

ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ  
ТА ЕТНОЛОГІЇ ІМ. М.Т.РИЛЬСЬКОГО  
НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ НАУК УКРАЇНИ

На правах рукопису

КОМЕНДА ОЛЬГА ІВАНІВНА



УДК 78.072

ТВОРЧІСТЬ М.РОСЛАВЦЯ В КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ  
МУЗИЧНОГО МОДЕРНІЗМУ

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Дисертація на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства

Науковий керівник –  
доктор мистецтвознавства, професор  
МУХА АНТОН ІВАНОВИЧ

Київ – 2004

## ЗМІСТ

Вступ.....	4
<b>1. Життєпис М.Рославця – виявлення передумов формування творчого фенотипу композитора.....</b>	<b>15</b>
⇒ 1.1. Становлення особистості.....	15
⇒ 1.2. Харківський період життєдіяльності.....	30
⇒ 1.3. Час творчої зрілості.....	34
⇒ 1.4. Завершення творчого шляху.....	44
<b>2. Риси творчої особистості М.Рославця.....</b>	<b>51</b>
⇒ 2.1. Психологічний, естетичний та художній ракурси фенотипу композитора.....	51
⇒ 2.2. Естетико-художні принципи митця.....	71
⇒ 2.3. Аналіз та оцінка критичної спадщини композитора .....	84
<b>3. Система синтетакорду М.Рославця .....</b>	<b>99</b>
⇒ 3.1. Система синтетакорду в контексті музично-технологічних експериментів 1-ї чверті ХХ ст.....	99
⇒ 3.2. Особливості ладо-тональної організації в системі синтетакорду...107	
⇒ 3.3. Еволюційний характер композиційної техніки митця .....	114
<b>4. Характерні ознаки музичного стилю М.Рославця.....</b>	<b>125</b>
⇒ 4.1. Інтонаційна фоносфера як чинник унікальності творчого доробку композитора.....	125
⇒ 4.2. Особливості стильової еволюції митця .....	130
⇒ 4.3. Основні етапи кристалізації авторського стилю.....	139
<b>Висновки.....</b>	<b>172</b>
<b>Список використаних джерел.....</b>	<b>179</b>

Додаток А.....190

Додаток Б.....197

Додаток В.....202

Додаток А.....190

Додаток Б.....197

Додаток В.....202

Додаток Г.....208

Додаток Д.....215

Додаток Е.....222

Додаток Ж.....229

Додаток З.....236

Додаток И.....243

Додаток К.....250

Додаток Л.....257

Додаток М.....264

Додаток Н.....271

Додаток О.....278

Додаток П.....285

Додаток Р.....292

Додаток С.....299

Додаток Т.....306

Додаток У.....313

Додаток Ф.....320

Додаток Х.....327

Додаток Ц.....334

Додаток Ч.....341

Додаток Ш.....348

Додаток Щ.....355

Додаток Ъ.....362

Додаток Ы.....369

Додаток Ь.....376

Додаток Э.....383

Додаток Ю.....390

Додаток Я.....397

## ВСТУП

Микола Андрійович Рославець (1881-1944) – репрезентативна фігура музичної культури 1-ї пол. XX ст.: один із лідерів світового модернізму, першопрохідник “нового мистецтва”, велична і водночас трагічна постать. Його шлях – “хресна хода” музиканта-новатора” [138,5]. Його постать – парадоксально-суперечлива, як і доба (*fin de siècle*), що він її репрезентує. Втрата почуття стабільності, як реакція суспільства на численні потрясіння, інспірувала народження унікального типу митця – “новатора-академіста” [1,129], зумовивши антиномічну складність його творчої постаті.

Численні антитези супроводжували творче самовизначення композитора. Він – загадковий “багатоликий Янус”, ймовірно, тому сучасники сприймали його неоднозначно. Якщо Б.Асаф’єв відзначав “чутливість і сміливість” [7,259] його почерку”; то С.Василенко був переконаний, що музика композитора – “абсолютно непридатна для сприймання” [35,273]. Сам композитор, схильний, як і всі модерністи, до “самотлумачення”, іменував себе “організатором звуків” [30,14], “пролетарем розумової праці” [105,137].

Творча діяльність Рославця – багатогранна: композитор, критик, науковець, педагог. Композиторська спадщина митця включає чотири симфонії, дві кантати, шість симфонічних поем, два скрипкових концерти, балет, десять вокальних циклів, п’ять фортепіанних сонат, п’ять скрипкових сонат, дві віолончельні сонати, п’ять струнних квартетів, ряд ансамблів, мініатюр. Як науковець Рославець – автор трьох масштабних теоретичних досліджень, як критик – близько тридцяти журнальних статей.

Ліризм і камерність є визначальними рисами творчої індивідуальності композитора. Вони – не стільки жанрові показники, скільки форми самоідентифікації митця. Граничний емоціоналізм Рославця тісно пов’язаний з аналізом емоції, її контролем. Звідси – відчуття зображення емоції, а не її переживання, що справедливо відзначає М.Лобанова [80,5]. Мистецтво Рославця

еквівалентне переломному характерові свого історичного часу, воно – внутрішньо антитетичне. Його сутність визначає змагання емоції й інтелекту. В результаті виник феномен інтелектуалізованої емоції (матеріалізованої ідеї). “Романтична підсвідомість” Рославця (художній ідеал у романтизмі) поєднується з “модерністською свідомістю” (технологія композиції – сучасна). Такий синтез забезпечує унікальність творчого обличчя митця.

Одним із парадоксів феномену Рославця є те, що його знають за кордоном і майже не знають на батьківщині (композитор народився на Чернігівщині, до першої світової війни часто приїжджав на батьківщину, в 1921-22 роках жив і працював у Харкові, творчі зв’язки з рідною землею підтримував усе життя). “Что за глупая овца, что не знает Рославца?” [37,6], – зімпровізував якось В.Маяковський, і вдалий “каламбурчик” потрапив в історіографію композитора, донедавна, здавалося, назавжди викресленого з історії вітчизняної музики. Така несправедливість – наслідок ідеологічної політики сталінського режиму, з його фізичними і моральними розправами над “формалістами”. Ставши черговою жертвою тоталітаризму, талановитий композитор-радикал відмовився від власних здобутків, “одягнувши гамівну сорочку музичного академізму” [138,5]. Відтоді ім’я Рославця старанно викреслювалося з вітчизняної історії. Ще в 1984 р. радянська офіційна періодика інспірувала гучний скандал з приводу побіжного згадування імені Рославця в монографії С.Хентової “Шостакович” [64,126].

Процес відродження інтересу до творчості Рославця розпочався в Німеччині. В 1979 році Західнонімецьке радіо (Кельн) озвучило серію концертів з творів композитора під назвою “Зустріч з Радянським Союзом”. Далі ініціативу перейняли інші західноєвропейські країни. В 1987 р. твори Рославця звучали на Фестивалі музики російського модернізму у Флоренції. В 1989 р. всі твори композитора, які знаходились на той час у фондах Центрального Державного Архіву Літератури і Мистецтва (тепер – Всеросійський Держав-

ний Архів Літератури і Мистецтва, далі ВДАЛіМ), виконувалися на Фестивалі музики модернізму в Парижі. В 1992 р. в Німеччині побачив світ CD з записами камерної музики митця.

В 1980-х процес відродження дійшов до СРСР. У Брянську (1986 р.) віолончеліст М.Белодубровський організував фестиваль, що з 1996 р. носить ім'я М.Рославця. Завдяки М.Лобановій у 1989 р. музика композитора прозвучала на фестивалі “Спадщина”, одночасно відбулася лекція-концерт, присвячена творчості Рославця, в Московській організації СК СРСР. Тоді ж Т.Грінденко з оркестром Московської філармонії на фестивалі “Московська осінь” виконала Концерт для скрипки з оркестром №1 (дир. Ф.Глущенко), А.Лазарев з Ансамблем солістів оркестру Великого театру СРСР записав квітет Рославця “Ноктюрн”. Реставрацію рукописів композитора у ВДАЛіМ здійснив московський композитор О.Раскатов. “Музика” видала ряд інструментальних творів композитора.

В 1990-х хвиля зацікавлення творчістю Рославця прийшла в Україну. В 1993 р. Н.Бабій-Очеретовська в Харківському Інституті мистецтв провела лекцію-концерт, присвячену творчості композитора. В 1996 р. харків'янин О.Грінберг написав “Рославець-каприччіо” для скрипки solo – поки що єдиний, відомий сьогодні, “меморіал” композитору. У 2001 р. в Луцьку (ВО НСКУ) лекцію-концерт до 120-річчя з дня народження композитора провела О.Коменда.

Перші спроби музикознавчого дослідження творчості М.Рославця були зроблені також в Німеччині. На початку 1960-х Д.Гойови (Геттінгенський університет) відкрив “рославціану” публікацією “N.A.Roslavec; ein früherer Zwölfton-komponist” [46]. Його робота не була спеціальною, оскільки проходила у рамках цілісного дослідження радянського музичного модернізму 1920-х, наслідком її стала праця “Neue sowjetische Musik der 20er Jahre”, опублікована у 1980 р. Про результати досліджень Д.Гойови можемо судити на ос-

нові ґрунтового вивчення двох джерел. Перше – стаття “Українські корейці світового авангарду”, видана Науковим вісником НМАУ в 2001 р. В ній зустрічаємо майже дослівний переказ (з розгорнутими цитатами, на 3-4 сторінки) статті М.Рославця “Н.А.Рославец о себе и своём творчестве” [105]. Відтак, сутність роботи зводиться до описово-ілюстративного ознайомлення з творчою постаттю композитора. Звертає на себе увагу і поверхневність суджень автора. Зокрема, музика Рославця, на думку Гойови, “інтонаційною щільністю нагадує музику Веберна” [48,98], тоді як всебічний аналіз стилю композитора доводить протилежне (“інтонаційна щільність” обох різниться мірою інформаційно-сислової концентрації: звукова багатослівність Рославця суперечить лаконізму Веберна). Якщо проводити паралелі, то, очевидно, більш справедливим в даному контексті було б порівняння з А.Шенберґом. Друге джерело – вступна стаття до виданого в Німеччині CD з камерною музикою композитора [44]. Будучи стислим творчим нарисом, вона в цілому відповідає вимогам жанру: дослідник торкається різних сторін творчої індивідуальності композитора, пов’язуючи елементи творчої біографії з аналізом композиційної техніки і зауваженнями стилістичного характеру. Проте при всій фаховості статті не можна не відзначити деяку хаотичність нотаткового викладу матеріалу і анакову “сенсаційність” висловлювань дослідника. Зокрема, автор зловживає фразеологією газетного стилю, як, наприклад, “всебічна ворожість авторитетів”, “джерела опрацьованого невігластва”, звертається до невиправданого красномовства (“доля його музики була і абсурдно політичною і політично абсурдною”), ставить риторичні питання на зразок: “Чи композитор він взагалі?”

У 1986 р. молодий німецький дослідник А.Веркмайер під керівництвом К.Дальхауза написав працю монографічного характеру “Про композиторську спадкоємність Скрябіна: Микола Рославец”. Сама назва дослідження Веркмайера ставить під сумнів результативність проведеної роботи: акцентуються

аспекти стильової спадкоємності, відтак питання стильової самобутності композитора залишається відкритим.

У 1980-х рр. дослідження творчості Рославця розпочинається в СРСР. Першою ластівкою стала дипломна робота А.Пучиної про Скрипковий концерт М.Рославця №1 (1981 р.), написана в Московській консерваторії під керівництвом Е.Денисова (відмінний фаховий рівень роботи не доповнюється, однак, необхідною повнотою і цілісністю дослідження проблеми). З кінця 1980-х творчістю Рославця зацікавились Ю.Холопов, М.Лобанова, А.Гладишева, М.Белодубровський. Їхні публікації з'явилися у тогочасній московській музичній періодиці.

У двох статтях Ю.Холопова [138;141] розглядається сутність новітньої композиційної техніки Рославця – системи синтетакорду, її специфіка, подается приклад гармонічного аналізу Фортепіанної сонати №1. Конспективно описуючи основи музично-теоретичної системи композитора з точки зору їх відповідності загальноприйнятим положенням класичної гармонії, Ю.Холопов не розглядає її характерні особливості (типи синтетакордів, власливості тонально-гармонічного руху системи, прикмети акордики) детально. До того ж, дослідник випускає з поля зору два важливі аспекти: 1) питання практичного функціонування системи та її впливу на стиль композитора; 2) проблематику внутрішньої еволюції композиційної техніки Рославця. Побіжно торкаючись життєпису композитора, Ю.Холопов старанно оминає проблему українства М.Рославця; розглядаючи фортепіанний стиль митця, акцентує виконавські аспекти. Частково перегукуючись з Ю.Холоповим, відомі теоретичні положення наводить дослідниця А.Гладишева у статті “Гармонический язык Н.А.Рославца в контексте эволюции гармонии нач. XX века” (в 1986 р. вона була прочитана як доповідь на науково-теоретичній конференції в Горькому) [43]. Вузько окреслюючи тему, Гладишева, тим не менше, приділяє



значну увагу проблемі історичної еволюції гармонічної мови в цілому, внаслідок чого внесок Рославця виявляється нею лише в загальних рисах.

М.Лобанова, звертаючись до кола питань естетико-стильового спрямування, зосереджує увагу на композиторській творчості Рославця [80-84,86-87]. Її справедливі зауваження, однак, через брак глибини проникнення в проблему, не ведуть до очікуваних наукових узагальнень. А саме: відзначаючи риси неокласицизму і конструктивізму в творчості композитора, дослідниця не розглядає питання рославецького символізму. Вона не враховує також специфічно переломний характер феномену творчої спадщини митця, модерністські константи якого нерозривно пов'язані з романтичною генезою. Всі художні здобутки Рославця переважно висвітлюються Лобановою як чинники загально-естетичного спрямування, поза настійною необхідністю їх лексично-стильової конкретизації. До того ж, подібна констатація позбавлена необхідних логічної системності та еволюційної послідовності. Дві статті М.Белодубровського [12-13] варто розглядати як належні до жанру популяризаторського есе, що не має нічого спільного з науковим дослідженням. Описовість історіографічного плану поєднується в них із розгорнутими поетично-художніми відступами-вставками.

В українському музикознавстві тема так само не здобула належного висвітлення. Єдина робота – стаття харків'янки Н.Бабій-Очеретовської “Про романтичне в композиторській концепції М.Рославця” [9], що готувалась як доповідь на симпозіум музикознавців “Шуберт и шубертианство” в 1994 р. При всій серйозності окресленої проблеми (стаття швидше ставить її, ніж вирішує), дослідниця торкається лише одного із можливих аспектів вивчення теми.

Таким чином, по-перше, констатууючи вступний етап вивчення творчого феномену М.Рославця, необхідно відзначити, що дослідження проблеми має бути здійснено у повноті всіх аспектів творчої діяльності митця, а саме: епоха,

естетика, техніка, стиль. По-друге, необхідно окремо розглянути питання причетності М.Рославця до України, адже воно торкається проблеми інтеграційних зв'язків українського мистецтва із світовим (російським в тому числі). По-третє, необхідно системно окреслити основні ознаки і етапи музичного модернізму, що як цілісне явище в музикознавстві все ще залишається сферою "terra incognita": дається взнаки специфічна відірваність музикознавства від суміжних наук (літературознавства, наприклад), де схожі проблеми вирішуються порівняно успішно [111,128]. Переживши тривалий період ідеологічного табу, мистецтво модернізму повертається в культурний простір пострадянських країн. Разом з ним повертається в музичну культуру спадщина М.Рославця. Те й інше давно чекає об'єктивного погляду дослідника.

Актуальність теми. Сьогодні, через півстоліття після завершення епохи модернізму, музикознавство намагається робити перші кроки у справі його цілісного, як єдиної культуротворчої парадигми, дослідження. Творча індивідуальність і творча спадщина М.Рославця виступають типологічно-характерними взірцями теоретичного та практичного виявлення модернізму. Будучи породженням модернізму, вони віддзеркалюють його сутнісні складності, крайнощі, суперечності. Таким чином, усебічне дослідження творчості Рославця – шлях до етапно-грунтового вивчення феномену музичного модернізму (до того ж, у його радянському варіанті). Дослідження зв'язків Рославця з Україною – це, з одного боку, введення в науковий обіг безцінного матеріалу з історії української музики, з іншого – спроба осмислення критеріїв національного в творчості. Цим визначається доцільність і необхідність здійснення дисертаційного дослідження.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження пов'язане з науково-дослідницькими програмами ІМФЕ ім. М.Т.Рильського, що передбачають ґрунтовне вивчення інтеграційних процесів українського мистецтва у світовому контексті та дослідження історії українсь-

кого музичного мистецтва з позицій сучасності (зокрема, з роботою над упорядкуванням матеріалів для Енциклопедії української музики та ін.).

Мета дослідження полягає у якнайповнішому виявленні самотності творчої спадщини М.Рославця з урахуванням важливості усіх її проявів, а саме: музично-громадської діяльності митця, публіцистики, наукової праці та художньої практики (жодна з існуючих робіт не розглядає творчий феномен композитора з належною повнотою), висвітленні рис модернізму у творчості митця. Вивчення самотнього шляху М.Рославця як теоретика та практика новітніх музичних течій повинно стати одним із способів підтвердження художньої цінності його творчого спадку, що не отримав належних визнання та оцінки за життя музиканта.

Меті дисертаційної роботи підпорядковане вирішення таких задач:

- осмислити творчість М.Рославця у співвіднесенні з відповідною музично-історичною добою, окремо зосереджуючись на висвітленні питання зв'язків композитора з українською культурою (останнє у повноті не розглядалося ніколи);
- з'ясувати характерні риси творчої індивідуальності та основні властивості творчого фенотипу митця (задача цілісного висвітлення ставиться вперше);
- виявити універсальність та мобільність системи синтетакорду як основи музично-теоретичних концепцій М.Рославця: розкрити її характерні особливості, окреслити етапи еволюції, засади практичного функціонування, стилетворчі можливості (окремих питань частково торкався Ю.Холопов, інші – не розглядалися ніким);
- виявити конкретні лексичні прояви музичного символізму й конструктивізму у творчій спадщині композитора, вибудувати показово-логічну систему стильової еволюції його творчості, визначити вплив романтичного коріння на характер основних стильових констант митця (деякі з цих питань ставилися М.Лобановою, але рівень їх розпрацювання бачиться нам недостатнім).

Об'єктом дослідження дисертації є процес становлення музичного модернізму у культурно-мистецькій традиції європейських країн. Із об'єкту витікає предмет дослідження: творчість М.Рославця в контексті становлення музичного модернізму.

Методологічною основою даної дисертації є комплексна взаємодія системного та історичного підходів, застосування методів аналізу й синтезу, індукції та дедукції, абстрагування й формалізації. Таке поєднання різнобічних підходів та методів уявляється найбільш доцільним для досліджень даного типу. Вихідними для роботи стали методологічні положення інтонаційності музичного мистецтва Б.Асаф'єва [5], музично-стильового аналізу М.Михайлова [96], цілісного аналізу музичного твору М.Тараканова [132], Н.Горюхіної [52-53], теоретичних досліджень гармонії ХХ ст. Ю.Холопова [137-140,142-143], психологічних засад процесу композиторської творчості А.Мухи [101], спираючись на розробки проблем музичного жанру і стилю в працях І.Юдкіна, С.Шипа, С.Тишка, О.Зінькевич, музичного мислення І.Котляревського, В.Москаленка, суміжних питань – в працях С.Скребкова [131], В.Бобровського [26], В.Медушевського [94-95], К.Леогарда [77], Ю.Борева [27-28], М.Блінової [21], М.Моклиці [98], О.Маркової [91-92], Н.Очеретовської [110].

Наукова новизна одержаних результатів. У даній роботі творчість М.Рославця вперше розглядається різнобічно, з урахуванням основних засад та особливостей становлення музичного модернізму. В ній вперше простежуються життєві передумови формування творчого фенотипу композитора, визначається місце і значення здобутків М.Рославця в контексті української культури, розкривається стилістично-поворотне значення харківського періоду творчої біографії митця (у напрямку руху до музичного конструктивізму). У дисертації досліджуються психологічний, естетичний та художній ракурси творчого фенотипу композитора з точки виявлення сутнісних ознак модернізму, стверджується універсальний характер ладо-гармонічної концепції

М.Рославця – системи синтетакорду, виявляються притаманні їй внутрішня мобільність та історично зумовлена еволюційність. У дослідженні вибудовується уявлення про цілісну стильову платформу М.Рославця, встановлюються чіткі стильові ознаки музичного символізму і конструктивізму як складників європейського модернізму, вперше здійснюється послідовний інтонаційно-стильовий аналіз композиторської спадщини митця.

Обґрунтованість і достовірність запропонованих наукових положень і отриманих висновків дисертаційного дослідження забезпечується їх спиранням на досягнення сучасного теоретичного та історичного музикознавства та доводиться їх різнорівневою практичною апробацією.

Основні положення дисертації доповнюють знання про музичне мистецтво першої половини ХХ ст. в галузях музичної історії, теорії, естетики, психології. Вони є кроком до системно-цілісного багатоаспектного дослідження музичного модернізму, а також побудови стильових теорій музичного символізму і музичного конструктивізму.

Практичне значення отриманих результатів. Наукові положення і висновки дисертаційної роботи можуть бути корисними для подальшого дослідження мистецтва музичного модернізму, побудови цілісних стильових теорій музичного символізму і музичного конструктивізму, вивчення місця України (як формуючого осередку і потужного імпульсу) у процесах становлення і розвитку модернізму в Європі. Результати дослідження можуть бути використані в учбових курсах теорії, гармонії, історії, естетики, психології музики спеціальних навчальних закладів музичної освіти II-IV рівнів акредитації.

Апробація результатів дисертації здійснена у формі доповідей на науково-практичних конференціях: 1)“Молоді музикознавці України” – Київ, березень 2001 р.; 2)“Україна на межі тисячоліть” – Київ, квітень 2001 р.; 3)“Україна – слов’янський світ – європейський культурний простір” – Київ, травень 2001 р. Дисертація була обговорена на засіданнях відділу музикознавства Інституту

мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАНУ і рекомендована до захисту.

Основні положення дисертації відображені у статтях, опублікованих у збірниках, затверджених ВАК України:

1. Коменда О. П'ять прелюдій О.Скрябіна ор. 74 і п'ять "харківських" прелюдій М.Рославця: до питання традицій і новаторства ладо-гармонічної мови // Наукові записки. Мистецтвознавство. – Тернопільський педуніверситет ім. В.Гнатюка. – №2 (3). – 1999. – С. 45-52.

2. Коменда О. М.Рославець і А.Шенберг: спроба фенотипологічних паралелей в ракурсі художньо-естетичних передумов становлення серійності // Київське музикознавство. – В.8. – 2002. – С. 80-90.

3. Коменда О. Риси стилю творчості М.Рославця // Матеріали до українського мистецтвознавства (на пошану А.І.Мухи). Збірник наукових праць. – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАНУ. – В.3. – 2003. – С.42-48.

4. Коменда О. Микола Рославець (1881-1944): початок творчого шляху в історико-культурному контексті доби // Науковий вісник Волинського державного університету ім. Лесі Українки. Історичні науки. – №3. – 2000. – С. 184-188.

5. Коменда О. Микола Рославець у контексті української культури // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку – наукові записки РДГУ. – Т.9 – 2004. – С. 37-54.

## РОЗДІЛ 1

### ЖИТТЄПИС М.РОСЛАВЦЯ – ВИЯВЛЕННЯ ПЕРЕДУМОВ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОГО ФЕНОТИПУ<sup>1</sup> КОМПОЗИТОРА

#### 1.1. Становлення особистості

Микола Андрійович Рославець народився 5 січня 1881 року (за старим стилем – 23 грудня 1880 року) в бідній селянській родині, яка мешкала в “глухому напівукраїнському, напівбілоруському” [105,132] м. Душатіно Суразького повіту Чернігівської губернії (тепер – Брянська обл., Росія<sup>2</sup>). Про родину Рославця відомо мало. Батько – Андрій Рославець – незадовго до народження сина переселився в м. Душатіно з сусіднього села Казаричі. Він належав до “державних селян”<sup>3</sup>, тих, що, проживаючи на державних землях, особисто вважалися вільними. Батько композитора був письменним: навчився грамоти під час перебування у війську в період російсько-турецької війни 1877-1878 рр. Мати – кріпацького походження. В цілому родина Рославців була численною, однак, як зазначає Ю. Холопов [138,5], практично всі її представники, обтяжені великими сім'ями, тривалий час залишалися неосвіченими. Втрачаючи землю, вони поступово зубожіли і залишали родинні угіддя. Рід Рославців славився серед односельчан музикальністю і малярським хистом. Особливий авторитет у цьому відношенні мав рідний брат Андрія Рославця – Сергій, який чудово грав на скрипці та майстрував музичні інструменти. Саме він, сільський скрипаль-самоук, знайшов у особі малого племінника не тільки пал-

Примітки:

1. Термін “фенотип” (біол.) запроваджений автором з метою означення сукупності рис і властивостей творчої особистості, що склалися в процесі її індивідуального творчого розвитку. Фенотип – наслідок взаємодії спадкових основ людської індивідуальності ( в т.ч. і культурно-мистецьких) з умовами середовища, в якому відбувався її розвиток.

2. В 1919 р. згідно з черговим декретом Раднаркому (“Про порядок змін кордонів губернських, повітових та інших”) частина чернігівських земель (повіти Суразький, Стародубський, Новозибківський та Мглинський) перейшла до складу Гомельської губернії. В 1926 р. ця територія була передана під юрисдикцію РСФСР (Брянська обл.).

кого шанувальника власного мистецтва, але й – старанного учня: останній вже в семилітньому віці пристойно володів скрипкою, вивчившись грати на слух.

“Взагалі-то всі Рославці були вихідцями з Чугуївських військових поселень” [12,8] – стверджує М.Белодубровський. Хоч робота, проведена нами в Чернігівському Держархіві, не дала очікуваних результатів, все таки ймовірно коріння роду Рославців виявити вдалось (Дод. А, №1). За даними архіву в його фондах знаходиться інформація про понад тридцятьох представників дворянського (!) роду Рославців, які в різний час мешкали на території губернії, що свідчить про укоріненість роду Рославців у Чернігівській землі. Однак, на жаль, через брак детальних відомостей стосовно найближчих родичів композитора встановити будь-які їхні зв’язки поки що не вдалось. Безперечно, продовження роботи в даному напрямку може бути одним з першочергових завдань подальшого вивчення теми. Проте, так чи інакше, питання національної приналежності митця це можна трактувати однобічно. Те, що в публікаціях Ю.Холопова, М.Лобанової та М.Белодубровського Рославець фігурує всього лиш як “виходець з російської “глибинки” [138,5], ми схильні розглядати як прикре недорозуміння.

В 1893 р. Рославець разом з сім’єю переїздить до Конотопу і розпочинає самостійне життя. “Я існував власною працею, заробляючи на життя службою в дрібних канцеляріях, і разом з тим використовував кожну нагоду для того, щоб поповнити свою музичну освіту, починаючи від уроків конотопського “весільного” скрипаля-єврея і закінчуючи Курськими музичними класами покойного А.М.Абазі” [105,133], – писатиме він пізніше. Хто був тим скрипалем-євреєм, про якого композитор вважає необхідним згадати у власній “автобіографії”, на жаль, невідомо. Незрозумілими залишаються також мотиви і обставини переїзду Рославця до Курська.



Навчання в Аркадія Максимовича Абази (1845/48-1915)<sup>1</sup> в Музичних класах РМТ (скрипка, теорія музики, гармонія) стало важливим етапом формування Рославця як музиканта-фахівця: отримані знання дозволили вступити до Московської консерваторії. Добру пам'ять про вчителя митець нестиме крізь усе життя. В 1915 р. він присвятить А.Абазі два "меморіали": фортепіанну прелюдію in Fіs та критичну статтю "Дружня відповідь Арс.Авраамову"<sup>2</sup>.

В 1902 р. композитор залишив службу і сім'ю заради навчання в консерваторії. Проте на батьківщину він приїжджатиме ще, принаймні, двічі: влітку 1906 р. та напередодні першої світової війни. Москва, за словами М.Белодубровського [12,8], розпочинає фатальне "рондо" життєвого шляху композитора: Москва – Єлець (1917-1918) – Москва – Харків (1921-1922) – Москва – Ташкент (1931-1933) – Москва (кожне наступне проведення "рефрену" – похмуріше і трагічніше, ніж попереднє). Приїзд Рославця в столицю співпадає з початком нової сторінки світового соціокультурного календаря. "Вже січень 1901 р., – писатиме О.Блок, – стояв під знаком зовсім іншим, ніж грудень 1900 р., ...сам початок століття був сповнений суттєво нових прикмет і передчуттів" [22,394].

Однією з причин переїзду Рославця до Москви була відсутність музично-освітніх інституцій належного рівня на Україні<sup>3</sup>. Постає питання: залишивши батьківщину, чи зберіг Рославець своє національне обличчя як митець? Цілеспрямоване уникання будь-яких фольклорних запозичень, в тому числі й російських, стверджує переважно анаціональне спрямування його творчості. Це ж

Примітки:

1. Абаза А.М. – піаніст, педагог, композитор, засновник музичної школи в м. Сумах (1877 р.) та Музичних класів РМТ в Курську (1882 р.), автор популярних романсів "То не ветер ветку клонит", "Утро туманное".

2. Арсеній Михайлович Авраамов (1886-1944) – теоретик, фольклорист, композитор, один з організаторів Пролеткульту, опублікував ряд статей з проблем ультрахроматизму, захистив дисертацію "Універсальна система тонів".

3. Ровесники композитора К.Стеценко і М.Леонтович, навчаючись у духовних семінаріях, так і залишились музикантами-самоуками. Я.Степовий з тої ж причини їде до Петербурга. І лише спадковий інтелігент С.Людкевич зміг аж рік (!) навчатись у Відні, завдяки чому став щасливим винятком у колі своїх сучасників.

доводять неодноразові висловлювання Рославця в пресі. Вважаючи “націоналістичне” мистецтво селянським, він застерігає сучасників від захоплення “народництвом”, яке є ознакою феодального устрою. Таким чином, формуванню нейтральної позиції Рославця стосовно проблеми національного (як характерної риси модерністського світогляду) сприяли обставини життєвої долі композитора – його рання і почасти вимушена відірваність від природного культурного ґрунту.

Дешифрує світла в розуміння ситуації вносить і те, що Рославець-публіцист дуже обережно ставився до проблеми українсько-російських культурних взаємин. Всупереч давній традиції приписувати спадщину М.Березовського та Д.Бортнянського лише російській культурі, він відзначав молодість російської композиторської школи. “Історія російської музики, – писав він, – в порівнянні з європейською, є убогою книжечкою поряд з вражаючим фоліантом. Початок її пов’язується, як відомо, з Глінкою, однак Глінка ще не був професіоналом своєї справи, будучи хоча й геніальним, проте все ж дилетантом. З “кучкістів” хіба що один Римський-Корсаков зумів дисциплінувати свою інтуїцію серйозним знанням композиторської майстерності..., лише з Чайковського розпочинається справжній “професіоналізм” російських композиторів” [124,180]. Така позиція Рославця, по-перше, говорить про об’єктивну оцінку композитором українсько-російських культурних стосунків, по-друге, виказує західницьку орієнтацію митця – рису, притаманну естетиці модернізму.

В консерваторії Рославець вчився одразу за двома спеціальностями: композиція і скрипка. Його викладачами з фаху стали О.Ільїнський (теорія композиції, контрапункт, fuga), М.Іпполітов-Іванов (вільна композиція – до 1908 р.), С.Василенко (інструментування, вільна композиція – з 1908 р.) та І.Гржималі (скрипка). Відомо, що, тоді як О.Ільїнський та І.Гржималі належали до школи

академічно-консервативного спрямування, С.Василенко<sup>1</sup> був прихильником художньо-педагогічного лібералізму<sup>2</sup>. Однак, навіть йому не вдалось зрозуміти характер пошуків свого вихованця. “Мене завжди вважали крайнім “лівим”, – згадував М.Рославець, – і за цю “лівизну” я не раз терпів всілякі неприємності” [105,133].

Про заняття з Рославцем в класі інструментування С.Василенко пригадує так: “Клас спеціального інструментування був у мене на той час доволі численним: Толстяков (згодом регент Московського синодального училища), Юрін, Ніколаєвський (згодом концертмейстер балету), Рославець, Потоцький, Іпполітов, Калдаєв, Голованов. Я почав працювати з ними з надзвичайною енергією, віддаючи цій справі багато часу... *Дуже сприйнятливими і здібними виявились Потоцький і Рославець...* (курсив – О.К.). В кінці навчального року (1910 р. – О.К.) Рославець подав партитуру своєї “Фінської фантазії”, зроблену прекрасно” [35,169-171]. Про заняття в класі вільної композиції Василенко говорить вже з меншим ентузіазмом: “В 1908 р. М.М.Іпполітов-Іванов передав мені клас вільної композиції. Зрозуміло, я був дуже щасливим, отримавши цей клас, а також і тим, що механічно став професором. Разом з класом я отримав і єдиного учня Іпполітова-Іванова: це був Микола Андрійович Рославець. Здібності в нього були посередні, музику він знав так собі, але прагнення до новаторства – величезне... Він листувався з молодими західними композиторами, про яких я ніколи й не чув. Вперше заявивший про себе тоді Шенберг був для нього богом. Справлятися з ним було дуже важко: він писав твори абсолютно непридатні для сприймання. На початку наших занять він приніс мені “Фанта-

Примітки:

1. С.Василенко, як і Рославець – виходець з Чернігівщини. Відомо, що його батько народився в м. Городня, закінчив Київський університет і навіть деякий час (до народження сина) вчителював у Чернігівській гімназії.

2. С.Василенко регулярно відвідував засідання “Товариства вільної естетики”, організованого В.Брюсовим на зразок петербурзьких “Серед” В.Іванова.

зію на фінські теми” – твір з чудовим тематизмом, досить пристойною гармонізацією і дуже добре інструментований. Але невдовзі по тому, коли я вирішив виконати його з учнівським оркестром, він з гордістю сказав: “Я знищив “Фантазію” – застаріла... Я відкрив нові шляхи” [35,272-273].

Поступово ставлення Василенка до Рославця стає все більш прохолодним. “Для випускної дипломної роботи, – продовжує згадувати він, – була запропонована кантата з поеми Байрона “Небо і земля”. Я хвилювався: уявляю, яку какофонію він нам піднесе, тим більше, що він благав не дивитись його роботу аж до повного її закінчення. І раптом, на моє здивування, кантата виявилась твором, хоча й доволі різким і жорстким щодо гармонії, але цілком придатним як для випуску, ще й відмінно оркестрованим. Щоправда, екзаменаційна комісія дещо “морщилась”, але Іпполітов-Іванов, Кашкін, Кругліков і Гречанінов умовили останніх: мовляв, молодий композитор, з новими задумами... Йому навіть дали велику срібну медаль” [35,273]. Як ситуацію, що вдало ілюструє естетично-художні смаки молодого митця, Василенко переказує розповідь Рославця про один з перших його концертів. “Восени 1911 р., – говорить він, – Рославець, з’явившись до мене, з гордістю повідомив: “Я виконував у Ялті свій новий твір – Серенаду для малого оркестру”. – “Ну й що ж, мали успіх?” – “Колосальний! Заледве врятувався... Мене обсвистали і почали закидати усім підряд” [35,273]. “Але все ж таки, – резюмує Василенко, – я не думав тоді, що згодом з нього вийде настільки беззмистовний композитор-декадент” [35,273].

На тлі доволі скупі інформації про Рославця, що існує в науковому обігу, спогади Василенка мають безсумнівну цінність. Проте його оцінкова категоричність і суперечливість викликають застереження<sup>1</sup>. На момент закінчення

Примітка.

