ор. 6 № 1 на сл. М. Вороного, де обрані поетичні тексти перебувають у річищі типово романтичної традиції. У першому з них порухи настрою героїні суголосні змінам у природі. Образ осені, що виражає смуток за пройденим квітуванням, символізує і минулу молодість героїні, відтак її сум і слабку надію ще зустріти почуття. Заради нього вона згодна віддати найдорогоцінніше — «мені й душі для нього не жаль». Композитор у романсі показує, що типово романтичному текстові можна надати більшої рельєфності внаслідок гармонічної колористики. Так, у першому розділі (загалом твір написаний у простій двочастинній формі) смисловий контекст аури спліну, печалі створюється у вибагливому, імпресіоністичному супроводі фортепіанної партії. Два її пласти на-вдвовижу різняться між собою, проте гармонійно доповнюють один одного: перший — у середньому регістрі — статичного типу остінато тонічної квінти (у другому реченні квінти натуральної доміанти) і великої секунди у вигляді рівномірних вісімок; другий — у високому регістрі — форшлагового типу мотиви-затримання до тонічного неповного тризвука та VII натурального тризвука (себто прийом паралелізму, як і наголошення неповних тризвуків — показові ознаки імпресіонізму).

Загальна концепція твору вирішується на користь романтизму, що особливо помітно у другому розділі романсу, де кульмінаційна зона не обійшлась, як у Чайковського, без секвенційного руху, а фінальна тоніка закріплена п'ятьма тактами тривання.

Поетичне першоджерело другого романсу Ф. Надененка засноване на асоціації-зіставленні двох пар образів: вірш змальовує пейзажну картину — огорнуте сонячним промінням озеро, в якому відображаються пропливаючі хмари, що «усміхаються і линуць, ніби гинуть у прозорій глибині». Цій парі кореспондує «тихо мрійна» душа героя, в якій зринає любий образ коханої.

Смисловий акцент композитор ставить на змальовання образу хмар, їх швидкоплинності, химерності їх відображення у воді, адже серед усієї статички картини це єдиний рухливий образ. Тому до-

силь зрозумілим є розташування його як контрастної середини у простій тричастинній формі романсу. Зауважимо, що і образ хмар, і образ відображень були улюбленими в Дебюссі та Равеля. Для характеристики цього образу Ф. Надененко вживає декламаційність у вокальній партії та засоби гармонічної колористики. Так, на словах «і плывуть по ньому хмари, мов примари» мелодія постає спочатку як повторення одного звука (с), слово «хмари» наголошується раптовим висхідним стрибком на інтервал ч. 4 з наступним хроматичним заповненням. Вертикаль середнього розділу романсу постає у вигляді низки нерозв'язуваних акордів терцієвої структури – малого ввідного, малого мінорного септакордів, великого мажорного нонакорду (тт. 12–20). Тобто колористична роль гармонічного чинника спрямована на звукозображальний ефект у рамках загальноромантичної концепції розглянутого романсу.

Обидва романси Ф. Надененка були написані в 1920-х роках, на що вказують позначення ранніх опусів та закінчення консерваторії в 1921 році. Вони частково репрезентують ранній період творчості композитора, для якого притаманне засвоєння романтичної стилістики із вкрапленням одного з виражальних засобів імпресіонізму – гармонічної колористики. Таку особливість авторського стилю зауважив ще В. Барвінський, описуючи творчі здобутки композиторів Наддніпрянської України у праці «Огляд історії української музики» (1937)¹⁰.

Хронологічні межі другої хвилі українського музичного імпресіонізму окреслюються 1920-ми – першою половиною 1930-х років. Аналіз творчості Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, М. Коляди, Н. Нижанківського 1920-х років, зроблений автором цих рядків у кандидатській дисертації¹¹, дає підстави зробити висновок про якісно новий етап у засвоєнні стилістики імпресіонізму. Його визначає, по-перше, вільне, зріле використання імпресіоністських засобів для втілення конкретної, яскраво індивідуальної в кожному конкретному випадку образної сфери. По-друге, у зазначений період спостерігається активна взаємодія імпресіоністських засобів з іншими стилями та напрямками мистецтва ХХ ст.: у творчості кожного композитора такі сплави набувають неповторного, індивідуального характеру. Так, у Б. Лятошинського – це оригінальний синтез імпресіонізму з експресіонізмом, у Л. Ревуцького та М. Коляди – переосмислення фольклору на імпресіоністичній основі – своєрідний вияв неофольклоризму, у Н. Нижанківського – взаємодія з неокласичними рисами. Проаналізовані в цій статті і введені до широкого музикознавчого й виконавського обігу окремі твори В. Костенка, М. Гозенпуда, Ф. Надененка збагачують наші знання про побутування імпресіонізму в українській музиці, загалом про непростий період української музичної культури (перша третина ХХ ст.), добу переходу від романтичних ідеалів до пошуку нових шляхів самовираження, осмислення життя. Власне, гедонізм як провідна засада естетики імпресіонізму «спровокував» суголосність цього стильового напрямку загальному тону світовідчуття митців тієї доби – їх радісному захопленню, світлій вірі в майбутнє.

¹ Шамаева К. Концертная жизнь Киева 1919–1932 годов // Из прошлого советской музыкальной культуры. – М., 1983. – Вып. 3. – С. 89–154.

² Борис Лятошинський. Епістолярна спадщина: У 2 т. / Упоряд. М. Копиця. – К., 2002. – Т. I. – С. 142.

³ Огнева Т. Відбиток часу у дзеркалі буття. – К., 2008. – С. 83.

⁴ Валентин Костенко. Музикознавчі праці. Статті. Матеріали / Упоряд. І. Беренбейн. – К., 1996. – С. 153.

⁵ Огнева Т. Відбиток часу у дзеркалі буття. – С. 84–85.

⁶ Арнаутов О. Микола Коляда. – К.; Х., 1936. – С. 19–20.

⁷ Своєрідність прояву рис імпресіонізму в музиці М. Коляди полягає у зверненні до ладової мінливості, запозиченої з народної пісенності (зв'язок з неофольклоризмом), ускладненні структури співзвуч (важлива роль інтервалу ч. 4 в їх побудові) за рахунок синхронного співіснування функціонально різних акордів, активного мелодичного руху голосів.

⁸ Беренбейн І. Валентин Костенко. Ідея творчості – ідея життя (на матеріалі філософської спадщини) // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2005. – Вип. 36. – Кн. 1. – С. 170.

⁹ Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи. – К., 2005. – С. 335.

¹⁰ Василь Барвінський. З музично-письменницької спадщини: Дослідження, публіцистика, листи / Упоряд. В. Грабовський. – Дрогобич, 2004. – С. 132.

¹¹ Кушнірук О. Рисі імпресіонізму в українській музиці (джерела, прояви, тенденції розвитку): Автореф. ... канд. мист. – К., 1996.