1. Т.Ліванова стверджує, що навіть С.Рахманінов та О.Скрябін не були належно оцінені Василенком. “Рахманінова, – пише вона, – він настільки недооцінював як композитора і диригента, що присвячені йому сто-

консерваторії (1912 р.)<sup>1</sup> доробок Рославця склали: “Reverie”, симфонія №1 c-moll, струнний квартет F-dur, “Фінська фантазія” (знищена автором), Серенада для малого оркестру, кантата “Небо і земля”.

Важливою подією особистого життя М.Рославця того часу стало одруження з Наталією Олексіївною Лановою, дочкою власниці московської друкарні, що запросила композитора давати уроки музики її дітям. Понад десять років подружжя проживе разом. Згодом вона працюватиме в Народному Комісаріаті Іноземних Справ і надрукує кілька статей про музику. Однак, у 1927 році, не витримавши випробувань, що випали на долю її чоловіка, вона залишить композитора.

Закінчивши консерваторію, Рославець з ентузіазмом поринає у вир нових пошуків та експериментів. “Щоб сказати своє слово в музиці, – писав композитор, – я повинен був рішуче порвати з усім тим багажем, який я отримав від школи. Ті знання й технічні навички, які дала мені консерваторія, виявились непотрібними у моїй практичній роботі, тому що, будучи великою мірою трафаретними і шаблонними, ніяк не підходили для... вираження мого внутрішнього “я”, що мріяло про нові, нечувані ще звукові світи. Могутня внутрішня потреба, – а не бажання “бути оригінальним”, як це і до сьогодні видається деяким нечутливим людям, – спонукала мене порвати зі шкільними традиціями і шкільною технікою та стати на шлях самостійного пошуку нових форм” [105,133]. Через рік пошуків, у 1913 р. перед композитором, за його словами, “привідкрилася завіса, за котрою він знайшов індивідуальну техніку, що дала повний простір для вираження його художньої особистості” [105,134].

---

рінки “Спогадів” викликають відчуття прикрасі... Скрябіна Василенко оцінив більш справедливо, але також не до кінця: на заваді стали філософські “концепції” [78,15].

Примітка.

1. Тривалість навчання Рославця (1902-1912) зумовлена перервами навчального процесу в зв'язку з хворобою легень, що періодично поновлювалась.

Творчий неспокій і велике бажання новаторства допомагають Рославцю знайти чимало однодумців серед молодих, революційно настроєних митців. Серед них: К.Малевич, В.Маяковський, О.Блок, О.Кручених, В.Каменський, В.Гнедов, Г.Якулов, В.Хлебніков, Б.Лівшиць, А.Лур'є, Л.Сабанєєв, М.Матюшин, В.Шкловський, художники товариства “Бубновий валет” та ін.

“У нас у Москві новинка, – писав 19 жовтня 1915 р. творець “супрематизму” (поляк, що вважав себе українцем) К.Малевич у листі до М.Матюшина, – зовсім неочікувано отримав запрошення на пост професора нового малярства при Студії-театрі<sup>1</sup>, що відкрилася в Москві. Приходжу туди і застаю всю компанію “Бубнового валета”<sup>2</sup> і Рославця, що в той час знайомив слухачів із сольфеджіо” [12,8]. В.Каменський в спогадах “Его-моя биография великого футуриста” також говорить про дружбу композитора з “бубновалетівцями” і його регулярні відвідини Студії-Театру на Кузнецькому. “Тут постійно бували А.Лентулов, – зазначає він, – *М.Рославец (над-композитор)*, Д.Варравін – поет, І.Машков” [16,95].

Роль підґрунтя для зближення Рославця з “бубновалетівцями” – “радикалами вітчизняного живопису” [69,305], відіграли: спільне прагнення новаторства, спільне захоплення ідеєю синтезу мистецтв, у тому числі синестезійними експериментами, спільна малярська праця. Сміливість “валетівців” не поступалася сміливості Рославця: “Геть усіляку витонченість і вишуканість, імпресіоністську хисткість і тендітність... хай живе переконлива сила, могутня енергія виразовості, крупні лінії, густі, важкі форми, насичені фарби” [69,305]. А.Лентулов і Д.Бурлюк малювали футуристичні ілюстрації до творів

Примітки:

1. Йдеться про театральну студію С.Вермеля, учня В.Мейєрхольда, постійними відвідувачами якої, окрім Рославця і “валетівців”, були поет-футурист Каменський та видавець Кожебаткін.

2. До товариства “Бубновий валет” (1910-1916) входили художники П.Кончаловський, І.Машков, А.Лентулов, брати Бурлюки, М.Ларіонов, Н.Гончарова. Згодом Бурлюки, Ларіонов і Гончарова вийшли з об'єднання, зайнявши самостійну мистецьку позицію.

Рославця (Соната для скрипки і фортепіано №1, Два твори для фортепіано, Три етюди для фортепіано, Три твори для голосу і фортепіано). Сам композитор писав різнокольорові партитури, як художник брав участь у виставках (самі роботи, на жаль, не збереглись)<sup>1</sup>.

Невід'ємним елементом культурного життя Москви протягом 1912-1914 рр. були публічні диспути “бубновалетівців”. Невідомо напевно чи брав у них участь Рославець, однак таке припущення виглядає правдоподібним (Дод. А, №2). Породжений “втраченими ілюзіями” футуристський антиестетизм “валетівських” диспутів співзвучний бахвальству Рославця на кшталт: “Ну й що ж, мали успіх? – Колосальний. Мене обсвистали і почали закидати усім підряд” [35,273]. Обидва були симптомом майбутніх ремісничих тенденцій, інспірованих пошуком втраченої гармонії. Разом з тим, далеко не всі художні принципи “валетівців” знайшли належне розуміння та підтримку Рославця. Так, наприклад, культивування ними естетики примітиву, що свого часу було означене О.Бенуа як “повернення до лубка” [118,20], виявилось настільки чужим композитору, що він пройшов повз це, практично, без жодних наслідків.

Окрему сторінку творчої біографії М.Рославця складають його взаємини з одним із лідерів російського літературного процесу початку століття, “головою земної кулі від секції поезії” В.Маяковським. Міру близькості й характер їхніх стосунків відображає відомий зі слів дружини композитора випадок, який стався, на її припущення, десь наприкінці 1920-х. “Якось Рославець, – пригадує вона, – зайшов у гурток літератури та мистецтва і побачив там Маяковського, який сидів з компанією. Підійшов до нього, привітався, заговорив. Якийсь молодий чоловік, що сидів за сусіднім столом, тихо запитав: – Хто це

Примітка.

1. Подібний мистецький універсалізм був прикметою часу. В.Кандинський, наприклад, писав музику і вірші, грав на віолончелі та фортепіано, А.Шенберг малював картини та ескізи декорацій до власних опер.

підійшов до Маяковського? Маяковський почув і тут же миттєво кинув експромт: – Что за глупая овца, что не знает Рославца? Все товариське оточення Маяковського дружньо розсміялось” [37,6] (Дод. А, №3). Викликає здивування те, що, вочевидь, будучи добре знайомим з поезією Маяковського, Рославець як композитор ніколи (!) не звертався до його текстів. Причиною є одна з численних внутрішніх суперечностей рославецького стилю: лексичним новаторством композитор намагався відобразити романтичне в своїй генезі коло художніх образів. Забезпечуючи високу серйозність “несказаних” музичних символів композитора, ця суперечність приводить Рославця спочатку до музичного символізму, потім – музичного конструктивізму.

Інакше склалися творчі взаємини Рославця з “младосимволістом” О.Блоком: композитор часто використовував його поезію як канву для власної романсової лірики, листувався з поетом, час від часу надсилаючи власні композиції. Зокрема, 14 березня 1914 р. О.Блок відзначив у своєму записнику: “Ще два романси на мої вірші від М.Рославця з Москви” [23,216], маючи на увазі композиції “Ты не ушла” і “Ветр налетит” з циклу “Три твори для голосу і фортепіано”. Образ поета невдовзі після його смерті (1921 р.) композитор увіковічнив вокальним циклом “Пам’яті Блока”.

Важливе значення у становленні композитора відіграло його знайомство з “батьком російського футуризму” М.Кульбіним. Будучи лікарем за освітою, М.Кульбін займався музикою, живописом, організовував концерти, виставки, працював як видавець, музичний критик, лектор, декоратор<sup>1</sup>. Щирі товариські стосунки Рославця і Кульбіна, проливаючи світло на характер творчого спілкування митців, стверджують два листи композитора, написані протягом 1913-1914 рр. (Див. Дод. А, №№4-5).

Примітка.

1. Про значення діяльності Кульбіна говорить хоча б те, що в організованій ним у 1914 р. художньо-артистичній асоціації “ARS” виконувались, наприклад, твори А.Шенберґа (П’єси ор.11) – явище винятково-рідкісне в Росії того часу.



14 лютого 1914 р. в Петербурзі у приміщенні храму св. Катерини відбулась акція футуристів<sup>1</sup>, зміст якої – оприлюднення та обговорення маніфесту “Ми і Захід”, званого як “Відповідь Марінетті”. Творцями маніфесту були поет Б.Лівшиць, композитор А.Лур’є, художник Г.Якулов. В рамках акції були зачитані тематичні доповіді Б.Лівшиця “Італійський та російський футуризм у їхніх взаємозв’язках” та А.Лур’є “Музика італійського футуризму”. В обговоренні маніфесту<sup>2</sup>, окрім М.Рославця, брали участь брати Бурлюки, О.Кручених, М.Матюшин, В.Пяст, В.Хлебніков, В.Шкловський. Відтак, великою мірою під впливом вищеописаного оточення у Рославця народилась і визріла схильність до естетико-художніх установок модернізму.

Основними творами М.Рославця періоду 1913-1916 рр. є вокальні цикли “Сумні пейзажі”, “Три твори для голосу і фортепіано”, “Чотири твори для голосу і фортепіано”; фортепіанні – Три твори для фортепіано”, “Три етюди для фортепіано”; Фортепіанні сонати №№1,2; Соната для скрипки і фортепіано №1; Струнні квартети №№1,2; Фортепіанні тріо, Квінтет “Ноктюрн”. В 1915 р. Соната для скрипки і фортепіано №1 (з художнім оформленням А.Лентулова) була надрукована в збірнику “Весняне контрагентство муз” поряд з творами В.Маяковського, М.Асєєва, Д.Бурлюка, А.Лентулова, В.Хлебнікова, Б.Пастернака.

Примітки:

1. 14 жовтня 1914 р. в Москві у приміщенні Політехнічного Музею футуристи провели дискусію на тему “Війна і мистецтво”. З доповідями виступили Д.Бурлюк (“Війна і творчість”), М.Бурлюк (“Війна і расовий дух”), В.Каменський (“Війна і культура”). Ймовірно, Рославець також брав участь в цій дискусії.

2. Маніфест “Ми і Захід” формулював “загальні” і “спеціальні” принципи нового мистецтва: “По-перше – доволі спектрів, по-друге – доволі глибини, по-третє – самостійність темпу як засобу виразності і ритму як фактору стабільності” [45,8]. В проекції на специфіку музичного мистецтва (тлумачення А.Лур’є) нові принципи вимагали “перемагання лінеарності (архітектоники) шляхом внутрішньої перспективи (синтез-примітив)... та субстанціональності елементів” [76,152]. Важливого значення в рамках дискусії набуло питання Сходу-Заходу. Як зазначав Д.Гойови, різницю між Сходом і Заходом російські футуристи бачили в їх екзистенціально-філософських відмінностях. Вони були переконані в тому, що “мистецтво Заходу відображає геометричну концепцію світу, переходячи від об’єктивного до суб’єктивного, мистецтво Сходу – навпаки” [45,8].

26 березня 1917 р., трохи більше ніж через тиждень після подій Лютневої революції, Рославець був присутній на Першому республіканському вечорі мистецтв, що проводився футуристами (!) в Ермітажі. Разом з композитором у ньому взяли участь В.Маяковський, В.Каменський, Д.Бурлюк, В.Гнедов, А.Лентулов, Г.Якулов. Чергова акція футуристів, окрім суто естетичного змісту, мала ще й політичний відтінок: ставилося питання назрілої необхідності демократизації мистецтва. Для Рославця цей черговий крок футуристів став початком будівництва нової культури, що бачилася йому провісником омріяного “мистецтва майбутнього”.

Жовтневу революцію композитор сприйняв відразу й без компромісів. Так само вчинили інші футуристи. К.Малевич, наприклад, включився у співпрацю з Військово-революційним комітетом Москви і вже 27 листопада 1917 р. був призначений комісаром більшовицького уряду з охорони пам'яток старовини. В.Кандинський і М.Шагал також зайняли керівні посади в уряді. 15 березня 1918 року Д.Бурлюк в “Газеті футуристів” закликав розділити всі студії, художні школи, академії порівну між усіма напрямками різноманітних художніх вірувань, щоб кожен міг вільно працювати на славу рідного мистецтва [108].

Відразу після революції Рославець залишив Москву. Він переїхав у м. Єлець, де його чекала посада Голови Ради робітничих, селянських і солдатських депутатів. Одночасно з адміністративною роботою композитор провадив і педагогічну. Він – директор і викладач місцевої музичної школи: навчав дітей теорії композиції (!), грі на скрипці, писав п'єси для своїх учнів і виконував їх разом з ними. В 1918 р. – прийняв пропозицію очолити Профспілку російських композиторів. В 1919 р. Рославець повернувся до Москви, погодившись працювати на посаді Голови Правління Московського губернського відділу Всерабісу. Одночасно – приділяв багато уваги удосконаленню власної композиційної техніки (1919-й – значиться в біографії як рік остаточної кристалізації системи синтетакорду) та виступам у пресі.

Дуже важливим у справі визначення громадянської позиції композитора є питання ставлення Рославця до марксизму. Д.Гойови формулює його так: “Чи усамітнився він в остракізмі своєї “непопулярної музики” переконаним марксистом, як Антон Веберн в часи “3-го Рейху”? Чи, можливо, його марксизм був просто вимушеним камуфляжем? М.Лобанова, – запевняє дослідник, – вважає, що його (Рославця – О.К.) проголошення пролетарського підґрунтя було фікцією: сім’я Рославця належала до класу середньої буржуазії, що був прихильником парламентської демократії, представники якого врешті-решт стали жертвами величезних репресій” [44].

На наш погляд, принаймні в період першого пореволюційного десятиліття, М.Рославець був чесним у ставленні до марксизму, ідеї якого сприймав крізь призму футуристичного пафосу народження нової епохи. Композитор не був винятком: у подібній ситуації опинилась значна частина радикально настроєної інтелігенції колишньої імперії (К.Малевич, В.Кандинський, М.Шагал, Д.Бурлюк, А.Лур’є та ін.). Ні відразу після жовтневих подій, ні пізніше Рославець не емігрував, як вчинили багато представників класу середньої буржуазії (С.Прокоф’єв, М.Метнер, О.Гречанінов, М.Черепнін, Л.Сабанєєв, А.Лур’є та ін.). Натомість – поринув у інтенсивну працю громадсько-політичного і педагогічного змісту. Лише відданістю ідеалам революції можна пояснити абсолютно нелогічний в контексті біографії композитора раптовий переїзд зі столиці у провінцію (м. Єлець). Ймовірною підставою проголошення Рославцем власного “пролетарського підґрунтя” може служити селянське походження митця. “Задовго до революції, – писав Д.Бурлюк, – я вважав себе пролетарським революціонером, бідняцьким художником” [32]. “Моє походження і трудове життя, – заявляв Рославець, – не можуть бути приводом для того, щоб відносити мене до класу “експлуататорів”. За всіма соціальними ознаками я... “пролетар розумової праці”. Моя революційна, радянська і суспільна діяльність – на поверхні, так що мені немає потреби говорити про свою політичну

платформу. Чи можу я, за всіх цих умов, бути “продуктом гниття буржуазного суспільства”, як іноді живописно визначають мене ура-патріотичні критики, для яких моя творчість є неприйнятною? Звичайно, я не “пролетарський композитор” у тому розумінні, що не пишу “для мас” кепської музики в стилі Бортнянського чи Галуппі. Навпаки, я настільки “обуржуазився”, що вважаю російського пролетаря – законного спадкоємця всієї попередньої йому культури – вартим кращого музичного талану, і тому власне для нього я пишу мої симфонії, квартети, тріо, пісні та ін. “головоломки”, як їх у блаженному неутві називають вищезгадані “критики” [105, 137-138].

“Нарешті існують і заявляють про себе, – зазначає в іншому місці Рославець, – такі окремі одиниці, які є ідеологічно близькими пролетаріату, ті, які намагаються знайти нові форми музичного синтезу епохи, головним і вирішальним тонусом якої вони вважають боротьбу пролетаріату за свої ідеали та їхню реалізацію на землі. Композитори такого плану не ставлять перед собою агітаційних завдань “злободенного” характеру (як це роблять пролетарські музиканти) і тому їм не властиві тенденції “спрощенства” (за своєю суттю “народницькі”), тенденції, що вимагають мовної примітивізації, яка полягає у повній відмові (хоча б тимчасово) від того багатства технічних засобів музичної виразності, до яких привели століття загальнолюдської музичної культури; – вони ставлять перед собою мету, за допомогою всіх музично-технічних ресурсів розширити рамки свого мистецтва до рівня широких музично-ідеологічних узагальнень, і в цьому значенні приписують такому мистецтву не тільки функції вузько-“агітаційні”, в загальноприйнятому розумінні чисто-емоційного впливу музично відображеної ідеї на психіку людини, що сприймає, але і вищі функції організаційного порядку, об’єктом безпосередньої дії яких є людський інтелект загалом” [124, 188]. Чим не автопортрет композитора?

Як редактор “Музичної культури” М. Рославець часто цитує К. Маркса, А. Лабріолу, Л. Троцького, М. Бухаріна. В. Леніна – рідко, до того ж, переважно

в дошкульно-іронічному тоні, обороняючись від “нападів” рапмівців. Відтак, марксизм Рославця мимоволі асоціюється з марксизмом М.Бердяєва. Так само як Бердяєв, Рославець зводить філософію марксизму до філософського плюралізму “молодого” Маркса. Так само як Бердяєв, він приходить до марксизму через ідеалізм і, навіть ставши ортодоксальним марксистом, не стає ортодоксальним матеріалістом.

З початку 1920-х в доробок композитора вливається струмінь творів агітаційно-ужиткового змісту. Це цикли “Поезія робітничих професій”, “Пісні революції”, “Пісні робітниці та селянки”, кантати “Жовтень”, “Ленін” та ін. Ми згодні з Ю.Холоповим: в своїх “революційних творах” Рославець “не підхалтурював”, а “щиро прагнув бути “зрозумілим” [138,7], хоча писати “масову музику” композитору не вдавалось. Вона пістрявіла штампами. Разом з тим, тільки чистота сумління могла стати джерелом такого просвітницького месіанства, яке ми спостерігаємо у Рославця. “Безперечно, культурна відсталість пролетаріату, – погоджувався він, – факт, який так чи інакше ми мусимо враховувати. Клас, який пригноблювали і експлуатували, не міг не тільки створити власної культури, але й оволодіти елементами культури панівних класів, що хоча й увійшли до загальної скарбниці, але були доступними лише заможним. Однак ця культурна відсталість пролетаріату не дає ніякого права “інтелігенції” і “спецам”... оголошувати проклятими і забороненими цілі сфери людського знання, творчості й культурного досвіду. Роль “знавців” у процесі культурного будівництва – передати свої знання новому класу, що прийшов їм на зміну” [58,148]. Вищенаведені міркування скеровують думку в русло такого питання: як довго ставлення Рославця до марксизму і пов’язаної з ним ідеології залишатиметься таким ейфорійно-романтичним? Відповідь невдовзі продиктує історія.

## 1.2. Харківський період життєдіяльності

Харків початку 1920-х рр. – визнаний аванпост конструктивізму в художньому житті республіки. Останній яскраво виявив себе в архітектурі (Харківський Держпром, гребля Дніпрогесу), книжковій графіці, дизайні, плакаті, рекламі, театрі. Рівень розвитку конструктивізму в Харкові засвідчує факт його внутрішнього розгалуження. “Дві концепції конструктивізму, – як стверджує дослідник, – конкурували поміж собою. Аскетична, репрезентована часописом “Нова генерація” (художник-дизайнер Петрицький) і “вегетативна”, носієм якої був харківський журнал “Авангард”, що його видавав поет і есеїст Поліщук (дизайн Єрмилова)” [51,10]. З “Новою генерацією” активно співпрацювали В.Маяковський, В.Шкловський, К.Малевич, М.Матюшин. Одночасно В.Поліщук працював дописувачем інших періодичних видань. Зокрема, у 1922 р. в полі зору поета опиняється часопис “Театр” (там само друкуються В.Дешевов, А.Ахматова, М.Волошин, М.Асеев). В такий спосіб дві гілки харківського конструктивізму, поширюючись серед різних видів мистецтва, виходили за межі регіону.

Над регіональність українського модернізму, як його внутрішньо-визначальна властивість, доведена давно. У всіх творчих об’єднаннях Росії та Європи “головними заводіями” революційного новаторства, займаючи найактивніші позиції, були виходці з України (Бурлюки, Малевич, Кандинський, Архипенко, Голишев та ін.). Підстави цьому – мобільність художнього мислення, антиконсерватизм мистецької практики, миттєвість реакцій сприйняття, інтенсивність творчих комунікацій, властиві українцям на ментальному рівні. З таких позицій творча діяльність Рославця логічно вписується в історію українського модернізму, а перебування композитора в Харкові може розглядатись як стимул у становленні його музичного конструктивізму.

М. Рославець переїхав до Харкова в 1921 р. Він – перший завідувач відділу художньої освіти Наркомосу УСРР<sup>1</sup>, ректор і професор Музичного Інституту. Завідділом художньої освіти Рославець ставить перед собою завдання реформувати існуючу систему музичної освіти, як малорезультативну. Його мета – “створення нової стрункої системи музичної освіти шляхом планомірного виховання нових керівників-педагогів, озброєних всією технікою своєї справи, заснованої на наукових даних і науково опрацьованому досвіді” [123,5]. Чи не викликана така активність Рославця спогадами про свої колишні поневіряння? Як наслідок, 1 жовтня 1922 р. в Харківському Музичному Інституті розпочав роботу новостворений педагогічний факультет з двома відділеннями: 1) для підготовки викладачів музичних технікумів; 2) для підготовки викладачів музичних шкіл.

Одна із сторін діяльності Рославця харківського періоду пов’язана з його членством у музичному товаристві “Молода філармонія”. У вказаній організації поряд з Рославцем працювали професори Музичного Інституту П.Луценко, І.Туркельтауб, Й.Шиллінгер, Голова Товариства музичних педагогів С.Рабець та ін. До речі, Й.Шиллінгер (1895-1943), випускник Петербурзької консерваторії, так само як і Рославець, займався пошуками нової раціональної системи звукової організації. Як оптимальну основу нової ладової системи він пропонував восьмиступеневий комплекс “натуральних” звуків з ідеальною діатонічною симетрією тон-півтон (Cis-Dis-E-Fis-G-A-B-C)<sup>2</sup>. В 1922 р. “Молода філармонія” відзначила свій дворічний ювілей – харківський тижневик “Художественная мысль” повідомив про виступ Рославця на урочистостях з цієї нагоди [115,12].

---

Примітки:

1. До речі, першим завідувачем музичного відділу Наркомосу Росії став А.Лур’є.
2. Детальніша інформація щодо експериментів Й.Шиллінгера подана в розділі 3.

Важливий напрямок діяльності Рославця цього періоду – публіцистика. Композитор став дописувачем тижневика “Театр”, на сторінках якого співпрацював з В.Поліщуком, А.Ахматовою, М.Волошиним, М.Асеевим, В.Дешевовим, Б.Яновським. Зокрема, у статті “Про музично-педагогічну освіту” композитор порушує питання малорезультативності сучасної йому музичної освіти. Констатуючи її трагічність, оскільки вона “фабрикує велику кількість фізичних і моральних калік” [123,4], Рославець запропонував власну систему “чітких методів і принципів музичної педагогіки” [123,4]. Сама постановка питання вдало характеризує іманентно рославецьку конструктивність мислення “організатора звуків” [30,14]. “Якщо в інших відгалуженнях загальної педагогіки, – переконував Рославець, – керівництвом у роботі є більш або менш ясно усвідомлений, виведений із врахованого досвіду, метод, то тут (в педагогіці музичній – О.К.), нічого подібного ви не зустрінете, тут царство хаосу, робота навмання, розгул “інтуїції”, що своїми гранями стикається в одному випадку з чесним заблудженням, в іншому – з свідомим шарлатанством. Методу як такого тут немає і близько; існує лише просте, механічне передавання від вчителя до учня деяких технічних прийомів” [123,4-5]. “Найкращі з педагогів, – вважає Рославець, – ...змушені експериментувати, як кажуть, на живому тілі” [123,5]. Композитор не здатний зрозуміти того масового музичного педагога, “який на спантеличено-фатальне питання учня чому те і те йому не вдається, здатен лише порекомендувати довбати це “місце” замість чотирьох годин на день – шість, вісім, довбати до одуріння, до повної протрації” [123,5]. Водночас він погоджується, що самі педагоги в цьому не винні: їх вчасно ніхто цього не навчив. Завдання “якомога швидшої ліквідації всіх жахів “середньовіччя” [123,5] в музичній педагогіці має виконати новостворений факультет Музичного Інституту – музично-педагогічний.

Серед учнів Рославця в Харкові – майбутні композитори Д.Покрасс і К.Лістов. Дарчий напис “Дорогому вчителю і другу М.А.Рославцю від учня



К.Лістова” можна побачити на титульних сторінках багатьох рукописів останнього.

У всіх доступних нам друкованих матеріалах 1923-й рік біографії Рославця розглядається як харківський. Це підтверджується інформацією Довідника Історії Харківського Інституту Мистецтв (колишнього Музичного Інституту), що зберігається в бібліотеці вищезгаданого навчального закладу. Разом з тим, 13 січня 1923 р. харківський тижневик “Календарь искусств” повідомляє, що на посаду ректора Музичного Інституту замість Рославця, який виїхав до Москви, призначений Б.Яновський [116,10]. Підстави, на яких побудовані відповідні твердження М.Белодубровського і Ю.Холопова – невідомі: дослідники їх не вказують. Не вказується також напевне джерело інформації Довідника Історії Інституту Мистецтв. Відтак, обмеження харківського періоду Рославця часовим відрізком з 1921-го по 1922-й рік (як таке, що узгоджується з інформацією історичних джерел) уявляється правомірним.

Якими ж були мотиви повернення Рославця в Москву? Професор Музичного Інституту, колега Рославця по “Молодій філармонії” І.Туркельтауб висловлюється так: “Цей безлад, що демонстрував повний розвал мистецтва, – пише він, – помічали всі, і вже рік тому назад почався невпинний вплив художніх сил з України, головним чином, з *Харкова на північ, в Москву...* Можна сміливо стверджувати, що ніколи, навіть за часів Чехова, *російська провінція* не знала такого тяжіння до Москви, як тепер. Як колись в Афіни з’їжджались звідусіль художники, артисти, співаки, так збігаються в Москву тепер зі всіх кінців України працівники мистецтва. Там істинно-художня атмосфера, з яскравим горінням тих, хто вірує, і буйним метанням тих, хто шукає, тут – *розрізнені, прибиті, пригнічені самотники*. До втечі, підкреслюю це, спонукали ніяк не матеріальні інтереси. При всій дороговизні на Україні, життя тут матеріально завжди було легшим, ніж північне. В тому то й справа, що люди задихались від гнилої і затхлої атмосфери, позбавленої хоч яких-небудь

перспектив. Театри хиріли з кожним днем, художні виставки, що організовувались раз в рік, кожен раз настільки засвідчували “бліду німечність” художніх закладів, що все рішуче викликало один лише острах” [134,48-56]. Можна не погоджуватись з думкою І.Туркельтауба: визнати її суб’єктивною чи умисно тенденційною, проте, ймовірно, при всьому ентузіазмі окремих подвижників, ситуація в цілому була складною і неоднозначною.

Покинувши Харків, Рославець не забуде України: вона до кінця життя залишатиметься в колі інтересів Рославця-публіциста. Хорова капела “Думка”, Музичне Товариство ім. М.Леонтовича, Держвидав УРСР, Харківський симфонічний оркестр народних інструментів – ці та інші теми регулярно висвітлюватиме редактор “Музичної культури” на сторінках часопису.

Творчий доробок Рославця харківського періоду вражає інтенсивністю стильової еволюції. Композиції 1921-22 рр. – Симфонічні поеми “Людина і море” (за Ш.Бодлером), “Кінець світу” (за П.Лафаргом), Фортепіанне тріо №3, Сонату для віолончелі і фортепіано №1, “Медитацію” для віолончелі і фортепіано, П’ять прелюдій для фортепіано, Симфонію №2 – можна означити як поворотні в напрямку засвоєння композитором стилістики конструктивізму.

### 1.3. Час творчої зрілості

Нові обов’язки чекали Рославця в Москві. Частина – обумовлена діяльністю композитора як політредактора Головреперткому, уповноваженого Головліту Держвидаву, члена Президії Всеросійського Музичного Товариства, члена комісії МУЗО Наркомосу, Голови бюро РКП Всеросійської Профспілки працівників мистецтва. Багато часу забирала педагогічна робота в Музичному політехнікумі<sup>1</sup>. Незважаючи на насиченість робочого графіку, Рославець спробував себе і в лекторському амплуа: виступив з доповіддю “Концертна практика і музична критика” у Малому залі Московської консерваторії (в обгово-

Примітка.

1. Серед учнів Рославця в цей період фігурує ім’я композитора П.Тєплова.

ренні взяли участь А.Авраамов, О.Брик, М.Голованов, В.Держановський, К.Ігумнов, Б.Яворський). “Полеміст він (Рославець – О.К.) був гострий, їдкий, – згадує про той випадок В.Виноградов [12,9]. На посаді відповідального редактора Музсектора Держвидаву Рославець видав Другу симфонію Шостаковича, разом з Є.Браудо редагував і видав брошуру А.Абази-Григорьєва “Музика і техніка”, започаткував видання науково-популярної серії “Музика для всіх”.

Журнал “К новым берегам” регулярно друкував і рекламував передбачені статті Рославця. Інтереси композитора все більше схилилися в бік сучасної австро-німецької культури: від О.Шпенглера до нововіденців. Водночас, часопис намагався слідкувати за перебігом творчих справ митця. Зокрема, №1 за 1923 р. повідомляв: “Виходячи з переконання, що в оркестровому звучанні нове вже не може бути отримане шляхом комбінації старого і навіть найбільш вдала і вишукана інструментовка буде неминуче відтворювати раніше знайдені барви, М.А.Рославець передбачає в оркестр задуманої нової Симфонії (ймовірно, йдеться про Камерну – О.К.) ввести септет живих людських голосів. Це в жодному випадку не повинен бути хор, але ансамбль семи індивідуальних тембрів-барв” [117,55-56].

У 1924 р. в СРСР відкрилась Асоціація Сучасної Музики (АСМ) – московський філіал Міжнародного Товариства Сучасної Музики (ISCM). М.Мясковський, Б.Асаф'єв, В.Беляєв, В.Держановський, В.Щербачов, А.Александров, С.Фейнберг, Б.Яворський, Д.Шостакович та М.Рославець відразу утворили осереддя найактивніших її діячів<sup>1</sup>. Передбачаючи близьке знайомство композитора з найновішою світовою музикою радикального спряму-

---

Примітка.

1. Як член АСМу Рославець регулярно друкувався в його робочому органі “Современная музыка”. Головне завдання АСМ – пропаганда найновіших досягнень сучасної музики.

вання, робота М. Рославця в АСМ сприяла закріпленню естетичних принципів модернізму в художній практиці митця.

12 квітня 1924 р. в залі товариства “Міжнародна Книга” відбувся один з перших авторських концертів Рославця<sup>1</sup>. Викликавши гучний резонанс, він, фактично, став початком тривалого цькування композитора рапмівцями. В концерті прозвучали Соната для віолончелі і фортепіано №1, “Три танці для скрипки і фортепіано”, Соната для фортепіано №4 та ряд романсів. Твори Рославця виконували П.Ковальов<sup>2</sup> (р-но), С.Шпільман (v-cello), Б.Тіц (р-но), П.Ільченко (v-но), П.Вебер (soprano), К.Арле-Тіц (?). Рецензуючи концерт, В.Беляєв зазначає: “В особі Рославця сучасна російська музика має досить велику і цілком своєрідну композиторську фігуру, майстра, що досягнув абсолютної свободи у формуванні звукового матеріалу, музиканта, що творить у новій звуковій області, яка відкрита ним, і ніким крім нього не використовується” [14,63].

Натомість, давніший антагоніст Рославця В.Алексеев накидається на композитора із злісними обвинуваченнями. “Твори Рославця, – заявляє він, – не захоплюють нікого. Але автор такого завдання перед собою ніколи ще і не ставив. Він – надлюдина і розмовляти з нами не хоче... Що ж це означає? А означає це тільки те, що подібні твори нікому не потрібні і, мало того, в них нічого немає. Та ж і не може бути, оскільки автор пише свої твори не з потреби поділитись чимось з іншими. Якщо б така потреба у нього була, то, без сумніву, він знайшов би для неї більш придатну мову... І пішов би тоді Рославець (особливо Рославець сучасний – “марксист”) не до напівгнилої верхівки, а в низи – туди, де тільки і може в наш час знайти собі справжню оцінку ху-

Примітки:

1. Концерт був організований в рамках серії програм нової російської музики під назвою “Музичні виставки”.

2. Передрук спогадів П.Ковальова про М.Рославця знаходимо в “Музыкальной академии” за 1998 р. [107].

дожник.., Рославець-композитор, поки що – непотрібне, мертве явище. І ми повинні йому це прямо сказати” [2,28].

На захист Рославця стає хтось на ім'я В.Асенков<sup>1</sup>. Він пише: “На горизонті з'явився новий музичний критик В.Алексеев. Працює, проте, методами старими, випробуваними. Говорячи словами Ігоря Глебова.., не застерігає себе “від випадів і нав'язливих домагань особистого смаку”, а також від плутанини між власним судженням “мені не подобається” і поширенням його за межі власного судження через необґрунтовані висновки: “нікому не потрібне” і “нічого не варте”... Зрозуміло, музиці Рославця подібна бекмессерівська “мітка” не зашкодить, самому ж Рославцю, дещо пізнувато, але тим тривкіше визнаному тепер “де-юре”, вона швидше буде приємною: в потоку хвалебного хору “держав, що визнали” вона вносить деякий дисонанс, суттєво необхідний, як барва контрасту... Але, на жаль! – і сам Бекмессер суттєво необхідний, як фігура, що відтіняє Вальтера і Сакса” [8,52].

У концерт 2-го виконавського зібрання АСМ у виконанні артистів “Московського Тріо” (У.Гольдштейна (v-no), С.Шпільмана (v-cello), В.Діллон (p-no) та “дуету” П.Ільченка (v-no) і П.Ковальова (p-no) увійшли Фортепіанне тріо №3 і Соната №4 для скрипки і фортепіано. Відзначаючи зважену стриманість письма композитора, рецензент стверджує: в сонаті “відчувається справжній внутрішній трепет, який, можливо, проти волі оволодіває автором, що створив сторінки гостро і цупко вражаючі” [38,66].

27 листопада 1924 року в Малому залі Московської консерваторії відбувся ще один авторський концерт М.Рославця, проведений в рамках 4-го виконавського зібрання АСМ. В ньому прозвучали: Meditation та Соната №1 для віолончелі і фортепіано, “Пісні минулого” (“Осенняя песня”, “Сумрак тихий”,

---

Примітка.

1. Цілком можливо, що В.Асенков – псевдонім самого М.Рославця.

“Разбудил меня рано”, “Безгрешный сон”), вибрані твори з циклу “Поєзія робітничих професій” (“Песня метельщицы”, “Песня машиниста”), Preludes №№1, 2, 3, Соната №5 для фортепіано, Роєте та Соната №4 для скрипки і фортепіано, “Пісні революції” (“Кузнец”, “Мятеж”), тріо №3. Виконавський склад був традиційним: “Московське Тріо”, Б.Тіц (р-но), К.Арле-Тіц (?), П.Ковальов (р-но), П.Ільченко (v-но), Доліво-Саботницький (?), С.Мальнев (?). На початку концерту було виголошене вступне слово автора, що розповів про свою творчість. Два відгуки на концерт, які потрапили до нашої уваги – мало оригінальні. Перший знаходимо як свідoctво сучасника: “Публіка на концерті... була виключно музикантською, рафінованою. Особливого успіху Рославець у неї не мав” [13,106]. Другий належить Є.Браудо. “Цілий вечір з творів Рославця, – писав він, – виявився не настільки втомливим і одноманітним, як цього, здавалось, можна було б очікувати, і мав у численній публіки великий успіх [13,106].

У 1924 р. Рославець започатковує видавництво часопису “Музична культура”<sup>1</sup> (праця композитора як редактора і дописувача “Музичної культури” сприяла реалізації його потреби “самопояснення”, притаманної модерністам). Перший номер журналу формулює основні завдання, які ставить перед собою “Музична культура”. *Перше* – всебічна допомога пролетаріату в його прагненні оволодіти світовим музичним мистецтвом. “Ми хочемо, – писав М.Рославець, – передати пролетаріату ключ від вікових скарбниць музики, яким ми волею долі володіємо” [104,5], адже “неможливість виникнення в перехідну “воєнно-культурницьку” епоху специфічно-пролетарської культури ...не означає нездатності пролетаріату... виявити себе і свою епоху<sup>2</sup> в

Примітки:

1. Перший номер журналу, що вийшов у світ 1 липня, доводив до відома читачів, що його видавництво здійснюється за участю В.Беляєва, І.Глебова, В.Держановського, Л.Сабанєєва, Б.Яворського. Фінансування проводилось за рахунок Музсектора Держвидаву.

2. Рославець іменує свій час “епохою “бурі й натиску” [104,5-6].

формах... відмінних від форм мистецтва минулого... Мистецтво це майбутній історик назве "мистецтвом революції" [104,5-6]. Друге завдання "Музичної культури" – "виявлення елементів "мистецтва революції" ... в його музичному віддзеркаленні..., усвідомлення і фіксація цих елементів на предмет визначення характеру і стилю музики наших днів" [104,6]. "Туга за майбутнім", – міркує Рославець, – постійне прагнення до нього, найпрекраснішого і найблагороднішого ідеалу, який людська свідомість могла собі вимислити", обумовлює *третє* завдання "Музичної культури" – "привідкривання завіси... заманливих далечин, споглядання яких повинно вливати в серця бійців нову мужність, бадьорість і енергію" [104,7]. "Там, у заповітній далечині, – вірить М. Рославець, – займається зоря нового мистецтва – мистецтва радості, щастя, любові" [104,7].

Другий номер журналу оприлюднює чотири правила, на яких базується позиція "Музичної культури" в питаннях оцінки творів мистецтва. *Перше* (за Марксом) – проголошує: "Спосіб виробництва матеріальної форми обумовлює соціальний, політичний і духовний життєвий процес. Не свідомість людей визначає їх буття, а навпаки, їх суспільне буття визначає свідомість" [144,135]. *Друге* (за Гаузенштейном) – стверджує: "Найбільш загальним змістом мистецтва є суспільство. Проте справжнє мистецтво поводить... так, що характер форми визначається соціальними властивостями епохи... без посередництва соціальної доктрини" [144,136]. *Третє* (за Троцьким) – зазначає: "Не можна підходити до мистецтва, як до політики..., тому що воно має свої прийоми, методи та закони розвитку" [144,136]. *Четверте* (за Лабріолою) – застерігає: "Яке свято... для всіх безпечних і нерозбірливих людей отримати в невеликому... резюме всю науку... Звести всі питання... до одного єдиного питання і позбавитись, таким чином, усіх труднощів" [144,137].

Обличчя журналу визначають його постійні рубрики – “Основний розділ”, “Своє і чуже”, “Часопис музичного життя”, “Літопис периферії”, “За кордоном”, “Фотографія і бібліографія”, “Листи в редакцію” та регулярні дописи І.Глебова, Г.Конюса, Л.Сабанєєва, А.Авраамова, В.Держановського, А.Александрова, В.Беляєва, А.Абази-Григорьєва, Т.Підгорного, Є.Браудо, С.Гінзбурга, І.Міклашевської, К.Сараджева, С.Мальнева, М.Рославця та ін. Журнал розглядає проблеми змісту і перспектив сучасного музичного мистецтва (І.Глебов, Л.Сабанєєв, Е.Штейнхард, М.Рославець), завдань і методів музичної критики (І.Глебов), метро-тектонічного аналізу музичної форми (Г.Конюс), методики фортепіанного виконавства (І.Міклашевська), сприйняття музики (І.Ейгес), нових способів темперації (А.Авраамов), конструювання нових музичних інструментів (А.Абаза-Григорьєв). Часопис розповідає про видатних музикантів минулого та сучасності (В.Стасов, Ф.Бузоні, А.Шенберг, Ж.Сігеті), висвітлює музичне життя (концерти, спектаклі, видавнича, освітня діяльність) СРСР, Австрії, Німеччини, Франції, США, порушує питання реорганізації навчальної бази Московської консерваторії (К.Сараджев) і навіть публікує широкомасштабну дискусію Л.Сабанєєва і Г.Конюса, розгорнуту навколо праці останнього. Кoresпонденти “Музичної культури” працюють у Відні, Зальцбурзі, Празі, Ленінграді, Києві, Харкові, Краснодарі, Ростові-на-Дону, Казані, Баку. На сторінках журналу регулярно здійснюється реклама нових видань Музсектора Держвидаву, серед яких твори О.Скрябіна, М.Мусоргського, О.Бородіна, М.Римського-Корсакова, А.Гречанінова, М.Мяковського, Л.Сабанєєва, С.Фейнберга, М.Рославця та ін.

Про характер полеміки композитора з “пролетарськими музикантами” дізнаємося з публікації Л.Калтата “О подлинно-буржуазной идеологии гр. Рославца”, що була реакцією на статтю Рославця “О псевдо-пролетарской музыке” (Пролеткульт, 1926). Основними положеннями статті Рославця, що викликали “обурення” його опонента є наступні. По-перше, Рославець відзначав, що го-



ловним завданням АПМ<sup>1</sup> є знищення буржуазного мистецтва з метою створення мистецтва класово-пролетарського. По-друге, “методика” творчої праці пролетарських композиторів, за словами Рославця, веде до “створення умисно примітивних музичних організмів” [68,33]. По-третє, Рославець відстоював думку, що сприйняття індивідуума – явище суб’єктивне, оскільки залежить від властивостей індивідуальної психіки. По-четверте, виходячи з особливостей розгалуженої соціально-класової диференціації радянського суспільства (пролетаріат, наприклад, поділяється на індустріальний, заміський, кустарний, торговельний і т.п.), Рославець застерігав від ототожнення “пролетарського мистецтва” і “мистецтва індустріального пролетаріату”. “Яку ж власне із згаданих категорій “маси”, – іронізував Рославець, – повинна мати на увазі музика пролетарських музикантів, щоб стати *класово-пролетарською*..? Очевидно, винятково міський індустріальний пролетаріат.., але ми знаємо, що в масовому відношенні ця категорія – найменш численна.., отож така пролетарська музика: 1) не буде масовою; 2) не буде ясною і зрозумілою для інших “категорій” трудящих; а тому 3) буде позбавленою будь-якого агітаційного впливу, тобто буде “мистецтвом для мистецтва” [68,36]. По-п’яте, зазначаючи різючу невідповідність форми і змісту в творах пролетарських композиторів, Рославець висміював “формальний шаблон, що випирає на поверхню”, а також “музичну буденність, а то і відверту вульгарність, підведену до квадрату” [68,38]. Рішуче заперечуючи революційний зміст “пролетарської музики”, композитор запевняв, що в кращому випадку вона нагадує йому “пристойну, або хорошу музику благонадійного академічного (!) спрямування”, джерела якої: “*богослужбовно-церковна музика, “імпресіонізм” французького гатунку і “стиль рюс” – “російська народна пісня”* [68,39].

Примітка.

1. До складу Асоціації Пролетарських Музикантів (АПМ) входили А.Кастальський, М.Лазарев, Л.Лебединський та ін.

Л.Калтат роз'яснює: АПМ ні в якому разі не ставить перед собою завдання знищити буржуазне мистецтво, лише – “критично переробити... зберігаючи спадкоємність у відношенні найбільш здорового періоду розквіту буржуазного мистецтва” [68,32]. Головним дороговказом пролетарських композиторів, на думку Калтата, має бути щирість того, що вони пишуть, адже “якщо композитор *щиро* хоче виразити ту чи іншу емоцію..., то... він *неминуче* буде так писати” [68,33]. Журнал “Музична культура”, як розуміє Калтат, кілька років тому назад стверджував, що оскільки “пролетаріат сам не може вирішити, яка музика йому потрібна”, то на допомогу йому мусить прийти “висококваліфікований загін музикантів”<sup>1</sup>, відтак закликав до “передбачливого заготування” такої музики, яку пролетаріат зрозуміє і з часом визнає “своєю”. Прикладом подібного “заготування”, як вважає Калтат, може служити “Пісенька Арлекіна” Рославця, “організація звукової матерії” якої є “абсолютно “неорганізованим” набором звуків – футуристичною галіматьєю” [68,34]. “Ми... вважаємо, – пише Калтат, – що його (Рославця – О.К.) футуристичні вигадки є “*reductio ad absurdum*” буржуазної музики” [68,37]. Більше того, оскільки Рославець тепер вирішив, що чекати “визнання” не варто, то, “виявивши поблажливість”, видав величезну кількість “агітаційних” “масових” пісень. “Ось тут-то ми і бачимо, – стверджує Калтат, – цю “умисну” примітивність..., “мінімум композиторської винахідливості” та явне підлагоджування під сучасні вимоги” [68,34-35]. Відзначаючи “абсолютну безграмотність” Рославця в соціально-класових питаннях, Калтат роз'яснює: “Музика для нас не спецодяг, який шийють за індивідуальною міркою, а один із засобів ідеологічного впливу не на одну яку-небудь “категорію”, а власне на масу трудящих, один із засобів утвердження культурної гегемонії пролетаріату” [68,37]. Далі він пропонує ще

Примітка.

1. Очевидно, автор має на увазі статтю Рославця-Діалектика “По поводу... (Пролетаріат и утонченность)”, надруковану в №2 за 1924 р., проте він суттєво перелицьовує її зміст.

більш цікаві “одкровення”. “В епоху занепаду буржуазного мистецтва, – значає він, – ми маємо перевагу форми над змістом, що доходить до абсурду (безпредметники в живопису, той же М.Рославець в музиці, тільки Рославець “справжній”, не “в червоних обкладинках”). Що стосується пролетарського мистецтва, то тут ми дійсно маємо деяке переважання змісту над формою” [68,38]. Висновки Калтата – не менш логічні, ніж увесь хід його міркування. “Вся справа в тому, – резюмує він, – що під усією цією quasi-марксистською фразеологією прихована справжнісінька буржуазна сутність М.Рославця... М.Рославець є справжнім апологетом і “теоретиком” буржуазного занепадництва в музиці. Він не в змозі ні зрозуміти, ні належно оцінити пролетарську музику, що народжується. Але що він може їй протиставити? Тільки свої схематичні, футуристичні “музичні організми”... Природно, що пролетаріат не може ні зрозуміти, ні визнати цих творів. М.Рославець це відчуває..., звідси – всі його випадки проти АПМ” [68,42-43]. “Наше завдання, – заявляє насамкінець Калтат, – полягає... в тому, щоб *розвінчувати буржуазну сутність М.Рославця* і йому подібних, щоб *ідеологічно ізолювати* їх від радянської музичної громадськості і тим самим убезпечити цю громадськість від занепадницького впливу таких “теоретиків” [68,43].

Виходячи з вищевказаного, варто зауважити, що “вагові категорії” Рославця й Калтата – дійсно нерівні: останньому ніяк не вдається похитнути свого опонента, хоча він, як прибічник рішучих дій, користується навіть “забороненими прийомами”: зводить дискусію до питання ідеологічної ізоляції “суперника”. В чому ж суть претензій Л.Калтата до М.Рославця? По-перше, – в аналітичному спрямуванні його творчості (властивому модерністам), адже це робить її недосяжною для розуміння “пролетарських музикантів”. По-друге, – в його принциповій непоступливості у відстоюванні істини. Таким чином, всі звинувачення Калтата – це ще один приклад того, що Б.Асаф’єв називав “бездарною

“бекмессерівщиною” людей, що звикли ходити протореними доріжками і ненавидіти... кожного, хто не хоче йти їх шляхом: адже не розуміти ближнього набагато легше, ніж зізнатись у власній духовній убогості” [6,361]. Гостра полеміка М.Рославця з пролетарськими музикантами відіграла, безсумнівно, позитивну роль у творчому зростанні композитора, оскільки стимулювала вироблення та кристалізацію модерністських принципів художньої естетики митця.

Основну частину доробку композитора за період 1920-х склали Фортепіанні сонати №№4-6, Соната для скрипки і фортепіано №5, Соната для віолончелі і фортепіано №2, Струнний квартет №4, Вокальний цикл “Пам’яті Блока”. Вершиною художніх здобутків Рославця цього часу став Концерт для скрипки з оркестром №1.

#### 1.4. Завершення творчого шляху

З настанням “часу вуличних маршів” [12,9] тиск на Рославця з боку АПМ значно посилювався: неодноразово здійснювалися спроби остаточно дискредитувати творчість композитора. Митець постав перед необхідністю компромісу. Так з’явилися твори на зразок “Пісень 1905 року” чи “Декабристів”. Вони складають окрему, “ретроспективну” частину спадщини митця. Це стилізації, в яких композиторська індивідуальність Рославця майже ховається за усталеними лексичними зворотами “дозволених класиків” – М.Мусоргського, С.Рахманінова та ін. Відчутна спрощеність зближує ці твори з агітаційно-ужитковими жанрами. Водночас, стверджувати виключно компромісний характер таких творів – несправедливо, адже їх також можна розглядати в ракурсі вияву тенденцій неокласицизму.

Естетика “соціального замовлення” проявлялась у творчості композитора дедалі більше. У 1927 р., як повідомляла “Современная музыка”, Рославець працював над створенням кантати “Ленін” та Фортепіанного тріо №4, в яких повернувся до циклічності [113,71]. 4 грудня 1927 р. в Колонному залі

Будинку Спілок Державної Академії Художніх Наук вперше була виконана приурочена 10-й річниці Жовтневої революції кантата Рославця “Жовтень”. В цьому ж концерті прозвучали “Посвята Жовтню” (Симфонія №2) Д.Шостаковича, сюїта з балету “Сталь” О.Мосолова та Пролог Л.Половинкіна. Творами Рославця, Мосолова та Половинкіна диригував Б.Хайкін, Симфонією Шостаковича – К.Сараджев. Як повідомляла “Современная музыка”, в концерті взяв участь хор Державної Академічної капели під кер. О.Александрова (солісти: В.Політковський (baritono) і О.Татарінова (mezzo soprano) [71,178]. У 1928 р. з’явилась симфонічна поема “Комсомолія”, зрідка продовжувала звучати справжня музика М.Рославця. 29 травня 1929 року П.Ільченко і П.Нікітін в залі Державної Академії Художніх Наук виконали дві перші частини Скрипкового концерту №1 Рославця за виданням 1927 р. (в авторському перекладі для скрипки і фортепіано).

Незважаючи на спроби компромісу, кожен крок дедалі більше затягував петлю навколо творчої індивідуальності Рославця. Напруженість ситуації, в яку потрапив композитор, засвідчує його лист до Голови Всеросійської Профспілки робітників мистецтва Славинського. “Протест проти музичної халтури в роботі над репертуаром, – пише він, – викликав такий жахливий опір, що просто руки опускаються перед непорушною стіною незрозумілої мені люті і жахливого невігластва..., що стосується цього мого листа, то я прошу сприймати його як “крик наболілої душі” культурного робітника, який, з жахом спостерігаючи за тим, що твориться навколо, позбавлений будь-якої можливості завадити розгулу стихійних сил” [12,9].

“Розправа” відбувалася за стандартним сценарієм. АСМ розпалася<sup>1</sup>, “Музичну культуру” закрили, з роботи в Музичному Технікумі та видавництві ком-

Примітка.

1. В 1929 р. АСМ реорганізувалась у Всеросійське Товариство Сучасної Музики, в 1932 р. невдовзі після колективного виходу М.Мяковського, В.Шебаліна і Д.Кабалевського, в зв’язку з Рішенням ЦК ВКП (б) “Про перебудову літературно-художніх організацій”, припинила існування.

позитора звільнили, в помешканні – провели обшуки і конфіскацію майна (рукописи, нотатки, серед яких – гармонічні аналізи власних творів), самі твори почала переслідувати негласна заборона публікування і виконання. Ідеологічний пресинг, перебивши творче дихання митцю, став чинити загрозу його фізичному існуванню<sup>1</sup>. Аргументація – недолуга. В наказі про звільнення з роботи у видавництві йшлося про те, що Рославця звільняють “за відсутність чіткої класової лінії в роботі, яка виявилась недостатністю боротьби з елементами музичної халтури на естраді, протегуванням авторам і виконавцям легкого жанру..., друкуванням творів у приватному видавництві “АМА”, яке спеціалізувалось на виданні музичної халтури” [13,104].

Гостро постало питання фізичного існування. Для того, щоб вижити, композитор почав приймати замовлення з союзних республік. Так з’явилися Струнний квартет “Туркменістанський” і Симфонічна поема “Чорне місто”. В 1927 р., не витримавши переслідувань, які випали на долю Рославця, його залишила дружина. Невдовзі він зробив ще одну спробу одруження. Марія Василівна Філіппова спочатку скрашувала життя композитора, але загалом виявилася людиною далекою від мистецтва.

Лист Рославця в редакцію, написаний восени 1929 р. у зв’язку з планованою (!) публікацією вокального циклу “Полум’яне коло” (“Пісні минулого”) став прилюдним покаяттям митця. “Твори ці, – стверджував Рославець, – написані в 1920-х роках і з цілком незалежних від автора обставин видаються тільки тепер, тобто майже через десять років після свого написання. Цим пояснюється застарілість для нашого часу як їхнього ідейного змісту, так і впливаючих з нього настроїв, які давно стали для автора чужими. Автор розглядає ці

Примітка.

1. В схожій ситуації з невеликими варіантами опинилися О. Мосолов, Л. Половинкін, Г. Попов, В. Дешевов, І. Белза, П. Козицький, Л. Ревуцький та ін. Д. Шостакович після “Катерини Ізмайлової” уникав оперного жанру, Б. Лятошинський симфонію №3 написав через 20 років після “розгрому” 2-ї. Навіть знаменитому на той час в Європі С. Прокоф’єву доводилось важко.

твори в теперішній час як спроби вирішення формальних проблем на шляху розвитку його власних принципів і методів організації звукового матеріалу” [60,11]. Композитор, в якого вже все відібрали, відмовився від себе. “Неможливо повірити в те, – пише Ю.Холопов, – що прекрасний музикант-новатор, який чудово розуміється на теорії, історії, естетиці музики, в самозасліпленні перестав розуміти цінність музики – своєї!” [138,7]. Можливо, як припускає дослідник, це тактичні хитрощі, спосіб зберегти себе “на плаву”? А вже до подібного звертався навіть Д.Шостакович. Ні, це справжнє покаяння, творча смерть митця. “Наступивши на горло власній пісні” [138,5], композитор віднині сам став пильним цензором своєї творчості.

У 1931 р. М.Рославець прийняв запрошення на роботу в Узбецький музичний театр, де, виконуючи обов’язки завідувача музичною частиною і диригента, почав працювати “над виробленням національної узбецької гармонічної мови” [15,18]. Одночасно йому вдалося обійняти посаду музичного керівника Радіоцентру. Емігрант мимоволі підписував листи дружині, іменуючи себе не інакше, як “ташкентський в’язень”. На засланні з’явилися Симфонічна поема “Узбекистан” та Балет “Пахта”. У 1933 р. М.Рославець повернувся до Москви, поновившись на посадах викладача Музичного Технікуму та політредактора Головреперткому (1936-38 рр.). З 1933-го по 1935-й він – редактор Радіокомітету, керівник Циганського ансамблю ВДКО (з 1939 р.), викладач Курсів військових диригентів.

Тим часом “Советская музыка” розглядала творчість композитора лише з позицій минулого, адже настав час необхідності приховувати сам факт появи серйозних творів<sup>1</sup>. “На радянську тематику, – відзначав її кореспондент, –

Примітка.

1. Присутні на лекції-концерті М.Лобанової, що була проведена в Московській організації СК СРСР у березні 1989 р., молодші сучасники Рославця були здивовані фактом існування творів композитора, адже їм довелося його знати лише як музичного чиновника.

пробував писати і конструктивіст Рославець, але на відміну від безглуздя його інших творів, радянським творам Рославця властиві умисна вульгарність і примітивність, що яскраво розкривають їх пристосовницьку сутність” [102,47].

В кінці 1930-х родини Рославця торкнулись репресії. Племінниця композитора Єфросинія Федорівна Рославець розповідала: “В нашій сім’ї репресували трьох чоловік. Я змушена була відмовитись від рідного брата і в своїй душі поховала також хрещеного батька Миколу Андрійовича Рославця” [60,25]. У 1937 р. родичі Рославця в м. Орехові з метою безпеки знищили рукописи композитора, які він привіз туди ще десять років тому назад. Звернення митця в комісію організації з охорони авторських прав радянських композиторів засвідчує фатальний рівень духовного падіння митця. “Всі ці твори, – благає він (серед них – “Попуррі-фантазія для художнього свисту з фортепіано на російські теми”), – прошу відповідно оцінити, щоб я міг, нарешті, отримати свої авторські” [12,9]. Численні випробування долі привели М.Рославця до інсульту, результатом якого стали тимчасовий параліч і втрата мови.

В 1940 р., як і в 1933-му, офіційна періодика вперто відносить Рославця-композитора до минулого. “Серед москвичів, – зазначає Д.Житомирський, – широко декларував свою крайню “ліву” орієнтацію Рославець, але в творчості він залишився майже невагомою величиною” [63,33]. А тим часом саме протягом останнього десятиліття Рославець завершував наукові праці “Нова система організації звуку і нові методи викладання теорії композиції”, “Дослідження музичного звуку і ладу”, “Робоча книга з технології музичної композиції”, “Педагогічні засади нової системи музично-творчої освіти”. В композитора визрів і почав оформлюватись задум фундаментальної “Нової системи композиторської освіти”<sup>1</sup>. Тим часом Рославець працював над Камерною

---

Примітка.

1. З 1928 р. Рославець перестав друкуватись у пресі.



симфонією, Скрипковим концертом №2, Струнним квартетом №5, циклом “24 прелюдії для скрипки і фортепіано”.

Другий інсульт став смертельним. 23 серпня 1944 р. в шістдесятичотирирічному віці М.Рославець пішов з життя. Дружина, Марія Василівна, відразу після смерті композитора знову вийшла заміж. Вона продала рояль і скрипку композитора. Архівні матеріали зберігалися недбало, багато документів загинуло. Тривалий час могила композитора на Ваганьківському кладовищі перебувала в занедбаному стані.

Минуло не так багато часу, і підручники історії музики стверджували таке: “Нігілістичні ідеї руйнування старих художніх форм, які сповідувалися в ті роки “лівими” художниками і поетами, порівняно мало торкнулися музики. Найбільш екстремістськими за засобами музичної виразності виявилися твори “російського шенбергіанця” М.Рославця, а також – першого керівника муз. відділу Наркомосу А.Лур’є (невдовзі емігрував). Обидва не залишили ніяких слідів у радянській і зарубіжній репертуарній практиці” [100,66]. Або ж: “Все, що було в радянській музиці штучно спрощеним, естетично зниженим, швидко пішло в небуття, так само як і наслідувальні творіння “західників”, що копіювали модні зарубіжні взірці. Виявились нежиттєздатними, з одного боку, конструктивістські партитури М.Рославця, наївні “урбаністичні” спроби Мосолова і Половинкіна, з іншого, прісні хори і пісні, народжені в руслі штучного “спрощення”, або численні взірці академічно благозвучної музики, створеної на основі заїжджених ремісничих схем” [100,75].

\*\*\*

Резюмуючи вищесказане, варто зазначити таке:

- формуванню **нейтральної позиції** Рославця **стосовно проблеми національного**, як характерної **риси модерністського світогляду**, **сприяла рання і**

почасти вимушена відірваність композитора від природного культурного ґрунту;

- футуристське оточення М.Рославця періоду 1910-х рр. стимулювало визрівання у композитора схильності до естетико-художніх наставлень модернізму;

- будучи чесним у ставленні до марксистської доктрини, М.Рославець в її трактуванні схилився до плюралізму “молодого” К.Маркса.

- перебування композитора в Харкові (1921-1922), яке логічно вписується в історію української музики 1-ї чверті ХХ ст., стимулювало звернення митця до естетики конструктивізму;

- робота в АСМ, передбачаючи близьке знайомство композитора з найновішою світовою музикою радикального спрямування, сприяла закріпленню естетичних принципів модернізму в художній практиці митця;

- діяльність Рославця як редактора і дописувача “Музичної культури”, в тому числі й полеміка з пролетарськими музикантами, реалізуючи потребу “самопояснення” композитора (притаманну модерністам), стимулювала кристалізацію модерністських рис у естетиці митця;

- ситуація ідеологічної блокади, в яку потрапив Рославець як композитор-модерніст – типова для радянського мистецтва відповідного періоду.

## РОЗДІЛ 2

### РИСИ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ М.РОСЛАВЦЯ

#### 2.1. Психологічний, естетичний та художній ракурси фенотипу композитора

В історії мистецтва межа XIX-XX ст. – період неймовірно складний і багатий. Ламання художніх традицій романтизму відбувається одночасно з народженням та визріванням естетики та художніх принципів модернізму. “Нам випало жити в той час, коли сама основа людського існування переживає момент потрясіння, – говорив І.Стравинський. – Сучасна людина втрачає відчуття цінності і стабільності” [147,178]. Страхіття 1-ї світової війни, жорстокість суспільно-політичних переворотів Росії, Німеччини, Австро-Угорщини, наукові відкриття З.Фрейда, К.Юнга, А.Бергсона, Д.Фрейзера обумовили хворобливий тонус світовідчуття кількох поколінь. Скепсис став виразником духу часу. “Оскільки сам дух є хворим, – говорив І.Стравинський, – то музика нашого часу і, особливо, те, про що вона розповідає, те, що вона вважає вірним, несуть в собі ознаки патологічної недостатності” [147,178] (подібне розуміння естетики *fin de siècle* зустрічаємо не тільки у Стравинського). Повсюдне усвідомлення кризового стану культури інспірувало передбачення “початку нового часу”. Так виникли “нова краса” В.Кандинського, “нова музика” А.Веберна, “нове звукоспоглядання” В.Каратигіна, “нове слово” поетів-футуристів, “нові, нечувані ще звукові світи” М.Рославця.

“Модернізм починається з того, – пише М.Моклиця, – що створює нового героя, правнука чи внука зганьбленого романтика: з’являється перед очі суспільства всім нам добре знайомий... декадент... Декадент, як і середньовічний монах та романтик, має субтильне кволе тіло. Але, на відміну від них, з конкретної, досить ганебної причини: він веде нездоровий спосіб життя. Його нездорове тіло плекає... дух немічності, песимізму, нежиттєздатності. А чим все ж приваблював декадент..? Ліризмом..., витонченістю, естетством, складністю... І все ж навіть палким послідовникам декадента було очевидно, що цей

герой – зовсім не герой, людина, надто далека від досконалості, надто не впевнена у собі і світі... Декадента викривали з піною на губах. Першим це зробив Ф. Ніцше... Ніцше не лише аргументовано зганьбив декадента, він зробив заміну героя, запропонував... – Заратустру... Митці придивлялись, так і сяк приміряли на себе одяг ніцшеанського героя, зрештою знайшлись ті, кому він припасував. Модернізм замінив декадента футуристом. Футурист, незважаючи на скандальність появи, одразу викликав симпатії, його впізнали: революціонер, борець за світле майбутнє. Вперше коливання між двома пануючими образами... здійснилось у такий короткий строк. Уперше ці антагоністи об'єднались одним і тим самим явищем. Антагонізм, звичайно, від цього не послабився” [98,17].

Модернізм як культурологічна ситуація є явищем складним і внутрішньо-суперечливим. Складність – не тільки зовнішня ознака естетичної парадигми модернізму, вона – його внутрішня, сутнісно важлива властивість. “Сенс складності був фундаментальним відкриттям... модерніста”, – стверджував П. Фолкнер. – Тільки складне мистецтво могло відобразити складне життя” [135,14]. “Модернізм, – писала С. Павличко, – містить чи не найбільше парадоксів, чи не найважче піддається дефініціям, а крім того, має фундаментальні національні відмінності” [111,18]. Дискурс модернізму, на думку дослідниці, обов’язково включає в перелік завдань дослідження проблеми західництва (модернізм завжди зорієнтований на Захід), сучасності (модерніст завжди співвідносить себе з часом), інтелектуалізму, антинародництва, індивідуалізму, деканонізації, формалізму та ін.

Індивідуальність будь-якого митця формується комплексом факторів, серед яких – історична ситуація, філософські ідеї, художні стилі та ін. Одним із першорядних є фактор біологічний – нервово-психічна діяльність митця, що будується на діалектичній єдності та взаємокорекції його фізіології і психоло-

гії. Обумовлюючи темперамент, характер, поведінкові реакції індивідуальності, вона стає її природнім знаряддям у творчому процесі, чинить вплив на його кінцевий результат і сама віддзеркалюється у ньому. Х.Ортега-і-Гасет стверджує: “Хоч би якою вартістю ми наділяли певний витвір культури – наукову систему, юридичний закон, мистецький стиль – мусимо шукати за ним біологічний феномен – тип людини” [98,59]. Очевидно, біологічний тип – головна причина того, що митці, які формуються в умовах одного історичного часу, однієї нації, пишуть по-різному, і, навпаки, далекі один одному історично і стилістично художники пишуть подібно. В цьому виявляється вибірковість ставлення індивідуальності до сприйняття дійсності і її схильність до різних способів відображення оточуючого світу, при цьому основним критерієм визначення типу особистості, як зазначає К.Леонгард, стають “особливості поведінки людини в конкретних ситуаціях” [77,29].

Класифікація нервово-психічної діяльності людини, яку пропонує М.Блінова, передбачає три рівні типології: загальний, спеціальний і парціальний (ракурсний) [21.]. На загальному рівні відбувається поділ на збудливий (динамічний з переважанням “крещендо”), гальмівний (динамічний з переважанням “дімінуендо”), лабільний (динамічний з балансуванням між “крещендо” і “дімінуендо”), інертний (статичний)<sup>1</sup> типи. Спеціальний рівень передбачає диференціацію на художній (переважає образне мислення), розумовий (переважає логічне мислення) та художньо-розумовий підтипи<sup>2</sup>. Парціальний – визначається співвідношенням безумовних функціональних центрів нервово-психічної сфери (їжі, самозахисту, орієнтування, сексу, батьківства

Примітки:

1. М.Блінова описує вказані нервово-психічні типи наступним чином: збудливий – рухливий і сильний (Л.Бетховен), гальмівний – рухливий і слабкий (А.Лядов), лабільний – рухливий з переходами від слабого до сильного і навпаки (М.Римський-Корсаков), інертний – малорухливий (О.Глазунов).

2. Характеризуючи вказані підтипи, М.Блінова наводить у приклад відповідно: Г.Берліоза, С.Танеєва, М.Мусоргського.

та ін.). Їхній вплив на тип індивідуальності пов'язаний з особливостями функціонування тих чи інших аналізаторів людського організму – зорового, слухового, рухового та ін. – внаслідок чого вказані центри можуть перебувати у відносній рівновазі, мати різну активність, або ж – створювати ситуацію гіпертрофії якогось одного з них. М.Блінова, наприклад, вважає, що творчість Ж.Верна, Е.По, Г.де Мопассана варто розглядати з точки зору гіпертрофії функціональних центрів орієнтування, самозахисту, сексу відповідно, а творчість А.Рубінштейна, наприклад – як зразок (більш поширеної) парціальної комбінації-рівноваги.

Відповідно запропонованій класифікації нервово-психічну діяльність М.Рославця варто розглядати як комбінаторну взаємодію трьох типологічних рівнів. Її індивідуальність забезпечується поєднанням властивостей збудливого типу, розумового підтипу та батьківської парціальності (відповідального лідерства). Динамізм нервово-психічної сфери Рославця з яскраво виявленою кресцендуючою тенденцією обумовлює рухливість і силу нервово-психічної індивідуальності композитора. Належність нервово-психічної сфери Рославця до збудливого типу доводять його завзяття і наполегливість у праці, впевненість у власній правоті, цілеспрямованість, принципова непоступливість, навіть нестримність у відстоюванні власних інтересів і т.п. Сила нервово-психічної сфери Рославця проявляється тривалою боротьбою композитора за власні художні ідеали в умовах політизації суспільного життя та ідеологічного тиску 1930-х. Навіть зламаний морально композитор не здається, він пише “підпільно”. Силу і динамізм нервово-психічної діяльності митця стверджує також рідкісна потужність його новаторських устремлень.

Переважаання логічного мислення дозволяє віднести нервово-психічну сферу Рославця до розумового підтипу. Йдеться, насамперед, про значення і роль раціонального у творчому процесі. Прагнення системності, яке перетворює-

ся на ключову ідею композитора-формаліста, є опорним моментом фіксації важливості логіко-раціонального підходу до творчості. Увага до деталей, вивіреність і прорахованість його творчого методу не виключають ролі підсвідомих чинників творчості, проте логіко-раціональні засади, здійснюючи строгий контроль і відкидаючи все випадкове, претендують на роль першорядну.

Парціальний ракурс нервово-психічної сфери композитора визначається переважаючою активністю центру батьківства. Вона обумовлює месіанство просвітницько-педагогічної діяльності композитора, який робить все для того, щоб створити власну школу і повести за собою інших. Профетичність оцінки власних здобутків виступає для Рославця "рятівною соломинкою" у справі переборення симптому перехідності. Вона ж стає ідейно-конструктивним фундаментом будівництва нового, життєтворчого мистецтва інтелектуального гуманізму.

Систематика психологічних типів К.Юнга дозволяє розглядати нервово-психічну діяльність творчої індивідуальності з точки зору взаємодії її концептуально-акцентних властивостей з художнім контекстом модернізму. Результати аналізу такої взаємодії, отримані на основі дослідження літературного модернізму, наводить М.Моклиця в праці "Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика" [98,269]. Чотири психологічні типи, які дослідник класифікує як основні, описуються таким чином. Інтуїтивний тип (символіст) завжди знаходиться в ситуації незлагоди з реальністю; нехтуючи деталями, намагається охопити ситуацію в цілому. Сенсорний – (футурист) ніколи не виходить за межі реальності, справжніми для нього є лише матеріально існуючі речі. Він – позитивіст, відтак – прихильник конкретності. Емоційний тип (експресіоніст) керується домінантою емоцій; результат – бурхлива реакція на недосконалість життя. Розумовий – (сюрреаліст), контролюючи рефлексію думки, поглинутий тотальними абстракціями, для нього уявний світ – певніша реальність, ніж дійсний.

Психологічний ракурс фенотипу М.Рославця за системою К.Юнга визначає поєднання розумового типу (на підсвідомому рівні) та сенсорного (на свідомому). Позитивістський культ емпіричної реальності виявляється у композитора прагненням матеріалізувати світ художньої ідеї. Звідси бере початок провідна художньо-психологічна установка Рославця, що полягає у підпорядкуванні деструктивних факторів художньо-творчої реальності конструктивним. Явище системності (недарма Рославець постійно іменує себе “організатором звуків”) отримує значення засадничого методологічного чинника його творчого процесу. Декларуючи розподіл художньої якості на предметну і формальну, Рославець переконаний, що остання визначає і обумовлює першу. Композитор заперечує можливість метафізичного тлумачення власного художнього процесу і його результатів. Свідома установка на раціональне оперування звуковими ресурсами виказує пієтет митця перед світом реально-емпіричних речей.

М.Рославець здійснює постійний контроль рефлексії власної думки, про що свідчить символічний тип драматургії композитора. Не справжня емоція, а лише її символ цікавить митця, що вказує на аналітичну спрямованість художніх пошуків композитора. Внаслідок постійного контролю емоції розумом, перша втрачає свою безпосередність, набуваючи відтінків узагальненості та абстрактності. Тяжючи до абстракцій, Рославець уникає емпіризму як виявлення зниженості жанру. Уявний світ композитора – це світ інтелектуального суспільства, забарвлений у гуманістичні тони.

Дослідження естетичного ракурсу фенотипу М.Рославця передбачає аналіз іманентних властивостей творчої індивідуальності композитора, співзвучних естетичним принципам модернізму. Однією з характерних серед таких є утвердження складності. Складність семантична і технологічна продукують ситуацію відносно незначної комунікативності творчого доробку композитора. М.Мясковський писав: “Ось твори (Рославця – О.К.), які навряд чи швидко



отримають визнання, навіть враховуючи швидкість зростання сучасної музичної свідомості. Дійсно, гармонічна мова автора, чудернацькі вигини його тем, хитромудрі візерунки письма, все це є настільки незвичним, настільки чужим для нас, що, без сумніву, приречене на довгу не увагу і, можливо, навіть, ворожнечу” [106,542-543]. Він же зауважував “величезні технічні труднощі” [106,544] мови композитора, які інколи навіть створюють враження непрактичності і, звісно, не можуть сприяти її поширенню. Справді, багато хто з сучасників Рославця не розумів його музики через її смислову і технологічну складність. С.Василенко стверджував: “Він писав твори абсолютно непридатні для сприймання” [35,169]. Сам композитор самокритично описував скандальну реакцію публіки на ялтинський концерт 1911 р., де його “обсвистали і почали закидати усім підряд” [35,273]. Симптоматично, що важка для сприйняття, з точки зору пересічного слухача, та, розуміння якої потребує ґрунтовної музичної освіти, музика Рославця нині також залишається прерогативою мистецької еліти. Чим породжена гіпертрофія складності Рославця? Страхом модерніста перед простотою, адже “правнук зганьбленого романтика” – “людина, надто далека від досконалості, надто не впевнена у собі і світі”. Він – розгублений і не довіряє натхненню, власній емоції, власному серцю. Модерніст-Рославець прагне сховатись від невпевненості у собі і світі у складності власного самовираження. Зрештою, слабкість породжує силу – “відбувається *фіктивна* заміна героя”. “Прийшов час творців суворих, сильних, нещадних до старої чуттєвої красивості звуків” [31,241], – такими словами завершує рецензію на один з концертів Рославця Є.Браудо, і його думка виявляється на диво співзвучною думці Рославця стосовно Шенберга. Звертаючи увагу на “суворий, терпкий і жорсткий, невмолимий в своєму презирстві... до чуттєвої, пряної і рафінованої красивості звуку” [122,30] стиль Шенберга, Рославець робить висновок: “Він молодий, а тому нещадний. Він виразник нової краси, що тільки народжується з глибин нового світосприйняття” [122,30]. Компози-

тор-Рославець не схожий ні на Шенберга, ні на Веберна (через власну естетико-стильову роздвоєність), але естетичні характеристики, які він дає цим митцям, є цілком придатними і для нього. Вражаюча прозорливість своєчасного розуміння Рославцем їхньої музики, як зауважує Ю.Холопов, свідчить про те, що “композитор відчував схожі якості в самому собі” [138,6].

Визначальною рисою семантичної складності Рославця постає рідкісна серйозність тону його висловлювання. Зумовлена ліричною сутністю природи художнього самовираження, вона є виявом слабкості й сили модерніста водночас. Немислимість дистанціювання автора від створюваного ним образу, а відтак, постійна художня автобіографічність, породили неможливість відсторонення, відчуження митця від зображуваного об’єкту. Винятково серйозне ставлення Рославця до власного внутрішнього “я” унеможливило для нього використання прийомів гумору, іронії, пародії (їх повна відсутність у музиці Рославця компенсується винятково щедрим використанням у публіцистиці).

Предикація складності інспірувала бажання бути зрозумілим і пояснити себе, в тому числі через пояснення інших. Рославець ніколи не був байдужим до широкого слухача, хоча, насамперед, писав для себе і своїх однодумців. Прагнення композитора знайти шлях до широкої аудиторії виявилось інтенсивністю його музично-просвітницької діяльності, численними спробами реалізації ідеї *Gebrauchsmusik* (“Поезія робітничих професій”, “Пісні робітниці й селянки” і т. ін.), неодноразовими “самопоясненнями”<sup>1</sup> в пресі, цілеспрямованим пошуком наукового обґрунтування процесів сприйняття музики. Стосовно останнього. Рецензуючи один із авторських вечорів С.Танєєва, Рославець зауважує, що “після концерту у слухача з’явилось усвідомлення компенсації тієї енергії, яка була витрачена ним на сприйняття, якимось новим інтелектуа-

---

Примітка.

<sup>1</sup> До речі, статтю Рославця “Ник. Рославец о себе и своём творчестве” Ю.Холопов вважає “якнайважливішим документом Нової музики ХХ ст., який не тільки “про себе” і не тільки “про свою творчість” [138,7-8].

льним змістом” [75,240]. Відтак, на його думку, успіх концерту був зумовлений відчутним переважанням “об’єктивних музично-формальних елементів” над “предметними” [75,240], що є запорукою неодмінно сильного впливу на підсвідомість.

Мультинаціональний склад населення м. Душатіно (батьківщини композитора), як українсько-білорусько-російського пограниччя, став відправною точкою кристалізації євроцентризму (західництва) композитора<sup>1</sup>. Сила доцентрового тяжіння підсвідомо спонукала юного Рославця залишити провінцію. Москва уявлялася вихідцю з незаможної селянської родини омріяною музичною Меккою, можливо, навіть – уособленням європейськості. Мабуть, саме тому у власній творчості Рославець був таким чутливим до загальноєвропейського і таким байдужим до конкретно-національного. Зорієнтований на західну культуру, композитор порівняно часто користувався морфемами західноєвропейської класики. Так, одна з ключових тем його Фортепіанної сонати №5 (*Un poco più mosso*), перегукуючись з темою хрестоматійно відомої мазурки великого польського романтика (№13 a-moll (op.17 №4), стає алюзією шопенівського стилю. Бахівську монограму можна знайти у Струнному квіartetі Рославця №3 (*Moderato*). Сміслова значимість коду – подвійна, оскільки бахівські ініціали “щасливо” збігаються з широко вживаною у XVIII ст. риторичною фігурою хреста.

Лінії євроцентризму послідовно дотримувався Рославець-музичний діяч та критик. Кульмінацією його праці в означеному напрямку став період діяльності, пов’язаний з АСМ. Разом з М.Мясковським, Б.Асаф’євим, В.Беляєвим, В.Держановським М.Рославець організовував серії концертів, програми яких включали найновіші твори західноєвропейських композиторів. Ведучи інтен-

Примітка.

1. Подібний мультинаціональний обшир творчих контактів (росіяни, українці, поляки, євреї та ін.) чекає тиме Рославця у Курську, Харкові, Москві.

сивну роботу музичного критика, Рославець неодноразово звертався до мало-відомих росіянам тоді сторінок західноєвропейського мистецтва. Австро-німецька традиція (Бетховен, нововіденці) виявилася найбільш близькою Рославцю – привабила, очевидно, німецькою мрійливістю, глибиною, філософічністю. В руслі євроцентристських інтенцій можна розглядати також ідею низки літературних псевдонімів Рославця (Діалектик, Архівіст, Комуніст, Наталія Р., Re-la, La-sib), що апелює до критичного методу Р.Шумана.

Свідченням західницької орієнтації Рославця є й те, що він зазначав молодість російської музики, наголошуючи на необхідності творчого засвоєння нею досягнень західноєвропейського мистецтва. Тільки з П.Чайковського, на його думку, розпочинається історія російського музичного професіоналізму: М.Глінка – геніальний дилетант, а з “кучкістів”, як вважав Рославець, хіба що М.Римському-Корсакову вдалось наблизитись до загальноєвропейського рівня. Фатальна, з точки зору ХХ ст., недооцінка Рославцем творчості М.Мусоргського – наслідок конфронтації їх мистецьких позицій: засадничо антиєвропейської Мусоргського та іманентно європейської Рославця.

Іманентність євроцентризму Рославця пояснюється органічністю входження композитора в русло західної культури (роль провідника свого часу відіграв “духовний батько” композитора О.Скрябін, відкривши Рославцю таємницю Ф.Шопена та французьких символістів). Опісля художні симпатії композитора еволюціонували (вже самостійно) в напрямку австрійського експресіонізму<sup>1</sup>. Австро-німецька культурна традиція інспірувала дивну амальгаму позитивізму і марксизму у світогляді композитора, рідкісний сплав інтелектуального та “ужиткового” (Gebrauchsmusik) – у творчості. Вона сприяла оригінальній контамінації романтичного і класицистського як феноменів європейськості. Вона подарувала рідкісний синтез логіки та інтуїції як співтворців

Примітка.

1. Невдовзі, з легкої руки М.Мяковського, Рославця почали називати “російським Шенбергом”.

унікальності артефакту та стимулювала високий рівень художньої абстракції митця.

Типово західною рисою творчості Рославця було тяжіння до раціональності – композитор винятково багато уваги приділяв питанню техніки. Наполегливо працюючи над проблемою системної організації дванадцятизвуччя, він на десять років у цьому напрямку випередив Шенберга (кристалізація нормативів системи синтетакорду відбулась у епохальному для європейського мистецтва 1913 р., апробація – здійснена у циклі “Три твори для голосу і фортепіано”).

Дослідження інтелектуалізму Рославця, як складової естетики “організатора звуків”, веде до проблеми рославецького позитивізму. Д.Гойови зазначає: “Він з точки зору марксизму відстоював постулати естетики “музичного позитивізму”, що, висуваючи ідею об’єктивної визначеності емоцій, дивився на творчий акт як на “момент найвищого інтелектуального напруження” [47/208]. З позитивізмом Рославця пов’язувало багато аспектів, хоча прямих чи побіжних висловлювань композитора на цю тему, а також будь-яких посилань на позитивістів<sup>1</sup> у його музично-критичній спадщині, практично, немає. Захоплення можливостями людського інтелекту привело Рославця до проголошення системності чільним принципом творчості<sup>2</sup>. Безпосередній вплив на творчість композитора здійснив один з головних принципів позитивістської методології – феноменалізм, що передбачав вкрай суб’єктивний (на рівні відчуттів) підхід до вивчення об’єкту. Він виявився звертанням митця до “методології опису і аналізу емоцій” (всупереч традиційному переживанню їх). Це обумовило холоднувату стриманість ліричного тону Рославця та своєрідність його інтелектуально-об’єктивного відтінку. Це стимулювало народження

Примітки:

1. Мета філософії позитивізму – створення методології (“логіки науки”), яка стояла б вище антитези матеріалізму та ідеалізму. Представники позитивізму: О.Конт, Г.Спенсер, Е.Мах, Р.Карнап та ін.

2. Культ інтелекту, з його увагою до семіотики та структурології, був притаманний науковій діяльності позитивістів Віденського гуртка (О.Нейрат, Р.Карнап та ін.).

специфічних прийомів медитативного мистецтва, в якому саморефлексія емоції контролюється інтелектом. Зближує Рославця з позитивізмом і його інтерес до соціології та психології (див. статтю “Танєєвський цикл”). Схильність до позитивістської гіперболізації цінності наукового знання привела композитора до спорадичного ігнорування метафізичних форм свідомості. Водночас, позитивістське мислення утримало його від переходу на позиції ортодоксального матеріалізму: ідеалістичні тенденції були сформовані тяжінням до Абсолюту як символу ідеального. Абстрагування від матерії було і методом, і результатом творчого самовираження митця<sup>1</sup>. Абсолютизація сфери ірреального виступає засобом духовно-творчого осягнення світу ідеального.

Творчість Рославця – взірць постійного балансування свідомості митця на межі раціонального та ірраціонального. Наслідком цього є рідкісна, обумовлена позитивізмом синтезуюча взаємодія логіки (інтелекту) та інтуїції (емоції). Трансцендентний ліризм Рославця сягає граничності емоційних полюсів. Проте неодмінно властивою йому є інтелектуальна об’єктивація емоції, що набуває онтологічно-позаособистісного забарвлення.

Аналізуючи методологію власного творчого процесу (з метою чергового “самопояснення”), Рославець приходять до висновку, що оскільки ні логіка, ні системність не здатні вбити натхнення (підсвідоме), то вони не здатні позбавити творчість емоційного навантаження. “Для мене, марксиста, – говорить Рославець, – такі міркування є не чим іншим, як дурницями старої теорії ідеалістичної естетики про “божественність” натхнення, про “творчий транс” (під час якого “чиясь” рука водить рукою композитора по листку нотного паперу) і про інші делікатні речі “трансцендентальної” формації. Я знаю, що творчий акт – це не якийсь містичний “транс”, не “божественне” “натхнення”, а момент вищого напруження людського інтелекту, що прагне “безсвідоме” (під-

---

Примітка.

<sup>1</sup> Ще Дж. Мілль (1806-1873) зазначав, що позитивний тип мислення не заперечує надприродного.

свідоме) перетворити в форму свідомості” [105,136]. “Що стосується, – продовжує композитор, – “кількості емоцій”, закладеної в творах мистецтва, то статистичний підрахунок таких абсолютно неможливий, тому що не існує об’єктивного критерію, за допомогою якого можна було б встановити, що в цьому творі їх більше, і тому він “емоційніший”, а в тому менше, і тому він “раціональніший”. Моє “чуття”..? Так, звичайно. Але *моє чуття*, так само як і *твоє*, і *його* – суб’єктивні. Значить, наше питання вирішується в чисто суб’єктивному плані настільки, наскільки сам процес нашого сприйняття є явищем суб’єктивного порядку” [105,136-137].

Як бачимо, запропоновані міркування Рославця не позбавлені властивих його індивідуальності наскрізних антиномій. По-перше, виключно прагматичне тлумачення генези власної творчості (що, можливо, і спрацювало б у випадку з Шенбергом чи Веберном) видається явним перебільшенням у Рославця, оскільки попри ствердження абсолютної прерогативи інтелекту над емоцією, результати творчого акту виявляють їх симбіоз. По-друге, позитивістський ґрунт естетики Рославця сам по собі підтверджує намагання композитора вийти за межі антитетичності ідеалізму й матеріалізму (на користь вищого обґрунтування основ наукової логіки і обумовленої ними творчості).

Рославець-позитивіст великого значення надавав власним музично-теоретичним дослідженням<sup>1</sup>, хоча поєднання інтенсивної діяльності композитора і теоретика-науковця серйозно зашкодило його визнанню як, насамперед, композитора<sup>2</sup>.

---

Примітки:

1. Рукописи Рославця “Робоча книга з технології музичної композиції”, “Дослідження музичного звуку і ладу”, “Педагогічні засади нової системи музично-творчої освіти” та ін. зберігаються у ВДАЛіМ (фонд 2569) в Москві.

2. В цьому також виявилася модерністська схильність до “самопояснення”.

Один із перших теоретиків формалізму Е.Ганслік стверджував: “Краса музичного твору – *специфічно музична*, тобто іманентна поєднанням звуків без жодного відношення до будь-якого позамузичного кола ідей” [41,288]. Дж.Кейдж майже точно повторив це, заявивши: “Музичні звуки мають бути лише музичними звуками, вони не повинні бути носіями ідей або асоціацій” [89,42]. Історія формального (морфологічного) методу, таким чином, оперує століттями<sup>1</sup>. Його основоположні принципи проголошують: 1) “Необхідно вивчати “сам художній твір, а не те, “відображенням” чого він є”...; 2) “Сам художній твір – “чиста форма”...; 3) “В мистецтві немає змісту”, або: “зміст... твору дорівнює сумі його стильових прийомів” [93,7]. “Формалізм... – стверджує М.Бахтін, – є, з одного боку, різкою реакцією проти естетики змісту..., з іншого – граничним відображенням духу експериментаторства, посиленого інтересу до лінгвістичних проблем, деформації старої психіки і канонічних форм мистецтва” [93,16-17].

Вихідною заявкою формалістичних уподобань Рославця можна вважати його самонайменування “організатор звуків” [30,14]. Конкретніше про це дізнаємося з статті “О реакционном и прогрессивном в музыке”, написаній Рославцем у відповідь на публікацію С.Чемоданова “Музыкально-художественные перспективы в пролетарском государстве”. Не погоджуючись з тим як С.Чемоданов тлумачить питання змісту мистецтва, Рославець будує хід міркування, виходячи з основоположних засад формального методу. “Хіба змістом музики, – запитує Рославець, – може бути літературний сюжет? Хіба від того, що ми закреслимо в заголовку Бетховенського квартету слова “Подяка богу, яку приносить одужуючий з нагоди одужання” і напишемо “Урочисте святкування перемог Червоної Армії” або “Відкриття трамвая в Баку” зміниться

Примітка.

1. Тих самих поглядів притримувалися феноменалісти, стверджуючи, що “в чистій, “абсолютній” музиці не існує ніякого еквіваленту реальному світові й ніякого суттєвого зв’язку з ним” [65,486].



зміст квартету..? Невже все ще незрозуміло, що змістом музичного твору є тільки його музика, тобто та “мелодична, метро-ритмічна і гармонічна основа”, про яку т. Чемоданов відмовляється говорити, побоюючись “впасти в безпідставне пророкування”. Сюжету в музичному творі може і не бути; – продовжує Рославець, – яким же чином тоді зможе виразитись “співзвучність епосі”, якщо не засобами мелодії, гармонії і ритму? Нарешті, хіба не може статись, що на “співзвучний” текст “не співзвучний” епосі композитор напише абсолютно неприйнятну музику?” [57,50]. “Зміст твору (читай – мистецтва) дорівнює сумі його стильових прийомів” – за Бахтіним говорить і собі Рославець.

Відокремленість митця від суспільства, як прояв егоцентризму творчої індивідуальності, веде своє походження від естетики романтизму. Проте, на відміну від останньої, модернізм вносить в неї властиву йому граничність, що веде до втрати цілісності світосприйняття, а відтак – крайнього відчуження творця від “споживача його творінь”. Модернізм подає це, по суті романтичне, відчуження з позицій відчуженої свідомості, утворюючи феномен подвійного відчуження. Відчуженість митця-індивідуаліста, як рису естетики, Рославець успадкував від “співця містичного індивідуалізму” [57,47] О.Скрябіна. Як громадський діяч, він щосили намагається її побороти, однак це йому не вдається. Головне завдання Рославця-індивідуаліста – якомога точніше вираження власного “внутрішнього “я” [105,133], що, породжуючи суб’єктивізм творчого методу, трактується ним як виявлення неповторності внутрішнього світу – відображення підсвідомого. Незважаючи на досвід І.Стравинського, добре знаний композитором, Рославець буде єдиний цілісний індивідуальний стиль. Схильність до моностильового самовираження, як показник культу індивідуалізму, попри деяку “старомодність”, переважить тенденцію більш сучасної (неокласицистської) і тому актуальнішої для модерніста гри стильови-

ми моделями. Індивідуалістичну природу мають також синестезійні експерименти Рославця, побудовані на взаємкореляції кольору і звуку (різнокольоровий запис партитур). З цих позицій варто розглядати також високу “само-свідомість” композитора, що проявилася численними “самопоясненнями” власної естетики і творчості.

“Я піду ним (вибраним шляхом – О.К.) далі і навіть поведу за собою інших, – в цьому я твердо переконаний” [105,137], – стверджував Рославець у власній “автобіографії”. “Твердо переконаний, – запевняв композитор, – що ще доживу до того часу, коли для пролетаріату моя музика буде так само зрозумілою і доступною, як вона зрозуміла й доступна тепер кращим представникам російської передової музичної громадськості... і, можливо, настане момент, коли моє мистецтво пролетаріат назве своїм” [105,138]. Месіанство Рославця засвідчує не тільки публіцистика митця, хоча, навіть в полеміці з опонентами композитор намагався “передати пролетаріату ключ від скарбниці мистецтва”, але, насамперед – копітка музично-громадська праця (Єлець, Харків, Москва). Просвітницька діяльність композитора в робітничому середовищі тісно пов’язана з роботою Пролеткульту: в статті “Семь лет Октября в музыке” він зараховує себе до вихідців з Пролеткульту) [124,186]. Починаючи з 1924 р., розпочалася робота Рославця в агітаційно-ужитковому жанрі (Gebrauchsmusik) з метою створення “педрепертуару для пролетаріату”. Незважаючи на явну просвітницьке спрямування, вона інспірує численні звинувачення композитора у пристосуванні. Немає сумніву в тому, що композитор писав таку музику безкомпромісно, з утопічною метою наблизити час, коли “для пролетаріату його музика буде так само зрозумілою і доступною, як і кращим представникам російської музичної громадськості”. Безкорислива самовіддача Рославця цій справі, стверджуючи його переконаність у важливості власної просвітницької місії, засвідчує гуманістичну спрямованість творчої діяльності митця.

Покажемо у відношенні модерністської естетики є ставлення Рославця до фольклору. Усвідомлюючи його ферментний, кодовий зміст, композитор майже ніколи (!) не звертається до народної пісні. Його авторський стиль – результат уникання будь-яких фольклорних морфем. Зауважуючи історичну та етнографічну цінність фольклору, Рославець ніяк не погоджується з тим, що народна пісня, створена в епоху первіснообщинного ладу, здатна задовольнити естетичні потреби сучасника. “Треба раз і назавжди домовитись, – зазначає він, – народна пісня – історичний та етнографічний матеріал безсумнівної художньої цінності; як такий – його треба старанно і любовно збирати, вивчати, берегти. Його можна і треба використовувати з науковими і педагогічними цілями; для соціолога й історика мистецтва, для етнографа і культпрацівника... це – скарб. Але в жодному випадку не можна підтримувати хибний і шкідливий погляд, ніби з народної пісні виросте музика майбутнього... Подібне твердження є ересю навіть не стільки художньою, скільки соціологічною” [57,45]. Антифольклорність Рославця виступає засобом інтелектуального узагальнення образу у творенні “нових нечуваних ще звукових світів”.

Перефразовуючи вислів класика західноєвропейського модернізму С.Георге (“Я відчуваю повітря інших планет”), можна припустити: Рославець “відчуває музику інших світів”. Сам композитор стверджував, що його “внутрішнє “я” мріє про нові, нечувані ще звукові світи” [105,133]. Такі “мрії” Рославця є головним ключем до розуміння естетики митця, творчість якого цілковито спрямована у майбутнє. “Туга за майбутнім”, – відзначав Рославець, – постійне прагнення до нього, найпрекраснішого і найблагороднішого ідеалу, який людська свідомість могла собі вимислити” [104,7] є невід’ємною рисою сучасності. “Яким гарним, по-своєму, не є мистецтво нашої епохи, але, все таки, воно – жорстоке мистецтво, мистецтво війни однієї частини людства з іншою за загальнолюдське щастя на землі, мистецтво вогню, крові й заліза. А там, в заповітній далечині, – вірить Рославець, – займається зоря нового мистецтва –

мистецтва радості, щастя, любові” [104,7]. “При соціалізмі, – цитує він Л. Троцького, – вся література, все мистецтво будуть настроєні за іншим камертоном... В міру усунення політичної боротьби... звільнені пристрасті будуть спрямовуватись у русло техніки, будівництва, включаючи і мистецтво, яке узагальниться, змужніє, загартується і стане вищою формою постійно вдосконалюваного життєбудівництва (!) у всіх сферах, а не тільки “красивим” додатком з боку” [104,7]. Завдяки заманливій ідеї будівництва нового життємистецтва художня утопія Рославця потрапляє на ґрунт утопії соціалізму.

Розпочавши з бунту проти традиції, Рославець прийшов до утвердження “нового академізму”. “Я класик, – писав він, – що пройшов через мистецтво всього нашого часу, сприймаючи все, що було створене людством..., я все завоював і говорю, що ніякого розриву в лінії розвитку музичного мистецтва у мене немає. За посередництвом моїх учнів і учнів моїх учнів хочу утвердити нову систему організації звуку, яка приходить на зміну класичній системі” [36,22]. Неодноразово зазначаючи, що своєю творчістю доводить неперервність мистецької традиції, Рославець стверджував, що його синтетакорд “включає в себе всі найголовніші гармонічні формули класичної системи... і покликаний замінити собою основний тризвук класицизму..., гармонічне розгортання синтетакорду є подібним до гармонічного розгортання тризвуку” [83,98]. Певним чином, до цього виявляються дотичними і численні “класицистичні” концепції композитора (Струнний квартет №3, Соната для фортепіано №5 та ін.).

Питання деканонізації творчих установок у певному сенсі стикається з проблемою свободи творчості. Намагаючись канонізувати конструктивні засади творчого процесу, щоб убезпечити себе від руйнівної дії випадкового, Рославець, проте, не схильний сковувати себе винятково строгим дотриманням правил: в будь-якому випадку він залишав за собою право на відступ від канону. Його творчість ніколи не зводилася до безпристрасної “атомізації людського

серця”. Таким чином, ідея порядку й організації стала для композитора лише необхідною запорукою віднайдення тієї принадливої “золотої середини” між свободою і несвободою, що, інспіруючи оригінальність авторської концепції, гарантує її вартісність та художню виразність.

Спосіб образного мислення будь-якого художника, як зазначає Ю.Борев [271], вибудовується на основі обраної художньої концепції світу. Художній метод митця, таким чином, віддзеркалює його орієнтацію у відношенні світу, тип художнього твору визначається його художньою моделлю – проекцією світу в художню площину конкретної концепції. Тип художньої моделі твору обумовлюється послідовністю розміщення її окремих пластів – типів художньої проблематики. Їх співвідношення утворює багаторівневу систему домінуючих і підпорядкованих елементів. Ю.Борев визначає вісім найпоширеніших типів художньої проблематики (ТХП), які класифікує на основі теорії вибірковості відношення митця до оточуючого світу (в аспекті психологічної перцепції): 1) “я – я” – психологічний (ПСХ); 2) “я – ти” – моральний (МРЛ); 3) “я – ми” – соціально-політичний (СЦП); 4) “я – ми всі” – соціально-філософський (СЦФ); 5) “я – все” – натурфілософський (НТФ); 6) “я – інше, створене нами все” – екологічно-урбаністичний (УРБ); 7) “я – інше все” – загальнокультурний (ЗГК); 8) “я – всезагальне все” – релігійно-філософський (ФЛС). На формування типу художньої моделі, як вважає Ю.Борев, впливають також безпосередньо виражені ідеї та категорії поетики.

Художня модель світу, втілюючись в кожній конкретній авторській концепції, формує загальну структуру художнього світу митця, модель його художнього світобачення. Сума художніх моделей світу утворює систему з домінуючими і підпорядкованими сферами художньої проблематики. Перші, відображаючи провідні художні інтереси митця, стають стрижневими для означення індивідуальних особливостей структури його художнього світу. Струк-

тура художнього світу, окреслюючи загальну платформу художнього стилю митця, визначає художній ракурс його фенотипу.

Аналіз структури художнього світу М.Рославця в аспекті дослідження художнього ракурсу його фенотипу та цілісної концепції авторського стилю (згідно з періодизацією творчості) полягає у визначенні ієрархічної домінантності (пріоритетності) ТХП композитора. Провідним ТХП Рославця з огляду на всю творчість композитора є СЦФ, що відповідає семантичній сфері, умовно означеній “я – ми всі”. Соціальний аспект – завжди першорядний для Рославця-композитора. Він рідко політизується, проте часто подається в філософському ключі. Про це свідчать рославецькі ідеї майбутнього інтелектуального суспільства та призначеного для нього нового, інтелектуального мистецтва. Соціальний аспект вагомо виявляє себе не тільки в музичній, але і в літературній та науковій діяльності митця. Другу позицію з точки зору всієї творчості Рославця посідає ФЛС ТХП – “я – всезагальне все”. Тісно пов’язаний з попереднім, він обумовлює схильність митця до абстрагованого оперування художньо-творчими категоріями і визначає пріоритетність ідеальних образів-символів (глобально-онтологічний рівень мислення) та логіко-раціональних засад творчості в цілому. Наступне місце поділяють рівноважливі ТХП: ПСХ (“я – я”), МРЛ (“я – ти”), ЗГК (“я – все інше”). Завершує перелік СЦП (“я – ми”) ТХП.

Таблиця 2.1 диференціює ТХП М.Рославця за такими критеріями: періоди творчості (ІР – I, II, III); види творчості (СТ – “серйозна творчість”, АТ – “агітаційна творчість”); ступінь пріоритетності (1,2,3).

Таблиця 2.1

Структура художнього світу М.Рославця (за Ю.Боревим)

ТХП	СТ			АТ
	I ПР	II ПР	III ПР	
ПСХ	1) +	3) +	-	-
МРЛ	-	-	2) +	2) +
СЦП	-	-	-	1) +
СОФ	-	2) +	3) +	3) +
ЗГК	3) +	-	1) +	-
ФЛС	2) +	1) +	-	-

Художній світогляд композитора, як і творчість, еволюціонує. Світоглядна еволюція випереджує і обумовлює стильову. Світоглядний ідеалізм Рославця інспірує стилістику музичного символізму, світоглядний матеріалізм – стилістику музичного конструктивізму<sup>1</sup>.

## 2.2. Естетико-художні принципи митця

Послідовне втілення у творчості М.Рославця 1910-х років знайшли естетичні принципи символізму, стилю, що, виконуючи роль “абетки новітнього мистецтва” [98,9], з усіх модерністських напрямків виявився найбільш співзвучним романтизму. А.Белый зазначає: “Символ, виражаючи ідею, не вичерпується нею; виражаючи почуття..., не зводиться до емоції; збуджуючи волю..., не розкладається на норми імперативу..., звідси – ...тричленна формула...: 1) символ як спосіб бачення...; 2) символ як алегорія...; 3) символ як заклик до творчості життя” [10,190]. “Символ – стверджує він, – неподільний комплекс

Примітка.

1. Диференціація ідеалістичних і матеріалістичних тенденцій світогляду композитора є умовною. Вона передбачає пріоритетність тих чи інших тенденцій в той чи інший період життєдіяльності митця.

“а-в-с”, де “в” – форма, “с” – зміст, “а” – формозміст, первинна данність..., акт творіння” [10,190].

Сповідуючи характерну для символізму (як і філософії позитивізму) установку єдності світів матеріального і духовного<sup>1</sup>, Рославець послідовно розкрив її низкою образно-сміслових концепцій містичного, багатозначно-несказанного плану. Мрії Рославця про “нечувані звукові світи” перегукуються з “новими квітами..., зорями..., мовами” [67,121] А.Рембо. Невипадкові для композитора, в юності палкого скрябініста, вони – імпульс асиміляції ідей символізму творчими здобутками митця.

Результатом багаторічного культивування Рославцем ідеї індивідуалізму стало віднайдення системи синтетакорду. Незважаючи на абсолютизацію раціонального початку в самій системі, її появу Рославець зустрів із справді містичним пафосом. За словами композитора, навесні 1913 р. йому, нарешті, “*привідкрилась та завіса* (тут і далі курсив – О.К.), за котрою... він знайшов свою *індивідуальну* техніку, що дала йому повний простір для вираження його художньої особистості” [105,134]. Саме технологічні експерименти митця обумовили градус його естетичної позиції – “крайню “лівизну” [105,133].

Важливим чинником естетики Рославця, стала символістська ідея творчого теургізму. “Символіст, – писав О.Блок, – вже від самого початку – теург, тобто володар таємного знання, за яким стоїть таємна дія; але на цю таїну, яка лише згодом виявиться всесвітньою, він дивиться як на свою” [25,142]. “Теургія, – вважав М.Бердяєв, – мистецтво, що творить інший світ, інше буття, інше життя, красу як суще. Початок теургії є... кінцем будь-якого диференційованого мистецтва..., але кінцем, що набуває світового смислу... мистецтва”

Примітка.

1. Таку ж образно-сміслову полярність декларує Маніфест символізму Ж.Мореаса (1886 р.), в якому пошук відповідностей між світами ідейним та предметним оголошується головним завданням новітнього мистецтва.



[18,457]. Теургічна концепція творчості, суть якої – ототожнення творчого акту з “містичним екстазом”, в процесі якого здійснюється “божественне одкровення”, співзвучна (незважаючи на заперечення композитора) рославецькій ідеї одухотворення творчого акту шляхом відображення “внутрішнього “я”, адже його пошуки ідентичні пошукам “божественного одкровення”. Іменуючи себе “організатором звуків”, Рославець твердо вірить у профетичність власної ролі будівничого “мистецтва майбутнього”, на що вказує характер музично-громадської діяльності митця на стадії пошуку “нових форм музичного синтезу епохи” [124,188]. Їх пошук був інспірований творчими контактами композитора з художниками, вивченням досвіду французьких та російських поетів-символістів<sup>1</sup>. Потужним імпульсом пошуків Рославця стали містеріальні музично-світлові концепції його попередника і “духовного батька” О.Скрябіна. Деякий час композитор навіть створював ескізи-оформлення власних музичних композицій та практикував різнокольоровий запис партитур. Те й інше доводять співзвучність естетичних принципів митця символізму.

Прагнучи відображення вищих форм реальності (космос, хаос, простір, час, буття, небуття та ін.), Рославець звертався до багатозначної асоціативності підтекстів символізму. Можливо, для нього, як і для Ш.Бодлера, мистецтво полягало у “пригадуванні (розширюючи за С.Георге) музики інших світів”? Можливо, характерний для музики композитора стримано-холоднуватий відтінок – результат не тільки інтелектуалізації образу, але й “павутина потойбічності”?

Визначальною рисою поезики символізму було явище верлібрizmu, що з’явилося як вираження й підтвердження тенденцій деканонізації. *Vers libre*

#### Примітка.

1. Маємо на увазі “забарвлену фонетику” А.Рембо та Р.Гіля, “зриму поезію” К.Бальмонта, “перемінні поєднання штрихів та вогнів” В.Брюсова, “емоційні та зорові сквіваленти до звуків мови Д.Бурлюка, “колористику музичних тембрів” В.Кандинського (зелений – скрипка, жовтий – труба, світло-синій – флейта, темно-синій – віолончель).

допускав поєднання різних розмірів, відмову від рими та введення нових ритмічних сполучень. Єдиним критерієм поезії в такому випадку залишався принцип гармонії, однак, як зазначав у “Мистецтві поезії” П.Верлен, далеко не кожен поет здатен відчутти цю гармонію, тому істинна поезія – справа вибраних. Синтетакорд М.Рославця аналогічно *vers libre*’у символістів – вагомий крок у напрямку здобуття творчої свободи. Але оскільки повна свобода передбачає новий виток канонізації зруйнованого канону, то “необхідно певним чином зв’язати себе, – як писав К.Бальмонт, – щоб стати справді вільним” [61,26]. Те ж мав на увазі М.Бердяєв, коли говорив, що діячі російського духовного ренесансу “шукали не стільки свободи, скільки зв’язаності творчості” [18,399].

Творча свобода М.Рославця, одного з лідерів російського духовного ренесансу, пронизана дуалізмом розкнутості та самообмеження. З одного боку, виступаючи проти стихійності творчого акту, композитор заявляє, що тільки строгим дотриманням вміло вибудованих канонів можна досягнути бажаної свободи творчого процесу (таким каноном для нього є система синтетакорду). З іншого – в рамках системи, в побудові синтетакордів, у самій ідеї використання *асиметричних звукорядів-співзвуч*, вільних в кількісному (6-12 звуків) і якісному (вибір звуків довільний) параметрах, він знаходить необмежений простір для фантазії. Дуалізм свободи – несвободи Рославця варто розглядати і як маргінальний вияв символістської дисоціації особистості. Постійна подвійність духовних устремлінь (синтез діонісійства та аполлонізму) викликала до життя рідкісний творчий фенотип, в основі якого – режисура двох “я”. Тільки таким чином можна пояснити, здавалось би, неприпустиме поєднання гранично-нестримної емоційності рославецьких композицій з тверезо-розрахунковою вивіреністю письма.

В творах 1910-х р. Рославець широко користується символами – “мовою знаків, натяків на вище, потойбічне” [97,10]. Це доводять численні теми “поривання”, “ніжності”, “знемоги”, “владності”, “пристрасті”, “гніву”, “польоту”, “спалаху” та ін., що згідно зі способом функціонування сприймаються як успадковані від Вагнера-Скрябіна семантичні еквіваленти “вищої витонченості” та “вищої грандіозності”. За допомогою багаторівневої символіки Рославець “перетворює явище в ідею.., але так, що вона.., навіть, виражена усіма можливими засобами, все одно залишається несказанною” [42,347]. За її допомогою він “розкриває... ту дійсність, яку неможливо осягнути жодним іншим чином” [20,871] адже “назвати предмет, – як гадає С.Малларме, – означає на три чверті знищити насолоду.., що твориться з поступового відгадування; нав'язати його образ – ось мрія, поступово викликати предмет і через ряд розшифрувань добути з нього стан душі – означає знайти прегарне використання таємниці, яку містить в собі символ” [90,869].

Важливими для розуміння рославецького символізму є поширені в колах літераторів-символістів думки про виняткову роль музики серед інших видів мистецтва, співмірність справжньої поезії та музики, “уподібнення поезії музиці” [146,52]. “Музика тому найбільш досконала з мистецтв, – писав О.Блок, – що вона найточніше виражає і відображає задум Творця. Її нематеріальні, безкінечно малі атоми – по суті крапки, що *крутяться* навколо центру. Тому кожний оркестровий момент є зображенням системи зоряних систем – у всій її миттєвій багатоманітності... “Теперішнього” в музиці немає, вона найбільш ясно доводить, що теперішнє *взагалі* є тільки умовним терміном для визначення межі (неіснуючої; фіктивної) між минулим і майбутнім. Музичний атом є найбільш досконалим – і єдино реально існуючим, тому, що є творчим. Музика творить світ. Вона є духовним тілом світу – думкою... світу... Слухати музику можна тільки закриваючи очі й обличчя (перетворившись у вухо і ніс),

тобто влаштувавши німу тишу і морок – умови “передсвітові”. В ці умови нічного небуття починає вливатись і приймати свої форми – ставати космосом – до того безформний і небувший хаос” [24,443-444].

У музикантів-символістів (Рославця в тому числі) музика переростає в безмежність онтологічного *філософствування*, як правило, з есхатологічним відтінком<sup>1</sup>. Зближуючись із філософією на рівні ідейно-образних чинників, які слід сприймати як “віхи невидимого змісту”, доступні лише уяві, вона починає функціонувати за її законами – здогадів, припущень, прозрінь<sup>2</sup>.

Другим компонентом естетичної платформи М.Рославця став футуризм: його загальновідома різко антиромантична позиція не тільки не суперечила пафосу символістських устремлінь митця, але й створювала разом з ним органічну естетично-художню цілісність. Величезну роль у прилученні Рославця до ідей футуризму відіграло його оточення: “гілейці”<sup>3</sup>, “бубновалетівці”, К.Малевич, А.Лур’є, М.Матюшин. На відміну від літературного, театрального чи художнього футуризму, музичний – проявився в основному як прагнення всебічного новаторства. “Вже в середині 1910-х р., – писала Т.Левая, – з цими ідеями (футуризму – О.К.) зіткнулись інші музиканти “лівої” орієнтації. Так сферу мікроінтерваліки (згадаймо “ноти будетлянські”<sup>4</sup>), розробляли І.Вишнеградський, А.Лур’є, М.Рославець, А.Авраамов та ін. Якщо новації Матюшина, що виникли в зв’язку з театральним задумом<sup>5</sup>, засвідчили без-

Примітки:

1. Масмо на увазі концепції “загибелі старого світу” Р.Вагнера та містеріальні ідеї-задуми О.Скрябіна.
2. Явище такого перевтілення відзначав ще А.Шопенгауер, вважаючи музику єдиним мистецтвом, здатним “безпосередньо виражати трансцендентний світ” [67,120].
3. До поетичного об’єднання “Гілея” входили В.Маяковський, В.Хлебніков, О.Кручених, брати Бурлоки, О.Гуро, В.Каменський, Б.Лівшиць. Завдяки їм в 1912 р. з’явився російський маніфест літературного футуризму “Ляпас громадським смакам”, що закликав “скинути Пушкіна, Достоевського, Толстого та ін. з Пароплаву Сучасності”.
4. Будетлянин – театр футуристів, відкритий в 1913 р. “Першим Всеросійським з’їздом баячів майбутнього”; розмістився в приміщенні колишнього театру В.Комісаржевської (Петербург).

посереднє ставлення композитора до кубофутуристичної платформи, мали нерідко плакатно-ілюстративний характер, то композитори, що працювали в сфері “чистої музики”, експериментували в глибинах власне звукової матерії” [76,148]. Цю ж точку зору поділяв Б.Лівшиць, стверджуючи, що для російських художників (Бурлюків, Гончарової) футуризм був тільки манерою, методом роботи, але аж ніяк не продуманою системою поглядів. В такому підході, на його думку, – найсуттєвіша риса російського футуризму, що дозволила об’єднати навколо себе митців різних художніх спрямувань. Саме в такому аспекті варто розглядати “мовну реформу” Рославця, що, не передбачаючи розриву з традицією теоретично, на практиці виглядала явищем абсолютно новим.

Підкресленою увагою до ідеї руху в творчості Рославця 1910-х років виявилось властиве футуризму “векторне відчуття часу” [76,157]. Щоправда, тоді як в І.Стравинського чи С.Прокоф’єва воно вилилось у першорядність метро-ритмічних параметрів, то у М.Рославця, з його успадкованою органічністю символістських інтенцій, – у звертання до художніх образів відповідного змісту, як, наприклад, у композиції “Політ” (текст В.Каменського, див. Дод. А, №3). Семантичну свободу “векторного руху”, культивовану футуристами, в композиціях такого плану забезпечували часто вживані алогізми та смислові дисонанси: порушення причинно-наслідкових зв’язків гарантувало уникнення шаблону.

Про Рославця, як про композитора близького футуризму, говорив Д.Гойови. Щоправда, він тут же застерігав: “Власне дуже важко визначити межу між футуризмом і символізмом через проблему постійного перетинання імен” [45,7]. На думку Д.Гойови, трактування символізму і футуризму як єдиної іс-

---

Примітка.

5. Йдеться про оперу М.Матюшина “Перемога над сонцем”, поставлену з декораціями і костюмами К.Малеви́ча (чорний квадрат – “зародок всіх можливостей” був зображений на завісі, а також вмонтований в декорації та костюми).

торичної цілісності, як це було зроблено в рамках Берлінського музичного фестивалю в 1983 р., – цілком виправдане та доцільне. З подібним зустрічаємося в працях російського літературознавця В.Саричева. “Підкреслюючи полярність світобачення символістів і футуристів... – писав він, – ми не повинні забувати про їх глибоку спорідненість. Справедливо критикуючи естетство символістів, футуристи були глибоко вражені тією ж хворобою... Насправді... епатуючий антиестетизм футуристів – не більше ніж камуфляж. Та й інша течія, йдучи за Ф.Ніцше, сприймали світ як “естетичний феномен”<sup>1</sup> [128,311-312]. Виходячи з такої позиції, можливим стає пояснення низки естетико-стильових кентавризів Рославця, а саме: 1) суперечливого переплетення внутрішнього естетства (художній ідеал – в символізмі) та зовнішнього антиестетизму (середовище – футуристи); 2) культу техніцизму в поєднанні з плетканням ідеї художнього таїнства; 3) взаємодії месіанського профетизму з протилежним йому духовно-естетичним аристократизмом і т. ін. Не підлягає сумніву й те, що численні твори композитора агітаційного змісту, написані в 1920-х рр., з’явилися, головним чином, як данина футуристській естетиці масового ширвжитку, що, остаточно сформувавшись після революції, підготувала появу низки стильових тенденцій раціоналістичного спрямування.

У 1920 р. адресований П.Беккеру відкритий лист Ф.Бузоні під назвою “Новий класицизм”, закликаючи до реставрації мистецтва минулих епох, маніфестував народження нового стилю. “Під поняттям “младокласицизм” (Junge Klassizistat), – писав Ф.Бузоні, – я розумію засвоєння, відбір і використання всіх завоювань, досвіду попередніх епох і включення їх в міцну і досконалу форму” [33]. Ф.Бузоні ратував за “поновлення в правах мелодії”, “розвинуту (але не перевантажену) поліфонію”, “відмову від “чуттєвого”, “відречення від

Примітка.

1. Спорідненість футуризму й символізму прослідковується і в спільності синестезійних уподобань, що також знайшли належне відображення у творчості Рославця.

суб'єктивності та звернення до *абсолютної музики*" [33]. Діалектична єдність ірраціонального та раціонального, породжуючи внутрішню антиномічність творчої індивідуальності Рославця, стала підставою для втілення сильно раціоналізуючої (з відтінком охоронності) тенденції: силі стихійної потреби творчого самовираження прямо пропорційна нагальність пошуків його об'єктивної рівноваги. "Чим більше проявляла себе деструктивність емоційного емпіризму..., – писала Т.Левая, – тим нагальнішими були пошуки цілісності, підпорядковані законам "абсолютної краси" [76,75].

Перехід М.Рославця на позиції "кларизму" – закономірний. Його передумовою були бунтарські пошуки митця 1910-х – символістсько-футуристська творчість періоду "бурі й натиску". "Назад до Бетховена"<sup>1</sup> називається стаття, в якій композитор маніфестує свій перехід до "нової простоти". Звернення до естетики неокласицизму<sup>2</sup> стало для Рославця новим витком творчого шляху, початком зрілості, остаточним переборенням залежності від "вчителів" та естетичних ідеалів минулого. Змінилася не тільки ладо-гармонічна мова композитора (система синтетакорду еволюціонувала в напрямку панладовості), змінилися всі компоненти його музичного письма. Головними постулатами художньої виразності у Рославця тепер стали логіка, раціональність, економність, точність, ясність<sup>3</sup>. Характеристика літературного неокласицизму, запропонована В.Жирмунським, в цілому відображає естетику Рославця того періоду.

Примітки:

1. Вона спричиняє статтю-відповідь В.Бєлого "Левая" фраза о музыкальной реакции / По поводу статьи Н.Рославца "Назад к Бетховену" [11].

2. Як зазначає В.Варунц, характерною рисою неокласицизму, як синтезу "різних стилістичних метаморфоз музики ХХ ст." [34,15], була замкнутість його локальних різновидів (І.Стравинський, зокрема, говорить про існування трьох шкіл неокласицизму: Шенберг, Гіндеміт (Neue Sachlichkeit), Стравинський). На зміну Ich-Musik (Я) приходило Es-Musik (Воно).

3. Ремісницька потреба в логіці, системності, нормативності, як прагнення об'єктивізувати й типізувати художній канон, постала перед Рославцем ще в 1910-х рр. Вона стимулювала його пошуки в ладо-гармонічній сфері. Проте, її виявлення у інших компонентах музичного письма, а, відтак, коригуюче-сутнісний вплив на семантико-стилістичні чинники відбувся лише в творчості 1920-х.

оду. “Замість складної, хаотичної, самотньої особистості, – писав дослідник, – різноманітність зовнішнього світу, замість емоційного музичного ліризму – чіткість і графічність в поєднанні слів, а, головне, замість містичного прозріння в таємницю життя – простий і точний психологічний емпіризм” [62,111-112].

В Росії, як вважає Т.Левая, неокласична тенденція проявила себе двояко, а саме: класицизований романтизм і неокласицизм, співіснуючи поряд, не суперечили один одному корінним чином, проте помітно відрізнялись естетично й мовно. “В першому випадку, – зазначає вона, – мала місце певна корекція естетико-стилістичних норм романтичного мистецтва з позицій класичних зразків, в другому самі ці зразки вже протиставлялись романтизму і ставали предметом художньої рефлексії” [76,84]. Естетський підхід до явищ культури, на думку дослідниці, став підґрунтям для неокласицизму, тоді як “недистанційований погляд на культурне минуле” [76,89] склав передумову народження класицизованого романтизму<sup>1</sup>. Виходячи з цього твердження, творчість М.Рославця 1920-х доцільно розглядати в руслі класицизованого романтизму. На користь цього говорить іманентність рославецького ліризму, з його серйозністю художньої рефлексії, що визначає ставлення композитора до минулого, спосіб взаємодії з традицією. Зазначаючи неперервність лінії мистецького розвитку, Рославець виявляв власну недистанційованість стосовно культурного минулого. Проте, на відміну від справжніх неокласиків, він працював не тільки за жанровими моделями віддалених епох (сольний концерт, струнний квартет), але й – романтизму (вокальний та інструментальний цикли, симфонічна поема). Мікро-стилізації (контекстні стилізації Й.С.Баха,

Примітка.

1. Класицизований романтизм вірчево виявився у творчості С.Танеєва, до якого Рославець ставився з особливою пошаною, М.Метнера, пізнього С.Рахманінова, А.Станчинського (творчість А.Станчинського має багато спільного з творчістю М.Рославця – суттєву властивість обох складає апріорна “несумісність поєднання абстрактно-конструктивного і чуттєво-безпосереднього сприйняття світу, виражених однаково сильно” [76,92]). Неокласицизм став переважним надбанням творчості І.Стравинського та С.Прокоф'єва.



Ф.Шопена і т. п.) Рославця відкривають шлях до полістилістики. Макростилізації (на рівні окремих творів) кореспондують до ідеї перевтілень Рославця-публіциста (багатолика маніпуляція типажами-масками – характерна риса “епохи ремісництва і практицизму”). Вони – взаємопов’язані стильові прийоми.

Показовою ознакою рославецької творчості 1920-х є те, що композитор оминув “енергетичне поле” І.Стравинського. Це, очевидно, пояснюється тією ж іманентною антиномічністю його фенотипу: незважаючи на радикальне мовне новаторство і декларацію “мистецтва майбутнього”, естетичні ідеали композитора залишаються тісно пов’язаними з романтизмом. Попри інтелектуальний пафос своєї творчості, Рославець не сповідує властивих мистецтву ХХ ст. принципів прагматизму. Внутрішньо він – поетичний ідеаліст, хоча зовні – раціональний матеріаліст. “Старомодний” модерніст намагається естетикою інтелекту “погасити” естетику емоції, а системністю матеріалізованих звуків – власний духовний ідеалізм. Як митець перехідної доби, він, зазираючи у майбутнє, погано бачить сучасне, що знаходиться поруч. В цьому – його головна естетична суперечність.

Класицизований романтизм не знімає проблему синтезу аполлонічного й діонісійського, оскільки прагнення раціоналізму, ясності (особливо в плані формотворення) часто поєднується в ньому з надмірністю деталізації, посиленою увагою до найдрібніших елементів музичної мови. Синтез такого порядку, стверджуючи близькість класицизованого романтизму й символізму (незважаючи на декларовану опозиційність), надає явищу необхідної життєздатності. Аргументувати справедливість розглядування здобутків Рославця 1920-х з позицій класицизованого романтизму допомагає аналіз естетичних пріоритетів митця з точки зору проблеми “індивідуальність-особистість”. М.Бердяєв писав: “Романтики мали яскраву індивідуальність, але в них була слабо виражена особистість. В особистості є моральний, аксіологічний момент, вона

не може визначатись лише естетично” [18,398]. Перевага індивідуального над особистим у Рославця – очевидна. Саме слабкістю морально-ціннісних параметрів особистості зумовлена така сильна “заангажованість” Рославця технологічним новаторством. Саме цим зумовлене спорадично надособистісне (об’єкт творчості – метафізична трансцендентність) спрямування його художніх інтенцій. Композитор, як і більшість його сучасників, намагається побороти індивідуалізм, адже ідея “соборності” – провідна в Росії межі століть. Вочевидь, саме під її впливом, розчарувавшись у соборній дієвості власної творчості, композитор в 1920-х звертається до емпіричних (масових) жанрів, зрозумілих пересічному реципієнту<sup>1</sup>. Тісно пов’язаною з класицизованим романтизмом Рославця є його “споживацька музика” (Gebrauchsmusik). Композитор усвідомлює елітарність власної творчості, його хвилює проблема її соціального ізоляціонізму. Зрештою, коли П.Гіндеміт протиставляє Gebrauchsmusik низькопробності політизованого мистецтва та індустрії розваг, Рославець подібним чином бореться зі штампами агітаційно-прикладного мистецтва рапмівців. Детально описуючи власну серйозну творчість, композитор рідко пояснює свою ужитково-прикладну музику, тому питання первинності чи вторинності її концептуального виміру залишається відкритим. Виникла рославецька Gebrauchsmusik під впливом творчості Гіндеміта чи композитор прийшов до неї самостійно в руслі загальних тенденцій часу – невідомо. Тенденція, фактично, започаткована Рославцем в Росії, добре приживеться на її ґрунті (згодом, наприклад, з’являться чудові масові пісні Д.Шостаковича). В цьому ракурсі композитор – один з першовідкривачів жанру.

“Примат раціонального підходу до процесу композиції” [112,66] став основоположним законом музичного конструктивізму, що, як і неокласицизм, за-

Примітка.

1. Мотивування можна здійснити й іншим шляхом. С.Павлишин, наприклад, стверджує, що неокласицизм, як ремісницька стильова тенденція, апіорно об’єднує дві течії “раціональну” і “дохідливу” [112,68].

явив про себе в 1920-х. Конструктивізм виявився близьким неокласицизму на ґрунті “осягнення “класичної” рівноваги між змістом і формою” [112,66], адже “вираженням сутності неокласицизму ХХ ст., – як стверджує С.Павлишин, – спочатку було прагнення до... виключного примату конструктивного фактору над емоціями” [112,67]. Основні засади конструктивізму проголошують функціональну доцільність форми, зручність та економність її побудови, формалізацію усіх чинників виразності. Ідеалізація техніцизму й індустріалізму, виступаючи характерною рисою конструктивізму, може бути сформульована як “утвердження краси раціонального й раціональності краси” [112,78]. Конструктивізм Рославця проявився приматом раціональності в естетиці й творчості: системність у різних проявах стала головним законом “організатора звуків”. Це обумовило графічну чіткість рославецького письма, економне використання засобів виразності. Строгий контроль музичного часу і, як результат, – гранична концентрація музичних подій (гранична інформаційність) інспірували афористичність висловлювання композитора.

Обстоюючи принципи раціональності й економності, Рославець схематизував, техніцизував, відтак, абстрагував творчий процес. Здійснюючи абстрагування художнього образу, як наперед запрограмовану даність, композитор свідомо користувався прийомами інтервального структуралізму (в панладових композиціях). Конструктивність художнього методу Рославця торкнулася не тільки побудови форми, але й характеру тематизму, в який проникли схематизація й деіндивідуалізація. У найрадикальніших творах Рославця 1920-х можна напевно говорити про тематичність і нетематичність елементів форми (йдеться не про гомофонний склад, а про перенесення смислової функціональності нетематичних утворень у вільне, всетематичне голосоведення контрастної поліфонії).

Конструктивність мислення М.Рославця позначається і на глибинних мікрорівнях тематизму, де виділяються три типи “інтоном”: інтенсивні (імпуль-

сивно-збудливої функціональності), екстенсивні (заповільнено-згасаючої функціональності) та мішані (деіндивідуалізовано-нейтральної функціональності). Останні є найбільш конструктивістськими, оскільки – найбільш абстрактними в художньому відношенні. Конструктивізм Рославця проявляється також тенденціями тональної і структурної рівноваги, пропорційності, симетрії.

Унікальність феномену рославецької творчості 1920-х – в тому, що вона, так і не звільнившись з-під влади романтизму остаточно, врешті-решт еволюціонувала в напрямку романтизованого академізму чи навіть “неореалізму” 1930-х (згадаймо Рахманінова). Зважаючи на це, і феномен творчості Рославця 1920-х, і процес еволюції стилю митця мають розглядатись як типові явища свого часу. Варто зауважити, що близьке сусідство відзначених естетико-стильових тенденцій не веде до конфронтації, натомість – створює органічну цілісність, що обумовлює самотність творчого обличчя митця.

### 2.3. Аналіз та оцінка критичної спадщини композитора

Значну частину критичної спадщини М.Рославця складає україністика, адже, він, як редактор “Музичної культури”, вважав необхідним висвітлювати на сторінках журналу проблеми українського музичного мистецтва. Зокрема, в першому номері часопису зустрічаємо його статтю про музичне життя Києва періоду 1922-23 рр.. Зазначаючи високий рівень музичного мистецтва Києва дореволюційного (опера, симфонічні зібрання, музичне училище РМТ /консерваторія/, публіка), Рославець стверджував, що, на жаль, в результаті історичних подій 1917-21 рр.. та через неконкурентноздатність з Харковом – новим адміністративним центром України – “Київ музичний” втратив колишні позиції. Проте, останнім часом, на думку Рославця, місто знову почало відстоювати себе як культурний центр (Академія Наук, театри “Березіль”, ім. Михайличенка та ін.). Велика заслуга в цьому – диригента М.Малька, який зініціював у рамках симфонічних зібрань (при Держконсерваторії) виконання бетховенських симфоній №№2,5,9, симфонії №2 й “Поєми екстазу”

О.Скрябіна, симфонічних поем “Смерть і просвітлення” та “Тіль Уленшпіль” Р.Штрауса, симфоній №№4,5 П.Чайковського та ін. Той же М.Малько взяв на себе керівництво диригентським класом консерваторії й обов’язки декана музично-педагогічного факультету<sup>1</sup> у Вищому Музично-Драматичному інституті ім. Лисенка. На відміну від симфонічної музики, оперне мистецтво України не зуміло мобілізувати власні ресурси. На заваді стали відсутність належного диригента, постійні зміни організаторів театру, плінність кадрів. “І київська преса, і публіка, – писав Рославець, – вже охрестили оперний театр – “академічною халтурою” і не чекають від нього нічого доброго в найближчому зимовому сезоні” [119,77].

Величезну роботу у справі розбудови української музики, на думку Рославця, проводило Музичне Товариство ім. М.Леонтовича, як, дійсно, всеукраїнська організація і за статусом, і за характером діяльності. За три роки роботи (засноване в лютому 1921 р. як Комітет пам’яті М.Леонтовича), воно створило музичну студію, хор-студію<sup>2</sup> та музично-теоретичну бібліотеку. Нині – веде роботу по створенню Музею Музичної культури, видає щомісячник “Музика”, влаштовує загальнодоступні диспути: “вівторки” і “суботи” (останні присвячені творчості молодих композиторів – Вериківського, Козицького, Верьовки, Футорянського та ін.), організовує регулярні музично-етнографічні експедиції під керівництвом К.Квітки. Розповідаючи про діяльність товариства, Рославець окремо зупиняється на експедиції в села Чернігівщини (батьківщини митця), “результатом якої став запис 130 народних пісень..., два варіанти думи “Про втечу трьох братів з Озова” і ряд наспівів лірників” [119,78].

Примітки:

1. У 1921-22 рр. над створенням аналогічного муз.-пед. факультету в Харківському Музичному інституті працював М.Рославець.

2. У квітні 1924 р. ним були виконані “Реквієм” В.А.Моцарта, “Мандрівка Рози” Р.Шумана, “Переможна пісня Міріам” Ф.Шуберта.

Незадовільно оцінюючи діяльність українського нотного видавництва, Рославець стверджує, що “нотний голод на Україні дуже великий, а Держвидав України, зайнятий видавництвом романсів Хайта і “малоросійщини” в дусі Кохановського і Давидовського, відмахується від серйозної музики” [119,78]. Реакція Держвидаву – блискавична, про що свідчить відкритий лист, націлений на спростування опублікованого. “Відомості відносно роботи Державного Видавництва України, – писав завідувач його Київським відділенням Чаусовський, – не відповідають дійсності. Ніяких творів ні Хайта, ні Кохановського, ні Давидовського Державне Видавництво України не видавало. Твердження, що Держвидав України “відгороджується від серйозної музики” за своєю близькістю до істини рівноцінне відомостям про видання Хайта і Давидовського” [114,271]. Відповідь Рославця така: “1) Стосовно звинувачення Держвидаву у виданні міщансько-обивательських “романсів” власне Хайта наш співробітник, безперечно, неправий, оскільки у вказаному переліці прізвище цього громадянина відсутнє; 2) стосовно видань Кохановського і Давидовського наш кореспондент нічого не говорив, тому що вираз “малоросійщина” в дусі Кохановського і Давидовського... має бути віднесений до чисто естетичних оцінок, які, як відомо, справа особистого смаку кожного; 3) говорячи про докір у “відгороджуванні від серйозної музики”, ми, уважно передивившись запропонований перелік нот, повинні нашого кореспондента підтримати: на 40 нотних видань творів, які можуть бути зараховані до категорії “серйозної музики”, нараховується всього 5 (3 п’єски Бетховена, 1 Гріга, 1 Мендельсона). Решта 35 – педагогічного характеру, переважно т. зв. “салонного” типу, або “жорстокі” романси..., музика яких в жодному випадку не може бути названа серйозною” [109,271]. Не так важливою є сама полеміка, хоча, справедливості ради, варто відзначити її ділову спрямованість, як те, що Рославця “почули” в Києві. Це і є прямим свідченням рейтингу “Музичної культури”.

Роботу музично-освітніх закладів України (Вищ. Муз.-Др. Інституту ім. М.Лисенка і Держконсерваторії) Рославець оцінював схвально, зазначаючи, що в її основу покладено творчий підхід до виховання музичних кадрів. Непогано в цілому говорив він про діяльність хорової капели “Думка”, як колективу з “прекрасним голосовим матеріалом і великим та різноманітним репертуаром” [119,78]. “Великим, однак, недоліком капели, – зауважував композитор, – (власне, її диригента Н.Городовенка) є слабка обробка матеріалу, грубувате, обмежене у нюансуванні, виконання – завдяки чому концерти “Думки” іноді межують з “халтурою” [119,78].

Схвальний відгук Рославця отримав Харківський симфонічний оркестр народних інструментів (дир. В.Комаренко). На думку композитора, “прилучити пробуджені революцією маси до справжнього мистецтва за найкоротший строк можливо лише за умов зрозумілого спрощення техніки виконання художніх творів” [126,249], тож оволодіння грою на народних інструментах, як порівняно легке, є найпростішим засобом досягнення мети. Як безперечний позитив, Рославець відзначав інтенсивність роботи оркестру: за 4 ½ роки колектив дав 304 концерти, артисти регулярно проводили культурно-освітню роботу в частинах Червоної Армії, організовували стажування в профшколах, влаштовували бесіди на професійні й політичні теми, працювали над удосконаленням інструментів (сконструйовано 4 домри з більшими густиною і силою звуку). “Взагалі, – зазначав Рославець, – оркестру властиве прагнення “симфонізуватись”, тобто збільшити, ускладнити, поповнити свій склад і перетворитись в “державний академічний оркестр народних інструментів” [126,250].

На основі вищесказаного можна стверджувати очевидність непідробного інтересу Рославця до процесів розвитку музичного мистецтва України. Об’єктивність оцінок, зваженість і обґрунтованість зауважень Рославця-критика переконують у небайдужості митця до проблем рідного краю, зокре-

ма, долі українського музичного мистецтва. А це – сутнісний штрих до творчого портрета митця.

Окреме місце в критичній спадщині М.Рославця належить статті “Місячний П’єро” Арнольда Шенберга”. Її значення полягає не стільки в тому, що вона, будучи першою російською публікацією на дану тему, містить детальний стильовий аналіз твору, скільки в тому, що, окреслюючи місце А.Шенберга в музичному мистецтві ХХ ст., автор висловив власне ставлення до його творчості. Цінними видаються зауваження Рославця, спрямовані в майбутнє музикознавчої науки. Зокрема, аналізуючи особливості шенбергівського формотворення, Рославець вказував на властиву йому “перемінність функцій музичної форми”. Він писав: “Розгорнутий в часі шенбергівський музичний конструктив дозволяє... спостерігати гру “консонанса” й “дисонанса” в плані ритму (!)” [122,31]. Привертає увагу вказівка на “антиаксіологічність” естетики А.Шенберга (властиву також Рославцю). Розпочавши роботу над вирішенням проблем нового звукоспоглядання, на думку Рославця, А.Шенберг відразу став “обабіч добра і зла”<sup>1</sup> не тільки класичної, але й сучасної музики” [122,28].

Грунтовно аналізуючи музичний текст “Місячного П’єро”, Рославець багато уваги приділив осмисленню його образно-художньої сутності, розглядаючи твір з позицій взаємодії змісту й форми (це доводить неортодоксальний характер рославецького формалізму). Поеднання поетичного образу “імпресіоніста-Жиро” й музичного образу “революціонера-Шенберга”, як вважав Рославець, привело до неминучого художнього конфлікту, утворивши “дивну амальгаму виключних у відношенні один одного світовідчуттів” [122,32]. В цьому двобої, на його думку, переміг А.Шенберг, але перемога була досягнута “ціною спотворення образу” [122,32]. “Образ П’єро, – писав Рославець, –

Примітка.

1. Позиція А.Шенберга апелює до “принципу терпимості” австрійського неопозитивіста Р.Карнапа, який доводить, що в логіці “немає моралі”.



яким він перед нами постає в музиці Шенберга, – це вже не “місячний”, примарний П’єро, з його ніжними зітханнями, в яких вчуваються переливання найвитонченіших гармоній Дебюссі, а П’єро “залізобетонний”, дитя сучасного індустріального міста-гіганта, незнаний ще людством новий П’єро, в зітханнях якого чути брязкіт металу, гудіння пропелера й ревіння автомобільної сирени. Щоправда, цей П’єро у Шенберга також взятий в умовах світлового ефекту, але джерелом світлової енергії тут є зовсім не місяць, а могутній електричний прожектор” [122,32]. “Залізобетонний П’єро, – стверджував Рославець, – перемиг П’єро “місячного”, але не відібрав його життя; і тепер цей блідий, примарний образ буде завжди ширяти на сторінках шенбергівського творіння, нагадуючи про прихований углибині дисонанс, який так і залишився нерозв’язаним” [122,33]. Як справедливо резюмував автор, “подібне трагічне роздвоєння художнього образу”, яке є характерним для рубіжних періодів розвитку мистецтва, насправді й виявляється тим найсуттєвішим і найціннішим, що реально відображає ситуацію, в якій “нова художня свідомість” шукає втілення в ідеалах минулої епохи<sup>1</sup>. Прозорливість Рославця, спрацюючи у відношенні Шенберга (чи будь-кого іншого), не спрацювала стосовно самого себе. Заполонений спогляданням “принад майбутнього”, він не помічав у власній творчості численних атавізмів минаючої епохи, відтак його власні міркування стосовно себе грішать односторонністю суджень і висновків.

Найсуттєвішим досягненням Шенберга, Рославець вважав новаторство в сфері “гармонієформ”. Безперечним плюсом, на думку автора, є строго продуманий, логічний характер “багатоповерхових” звукоутворень композитора. “Шенберг абсолютно вірно вважає, – писав Рославець, – що враження благозвуччя чи неблагозвуччя – явище чисто суб’єктивного порядку й залежить

---

Примітка.

1. Те ж саме можна з певністю сказати про Рославця, вся творчість якого пронизана не меншими естетико-стильовими суперечностями.

виключно від міри культурності слуху того, хто сприймає” [122,29]. Так чи інакше, на думку Рославця, Шенберга можна звинувачувати в чому завгодно, але тільки не у “відсутності барвистості й виразності” його “полігармоній”, навпаки – він відзначав “сліпучу розкіш і сміливість гармонічного вбрання шенбергівських творів” [122,30]. Аналізуючи шенбергівські мелодії, “сміливі, яскраві, сповнені сили і виразності” [122,30], Рославець стверджував, що вони – “плід зусиль глибокої й зосередженої думки, яка завжди знає, куди вона йде й чого вона хоче” [122,30]. Зазначаючи вражаючу органічність шенбергівського мелосу, Рославець відносив його до мелодизму синтетичного типу (на відміну від мелодизму типу “гармонічної фігурації”, представленого творчістю пізнього О.Скрябіна). “Мелодія шенбергівського типу, – писав Рославець, – представляє собою результат... процесу, в якому творення мелодичного контуру відбувається *паралельно й одночасно* з творенням гармонічного фундаменту” [122,30] (розуміння синхронності мелодико-гармонічного мислення Шенберга вело до усвідомлення його лінійно-поліфонічного походження). Серед особливостей шенбергівського формотворення Рославець відзначав уникання традиційних схематичних форм “пісенного” зразка на користь “вільних форм імпровізаційного типу..., що є організмами..., об’єднаними виключно внутрішнім психологізмом” [122,31].

Таким чином, на думку Рославця, в “Місячному П’єро” зібрані воедино всі найхарактерніші риси стилю Шенберга, тому саме цей твір повинен стати “стартовою позицією” для кожного, хто хотів би вивчити творчість митця. Іменуючи композитора “майстром форм нового звуковідчуття, що впевнено й зухвало перевертає вікові поняття людства про музичну красу” [122,28], Рославець окремо звертав увагу на його “суворий, терпкий і жорсткий, невмолимий в своєму презирстві... до чуттєвої, пряної й рафінованої краси звуку” [122,30] гармонічний стиль. “Він, – підсумовував композитор, – молодий, а

тому нещадний. Він виразник нової краси<sup>1</sup>, що тільки народжується з глибин нового світосприйняття” [122,30].

Добру обізнаність М.Рославця з сферою сучасної музики виявляє багатоманітна публіцистична діяльність митця. Увагу композитора приваблювали не тільки нововіденці, як найбільш близькі йому естетично. Він писав про С.Танєєва, О.Скрябіна, С.Прокоф'єва, О.Мосолова, Г.Крейна, Е.Саті, композиторів “Шістки” та ін. сучасників. В пропонованих есе, як правило, проглядає постать самого Рославця, оскільки висловлювані зауваження є непрямою характеристикою його естетико-художніх смаків.

Про те, якою композитор бачить сучасну йому французьку музику, говорить стаття “Музыка в послевоенной Франции”. Французьке мистецтво, на відміну від австро-німецького – незрозуміле Рославцю. Його немислима несерйозність сприймається ним як ознака “величезного морального занепаду” [103,202]. “Ніколи, як тепер, не прагнула французька музика так потурати найбільш низьким і вульгарним переживанням свого слухача, так колихати, забавляти, смішити його” [103,202], – відзначав композитор. “Найчастіше пишуть балети, пантоміми, – повідомляв Рославець, – потім – фокстроти, мініатюри і всілякі “штучки”... – дрібниці з обов'язково смішним або дивним заголовком, дуже простенькі фактурно, але з якою-небудь забавністю або непристойністю всередині. Як контраст, – іронізував він, – захоплення релігією, церковною музикою, духовними “кантиками; очевидно перед кінцем думається про “загробне”, згадуються милі дитячі вірування в богів і святих” [103,202]. На думку Рославця, все це свідчить про те, що “епоха ламання старого у Франції ще не настала” [103,203].

Примітка.

1. Стиль Рославця не схожий на шенбергівський, проте загальноестетичні характеристики, які композитор давав Шенбергу, справедливі й щодо його самого. Вражаюча прозорливість *своєчасного* розуміння Рославцем новітньої музики обумовлена тим, що схожі якості композитор відчував у самому собі (що думку відстоює Ю.Холопов).

До творчості Е.Саті Рославець ставився зневажливо. Класифікуючи його як “мініатюриста і примітивіста” [103,203], композитор зазначав, що в області контрапункту той не йде далі двоголосся, “гармонії його не так складні, як гротескні, мелодично він проявляє вражаючу прив’язаність до вульгарних мотивчиків вуличного репертуару, які гурманськи вклеює в свої твори” [103,204]. “Звичайно, – погоджувався Рославець, – його вульгарності не відмовиш у своєрідній поетичності і прихованій витонченості, але це мистецтво наскрізь просякнуте іронією: іронією стосовно самого себе, оточуючих, життя взагалі... Старече смакування сновидінь розбещеної дитини і злодійкуватий бог, списаний з паризького “бульвардье” – ось ця “нова душа” і “найбільш юне із облич”... Франції” [103,207].

Більш терпимо ставиться Рославець до творчості композиторів “Шістки”, проте вони також не викликають у нього особливого захоплення. Відзначений “печаттю великого обдарування” А.Онеггер, з точки зору Рославця, “зовсім не є радикальним новатором”, оскільки справжнє його обличчя розкривається на “стежці благонадійності” [103,207]. Д.Мійо, на його думку, повернув до “шкільних правил” [103,207] і навіть – дебюссізму, про що свідчать балети “Заблудла вівця” та “Створення світу”. Ф.Пуленк еволюціонує в “бік “витонченості” [103,208] (балет “Лані”). Ж.Орік “більше читає доповіді, ніж пише музику” [103,208]. Таким чином, – міркував Рославець, – “Шістка” розпадається, “Шістки” вже майже немає; вийшовши на арену завдяки своїй згуртованості і дружньому натиску на позиції послідовників Дебюссі й Вагнера, ці композитори, маючи в запасі лише платформу заперечення..., розійшлись кожен у свій бік..., жоден з них не здатний дати новий напрямок французькій музиці, яка підупадає” [103,208].

В замітці “Танеєвський цикл”, розглядаючи творчість в числі таких органічних психічних потреб людини як пізнання, емоція, воля, Рославець звертався

до проблеми психо-фізіологічних передумов сприйняття музики<sup>1</sup>. Позиція Рославця, як зазначав сам композитор, була заснована на припущенні існування низки музично-формальних елементів і паралельних їм предметних – емоційних, психологічних і т.п. Формальні елементи музики (за Рославцем) утворюють разом з предметними дві паралельні, абстраговані з метою аналізу, але нероздільні в конкретному функціонуванні, “драматургічні” лінії. Запас предметних елементів, на думку Рославця, будучи на початку століття під загрозою вичерпання, тепер збагатився змістом подій сучасності. Натомість, потік нових засобів виразності, сп’янивши сучасних митців спочатку, незабаром перестав їх задовольняти, як односторонній. Як послідовний адепт формального методу, Рославець вважав, що твори, в яких “формальні елементи переважають над колористично-гармонічними” [75,240] – більш сприйнятливі для слухачької аудиторії (він порівнював їх з конструктивним живописом, архітектурою, діалектикою). Оскільки музика С.Танєєва, на думку Рославця, є зразком втілення принципів конструктивно-формального мислення, то її успіх у публіки – закономірний.

Рецензуючи сонату №5 для фортепіано С.Прокоф’єва, Рославець зазначав: “Важко збагнути, що чарує в цій сонаті: чи багатство думки в її раптових зламах..., чи гранична майстерність фортепіанного письма, чи простота й легкість мелодичної, гармонічної і ритмічної мови” [73,67]. “Необхідно уважно вчитатись в сонату, – робив висновок композитор, – щоб відчутти чарівність кожного її такту і за зовнішнім скепсисом почути смисл простого оповідання” [73,67]. Перша соната О.Мосолова, на думку Рославця, є “справжньою Біблією модернізму, в якій сконцентровані всі гармонічні трюки в дусі презухвалих нахмуринь Прокоф’єва, Стравинського, західних політоналістів” [125,15].

---

Примітка.

<sup>1</sup> . Інтерес до музичної психології виник у композитора ще раніше: в різних джерелах неодноразово згадується лекція М.Рославця “Мистецтво і психіка маси” (1918 р.).

Г.Крейна Рославець оцінював як композитора, що ще не знайшов власного стилю. Він дорікав йому “побоюванням вийти за межі дванадцятиступеневої темперації, турбуванням про “каденції”.., непослідовністю проведення своєї гармонічної формули (D7 з альтераціями – О.К.)” [133,59]. Разом з тим, прагнучи об’єктивності, Рославець закликав бережно ставитись до творчості Г.Крейна, вбачаючи в ній “наполегливе прагнення композитора до створення свого оригінального гармонічного стилю”, “героїчну боротьбу” за самовизначення й “наполегливу волю до самоствердження” [133,58-59].

Серед рецензій М.Рославця на концертні програми найпомітнішою є стаття про вистави Зимінського й Великого оперних театрів сезону 1923-24 рр. Три постановки Зимінського театру, як повідомляв Рославець – новинки, які йшли за рукописами. “Князь Срібний” Тріодіна, – відзначав композитор, – робота здібного дилетанта” [120,69]. Про хорошу музичну пам’ять її автора, на думку Рославця, говорять численні запозичення з П.Чайковського, М.Римського-Корсакова та ін. “Мелос, гармонія, оркестровка, – писав Рославець, – все це заїжджені загальні місця, що справляють досить сумне враження на хоч якоюсь мірою культурний смак” [120,69]. “Плач Рахілі” Дудкевича він вважав “плодом старанного підбору матеріалу, розрахованого на недолугий смак обивателя”, в якому скрізь – “шаблон, вульгарність і безпросвітний дилетантизм” [120,69]. На відміну від двох попередніх, опера “Трильбі” Юрасовського, як думав композитор, “позначена печаткою безперечного таланту”, незважаючи на те, що недавно померлий (дуже молодим) композитор належав до “академічної” школи. “Життєдайність творчої думки, – писав Рославець про оперу Юрасовського, – б’є ключем... Це справжня, хороша музика, хоча й відноситься до розряду перших “проб пера” [120,69]. Стосовно “Фауста” Ш.Ґуно (в постановці Великого театру) Рославець зазначав таке: “Постановка вийшла імпозантною, не без наміру витримати “готичний” стиль, однак ця вигадка повинна була лопнути, тому що опинилася в жорсткому конф-

лікті з музикою Гуно, яка в своїй скромній лірико-сентиментальній консеквен-тності ні на яку готику ніколи не претендувала” [120,70]. В цілому опера не виправдала покладених на неї надій. А та “родзинка” у вигляді “вакханалії”, яка раніше не виконувалась і була призначена для більш “благородної” части-ни публіки, остаточно зіпсувала естетичне враження від перегляду вистави, оскільки сприймалась як виявлення “пластичного несмаку на фоні вражаюче кепської музики” [120,70].

В третьому номері “Музичної культури” знаходимо рецензію Рославця на виступ О.Клемперера. “Добрий намір показати класика, романтика й сучасни-ка (Баха, Брамса, Шенберга – О.К.), – писав він, – ліг... новим каменем на до-розі в пекло, до того ж, сучасник – Schönberg був представлений не характер-ним для його стилю і не кращим серед інших твором (“Просвітлена ніч” – О.К.)” [74,244]. Недоліки програми підкреслювали недоліки виконання. Всту-пи “в розсипну” і гра “навздогін” [74,244] відволікали слухачів від музики. Ці-каве місцями (2 ч. Бранденбурзького концерту, фрагм. симф. Брамса) вико-нання, на думку Рославця, в цілому залишило враження недопрацьованості, тим більше, що Москва ще пам’ятала виступи Б.Вальтера.

Рославець-публіцист кардинально відрізняється від Рославця-композитора. Його численні “маски” (Комуніст, Діалектик, Архівіст, Наталія Р., Re-la, La-siь та ін.) з’являються як наслідок “полістилістики” його літературного почерку (в музиці – моностиль). Визначальними рисами літературного стилю Рославця у всіх його іпостасях є точність характеристик, бездоганність логічного ви-кладу матеріалу, аргументованість тверджень, гострота іронії (для прикладу наводимо текст в оригіналі). “Больные и здоровые пролетарии, – характеризу-вав Рославець історико-культурну ситуацію молоді більшовицької держави, – “военные” и “штатские”, понастроили себе бесконечное количество всяких “тео”, “изо” и “музо”, где усердно, в поте лица трудились над одолением не-ведомых доселе, но бывших всегда заманчивыми, премудростей искусства.

Фабрично-заводской рабочий каждую свободную от работы или митинга минуту проводил в облюбованной им “студии”; красноармеец, едва сменившись с караула, спешил туда же, и там тот и другой, под руководством на-спех разысканного спеца-инструктора “грызли гранит” искусства, с восторгом отдаваясь удовлетворению развязанных революцией эстетических потребностей” [124,183].

Вболіваючи за долю сучасного музичного процесу, Рославець швидко реагує на перебіг музичних подій, виказуючи при цьому професійну чесність і професійне чуття гідності. Характер критики композитра засвідчує відсутність у нього будь-якої пози. Він йде на відверту розмову, добивається проникнення у сутність розглядуваного предмету. Логічність його мислення доповнюється доречною риторикою. “Один из авторов, пишущих в “Музыкальной Нови”, – зауважував, наприклад, Рославець, – обмолвился в высшей степени знаменательной фразой, обойти которую молчанием мы не можем...: “Для нас, специалистов, вся новая гармония, все новые звучности представляются явлением весьма любопытным и интересным со многих точек зрения, и мы должны приветствовать все новые достижения в этой области; но для трудящихся необходима здоровая логическая музыка” [58,147]. Відповідь Рославця – красномовно-переконлива. “Логики нет, прежде всего, – писав він, – в приведённой тираде: ибо, во-первых, нелогичных достижений не бывает, а, во-вторых, если мы имеем достижение, которое мы должны приветствовать, то, очевидно, что оно не только логично, но и здорово: кто же станет приветствовать нездоровые достижения?” [58,147]. “Автор совершенно открыто... – іронізував Рославець, – позволяет себе чванные утверждения, сводящиеся к тому, что это, дескать, именно он приставлен к глупым “трудящимся массам”, чтобы за них и для них разбираться в том, что здорово и логично. Он не только запрещает начисто всякие новые... звучности; старые... – на добрые три четверти тоже попадают под запрещение: так, например, одним взмахом пера отсекается весь



минор – он, видите ли, “не полезен для музыкального воспитания”; попал под запрет и весь Скрябин – по причине проглядывающей у него “пессимистической эротики” [58,147]. “Да как ни верти, – підсумовував Рославець, – а смысл у статьи... реакционный; сводится он к самонадеянным утверждениям... в таком, примерно, роде: всё, мол, интересное, сложное, утончённое, двигающее культуру вперёд... – это для нас, авгуров; а для непосвящённых “трудящихся” – всё, что похуже, попроще, постарее, с казённым оптимизмом в обязательном мажоре... Но разве это не цинизм? Разве это не барство?” [58,147].

Критична спадщина М.Рославця має подвійну цінність: з одного боку, вона – дзеркало художніх смаків і поглядів митця, з іншого – документ доби, що ілюструє історію розвитку музичного модернізму на території колишнього СРСР.

\*\*\*

Узагальнюючи вищесказане, варто заакцентувати такі положення:

- психологічний ракурс фенотипу М.Рославця – результат комбінаторної взаємодії властивостей збудливого типу, розумового підтипу та батьківської парціальності, (за К.Юнгом) – розумового типу (на підсвідомому рівні) та сенсорного (на свідомому). Забезпечуючи антиномічність творчої постаті композитора, така взаємодія – запорука формування його мистецької платформи новатора-академіста;

- естетичний ракурс фенотипу композитора є унікальним різновидом симбіозу ряду естетичних настанов модернізму, а саме: складності, західництва, індивідуалізму, гуманізму, формалізму, антифольклоризму та ін.;

- художній ракурс фенотипу М.Рославця визначається яскраво вираженою домінантністю філософського та соціально-філософського типів проблематики, визначальних для модернізму;

- еволюція естетико-художніх принципів М.Рославця в цілому збігається з історико-еволюційною послідовністю розвитку тенденцій і напрямків му-

зичного модернізму 1-ї пол. ХХ ст. (символізм → футуризм → неокласицизм → конструктивізм);

- ґрунтовний аналіз україністики композитора доводить **постійний інтерес** митця до процесів розвитку **українського музичного мистецтва** (рівнозначно переконливими є як вибір тем, так і зважена об'єктивність оцінок автора);

- **критична спадщина** М.Рославця має **цінність** не тільки як дзеркало художніх поглядів композитора, але й – **документ, що ілюструє історію розвитку музичного модернізму** на території колишнього СРСР.

## РОЗДІЛ 3

### СИСТЕМА СИНТЕТАКОРДУ М.РОСЛАВЦЯ

#### 3.1. Система синтетакорду в контексті музично-технологічних експериментів 1-ї чверті ХХ ст.

На початку ХХ ст. музичне мистецтво переживало чергову кризу, що свідчила про нагальну необхідність оновлення естетико-стильових орієнтирів та засобів виразності. Е.Сігмейстер стверджував: “На межі століть в європейській музиці визначилось два напрямки: перший, йдучи за Мусоргським і Дебюссі, різко порвав з романтичним хроматизмом; другий – Штраус, Малер, Скрябін, ранній Шенберг – продовжував розвивати тональну невизначеність далі. Від постійної тональної двозначності був тільки один крок до загальної відмови від тональності... Результат... став широко відомим як атональність”<sup>1</sup> [130,406].

Поява атональності була зумовлена суттєвим розширенням та збагаченням ладо-тональності романтизму (Ф.Ліст, Р.Вагнер, О.Скрябін та ін.<sup>2</sup>). Відмова від класичного принципу концентрації близько-споріднених гармоній дозволяла будь-яку гармонію пояснити з точки зору будь-якої тональності. “Однозначність тяжіння до тоніки стала обов’язковою тільки для “початкових” гармоній..., а в місцях віддалених... створювався режим субсистемної тональної розрідженості” [136,420]. Класичний функціональний принцип центрального тяжіння, як зазначав Ю.Холопов, змінився принципом функціонального гру-

#### Примітки:

1. Термін “атональність” є широкоживаним, проте недосконалим: визначаючи предмет, він не дає вичерпної інформації щодо сутності явища, яке визначає. Саме тому під назвою атональності нерідко зустрічаємо різні “структурні типи, неоднорідні за своєю внутрішньою сутністю...: неотональність, неомодальність” [139,253]. “Під атональним, – вважав А.Шенберг, – може розумітись тільки те, що взагалі не має ніякого відношення до природи звуку... Тональність може бути ледве вловимою, тональні стосунки можуть бути неясними, важкодоступними, навіть незрозумілими. Але назвати яке-небудь співвідношення тонів атональним... так само важко, як... назвати співвідношення кольорів аспектальним або акомплементарним” [129,487]. Сам композитор пропонував до вжитку термін “атонікальність”, І.Стравинський – “антитональність”:

2. Йдеться про квазісерійні теми шопенівської сонати (№2, фінал), лістівської “Фауст-симфонії” (чотири збільшені тризвуки на початку утворюють феномен цілотноності), скрябінського “Прометея” (техніка центрального співзвуччя) та ін.

пування основних тонів. “Таким чином, – писав він, – замість класичного типу структури з наскрізним тональним тяжінням утворився тип структури де-що схожий на “дотональний” (часів модальної гармонії XV–XVI ст.), що, проте, на новій основі реалізував тональний або, можливо, вже новотональний принцип” [136,420] (очевидно, модальну природу новітньої пантональності (омнітональності<sup>1</sup>) мала на увазі також Т.Бершадська, пишучи про “одночасну дію різних тонів і різних форм логічних підпорядкувань, що утворюють... багатоступеневу ладо-тональну організацію” [19,219]).

Таким чином серед “мовних” проблем початку XX ст. однією з найактуальніших виявився пошук нової системи організації звуків: атональність інспірувала ряд експериментів, метою яких стало віднайдення нових засад системного упорядкування звукового матеріалу. Конгломерат імен, пов’язаний з цим, засвідчує масштабність та інтенсивність даного процесу: Ф.Кляйн, Г.Аймерт, Ю.Голишев, Й.Гауер, А.Лур’є, Й.Шиллінгер, Л.Орнштейн та ін. Гостро відчуваючи потребу свого часу, вони сміливо експериментували на матеріалі дванадцятизвуччя, пропонуючи численні варіанти його системної організації, способи роботи з ним. Тривалий час такі експерименти залишались незрозумілими іншим, проте, пройшовши перевірку часом, – стали уособленням своєї епохи, вираженням її специфіки: те, що колись здавалось абсурдом, зайняло належне місце серед досягнень людства. Незважаючи на те, що теорія в них дуже часто випереджала практику, вони стали важливим етапом розвитку музичного мистецтва XX ст. На думку М.Голомба, розуміння дванадцятитонові концепції Шенберга, її універсальності та простоти було б неможливим без розуміння її джерел, що простували бездоріжжям теоретичної думки перших творців додекафонії [49]. Разом з тим, окреслюючи панораму експериментів такого типу, необхідно акцентувати не стільки їх взаємовпливи, скільки пара-

---

Примітка.

1. Термін Фетиса (1844 р.).

лелізм пошуків, завдяки яким “хаос атональності” перетворювався в “космос нової тональності”. В Росії переважна більшість таких експериментів виникла на ґрунті новаторства О.Скрябіна: його творчість, сформована естетикою символізму, передбачила ряд принципів новітньої музики. Серед них – раціональний тип ладо-тональної організації вищого порядку (“Прометей”), афористичність музичної думки (прелюдії ор. 74)<sup>1</sup>.

Основою ладо-тональної структури фортепіанного циклу “Синтези” (1914) російського єврея А.Лур’є<sup>2</sup> стала 6-8-мизвукова гармонічна вертикаль симетричного типу. Дванадцятитоновна техніка скрябінського зразка була використана ним у Струнному квартеті (1915) та Фортепіанному циклі “Форми повітря” (присвячений П.Пікассо). Одночасно з метою створення “музики візуальної” (на зразок “візуальної поезії” Г.Аполлінера) композитор укладав “пошматований” музичний текст графічно.

Й.Шиллінгер<sup>3</sup> (1895-1943) запропонував 8-миступеневий комплекс “натуральних” звуків з ідеальною діатонічною симетрією тон-півтона (Cis-Dis-E-Fis-G-A-B-C), оскільки, на його думку, шестиступеневий “прометеївський” комплекс, “з його цілотоновим монотонічним ухилом” [145,6], вів до неминучої одноманітності. “Тільки звертанням до гармонії, – вважав він, – можна сколихнути цю стоячу гармонічну заводь і перетворити її у стрімкий потік. Але для цього необхідні горизонтальні звукоряди, що відповідають двом основним умовам: по-перше, всі ступені повинні бути функціями гармоній, по-друге, вони не можуть бути менш гнучкими, ніж попередні лади й гами: тобто

Примітки:

1. Про потребу нової системної організації, прогнозуючи поворот до контрапунктичних форм, говорив також С.Танєєв – найбільший після О.Скрябіна в Росії авторитет для М.Рославця.

2. У 1922 р. композитор вимушено емігрував у Німеччину.

3. Й. Шиллінгер – уродженець Харкова, випускник Петербурзької консерваторії, в 1920-х – професор Харківського Музичного Інституту, з 1929 р. – в США: працював у Нью-Йоркській лабораторії Л.Термена, займався науковою діяльністю при Колумбійському університеті (праці: “Шиллінгерівська система музичної композиції”, “Математичне підґрунтя мистецтва”).

число ступенів звукоряду повинно бути не менше семи” [145,7]. Експерименти Й.Шиллінгера знайшли відображення у Рапсодії для фортепіано й оркестру та сценічній композиції “Поступ Сходу”.

У процесі роботи з дванадцятизвуччям австрієць Ф.Кляйн прийшов до ідеї створення “комбінаторної системи”. У 1921 р. ним був опублікований твір “Машина”<sup>1</sup>, побудований на засадах використання всеінтервальної серії. “Комбінаторна система” Ф.Кляйна базується на дотриманні наступних положень: 1) мелодика, ритміка та інтерваліка твору вибудовуються на базі дванадцятитонових комплексів (повторення дозволяються); 2) сфера акордики включає співзвуччя двох типів: “материнський” акорд – вертикалізовану версію всеінтервального ряду – та “пірамідальний”, в якому всі інтервали впорядковані за величиною; 3) сфера нейтральна (атематична) будується на основі чергування великих і малих секунд; 4) взаємодія вказаних принципів здійснюється за умови переважання симетричних трансформацій.

На початку 1920-х творча співдружність німця Г.Аймерта (1897-1972) та росіянина Ю.Голишева (1875-1970) продукувала теорію синтезу дванадцяти-складових звукового та ритмічного комплексів. Перший описав два способи використання дванадцятизвуччя (мелодичний та гармонічний) та два способи побудови дванадцятитонового контрапункту (вільний та імітаційний). Спираючись на засади інверсійної техніки, він побудував таблицю всіх можливих мелодичних і гармонічних сполучень дванадцяти тонів (всього 144), при тому зазначивши, що найбільша кількість варіантів виникає в умовах 6-7-миголосся, найменша – в умовах 2- та 11-тиголосся<sup>2</sup>. Практичною реалізацією цієї теорії стали П’ять творів для струнного квартету (1925 р.). Ідея дванадця-

Примітки:

<sup>1</sup> Існує дві версії твору: 1) для камерного оркестру (1921 р.), 2) для фортепіано (1923 р.). У передмові до другого видання “Машини” викладені основні положення “комбінаторної системи” композитора. Узагальненням комбінаторної теорії Ф.Кляйна стала праця “Область півтонового Всесвіту” (1925 р.).

<sup>2</sup> Ці та інші ідеї Г.Аймерта викладені в працях “Вчення про атональність” (1924 р.), “Підручник з дванадцятитонові техніки” (1950 р.).

тискладового ритмічного комплексу Ю.Голишева стала предтечею серіалізму 1950-х: перші спроби, як зазначав Г.Аймерт, були зроблені композитором ще в 1914 р. в Струнному квартеті, який так і залишився неопублікованим. У Струнному тріо (1925 р.), побудованому на цих засадах, був використаний ще й новий спосіб нотації (повна відмова в ньому від знаків альтерації свідчить, що дванадцятитоновий звукоряд мислився Голишевим як діатонічний).

Австрієць Й.Гауер<sup>1</sup> (1883-1959) створив теорію тропа, засади якої пояснив у працях “Дванадцятитонова техніка”, “Тропи” (1924 р.), “Від мелодії до ритму” (1925 р.) та ін. Троп – універсальна конструкція, що утворюється шляхом поділу дванадцятитонового звукоряду на комплементарні дискретні частини (по шість звуків у кожній), де матеріал (порядок руху звуків) – не так важливий, як його інтервальний склад. Троп – не стала мелодична послідовність, а ладо-звукоряд. Він наближається до системи модусів (“осьмогласія”, наприклад) середньовічної церковної музики. Сорок чотири тропи (шестизвуччя) у практичному застосуванні піддаються різноманітним трансформаціям, виконуючи функції і акордів, і звукорядів. Таким чином виникає 479001600 варіантів дванадцятизвуччя. За особливостями використання інтервалів тропи Гауера<sup>2</sup> поділяються на шість видів: структура тропа еволюціонує в напрямку послаблення хроматичних тяжінь – від тотальної хроматики в 1-му тропі – до повної відмови від хроматики в 44-му, який складається з двох цілотових шестизвуч.

Тропи Гауера – не ідентичні серіям Шенберга, оскільки ніколи не використовуються в своєму первісному вигляді. Найпоширенішими способами трансформації тропа за Гауером є транспозиція (перенесення тропа на іншу

---

Примітки:

1. Й.Гауер називав себе “музичним інженером”, подібно до того як М.Рославець іменував себе “організатором звуків”.

2. Система тропів знайдена в 1921 р., таблиця складена в 1925 р.

висоту), пермутація (зміна послідовності звуків в межах шестизвуччя, переставляння шестизвуч між собою), та інверсія (перенесення звуку з нижнього регістру до верхнього, або – навпаки). До найістотніших різновидів роботи з тропами належать дві техніки канонічні. Перша – просте перенесення тропа на звукове полотно. Друга (контрапунктичне остінато) – поєднує вертикальний та горизонтальний його варіанти (дванадцятизвуччя поділяється на чотири “ділянки” /умовно – бас, тенор, альт, сопрано/: горизонтально звукова послідовність тропа проходить *по всіх голосах* (як завгодно), вертикально її доповнюють звуки інших “ділянок” тропа). При переході від одного тропа до іншого Гауер намагається досягнути максимальної гармонічної плавності: між двома сусідніми співзвуччями, не беручи до уваги мелодії, різниця завжди складає один звук. Функцію “модуючого” виконує “ретроградний” акорд (спільний для обох тропів). Його поява стає можливою завдяки широкому використанню комбінаторних властивостей пермутації. Як і Голишев, Гауер застосовує нову нотацію, використовуючи восьмилінійний нотний стан з двома широкими проміжками всередині (“діатонічні” звуки розміщуються між лінійками, “хроматичні” – на лінійках). Весь звукоряд нотується таким чином, що діатонічні півтони завжди опиняються в широких проміжках: ноти однієї назви записуються однаково, в якій би октаві вони не звучали. Регістр вказується ключами і відповідними октавними позначеннями. Теорія тропів знайшла втілення у одночастинному творі для фортепіано й оркестру оп. 19 “Nomos”<sup>1</sup>, “Музиці дванадцятитоновій” для оркестру оп. 98, близько тисячі творів для найрізноманітніших виконавських складів, об’єднаних назвою “Дванадцятитонова гра”, опері “Саламбо”, ораторії “Перевтілення”.

---

Примітка.

<sup>1</sup> “Nomos” (грецьк.) – закон, мелодія-модель.



Вирішенням подібних завдань займався виходець з України – американський єврей<sup>1</sup> Л.Орнштейн (1892-1997). В 1913 р. композитор створив власну ладо-гармонічну техніку, що знайшла відображення в Сонаті для скрипки й фортепіано, “Сюїті гномів”, “Танці дикунів”, “Враженнях від собору Паризької Богоматері”, “Чотирьох враженнях від Швейцарії” та ін.

Композиційна техніка М.Рославця – “система синтетакорду” – зародилась і визріла в умовах повсюдного захоплення експериментами в галузі ладу, посівши (в історичному контексті) проміжне місце між ладовими утвореннями пізнього О.Скрябіна та серійністю А.Шенберга. На відміну від Скрябіна, який, хоча і стверджував горизонтальну й вертикальну тотожність своїх комплексів, проте використовував їх переважно як акорди, та Шенберга, що доводив лінійну природу своїх серій-рядів, Рославець дійсно уніфікував поняття горизонталі й вертикалі. Синтетакорд (далі – СА) – мелодична послідовність і гармонічне співзвуччя одночасно. Саме в цьому полягає його синтетизм.

“Неможливо повернутися до класичної системи, але необхідно повернути саму системність” [83,101], – наголошував М.Рославець, своє мистецьке credo формулюючи так: “Вперед, від сучасної імпресіоністсько-експресіоністської анархії, яка завела музичне мистецтво у безвихідь, вперед, до творчого пошуку й усвідомлення нових законів музичного мислення, нової музичної звукової логіки, нової ясної й точної системи організації звуку” [79,35]. Пошук системи композитор розпочав у 1909 р. Згодом він пригадував, що саме 1913 р. виявився переломним на його шляху<sup>2</sup>, адже тоді йому “привідкрилася та завіса, за котрою через шість років цілеспрямованої праці він нарешті знайшов свою

Примітки:

1. Композитор народився в м.Кременчуку, навчався в Київській консерваторії, в 1907 р. з сім'єю емігрував у США.

2. Пошуки А.Шенберга розпочалися в 1914-1915 рр., про що дізнаємося з листів композитора до М.Слонимського, А.Веберна – в 1913 р. (П'єса для оркестру №1), А.Берга – в 1912 р. (5-й твір з циклу на тексти Альтенберга).

індивідуальну техніку, яка дала йому повний простір для вираження художньої особистості”<sup>1</sup> [105,133].

Напружена робота привела композитора до “інтуїтивного” [105,133] віднайдена системи: його “музична свідомість йшла шляхом намацування самостійних... звукових комплексів, своєрідних “синтетичних акордів”, з яких повинен був народжуватись весь гармонічний план твору” [105,134]. “Ці “синтетикакорди”, – писав композитор, – включаючи в себе від 6-8-ми і більше звуків, з яких легко вибудовувались більшість акордів старої гармонічної системи, – покликані були взяти на себе в загальноконструктивному плані композиції не тільки зовнішню, звуко-колористичну роль, але і внутрішню роль замісників *тональності*. І дійсно, хоча у всіх моїх творах, написаних до сьогодні, принцип класичної тональності... відсутній, але “тональність”, як явище гармонічної єдності, обов’язково існує і виявляється у вигляді згаданих “СА”, які є “основними” звучаннями, вертикально й горизонтально розгорнутими в плані 12-титонові хроматичної шкали за особливими принципами голосоведення, логічні закони яких мені також вдалось відшукати” [105,134].

У 1919 р., прийшовши до відкриття нових “гармонієформ”, нової поліфонії, нових “ритмоформ”, нових принципів “тональності”, М.Рославець усвідомив всі вищевказані елементи як цілісну якість “*нової системи організації звуку*”, що покликана замінити собою класичну систему. Він підвів “міцну базу під ті “інтуїтивні”... методи творчості, якими оперувала більша частина сучасних композиторів, що поки що... “без керма й вітрил” пливли неосязними хвилями музичної стихії” [105,135]. Композитор передбачав неминучість порівнян-

Примітка.

<sup>1</sup> Принагідно зауважмо, що 1913-й – дивовижний для мистецтва рік рідкісної концентрації талановитого художнього самовираження. Саме тоді з’явився ряд високоартістичних мистецьких явищ, яким судилось стати маніфестами нової епохи. Серед них – “Весна священна” І.Стравинського, Шість багателей для струнного квартету А.Веберна, “Щаслива рука” А.Шенберга, “Ляпас громадським смакам”, “Садок суддів – II” і “Рикаючий Парнас” “гілейців”, “Чорний квадрат” К.Малевича, “Футуристична антитрадиція. Маніфест-синтез” Г.Аполлінера та ін. Цей перелік слушно доповнити Трьома творами для голосу й фортепіано М.Рославця, в яких вперше була використана створена ним система СА.

ня своєї техніки із скрябінською та шенбергівською. Відзначаючи паралелізм власних і скрябінських пошуків, композитор стверджував, що Скрябін в музично-формальному відношенні – набагато ближчий йому, ніж Шенберг, з творчістю якого він познайомився порівняно недавно<sup>1</sup>.

Теоретична сутність системи та поради щодо її практичного застосування подані в працях Рославця “Нова система організації звуку й нові методи викладання теорії композиції”, “Робоча книга з технології музичної композиції: частини теоретична і практична. Дослідження”, “Дослідження музичного звуку й ладу” та ін.

### 3.2. Особливості ладо-тональної організації в системі синтетакорду

Синтетакорд<sup>2</sup>, у визначенні автора, – основне гармонічне шестизвуччя<sup>3</sup> нової системи, яке включає в себе всі найголовніші гармонічні формули класичної системи (великий, малий, збільшений, зменшений тризвуки, домінантсептакорд, нонакорд, зменшений септакорд, різні види побічних септакордів, “альтеровані”, похідні від головних та ін.). Функціонально СА покликаний замінити тризвук класичної системи. В результаті його транспозицій на квінту  $\downarrow\uparrow$  з’являється схожа на класичну формула T–S–D. В розгорнутому мелодичному вигляді ці три “звучання” утворюють дванадцятиступеневу хроматичну

Примітки:

1. В 1912 р. М. Рославець траплялись твори А. Шенберга, що видались йому музичною “абракадаброю” і тому надовго випали з поля зору.

2. Іноді Рославець іменує свої СА “основними звучаннями”, очевидно, апелюючи до терміну Grundgestalt (“основна модель”), яким користувались для визначення серії нововіденці.

3. СА – не завжди шестизвуччя. З одного боку, Рославець наполягає на шестизвуччі як найпростішому способі виходу за межі нонакордового мислення (зрідка композитор використовує п’ятизвуччя, напр., в прелюдії пам’яті А. Абази, прелюдії №5 з циклу “П’ять прелюдій для фортепіано”). З іншого – за гіпотезою лінгвіста В. Інгве про “глибину речення”, об’єм оперативної пам’яті, необхідної для породження легко зрозумілого речення, має дорівнювати 7+2 синтаксичним одиницям. “Загальновідомі положення музики... – вважав Ю. Кон, – спонукають думати, що в сфері ладоутворення, зокрема в численних варіантах ладів, характерних для музики ХХ століття, діють ті самі закономірності, виражаючись в переважанні таких конструкцій, об’єм яких визначається числом 7+2. За аналогією з глибиною речення можна говорити про глибину ладу. Якщо вона виявляється надто великою, виникають труднощі у сприйнятті музики” [72, 63]. Подібне відзначав також А. Моль, формулюючи закон уважності сприйняття музики. Норма оригінальності, як вважав він, не повинна перевищувати час порога сприйняття (4-8сек.), залежний від культури даного слухача [99].

гаму, тональний звукоряд, на ступенях якого відбувається подальше гармонічне розгортання СА. Характер функціонального руху системи СА Рославця визначається принципом взаємодії центрального елемента і його похідних (такий різновид стосунків виявляє себе і в рамках класичної гармонії). Однак, на відміну від класичної гармонії, з її однотипністю центрального елемента, система СА дає можливість використовувати в ролі центрального елемента найрізноманітніші звукові структури, тим самим ліквідуючи як універсальність центрального елемента, так і уніфікацію функціональності як такої (кількісний і якісний склад СА регламентації не підлягає)<sup>1</sup>. Характерна риса гармонічного розвитку системи СА – контраст темпів гармонічного руху, що умовно поділяються на повільний (одна “гармонієформа” на 1,5-2 такти, помірний (одна до одного), швидкий (дві-три “гармонієформи” в такті). Зростання швидкості гармонічного руху обернено-пропорційне падінню гармонічної оригінальності – так проявляє себе закон гармонічної рівноваги системи СА. Основна і принципова відмінність системи СА від мажоро-мінору полягає в тому, що СА ніколи не локалізується на якійсь одній певній ділянці звукоряду, а вертикально й горизонтально розгортається по всьому обширу дванадцяти-тоновості, без дотримання рівномірності використання всіх звуковисот (швидкість використання всіх дванадцяти звуків обумовлюється кількісним складом СА).

СА (у відповідному фактурному оформленні) експонується на початку твору. Наступні мелодико-гармонічні комплекси точно, або варіантно повторюють його. Вибір способів трансформації СА визначається логікою функціонального розвитку та індивідуальними властивостями СА. Нова якість СА полягає в перцептуальній омніфункційності його звукових комплексів. Відсутність

Примітка.

1. У своїх теоретичних працях композитор описав основні закони й формули нової системи: принципи вживання неакордових звуків (затримань, прохідних, допоміжних), способи утворення побічних гармоній, гармонічної та мелодичної фігурацій, 6-тиголосного (і більше) контрапункту, ультрахроматизму.

яскравих функційних контрастів обумовлює “безперервну афункційність” СА у відношенні “формальних” T, D, S. Все ж іноді у звучанні окремих комплексів можна відчутти різнофункційну спрямованість їхніх складових що, як правило, не веде до формування стосунків класичного типу, адже D співзвучить з T, а T, входячи до складу поліфункційного комплексу, ніколи не очищається від функційно чужих їй напластунвань. Таким чином виникає ефект “руху по замкненому колу”: весь час звучить одне й те саме, але водночас – ніби трохи інше (це веде до утвердження медитативності визначальною рисою стилю митця).

М. Рославець широко користується багатозначністю СА в плані можливості покласти в основу того чи іншого співзвуччя різні тони звукоряду. Так виникає обернення – найпростіший спосіб трансформації СА. Подальший розвиток музичної думки потребує нового звукового контрасту – переходу до звуковисот, що ще не звучали. Таким є транспозиція. Кожне з отриманих обернень можна транспонувати на будь-який тон дванадцятизвуччя. Вичерпавши можливості обернення і транспозиції, можна звернутись до варіаційного методу оновлення СА: використання побічних тонів, неповних рядів, інверсії, в рамках великої форми – тимчасової заміни СА.

Характерною рисою системи СА виступає інваріантна повторність інтервально-акордових комплексів, серед яких окреме місце належить тритоновим. Обумовлюючи градацію статико-динамічних параметрів художнього цілого, вона забезпечує замкненість його часових та розімкненість просторових аспектів, формуючи тим самим символістську неосяжність музичних ідей композитора. Характер практичного втілення “гармонієформ” Рославця, апелюючи до ладо-гармонічної системності “породжуючої моделі” (за Н. Гуляницькою), демонструє набагато вільніший, ніж у Скрябіна, спосіб поводження з вихідним матеріалом.

Головна композиційна функція СА, як відзначав Ю.Холопов, полягає в тому, що він – єдине інтонаційне джерело твору: вся інтонаційна семантика останнього складається з точних, або варіантних повторень СА. В цьому відношенні він споріднений із серією, відтак система СА може розглядатись як різновид серійності. Однак, з іншого боку, система СА може тлумачитись і як особливий вид тональності. За визначенням Б.Яворського, тональність – висотне положення ладу. У Рославця ладом є взаємодія основного виду СА з його трансформаціями, тобто стосунки між складовими системи при основоположному значенні центрального елемента, тональністю – основний вид СА. Композиції М.Рославця – переважно тонально замкнені: композитор часто закінчує твір основним видом СА, стверджуючи тим самим функціональну тотожність понять “основний вид СА” й “тоніка”<sup>1</sup>. Ю.Холопов стверджував: “Функція того чи іншого співзвуччя визначається не його інтервальною будовою і не тим, чим воно було в минулому, або є в інших творах, а тим, яку роль воно відіграє в даній гармонічній структурі. Якщо співзвуччя – база гармонії, центральний елемент системи – значить, воно тоніка, незалежно від його внутрішньої структури” [137,98]. Тоніка Рославця – не один, а цілий комплекс звуків, що не має однозначно вираженого основного тону. Гармонічна основа СА – умовна, вона – явище швидше теоретичного, ніж практичного сенсу. В одних випадках тяжіння до складної тоніки відчувається більш менш виразно (прелюдія №4 з циклу “П’ять прелюдій для фортепіано”), в інших – зовсім слабо (п’єса №3 з циклу “Три твори для фортепіано”). В цьому також полягає новітність тональності Рославця. Згідно з класифікацією Ю.Холопова, системі СА варто віднести до ширяючої тональності (атонікальності: дія тональних принципів обумовлюється ясним чуттям тонального центру й функціона-

Примітка.

1. Згідно з теорією П.Гіндеміта тоніка визначається трьома факторами: структурним місцезнаходженням, частотою появи, відношенням до інших тонів. Її функціонування може обумовлюватись дією усіх трьох одночасно (як у Рославця), або – хоча б одного з них.

льного руху при відсутності однозначно вираженої тоніки й консонантно-дисонантній варіативності акордових структур)<sup>1</sup>.

Центральний елемент своєї системи М.Рославець називав синтетакордом, проте, починаючи вже з 1915 р., трактував його і як акорд, і як ряд одночасно, завдяки чому система набула ознак гармонічної модальності<sup>2</sup>, з її “візантійським корінням” (монодія і багатоголосся). Несиметричні комплекси-звукоряди Рославця іноді повністю збігаються із звуковим складом середньовічних церковних ладів, мажоро-мінору та ін. Багатоелементність їхнього складу перешкоджає вираженню функційної барви, створюючи передумову виявлення модальності. Способи роботи Рославця з СА приводять до утворення ряду однакових або схожих за структурою груп, що з’являються в різних висотних положеннях. Це дає відчуття постійної замкнутості руху, його колоподібності.

Таким чином, система СА має риси тональності (центральний елемент – “периферія”, тональна замкнутість), серійності (охоплення дванадцятизвуччя, горизонтальне тлумачення СА), модальності (використання рядності, функціональна рівноправність усіх звуків), тобто об’єднує властивості трьох ладо-структурних парадигм в одне ціле. Згідно з теорією класифікації ладових структур Ю.Кона, вона належить до штучних вільно-хроматичних ладів, оскільки такими, на думку дослідника, є лади, “звукоряди яких в квінтовому розкладенні, незалежно від числа членів, виявляють періодичну перервність”

Примітки:

1. Типи (стани) тональності за Ю.Холоповим: 1) функціональна; 2) розріджена; 3) дисонантна; 4) ширяюча; 5) інверсійна; 6) перемінна; 7) хитка; 8) багатозначна; 9) знята; 10) політональність.

2. Як вважає Ю.Холопов, модальність не відміняє категорії тональності. Модальність ХХ ст. – явище ширше і складніше, ніж модальність Ренесансу. В ній зароджуються внутрішні підвиди: модальність симетричних ладів, модальність несиметричних ладів і панмодальність (панладовість). Модальність симетричних ладів представлена ладовими утвореннями О.Мессіана, М.Римського-Корсакова, Р.Вагнера, М.Равеля, І.Стравинського, Й.Гауера. Модальність несиметричних ладів та панмодальність – ладовими утвореннями М.Рославця, Ф.Кляйна, Г.Аймерта, частково С.Прокоф’єва, П.Гіндеміта, Б.Бріттена, нововіденців. Музика гармонічної модальності “весь час крутиться в одному й тому ж колі співзвуч, подібно до того, як музика старовинних ладів в одному й тому ж звукоряді” [136,195].

[72,29] (до речі, оперуючи складними 12-ти звуковими системами, сам Рославець аналізує складноладові гармонії за допомогою ступеневих позначень з альтераціями ( $\text{III}_{n+3}^7 3$ ;  $+\text{II}_{n6}^7 +3$  і т. д.), тобто, уявляючи корінний звукоряд діатонічним). Як бачимо, новітність ладо-гармонічного мислення М.Рославця полягає не стільки у віднайденні нових композиційних принципів, скільки – нових способів втілення традиційного, що здійснюється ним на вищому рівні, тобто шляхом нового, більш глибокого осмислення. Зафіксована ситуація віддзеркалює зазначену Ю.Холоповим: “Вищі закони гармонії, ті, що нерозривно пов’язані з формотворенням, залишились тими ж, адже логічність гармонічної структури не може бути порушеною” [137,127].

Для практичного ознайомлення з особливостями ладо-гармонічної техніки композитора пропонуємо аналіз 1-ї прелюдії з циклу “П’ять прелюдій для фортепіано” (див. Дод. В, №1). Виписавши звуки першого такту, отримаємо послідовність: “Н-eis-fis-a-d<sup>1</sup>-gis<sup>1</sup>-his<sup>1</sup>-cis<sup>2</sup>-e<sup>2</sup>”. Цей звукокомплекс є СА прелюдії, де основним (умовно), з огляду на його місцезнаходження, виступає тон “Н”. Внаслідок лінійного упорядкування структура СА набуває такого вигляду: див. табл. 3.1

Таблиця 3.1

Синтетакорд прелюдії №1 з циклу “П’ять прелюдій для фортепіано” (лінійне упорядкування)

Порядковий номер тону	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Звуковий склад СА	h	his	cis	d	e	eis	fis	gis	a (h)
Тонові будова звукоряду	пт	пт	пт	т	пт	пт	т	пт	т

Тонові будова СА – несиметрична, містить ознаки послідовно проведеної числової регресії: 3пт–1т–2пт–1т–1пт–1т. Гармонію першого такту позначимо Н·1 (літери вказують вид транспозиції, цифри – обернення). Аналізуючи кожен наступний такт твору, з’ясуємо, яким чином там використаний заданий



інтонаційний комплекс: висоту, базовий тон, пропущені, або додані тони (неакордові звуки)<sup>1</sup>. Результатом проведеного аналізу є така гармонічна послідовність<sup>2</sup>: Н·1 – Н·3+ais+fіsis-e – E·3 – E·1+eis-f-a – E·4+c-h – D·6-a – Нis·9-c – G·1-c – Нis·1 – Нis·3+h+gis-eis – Eis·3 – Ais·3 – Dis·1+g+ces-ges – Dis·3+ces – Fes(E)·8+gis – Gis·4+e-dis – Fis·2-cis – E·9-e – Н·1-e – Н·4+fіsis+ais-e – fіs<sub>5</sub>.

Як показує гармонічний аналіз, найчастіше Рославець випускає 5-й (Н·3-e, E·1-a, G·1-c, Нis·3-eis, Н·1-e, Н·4-e) та 7-й (E·4-h, Gis·4-dis, Fis·2-cis) тони (з подібним підходом зустрічаємось у “ладах обмеженої транспозиції” О.Мессіана). Це, очевидно, свідчить про свідому вибірковість прийому (класифікувати подібним чином додані тони набагато важче, бо навіть формально прономерувати їх не уявляється можливим). Результати аналізу вказують також на системність підходу композитора до вживання транспозицій<sup>3</sup>. Зокрема, переважають транспозиції in E (5-й тон), часто зустрічаються – in H, Dis, Нis. Таким чином між використанням транспозицій та випущених тонів спостерігається прямо-пропорційна залежність. Кількість випущених тонів даного СА прямо-пропорційна кількості їхніх транспозицій. Швидкість гармонічного руху в прелюдії – помірна, дорівнює одиниці, хоча в розвитковій зоні спостерігається її сповільнення до 0,2-0,3 одиниці руху (одна “гармонієформа” витримується протягом 2-3 тактів).

Прелюдія – однотональна (in H), проте завершується не основним видом СА, а fіs-moll 5<sub>3</sub>, створюючи ефект половинного кадансу відносно умовно центрального тону “Н”, що (теоретично) служить ознакою відкритої форми. Велика кількість транспозицій “Е” підпорядкована інтеграції законів квазіфу-

Примітки:

1. Для зручності аналізу можна скласти таблицю транспозицій та обернень СА на зразок “магічного квадрата” серіалістів.

2. Додані тони позначасмо “+”, пропущені тони – “-”.

3. Транспозиції М.Рославця фактично виконують роль відхилень.

нкційності (тон "Е", як один з найбільш віддалених від основного тону, здатний найвиразніше відобразити зміну звукового складу СА, тобто гармонічний рух). Виходячи з того, що в СА прелюдії наявні інтервали і квінти, і тритону, дане співвідношення може бути означене як квазіплагальне.

Гармонічний розвиток прелюдії здійснюється за асаф'євською схемою "і – m – t": експонування – розвиток – завершення. Тенденції стабілізуюча і де-стабілізуюча рівнодіють (балансування гармонічної стійкості й нестійкості підпорядковано логіці музичної драматургії). В експозиційній зоні композитор вживає транспозиції, тони яких "діатонічно" споріднені з основним тональним центром (E, D). Розвиткова зона позначена появою транспозицій, тони яких відносно центру знаходяться на відстані хроматичної секунди (His) та тритону (Eis). Перехід до зони репризи відбувається через енгармонізм (Fes = E). До фінального визвучування "тоніки" веде зворотньо-функціональна послідовність "D-S-T", ілюструючи емансипацію функціональності в системі СА. Так виявляються органічна єдність та рівновага ладо-гармонічного і драматургічного мислення композитора. Саме вони, як пише М.Лобанова, "дозволили Рославцю створити цілісну оригінальну систему, засновану на реалізації не натурфілософських, але власне музичних ідей" [85,80].

### 3.3. Еволюційний характер композиційної техніки митця

Система СА М.Рославця – явище перехідне між тональністю пізнього О.Скрябіна й серійністю А.Шенберга. Для проведення експериментально-порівняльного аналізу з метою підтвердження цього положення візьмемо характерні зразки композиційної техніки кожного: прелюдії ор. 74 О.Скрябіна, "харківські" прелюдії М.Рославця та сюїту ор. 25 А.Шенберга. Аналізуючи композиторські техніки, ставимо перед собою такі завдання: 1) виявити й порівняти загальні, базові риси систем; 2) визначити та співставити характер внутрішньо-системних стосунків; 3) знайти й порівняти особливості їх зовнішнього "оформлення".

Ладо-гармонічні техніки Скрибіна, Рославця й Шенберга<sup>1</sup> – системні в новому сенсі, всі вони – організації вищого порядку, що демонструють новий “тип звукових стосунків, найбільш суттєвою ознакою яких є централізація” [55,116]. Скрибін обмежується практичним боком справи. Рославець та Шенберг обґрунтовують свої системи теоретично.

Новітні ладо-гармонічні системи усіх трьох композиторів (“породжуюча модель” Скрибіна, СА Рославця і серія Шенберга) є спробами конструювання цілого на основі центрального елемента, новітньої тоніки, що не зводиться до стандарту. Центральний елемент, як зазначає Н.Вієру, – “мелодико-гармонічний комплекс..., концентрований виклад ладу. Акорд-лад завдяки своїй складності та багатству... не елемент тональної системи, а сам – ціла система в концентрованому вигляді” [39,326-327]. В подібному ладо-гармонічному контексті, де, за словами А.Веберна, “весь час звучить одне й те саме, проте водночас і різне” [55,116], тональність визначається початковим розміщенням центрального елемента, а саме – фундаментом вихідного звукокомплексу. У Скрибіна центральний елемент – вертикальний, Шенберга – горизонтальний, Рославця – і той, і інший одночасно (діагональний). Новітність тоніки обумовлює новітній характер систем і навпаки.

В прелюдії Скрибіна №1 центральним елементом є дев’ятизвуківий мелодико-гармонічний комплекс з фундаментальним тоном “Fis”. Тональний план прелюдії (His–Fis–As–C(His)–Fis–His) демонструє очевидну логіку тонально-гармонічного руху та “стереотипність” скрибінських тритонових “кроків”, що функціонують як квазіавтентичні звороти вищого порядку. Подібний тип тонально-гармонічного руху виявляємо в усіх прелюдіях скрибінського циклу. Виняток складає прелюдія №2 – “ескіз “Смерті білого звучання” [56,379]. В

---

Примітка.

1. Серія А.Шенберга, СА Рославця та “породжуюча модель” Скрибіна – не ідентичні темі. Вони – ладозвукоряди композицій (у Шенберга і Рославця – іноді виписуються “білими” нотами як епіграфи до твору).

ній немає жодної транспозиції, відтак нероздільно панує тональність "Fis", постійно звучить квазітоніко-домінантовий органний пункт – подвійний тритон "fis-cxcis-g".

Тонально-гармонічні плани Рославця складніші, ніж скрябінські. Вони – більш розгалужені, деталізовані, водночас раціонально-конструктивніші. В прелюдії №1, наприклад, тонально-гармонічний рух будується на основі характерної для Рославця квазіплагальної моделі "H-Es-H" (I: H-E-C-D-C-G-C-Gis-F-B-Ges-F; II: Es-D-G-Cis-E-D-E; III: H-E-Fis). Періодична повторність стає визначальною рисою тонально-гармонічного руху прелюдії №5, з її майже дослівним повторенням "експозиції" і "репризи" та переважаючими кварто-квінтовими стосунками елементів системи (I: Cis-Fis-H-A; II: D-G-D-C-G-D-E; III: Cis-Fis-H). Особливу розгалуженість тонально-гармонічного руху спостерігаємо в прелюдіях №№3,4, з їх переважаюче секундо-терцієвим крокуванням "гармонієформ" (напр., в прелюдії №3 – I: Des-Eses-D-Es-B-G-D-As-Ges-Ces-Ges; II: Es-Fes-E-F-C-F-B-Fis-C-Es; III: Ges-Ases-F-As-A-Ges-Cis).

Численні тритонові транспозиції – єдині свідчення тонально-гармонічного руху фортепіанної сюїти Шенберга (напр., Гавот т. 2, Джига т. 4; ц. 50 т. 3 та ін.). Відтак, переважаюча монотональність шенбергівського письма – ближча Скрябіну, ніж Рославцю. Зближує шенбергівський тонально-гармонічний рух із скрябінським і пієтет композитора перед гостротою тритонових поєднань. І Скрябін, і Шенберг рухаються в бік звільнення від залежності стосунків типу "консонанс-дисонанс", Рославець вже вільний від неї. Порівняна складність тонально-гармонічного руху Рославця – результат визрілості його ладо-гармонічної мислення: Рославець впевнено працює там, де Скрябін і Шенберг пробують себе, шукаючи шляхів. Очевидною є м'яка плагальність гармонічних поєднань Рославця і тритонічна гострота непереборної домінантності Скрябіна й Шенберга. Швидкість гармонічного руху Рославця – вища, ніж скрябінська чи шенбергівська. В усіх трьох – діє принцип пантонікальності. В

усіх трьох – зустрічаємося з *ширяючим* (який важко вловлюється на слух через складність центрального елемента) типом тональності.

Проблема внутрішньо-системних стосунків заданих композиційних технік не може розглядатись однозначно, адже жодна з них не містить функціональних стосунків в традиційному розумінні. Проте заперечувати функціональні стосунки зовсім також несправедливо (дещо осторонь стоїть шенбергівська серійність, в якій логіка функціонального руху руйнується переважаючою лінеарністю звукових конструкцій). Їх варто розглядати з позиції площини реалізації. В одному випадку, на макрорівні втілення функціональності, доцільно говорити про горизонтальну функціональність вищого порядку. Квазіплагальні звороти Рославця та квазіавтентичні звороти Скрябіна й Шенберга якраз і є виявленням функціональності такого типу (особливість функціональності вищого типу полягає у вищезгадуваній нероздільності явища тонально-гармонічного руху). В іншому випадку, на мікрорівні втілення функціональності, маємо справу з функціональністю вертикалі. Проникаючи в середину комплексних звукоутворень, така функціональність вносить суперечливість у кожен семантичну одиницю гармонії (вертикалізація функціональності, як правило, не передбачає поліфункціональності, оскільки самостійність гармонічних комплексів не акцентується, натомість виникає феномен омніфункційності). Як і в традиційному функціональному русі інверсійність (вертикальна і горизонтальна) фактично не впливає на тип функціональних стосунків (див. прелюдії Скрябіна №1 т. 2 і далі, Рославця №5 від початку). І в першому, і, особливо, в другому випадку насиченість функціонального руху сковується незмінністю інваріантних повторів, хоча “емансипація” функціональності в жодному з них не доводиться до кінця<sup>1</sup>.

Примітка.

1. Еволюція системи Рославця йде семимильними кроками. Якщо в прелюдіях (1919-1922 рр.) СА композитора ближчі скрябінським гармоніям, то в скрипковому концерті №1 (1925 р.) – серіям Шенберга (Рославець використовує ротації – поділ СА на частини і окрему роботу з ними, пермутації – обумовлену правилами зміну порядку руху звуків, інтерполяції та ін.).

Аналіз акордики підтверджує зафіксовані вже тенденції, зокрема обертонову природу мислення усіх трьох композиторів. Про характерні скрябінські “гармонії з сексти та квінти” [56,379] В.Дернова писала як про останнє із знайденого Скрябіним у сфері двічіладових звучань (напр., прелюдія №4 тт. 1,7,24). Їх чисті інваріанти – рідкісні, частіше зустрічаються видозміни, в яких дозволяється переставляння інтервалів, заміна квінти тритоном, перенесення звуків з одного регістру в інший, що зовні змінює акордову конструкцію (напр., прелюдія №2 тт. 5,13, початок прелюдії №3). В прелюдиях Рославця також зустрічаємо подібні “сексто-квінтові гармонії”, інваріантні (№5, передостанній такт) і модифіковані (№5, початок, тт. 3, 6, 10; №3 тт. 4, 16, 25; №1 тт. 1, 3, 9, 11-12 та ін.). Ще одна характерна акордова конструкція – “тритон-септима” (нона, ундецима замість останньої). У Скрябіна вона зустрічається, в прелюдиях №1 (тт. 1, 4, 8), №3 (тт. 1, 3, 4, 5), у Рославця – в прелюдії №4 (тт. 1-2, 17-18), у Шенберга – в Менуеті (т. 3), Джизі (тт. 2-4) та ін.

Спільною рисою акордики Скрябіна й Рославця є переважаюче терцієвий характер акордової вертикалі, що впливає із засадничо обертонової природи їхніх звукокомплексів. Акордика Шенберга – вагомий крок уперед не тільки порівняно з Скрябіним, але і з Рославцем. Такий висновок обумовлений рівнозначністю функціонування терцієвих, квартових та секундових побудов, що використовуються композитором всупереч додекафонічній забороні консонантності. Частина акордики Шенберга є похідною від горизонтального руху самостійних мелодичних ліній, частина – результатом вертикалізації серії (напр., Прелюдія, *rosogit.*, Гавот ц.10 і т.д.). Останній принцип наближає її до акордики Скрябіна. Обидва проявляються у раннього й пізнього Рославця відповідно. Окремо знаходиться “серійний” прийом взаємозаміщення акордових тонів, що особливо виразно виявляється в тих творах, центральний елемент яких видозмінюється ротаційно. Смысл взаємозаміщення полягає у вве-

денні в наступний акорд тих звуків, яких не було в попередньому. Його дію можна спостерігати в Гавоті з Сюїти Шенберга оп.25 та Скрипковому концерті Рославця №1.

Роль тритонових побудов у акордиці всіх трьох циклів – першорядна (спостерігаються спорадичні прояви тритонового структуралізму). Незважаючи на певну ладо-гармонічну інертність, всі розглянуті композиційні техніки виступають дієвими засобами досягнення інтонаційної монолітності (монотематичності), реалізуючи себе як композиційно-структуризуючі прийоми роботи з мікротематизмом.

Система СА у конкретно-творчому вираженні проіснувала 15 років: від кристалізації (1913 р.) до вимушеного відречення автора від неї (1928 р.). Незважаючи на такий короткий період, її стрімко-поступальний еволюційний зміст виявився сповна.

У кількісному відношенні градація СА Рославця велика: від п'ятизвуквих структур (Прелюдія пам'яті А.Абази, "харківська" прелюдія №5) до панладовості дванадцятизвуччя (Скрипковий концерт №1). "Оптимальний" склад СА – 6-8-мизвуччя, він зустрічається найчастіше. Протягом еволюційного шляху системи СА виразно проявляється тенденція поступового збільшення кількісного складу СА, більшість яких мають несиметричну будову. Композитор довільно обирає послідовність звуків і орфографію своїх СА, адже множинність їх варіантів – необхідна умова багатоманітності практичного втілення системи, запорука творчої свободи композитора. Обумовлюючи індивідуальність кожної ладо-гармонічної концепції, вона суттєво впливає на характер інтонаційно-тематичного змісту кожного твору. Відтак СА стає потенційним інтонаційно-тематичним прообразом твору. Кількість симетричних СА у Рославця – незначна, з них частина – періодично-симетричні, як у О.Мессіана, (Струнний квартет №3, Етюд №1 з циклу "Три етюди для фортепіано"), частина – дзеркально-симетричні (Струнний квартет №1, Прелюдія пам'яті А.Абази). За особ-

ливостями інтервальної будови СА Рославця поділяються на структури діатонічного, хроматичного та проміжного типу<sup>1</sup>. До перших, наприклад, відносяться “міксолідійський” СА квінтету “Ноктюрн” та “лідійський” СА “Маргариток” (Чотири твори для голосу і фортепіано). До останніх – “хроматизований (+#1,+#4) дорійський” СА прелюдії №1 з циклу “П’ять прелюдій для фортепіано” та “хроматизований мажор” СА Сонати №5 для фортепіано. До абсолютної хроматики належать багатозвучні СА Скрипкового концерту №1, Ноктюрну та Мазурки з циклу “Три танці для скрипки й фортепіано” та ін.

Одним із способів регулювання гармонічної рівноваги типу стійкість-нестійкість в системі СА є додані (неакордові звуки) й випущені тони. Вони – важливий чинник динаміки гармонічного руху, оскільки зумовлюють посилення і спад гармонічної напруги: прямо-пропорційна залежність – очевидна. Рославець віддає перевагу неакордовим звукам перед випущеними тонами. До того ж, добре помітною є тенденція збільшення їх кількості протягом еволюційного періоду. В 1920-х вони відіграють панівну роль вже навіть у експозиційних розділах форми (переважаюча “чистота” СА звучань – риса початку еволюційного шляху композитора). Кількість неакордових звуків рідко утримується постійною: вона то зростає, то спадає, утворюючи хвилі гармонічної напруги.

Вагомим фактором тонально-гармонічного руху творів Рославця є частота (швидкість) зміни “гармонієформ”. Змінюючи її, Рославець регулює динаміку розвитку художнього образу. Три темпи тонально-гармонічного розвитку композитора – результат умовної схематизації феномену. В повільному темпі вона дорівнює 0,2-0,3 одиниці гармонічного руху (один СА витримується кілька тактів). Така швидкість характерна для “зон спокою” (напр., вступи й за-

Примітка.

1. Необхідно зазначити умовність запропонованих термінів, оскільки, виходячи із сутності системи СА, будь-який СА – діатонічний а пріорі.



кінчення “Ноктюрну” та “Медитації”). В помірному темпі (швидкість дорівнює одиниці) СА змінюються потактно. В швидкому темпі вона дорівнює 2-3 одиницям гармонічного руху (в межах одного такту композитор вживає кілька СА). Швидкий темп притаманний “зонам напруження” (головна партія Струнного квартету №1, 1 ч. “Вовчого кладовища”). Значущим фактором драматургії Рославця стає мобільність переключень гармонічно-темпових *accelerando* та *ritardando*. Гнучкість їхніх взаємопереходів забезпечує “живе дихання” гармонічних побудов композитора (див., напр., експозицію Фортепіанної сонати №5).

Обернення є також важливим засобом урізноманітнення монотонічності звучань СА, проте в зв'язку із застосуванням композитором у цьому напрямку виключно індивідуального підходу робити певні узагальнення не уявляється можливим. Тісно пов'язаним з методом обернення є явище гармонічної секвенції (2 ч. “Осінньої пісні”: 4-те обернення; побічна партія Струнного квартету №1: 6-те обернення). Транспозиції трактуються Рославцем як відхилення, відповідно вони – фермент тональної стійкості (невелика кількість – 3 ч. “Вовчого кладовища”) чи нестійкості (велика кількість – головна партія Струнного квартету №3). Системне використання методу транспозицій (послідовний терцієвий рух – “Ты не ушла”, квартовий – “Маргаритки”) можна розглядати як різновид еліпсису.

Рославець – консервативний в плані акордики. 3-посеред багатства можливих типів співзвуч він однозначно віддає перевагу багатоскладовим комплексам терцієвої будови (ундецимакорд, терцдецимакорд – “Ноктюрн”, прелюдія №1 та ін.). Іноді, звертаючись до засобів поліакордики, композитор поєднує дві акордові структури на відстані тритону (Квазі-прелюдія з циклу “Два твори для фортепіано” та ін.).

“Система нового звукопоглядання і звукосприйняття” [79,35] – унікальна посеред подібних експериментів того часу. Найважливіша її відмінність від

інших композиційних технік полягає у стійкій життєздатності, практичності, доведеній творчістю композитора. Щодо цього система СА – рідкісне досягнення, творча удача композитора, вдала проекція перспективи розвитку музичного мистецтва.

Незважаючи на замовчування творчості М.Рославця, його ладо-гармонічні експерименти знайшли природне продовження в постмодернізмі, а саме – здобутках композиторів-шестидесятників. Можна згадати хоча б 2-й Скрипковий концерт та Канон для двох скрипок, альту й віолончелі А.Шнітке, “Дзвони” Р.Щедрина, Концерт для віолончелі з оркестром А.Вієру, Шість п’єс для арфи і струнного квінтету Р.Ледєнєва. Штучна блокада не змогла завадити проникненню в художній простір часу органічно визрілих новацій музичної лексики.

\*\*\*

**Унікальність та універсальність системи синтетакорду підтверджують наступні положення:**

- **кількісний та якісний склад СА регламентації не підлягає** (переважна більшість СА – **несиметричні** за будовою);
- за особливостями інтервального складу СА поділяються на структури **діатонічного, хроматичного і проміжного типу;**
- **інваріантна повторність СА забезпечує замкненість часових і розімкненість просторових параметрів композицій Рославця;**
- **зростання швидкості гармонічного руху в системі обернено-пропорційне падінню гармонічної оригінальності.**

**Історичну та внутрішньо-системну еволюційність композиційної техніки М.Рославця виявляють:**

- **вертикально-горизонтальна** природа центрального елемента системи;
- поступовий перехід **акордової вертикалі** терцієвого типу у **лінійну горизонталь** (протягом еволюційного періоду);

- еволюція кількісного складу СА, що охоплює структури від п'яти до дванадцяти звуків;
- неухильне, відповідне етапам еволюції, зростання кількості неакордових звуків.

## РОЗДІЛ 4

### ХАРАКТЕРНІ ОЗНАКИ МУЗИЧНОГО СТИЛЮ М.РОСЛАВЦЯ

#### 4.1. Інтонаційна фоносфера як чинник унікальності творчого доробку композитора

Поняття стилю передбачає унікальну типологічну цілісність, в основу якої покладено “принцип організації художнього світу” [28,219], що оперує “певною кількістю стійких, якісно визначених елементів” [28,218]. Оскільки основним ціннісним показником авторського стилю, як зауважила Г.Григор’єва [5 ], є індивідуальність концепції, то одним із найважливіших завдань стильового аналізу має бути розкриття індивідуально-неповторного, що, проте, не існує окремо від загально-типового.

Б.Асаф’єв визначав музику як процес інтонованого смислу [5,355]. За його словами, інтонаційність відображає якість неперервної, нерозчленованої мелосності процесу мислення, вона – унікально-неповторне перемагання заданості схеми. Інформативність інтонації передбачає існування “протоінтонаційності” (термін В.Медушевського) – первинної смислової комплексності, з якої народжується конкретна “музична фабула”. Результатом інтонаційності постають типологічна нормативність жанру й унікальна нормативність твору. З поняттям інтонаційності тісно пов’язане поняття інтонаційної ідеї – звукового образу, що фіксує певний момент чуттєвого світосприйняття історичного часу. Твір, таким чином, постає унікальною композиційною єдністю типологічного й одиничного, жанр – концентрацією художньої виразності, доведенням її до характерної інтонаційної формули, а оволодіння комплексом “інтонаційних ідей” в процесі індивідуальної творчості – основою художньої виразності того чи іншого митця.

Аналіз будь-якого музичного явища з точки зору втілення інтонаційної ідеї, як стверджує О.Маркова [92], здійснюється шляхом виявлення таких положень: 1) віднайдення інтонаційної ідеї – смислового стержня жанру, стилю; 2)

вироблення концептуальних уявлень про художній смисл музики та його відображення інтонаційним змістом; 3) усвідомлення шляху композитора в процесі індивідуально-особистісних пошуків. Методика інтонаційно-драматургічного аналізу О.Маркової передбачає проведення таких операцій: 1) співвіднесення початку твору з композиційним цілим; 2) віднайдення кульмінаційної зони та порівняння її із завершенням твору; 3) відслідкування “шляху” інтонаційної ідеї через “контрольні точки” тексту; 4) висновки. Аналіз індивідуального стилю (за О.Марковою) здійснюється двоетапно: 1) віднайдення авторського “стильового ядра” (шляхом вичленування стійкого інтонаційно-конструктивного інваріанту серед різноманітності його творчих виявлень) та його координація з декларованою ідеєю творчості; 2) співвіднесення зроблених узагальнень з інтонаційною ідеєю часу.

М.Рославець – “романтичний антиромантик”. В такій іманентній властивості художньої творчості Діалектика (один із псевдонімів композитора) криється секрет творчих аберацій Рославця-модерніста. За словами Ю.Холопова, композитор, “чутливо увібравши гени нової дійсності, виявився мутантом” [138, 11]. “Майстер” і “Поет” – рівнозначно важливі іпостасі творчої індивідуальності митця, що не зливаються, а намагаються побороти одна одну. Так виникає рідкісний синтез “розуму та серця”, що забезпечує унікальність рославецького мистецтва інтелектуального гуманізму. “Романтична підсвідомість” композитора (романтизм – підсвідомий художній еталон митця) конфліктує з його “модерністською самосвідомістю”, утворюючи ситуацію непереборної синкретичної антиномічності. Сам конфлікт забезпечує унікальність творчого феномена “старомодного модерніста”. Очевидно, саме генетичний зв’язок Рославця з романтизмом інспірує таке асаф’євське самозаперечення. “Рославець був і залишився чужий модернізму” [7,458], – писав дослідник, роблячи огляд історії російської музики межі століть. “Рославець – композитор крайніх модерністських тенденцій” [7,228], – стверджував він там

само, менше, ніж сто сторінок поспіль. Істина, на нашу думку, знаходиться в тому, що Рославець належить до митців перехідної доби. Саме це визначає й пояснює суперечливу характерність його творчої постаті.

Раціональність М.Рославця відзначав ще Л.Сабанєєв. “У Рославця, – писав він, – його тектонізм, його математичність... наближають його до академістів. Це – оригінальний і небувалий тип новатора-академіста... Його цікавить не емоція сама по собі, а ... “організація емоцій”... Рославець – справжній майстер звуків, що любить своє уміння, як спеціаліст, робітник любить своє ремесло. Він не напише марно... жодної ноти... Все продумано й відпрацьовано до останньої межі” [127,31]. Однак це лишень один бік справи. Раціональність Рославця, добре помітна в тексті – практично невловима на слух, її вуалює романтично-афектована емоційність образів-настроїв композитора.

Найближчим попередником М.Рославця був О.Скрябін. Як визнавав композитор, він певний час знаходився під сильним впливом творчої індивідуальності останнього, однак не став епігоном. Свідчення тому – відсутність власних Скрябіну еротичної екзальтації, чуттєвості, екстатичності. Акценти змінюються корінним чином: дематеріалізація музичної матерії О.Скрябіна переходить у матеріалізацію музичної ідеї М.Рославця<sup>1</sup>. Різницю помітив ще М.Мясковський. “Відчувається, – писав він, – що не з тих основ впливає гармонія Рославця що скрябінська, ніби навіть не з принципу гармонічних призвуків, але, що в основі її лежить принцип, який проводиться з наполегливою, залізною логікою” [106,543]. “В особі Рославця, – додавав він, – ми маємо величину видатну й самобутню... якась особиста нота, спільний тон..., свідчать про своєрідний душевний склад автора, оригінальність і неабияку силу його музичного мислення” [106,543]. Разом з тим, дещо спільне між ними є. “З точ-

Примітка.

1. Згодом М.Рославець навіть критикує О.Скрябіна за схематизм.

ки зору Скрябіна, зазначав А.Альшванг, – розвитку немає, а існують різні зміни “вібрацій”, нерухомих в собі станів абсолютної свідомості” [3,152] (йдеться про властиве і Скрябіну, і Рославцю застосування драматургії медитативного типу). Категорія статичності і в того, і в іншого покликана відтворювати ідейно-смыслову безмежність Абсолюту.

Один із дописувачів “Современной музыки” зазначав: Рославець “різко відхиляється в бік як від торованих шляхів класичного канону, так і від найостанніших досягнень музичного модернізму” [79,33]. Він писав: “Це не рахитичний “нео-класицизм”, що мирно ссе двох маток – “вчора” і “сьогодні” й намагається таким чином знайти “синтез минулого з теперішнім”. Це також не “варваризм” європейської музики, що описує фатальне коло від Дебюссі до негра. Це – міцна і стійка система нового звукоспоглядання і звукосприйняття, що виростає на ґрунті нового відчуття і сприйняття світу” [79,35]. В творах Рославця, на його думку, “відчувається в повній мірі ті свобода, впевненість, радість творчості, без яких жодна справжня майстерність немислима” [79,36].

Окрім реліктів скрябінського походження, творчість Рославця містить ознаки впливу “поліфонічного конструктивізму” С.Танєєва (головними дороговказами є культ фуги та стрункність архітектоніки). На примат конструктивності у Рославця вказував і Б.Асаф’єв. “Дещо відокремлено завдяки своїй різкій спрямованості супроти тодішніх течій знаходилась творчість Рославця... Як показує 1-а скрипкова соната (1913), а потім і ряд інших творів, він чутливо і сміливо накреслив ще тоді проблему конструктивізму... Про його твори в той час треба було говорити, користуючись термінами, що стали тепер основоположними, як, наприклад, організаційний принцип, строго конструктивна система й суто ділова точність” [7,258].

Визначальною ознакою стильової системи М.Рославця є ліризм – авторський відгук на романтизуючу тенденцією 1-ї пол. ХХ ст., “психологічний компенсатор” епохи. Композитор віддає перевагу непрямій подачі ліричного, що

відображає специфіку поєднання рославецьких ratio та emotio. Граничність вияву ліричного, поєднуючись з трансцендентністю художнього змісту композитора, формує відтінок об'єктивності, притаманний ліризму митця. Цей відтінок (погляд збоку) – результат аналізу емоції.

Камерність властива Рославцю не тільки як жанровий показник, на що вказувала ще М.Лобанова, але і як риса, що постійно приваблювала композитора, “найбільш повно задовольняючи його потреби у відкритті нового і стабілізації знайденого” [80,5]. Посилюючи суб'єктивність авторського висловлювання, камерність виконує роль засобу виявлення специфіки авторського феномену ліричного.

Основу музичного стилю М.Рославця складає колоритна, містично-таємнича гармонія, елементами якої виступають багатопверхові терцієві комплекси-співзвуччя<sup>1</sup>. Мелодиці композитора властиве прагнення до нескінченності, вона належить до синтетичного типу, оскільки є результатом органічного процесу, в якому творення мелодичного контуру відбувається паралельно до розбудови гармонічного фундаменту. Фактура – багатопластова, розгалужена, мішаного типу. Їй властиві пишність, орнаментальність, але не декоративність. Поліфонія як авторський різновид “полімелодичного м'язового типу” [76,95] фактури служить засобом динамічної еволюції художніх образів Рославця. Композитор часто звертається до імітаційних прийомів і форм, зокрема, фуги. Визначальною рисою ритміки Рославця є частота вживаних поліритмічних поєднань, що складають “життєвий пульс” мистецтва композитора. Прийоми розвитку Рославця (секвентність, варіантна повторність (за Ц.Когоутеком – *Entwickelndevariation*) як і тип драматургії, властивий композитору, мають романтичне коріння, спираються на досягнення романтичного симфонізму. Гармонія – найоригінальніша складова стилю митця

Примітка.

1. Аналіз гармонічного стилю М.Рославця поданий у Розділі 3.



– не впливає на інші засоби виразності, в тому числі й на драматургію. Власне тому композитор не зміг подолати симптому перехідності – виявився “мутантом” (вірогідно, рославецька гармонія мала б інспірувати новий тип драматургії, скажімо, схожий на вебернівський). Широковживані інтонаційні проростання стверджують високий рівень моноінтонаційної техніки Рославця. Форма творів – чітка, конструктивна. В ній спостерігається синтез архітектонічної рівноваги з імпровізаційною поемністю музичного викладу (композитор віддає перевагу одночастинності, іноді з вкрапленням циклічності).

#### 4.2. Особливості стильової еволюції митця

Творчість М. Рославця охоплює 35-тиріччя: 1907-1942 рр. Особливості еволюції стилю композитора дозволяють застосувати класичний тип періодизації. Поділ на ранній (1907-19), зрілий (1920-29) та пізній (1930-42) періоди творчості здійснюється за наявності стійких спільних ознак жанрово-лексичного діапазону творчості митця. Запропонована періодизація відповідає головним етапам життєдіяльності композитора.

Перший період творчості – час інтенсивних пошуків системи й становлення основних засад авторського стилю, що справедливо може бути означений як символістський. “Рівновага єдності й образу, – писав О. Лосєв, – повна їх тождність, так що загальне є і універсальним і одиничним, і часткове є і одиничним і універсальним. Це символ” [88, 131]. Музичний символізм Рославця є результатом втілення законів і принципів музичної риторики. Він проявляється на рівнях тематичному (формульність) і драматургічному (сюжетність), в останньому – передбачаючи вторгнення риторики у драматургію романтичного типу (див. табл. 4.1).

Таблиця 4.1

Система художньо-семантичних утворень М.Рославця з точки зору використання прийомів риторики (на прикладі творів символістського періоду)

Якість означуваного художньо-семантичного утворення (символу)	Окремі зразки апробації художньо-семантичних утворень	Складові елементи квазі-риторичної формули
“Поривання”	Соната для фортепіано №1: ГП ( <i>Allegro con impeto</i> ); Струнний квартет №1: епізод (ц. 10, <i>avec elan</i> ); Два твори: Квазі-прелюдія ( <i>avec elan</i> ); “Політ” ( <i>avec elan lumineux</i> ); “Маргаритки” ( <i>avec elan</i> )	1) висхідне спрямування мелодичного розвитку з переважанням поступового руху, “розкачування” на сусідніх тонах; 2) фігураційність арпеджіоподібної фактури з тенденцією до поступового ущільнення.
“Ніжність”	Соната для фортепіано №1: епізод ( <i>Moderato, dolce, con Alcunalicenza</i> ); Струнний квартет №1: ГП ( <i>Allegro grazioso (tres doux)</i> ); Два твори: Квазі-поема ( <i>avec douceur</i> ); Три етюди: №1 ( <i>avec douceur</i> ).	1) балансуючий тип мелодики (висотний рівень стабільний завдяки врівноваженості різнонаправлених стрибків) з частовживаними тритоновими зворотами; 2) квазі-секвентність побудов; 3) прозорість ажурної фігураційності; 4) гармонія “pur”.

Якість означуваного художньо-семантичного утворення (символу)	Окремі зразки апробації художньо-семантичних утворень	Складові елементи квазі-риторичної формули
“Знемога”	Поема для скрипки і фортепіано ( <i>lent (avec langueur)</i> ); Три етюди: №1 ( <i>avec langueur</i> ); Два твори: Квазі-прелюдія ( <i>lanquide</i> )	1) остінатність фігураційного фону (поліритмічного або тріольного руху); 2) балансуєчий тип мелодики (див. поперед. стр.); 3) тонально-гармонічна нестійкість.
“Владність”	Два твори: Квазі-поема ( <i>impérieux</i> )	1) акцентовані “затактові” мотиви; 2) “оркестровість” фактури; 3) “розтікання” пасажів.
“Пристрасть”	Три твори для фортепіано: № 2 ( <i>con passione</i> )	1) фігураційність “протируху”; 2) пунктирні мотиви висхідного спрямування.
“Гнів”	Три твори для фортепіано: №2 ( <i>ad irato</i> )	1) масивність фактури; 2) “проголошення”, скандування, гостропунктирних мотивів.

Якість означуваного художньо-семантичного утворення (символу)	Окремі зразки апробації художньо-семантичних утворень	Складові елементи квазі-риторичної формули
“Політ”	Три етюди для фортепіано: №1 (Presto volando)	1) висхідна секвентність фігураційного “двоголосся”.
“Спалах”	Три етюди для фортепіано: №1 (comme des eclairs)	1) <i>sf</i> акордів кластерного типу – “різкі двокрапки”.

Символьне функціонування тематизму абстрагує, інтелектуально охолоджує образи М.Рославця. Звідси ведуть відлік часткова схематизація музичного процесу, що проявляється “драматургією тем-персонажів”, кадровість, мозаїчність, як характерні прикмети розгортання музичних ідей Рославця<sup>1</sup>. Аналітичне дистанціювання від емоції, її стилізація – те характерне, що відрізняє символістську драматургію від романтичної. Характер авторських ремарок (*aile, avec elan, avec une soudaine langueur, foudroyant* і т.п.) служить зовнішньою вказівкою символічності музичного тексту. Деталізована термінологія, часто французькою, будучи ключем виявлення “асоціативної програмності” Рославця, уособлює характерні для символізму аналіз і контроль емоції. Зовнішньо мотиви-символи Рославця нагадують Скрябіна (знемога, політ та ін.), проте, на відміну від Скрябіна, в них відбувається послідовне внутрішнє розкладення на елементи. Мотив, фігурація, імпульс стають самостійними чинниками, образ-тема, як цілісність, втрачає домінуючу функцію.

У трактуванні Рославцем сонатності відчутною є регресивна тенденція: рух до розбіжності провідних художніх образів. Одночасно відбувається значне

Примітка.

1. У М.Рославця музичний символізм виявляється більш послідовно, ніж у О.Скрябіна. В останнього він – доволі “романтизований”.

розбухання форми за рахунок інтенсивних внутрішньо-образних трансформацій (кожен наступний розділ – значно більший, ніж попередній). Тяжіння до відкритої форми проявляється розімкненістю художнього цілого. Тісно пов'язаною з цим є гіпертрофія активності матеріалу розвиткових зон, що, вочевидь, також відноситься до романтизуючих рис стилю митця. Про романтичну генезу свідчить також хвилеподібність розміщення кульмінаційних вершин, поданих у порядку зростання напруги.

Специфічним компонентом символістської драматургії М.Рославця став феномен “просторових комплексів”. Вони – атематичні відрізки звукового матеріалу, що, створюючи враження об'ємності художнього цілого, з'являються, як правило, на межових ділянках форми. Як складова авторської риторичної системи, “просторові комплекси” Рославця виявляють конструктивність мислення митця.

Музичний конструктивізм М.Рославця<sup>1</sup> склався як утворення множинного змісту. Його взаємокоригуючими складовими були *Neue Sachlichkeit* австро-німецького походження, класицизований романтизм московської школи та футуризм з відтінком *Gebrauchsmusik*. “Раціоналістичний конструктивізм, – зазначав Л.Раабен, – панує у фортепіанних сонатах М.А.Рославця, що з 1912 р. розробляє власну систему композиційних засобів: “синтетичну” гармонію, “гармонієформи”, “ритмоформи” [100,384]. Характерною рисою стилю Рославця цього періоду стала економна графічність письма. Пильний контроль музичного часу виявився сконцентрованістю музичних подій, лаконічністю авторського висловлювання (частково ці властивості проявилися в рамках попереднього періоду творчості Рославця, де, підпорядковані символістському типу драматургії і, як наслідок, формульності мікротематизму, функціонували не

---

Примітка.

1. Перехід М.Рославця на позиції музичного конструктивізму відбувся в умовах плавної стильової еволюції, тому різке розмежування в творах рубіжного періоду здійснити неможливо.

як основні чинники музичного змісту, а – доповнюючі деталі. Пріоритетність пропорційності, симетрії в композиціях 1920-х тісно пов'язана з нетематичним абстрагуванням компонентів художньої форми, метою якого була об'єктивізація художнього образу. Обстоюючи принцип раціональної доцільності художньої концепції, композитор всебічно “техніцизував” процес подачі художнього образу: прийоми інтервального структуралізму (термін З.Гельман [50,33]) виступили важливим засобом формотворення в панладових композиціях митця. Структуризуючу однорідність інтервально-акордових утворень спостерігаємо в Скрипковому концерті М.Рославця №1: інтерваліка стає впливово-організуючою силою (інтервальний структуралізм не суперечить ладо-тональній системності, виконуючи свою функцію паралельно дії інших структуризуючих факторів).

Музичний конструктивізм Рославця проявився не тільки в побудові форми, але і в характері тематизму, з його тяжінням до раціоналізації письма. Конструктивність мислення композитора підкреслюють часто вживані атематичні побудови (тритонові остінатні мотиви, гамоподібні пасажі), тональна та структурна симетрія композицій. Деіндивідуалізовані мелодико-гармонічні утворення Рославця протиставляються гранично індивідуалізованому тематизму інших розділів форми (йдеться про гостроту співставлення тематичних і нетематичних елементів форми в умовах вільного поліфонічного письма). Вплетена у конструктивність форми, мережа інтонаційних проростань, засвідчуючи високий рівень моноінтонаційної техніки Рославця, виявляє романтичну генезу драматургічних кліше митця.

Конструктивізм позначився і на глибинному рівні формування тематизму композитора. Інтонаційно-тематичні первні (“інтонемі”) поділяються на три типи (див. табл. 4.2): інтенсивні (імпульсивно-збудливої функціональності), екстенсивні (заповільнено-згасаючої функціональності) та мішані (деіндивіду-

алізовано-нейтральної функціональності). Останні – найбільш конструктивістські, тому що найабстрактніші в художньому плані.

Таблиця 4.2

Типологія конструктивістських “інтонем” М.Рославця, здійснена на основі системного аналізу інтонаційно-тематичного змісту Концерту для скрипки з оркестром №1

Типи “інтонем”	Інтенсивний: імпульсивно-збудливої функціональності	Екстенсивний: заповільнено-згасаючої функціональності	Мішаний: деіндувідуалізовано-нейтральної функціональності
Зразки прикладного використання “інтонем”	ГП in Fes (a tempo, 4 т. до ц. 4) I ч.; I-й епізод (Tempo I Adagio) II ч.; ГП in C (4 т. до ц. 55) III ч.	ПП in H (Piu mosso, con moto) II ч.; ПП in B (4 т. до ц. 61) III ч.	Вступ in C (Allegretto grazioso) I ч.; ПП in G (Piu mosso (Allegretto grazioso) I ч.; Епізод (Poco meno mosso (grazioso e capriccioso) I ч.; ГП in Es (Adagio sostenuto) II ч.
Виразові засоби, що формують тип “інтонем”	1) переважаюча поліфонічність фактурного оформлення; 2) лавиноподібні пасажі; 3) квартові мотиви з семантикою	1) сталість гомофонного складу; 2) ламаний тип мелодичного рельефу; 3) увага до “барви” гармонієтембрових спо-	1) лінеарність, “рядність” тематичного конструювання; 2) ланцюги тритонових утворень (подоби квазі-ТD-органних пунк-

Типи "інтоном"	Інтенсивний: імпульсивно-збудливої функціональності	Екстенсивний: заповільнено-згасаючої функціональності	Мішаний: деіндивідуалізовано-нейтральної функціональності
Виразові засоби, що формують тип "інтоном"	гукання; 4)декламаційність мелосу; 5) нерегулярність метро-ритму; 6)рапсодичність розгортання матеріалу з елементами секвентності; 7)квазі-автентичні звороти; 8)густа сітка неакордових звуків; 9)інструментальна природа жанрових ознак.	Лук; 4)атрибути романтичного "орієнталізму": "прянощі" хроматичних підйомів і сповзань, звивистий малюнок поліфонічних сплетінь; 5)вокальна природа жанровості.	тів); 3) пуантилістичні мотиви-вкраплення; 4)пантематичність музичного тексту (всі чинники інформативно змістовні); 5)графічність ритмічних остінато; 6)уникання жанрової конкретності.

"Класицизований романтизм" М.Рославця втілює неокласичні тенденції в їх московському віддзеркаленні (класицизацію письма /за Варунцом/ визначають тяжіння до непрограмної музики, камернізація виконавських складів, поліфонізація фактури). Синтезуючи романтичні та класицистські ознаки, М.Рославець звертався до жанрових моделей сольного концерту, симфонічної поеми, інструментальної сонати, струнного квартету. Використовувана ним поетизація художніх образів, як невід'ємна властивість класицизованого ро-



мантизму, вела до акцентуації їх внутрішньої роздвоєності, нестабільності. Стійкої пріоритетності, забезпечуючи високий рівень інформаційної концентрації музичного тексту, набула всебічна поліфонізація фактури. Ретроспективно-класицизуючу функцію відігравали стилізації, алюзії, квазі-цитати (мотив ВАСН у Струнному квартеті №3 розпочав серію прийомів такого плану), що реалізувались як на рівні окремої теми, так і цілого твору (Альтова соната №2). Цим композитор готував шлях полістилістиці.

Прояви рославецького футуризму були пов'язані із створенням музики ужитково-прикладного значення (*Gebrauchsmusik*). Спрощувальні тенденції виявилися підкресленим контрастом діатоніки та хроматики, гомофонії та поліфонії (у "справжній" творчості Рославця спостерігається постійне змішування цих факторів). Твори на зразок "Пісень 1905 року" чи "Декабристів" склали окрему частину "ретроспективної" спадщини митця. Це стилізації, в яких композиторська індивідуальність *майже* ховається за усталеними лексичними зворотами "дозволенних" класиків – М.Мусоргського, С.Рахманінова та ін. Відчутна спрощеність зближує ці твори з агітаційно-ужитковим жанром. Водночас, стверджувати виключно компромісний характер таких творів – несправедливо, адже їх також можна розглядати в ракурсі вияву класицизуючих тенденцій.

У творчості М.Рославця 1930-х був здійснений поворот до академізму. Вона, за словами М.Белодубровського, – *lacrugosa* й епітафія творчого шляху композитора, спроба пристосуватися й намагання зберегти внутрішній світ. Композитор, як і раніше, пише фахово, але тепер в його музиці відсутнє натхнення. Мало властива ранньому і зрілому Рославцю циклічність уповні проявляється саме тепер. Відмовляючись від оригінальних лексичних знахідок, композитор користується загальноновживаними прийомами, звертається до мажоро-мінору, послуговується зворотами російської музики ХІХ ст., віддає перевагу лірико-епічному типу драматургії.

Оскільки тенденції романтизованого академізму чи “неореалізму” проявилися ще у творчості композитора 1920-х (фінал Скрипкового концерту №1, вок. цикли), то на межі періодів різкого стильового зламу не спостерігається. Проте, якщо у 1920-х та чи інша стилізація передбачала всього лише приховування себе, то у 1930-х вона несла холод інерції. Незважаючи на це, у прелюдіях для скрипки і фортепіано зустрічаємо ряд класичних алузій (композитори, жанри): Й.С.Бах, Й.Гайдн, М.Мусоргський, О.Скрябін, Ф.Шопен, Й.Брамс, О.Бородін, Р.Шуман; вальс, баркарола, fuga, мазурка, етюд, колискова, аріозо, програмна мініатюра. Перед нами – “гробниця європейської музичної культури”, в якій, на відміну від стилізацій 1920-х, що, вплітаючись в уртекст Рославця, засвідчують живий зв’язок епох, – безпосереднє повернення в минуле, як результат вимушеного відсторонення від сучасності. Разом з тим не позбавлена духовного аристократизму “нова простота” Рославця наглядно демонструє непередбачливість стильових модуляцій мистецтва ХХ ст., кореспондуючи в цьому відношенні до відповідних тенденцій в творчості С.Прокоф’єва, С.Рахманінова, А.Лур’є та ін.

#### 4.3. Основні етапи кристалізації авторського стилю

У *Трьох творах для голосу й фортепіано (Сочі, весна 1913)* М.Рославець здійснив апробацію новостворених методів композиції. Про твір №1 “*Сумрак тихий*”<sup>1</sup> (т. В.Брюсова), відзначаючи “гарні низхідні гармонії”, М.Мясковський згадував як про “особливо цілісний за настроєм” [106,543-544].

Твір №2 “*Ты не ушла*” (т. О.Блока, СА “as-b-ces-es-fes-g”) є зразком рославецької лірики кохання. Канву поетичного тексту композиції утворює наскрізна антитетичність образів-символів: ружі й солов’я. Тематичним інваріантом твору виступає тризвучний мотив “es-fes-b” (Дод. В, №22). У 2-3 тт. спо-

Примітка.

1. Його нотний текст виявився нам недоступним.

стерігаємо його обернення ( $ges^2-f^2-ces^2$ ), далі – ракохід обернення ( $a^1-es^1-d^1$ ), в т. 4 – нові ритмічні варіанти, в т. 5 – внутрішньо-інтервальні модифікації ( $a^1-b^1-e^1$ ), в тт. 6-11 – інтонаційне розосередження його звукового ядра (голос:  $e^2-f^1-[g^1]-[b^1]-h^1$ ; фортепіано:  $h^2-[d^2]-a^2-es^2$ ). У 2 ч. вокальна партія (“И нет разлуки тяжелей”) модифікується в напрямку переважання терцієвості, що забезпечує ліризацію образу, тональна нестійкість і гармонічна напруга зростають за рахунок використання густої сітки неакордових звуків.

Художній зміст композиції №3 “Ветр налетит” (т. О.Блока, СА “as-h-cis-d-es-f-g”) також відзначений символічною двоплощинністю образних сфер, в основі якої – співставлення настроїв природи і людини. Тональна структура розімкненого типу (As-Ces-Ges) уособлює відкритість смислової концепції твору. В кульмінаційних точках музичного тексту декламаційність вокальної партії змінюється пісенністю (“Тот край, тот отдалённый берег”). В середньому розділі композиції (“И шелестят травой сухой”) мелодичні фрази, втрачаючи закругленість, символізують контекстуальну обірваність думки (семантичні трикрапки), виступаючи еквівалентом символістської “несказанності”. Драматургічна вершина композиції (“Ночь, лес и снег”), кореспондуючи з першою кульмінаційною точкою твору (рух по звуках  $B5_3$ ), належить до розряду “тихих кульмінацій”.

Оригінальність квінтету (арфа, гобой, два альти, віолончель) “Ноктюрн”<sup>1</sup> (Ялта, серпень 1913, СА “d-e-fis-g-a-h-c”) визначається звертанням композитора до нових принципів акордики й тембрової барви. На непрямі запозичення Рославця від “повітніх французів” слушно вказує М.Лобанова, звертаючи увагу на переважаючу “терпкість прямих співзвуч” [80,5] квінтету. На думку дослідниці, “Ноктюрн” належить до розряду специфічно “повільної музики”,

Примітка.

1. Твір присвячений З.Богдановській.

що виникає лише в ХХ ст. Інтелектуалізація емоційності, зниження рівня безпосередності авторського висловлювання реалізуються в творі шляхом пріоритетності поліфонічних побудов, тісно вплетених в композиційну монотематичність. Вагому роль в архітектоніці композиції відіграє кадровість (наслідок впливу риторики), як специфічна риса символістської драматургії.

1-а тема “Ноктюрну” – двоелементна. 1-й – (Andante sostenuto, arpa, in D) – втілює образ медитативного типу. Багатоповерхові терцієві комплекси (ундещимакорди) фокусують увагу на гармонічному фонізмі, секвенція порушує періодичність формотворення зміщенням імпульсів ладового ритму. 2-й – (in F) – монолог-імпровізація віолончелі. 2-тема (espress., ц. 1, solo oboe, in Fis) втілює образи ідеальної сфери. Обігрування звуку “e” інтонаційно зближує її з 2-м елементом попередньої теми. Новий зміст вноситься квінтовими фігураціями арфи та гармонічною педаллю. Соло альти (ц. 2) малює печально-проникливий образ. Його художні особливості обумовлюються пісенною діатонічністю мелодії, що розгортається по звуках Мз<sub>7</sub>, ММ<sub>6</sub><sub>5</sub>. Свіжість тематичного оновлення вносять численні контрапункти, зокрема, гобой і віолончель проводять подвійний контрапункт октави (iv = -7, 4 т. до ц. 3). В середньому розділі форми (Con moto), позначеному тональною нестійкістю, провідна роль відводиться тембрам гобоя і альти, решта партій – виключно фігураційні. У репризі “Ноктюрна” відбувається переакцентуація тонально-тембрових співвідношень. 2-а тема (Tempo I, ц. 5, in C) проводиться в партії альти. Численні імітації гобоя-альти будуються на основі характерного авторського прийому – “просторових комплексів” (ц. 6).

*Струнний квартет №1 in C* (Ялта, осінь 1913, СА “c-d-es-fis-a-b”) є зразком мікротематичного типу інтонаційності композитора, що, на думку М.Лобанової, екстраполює в музику ХХ ст. “ідею стиснутого часу” [80,6]. Аналітичний підхід до відображення психологічного світу “героя” приводить композитора до спроби “формулювати емоцію”. Регресивність гармонічного

розвитку квартету (рух від хроматики до діатоніки: головна партія – побічна партія – епізод) тісно пов'язана із зворотнім типом сонатної драматургії. Ознаки драматургічної регресії проявляються рухом до розбіжності провідних художніх образів. Тенденція до розростання форми проявляється інтенсивністю внутрішньо-образних трансформацій квартету (кожен наступний розділ форми – більший, ніж попередній: експоз. – 57 тт., розр. – 60 тт., репр. – 78 тт., кода – 118 тт.).

Головна партія (далі – ГП, *Allegretto grazioso (tres doux), in C*) уособлює експресію ніжної, витонченої знемоги (Дод. В, №29). Інтонаційним інваріантом теми є тризвучний мотив “ $es^1-d^1-a^1$ ”, в якому рух до автономізації тривалості долає запрограмованість метричної структури. Протирух крайніх голосів в поєднанні з імітаціями інваріанту та його ракоходу зумовлюють в'язкість поліфонічного плетива теми. Друге проведення теми – фугато. Динаміка інтонаційного розвитку образу-теми тісно пов'язана з гармонічним контекстом, що визначається специфікою дзеркально-симетричного СА. Регулярність гармонічного оновлення теми (швидкість дорівнює 0,2-0,3) поєднується з використанням 3-го і 4-го обернень СА на початку ГП і переважанню основного виду СА з елементами гармонічного секвенціювання в її подальшому розвитку. Проникливо лірична побічна партія (далі – ПП, *avec emotion, in C*) є символом недосяжного ідеалу (Дод. В, №30). Виключно гомофонний склад теми не суперечить спорідненості її вихідного “інтонаційного зерна” з темою ГП (м. 2↓, ч. 5↑). Таким чином вже на “вступному” етапі розгортання сонатності проявляють себе монотематичні засади драматургії композитора. Використання 6-го обернення СА утворює тривалу гармонічну секвенцію, обумовлюючи гармонічну однорідність теми.

Розробка квартету посідає ознаки розробки і епізоду. Її 1-а фаза (*a tempo* (*avec une grace capricieuse*)) відзначена свободою метро-ритму і артикуляції: автономізація звуковисотності сприймається як локальний прорив у техніку

пуантилізму. 2-а фаза розробки (*avec trouble*) – в чотири рази більша, ніж попередня: в ній зони ущільнення звукового матеріалу (ПП) змінюються зонами розрідження (ГП). Кульмінація розробки (*avec elan*) пов'язана з формуванням якісно нового образу: “теми самоствердження” (in F). Октави скрипок ведуть мелодію екстатичного типу. Рідкісно “діатонічна”, вона будується на обіграванні звуку “g”. ГП у репрізі (*Tempo I avec douceur*, in C) набуває нового змісту, зокрема, її 2-й розділ розростається до масштабів повноцінної фуги (12 проведень теми). ПП (*inquiet*, in F), проходячи в тональності “теми самоствердження”, потрапляє в ситуацію семантичної залежності від останньої (ГП виявляється “слабким” образом). Могутня кода інтенсивністю розвитку перевершує розробку (три розділи, перші два – кореляти розділів розробки, 3-й (*delicat*) – фугато на темі ГП).

Вокальний цикл “Сумні пейзажі” (1913), написаний на основі поезії П.Верлена, включає твори: №1 “Осенняя песня” (пер. М.Мінського), №2 “Закат” (пер. В.Брюсова), №3 “Благословенный час” (пер. В.Брюсова). №1 “Осенняя песня” (СА “ces-des-es-fes-g-as-b”) є ремінісценцією ключових мотивів “Зимового шляху” Ф.Шуберта. Інтимність авторського висловлювання “гаситься” алегоричністю поетичного тексту: музикальність ямбічної фонетики вірша релаксується глибинною “несказанністю” художнього образу. Проектування музики на поетичне тло здійснюється за умови пильного контролю часового параметру. Диспропорційність (розтягування – *Meno mosso*, *Meno mosso* (*Tres Largo*) і стискання – *Animato*) сполучення вірша з музичною строфою (АВА'В'А''В''А''') забезпечує “життєву динаміку” становлення образу, що проявляється на макрорівні драматургії: тенденція розтягування прогресує (А – 1-а стр.; ВА' – 2-а стр.; В'А''В''А'''' – 3-я стр.). Від'ємному настрою твору (афектація печалі, суму, безнадії) суперечить висхідна спрямованість фраз композиції (Дод. В, №23). Використання ломбардського ритму

створює ефект дискретності, що впливає на характер інтонаційності: кожна поспівка має власну кінетику руху.

До циклу *“Чотири твори для голосу і фортепіано”* (1913-1914) входять композиції: №1 *“Маргаритки”* (т. І.Северяніна), №2 *“Вы носите любовь”* (т. К.Большакова), №3 *“Волчье кладбище”* (т. Д.Бурлюка), №4 *“Кук”* (т. В.Гнедова). Натхненність *“Маргариток”* (СА “h-cis-dis-eis-fis-gis-ais”) є наслідком символічності їх поетичного і музичного тексту (Дод. А, №6). Квіти виступають уособленням цвітіння юності та дівочої вроди. Логіка тональної драматургії твору (H-A-G-F-B-As-Des-Ges-Ces) є результатом поєднання двох принципів тонального руху: секундової поступеневості (↓) та квартового крокування (↑) (на початку композиції переважає перший, в середині відбувається “драматургічний злам”, в завершенні – другий). Декламаційність вокальної партії романсу виступає засобом інтелектуалізації художнього образу. Три типи мелодико-ритмічних зворотів (“формул-згустків”) складають її каркас. Перший (А) є різнобічною модифікацією висхідного терцієвого мотиву. Другий (Б) – поєднує висхідний рух мелодії (4,5,3) на початку та низхідний (6,5) в кінці з обов’язковим пунктиром всередині. Третій (В) – найсуттєвіше модифікований – мелодичний виклад  $MM4_3 \uparrow$  (Дод. В, №24).

*“Волчье кладбище”* (СА “d-es-f-g-as-b-h-des”) відзначене зловісним колоритом. Містична символіка поетичного тексту (над кладовищем, під дощем вітер гойдає колиски з покійниками, в яких блимають тьмяні вогники їхніх душ) забарвлена настроями глибокої туги, безвідрадного горя. Тематичну основу композиції складають остінатні проведення хроматичного мотиву (ф-но), що виконує роль конденсату її інтонаційного змісту. Ковзкість поступеневого руху, поєднуючись з трепетністю тріольної пульсації та активністю пунктирного ритму, визначає високий ступінь сплаву трагедійності та гротеску, відображаючи світ химерних видінь героя. Модифікація хроматичного мотиву (ф-но) здійснюється за рахунок внутрішнього розширення. В репризі він проводиться

в октавному подвоєнні на фоні багатозвучних арпеджованих акордових комплексів, символізуючи перехід у новий емоційний стан.

В композиції “Кук” (СА “h-d-es-f-fis-as-b”) алеаторичність поетичного тексту обумовлює пуантилістичність музичного письма. На думку М.Белодубровського, ідея цієї “музично-фонетичної” композиції тісно пов’язана з радикальними інноваціями футуристів. Абсурдність поетичного тексту виступає засобом звільнення від асоціативної множинності смислів. Випадковість стає головним художнім принципом, що втілюється на різних рівнях драматургії (Дод. А, №7). Інтонаційна модель композиції вибудовується на основі зчеплення трьох інтоном: 1) “Кук! Я!”; 2) “Гнёзда перепельи разбухли”; 3) “Птенци желторотили лес” (Дод. В, №25). Тритон (мелодичний і гармонічний) виконує роль лейтінтонації твору. Ладо-гармонічний розвиток “Кука” – традиційний для раннього Рославця (Дод. А, №8).

“Пісенька Арлекіна” (1914) (т. О.Гуро, СА “b-c-des-es-fes-g-as”) є зразком рідкісного звернення М.Рославця до dell’art’івської тематики. Продовжуючи традиції Р.Шумана, І.Стравинського, Ф.Бузоні, композитор створює вільний переспів портрету героя. Поетичний текст оперує фразеологічними формулами казково-легендарного жанру (“Далеко-далеко за морем”). Він – зримий, декоративний, з відтінком інфантильності (“рдеют апельсины”, “месяцем золотым”, “танцует кадрили котёнок в дырявом чулке”). Характерність музичного письма 1 ч. композиції складають орієнтальна екзотика кварто-квінтових остінато з форшлагами, чистота гармоній (жодного неакордового звуку), аріозність вокальної партії з варіантним проростанням вихідного мотиву (Дод. В, №26). У 2 ч. (“И танцует кадрили”) мелодичні фрази розростаються до сексти ( $e^1$ - $cis^2$ ), септими ( $fis^1$ - $e^2$ ), октави ( $fis^1$ - $f^2$ ), фортепіанна партія розшаровується на три пласти (остінатні тридцятьдругі вгорі, хвилеподібні мотиви всередині, глибокі октави внизу). У динамічній репризі (“И глядят синие звёзды”) змінюється характер вербально-музичної комплементарності – від стислої компакт-



ності викладу на початку до граничної розрідженості в кінці (на зразок розкручування пружини).

Одночастинна *Фортепіанна соната №1 in Des* (1914, СА “des-e-f-ges-as-b-c”) містить ознаки вкраплення циклічності (дві основні теми відповідають співвідношенню сонатного allegro і скерцо, ідеї циклічності підпорядковані також тональні стосунки). Драматургія твору позначена внутрішньою малорухомістю, адинамічністю перебігу “тем-персонажів”. Ю.Холопов вказує на її спорідненість із шуманівською сонатою *fis-moll* (1 ч.) (австро-німецька традиція входить до складу джерел творчості митця). Монотематичність мікротематичного розвитку споріднює сонату з Струнним квартетом Рославця №1, проте концептуально вона – його антипод (ГП сонати – символ “поривання”, епізод – символ “ніжності”, в квартеті – навпаки).

Імпульсивна ГП *in Des* (*Allegro con impeto*) – символ “поривання”. Її розвиток здійснюється шляхом контрастного співставлення двох елементів: витончено-експресивного, з півтоновими мелодичними мотивами та “ниткоподібним арпеджіо” супроводу і повнозвучно-патетичного, пронизаного суперечливими ритмо-окликами (Дод. В, №2). “В мелодії, – писав про ГП сонати Ю.Холопов, – чути відлуння “шопенівської сексти” і лісто-скрябінської альтераційної “знемоги”, у Рославця охолоджених ускладненим звучанням акордів” [141,6]. ПП *in As* (*Scherzando con leggerezza*) – двотемна. В основі граціозної 1-ї теми – гама “тон-півтон”. Її “легковажний” характер позбавлений відтінку фантастичності, а мелодико-гармонічний розвиток обумовлюється замкненим рухом по колу малих терцій (Дод. В, №3). В процесі її розвитку (тт. 18-22) відбувається злам – раптовий перехід із стану напруженості у невагомість. 2-а тема ПП *in D* (*Moderato. Pieghevole*) доповнює 1-шу модуляцією у сферу витонченої мрійливості.

Розробка (*Moderato* (*dolce, con alcuna licezza*)) – синтетичного типу, поєднує риси розробки і епізоду. Нова тема є символом “ніжності” (Дод. В, №4). Її хо-

ральність “руйнується” ламаним рельєфом мелодичних ліній. Розробляючись поряд з ГП і ПП, вона звучить в передрепризній кульмінації. Перетворення ГП в експресивний спів (*con agitazione, sordamente*) пов’язане з проведенням її мелодії у збільшенні в гамі ПП (“тон-півтон”). ПП в репризі in Fes (*Scherzando con leggerezza*) опускається в низький регістр, набуваючи відтінку містичності. Кода in Des (*Moderato con moto (dolce, con alcuna licenza)*) інтонує ефектну пробіжку ПП (обидві теми) і теми “ніжності”.

Три твори для фортепіано (1914) є зразком витончено-рафінованої образності М.Рославця. П’єса №1 in As (*Adagio (nobilissimo)* СА “d-es-f-ges-as-b-ces”) втілює сфери благородства й ніжності. В її темі гомофонно-гармонічного складу існує чіткий розподіл на мелодію й супровід (рідкісно для раннього Рославця) (Дод. В, №5). Метрична свобода п’єси (4/4, 2/4, 3/4, 6/8, 3/8, 2/8) підкреслює монологічність її образу, гармонічний розвиток будується на контрастних співставленнях інтенсивності руху (в середині п’єси СА значно модифікується – G·5-e+es, F·7-as-d+cis, D·2+g+cis+dis-h, H·6+b+c+f+g-h). П’єса №2 in B (*Adagio con passione*) СА “b-c-cis-e-f-g-a”) втілює пристрасне поривання. Кантиленна мелодія її теми звучить на фоні фігурацій басу й середини, поліритмія врівноважується гармонічною чистотою (B·1 – Es·4 – Ges·1 – Ces·4 – As·5 – Des·3 – As·5 – Des·3 – Es·7 – G·5) (Дод. В, №6). В 2 ч. (*ad irato*) панує гармонічна напруга й тональна нестійкість. Заключне *Lento* відтворює тематичний матеріал середини. Вишуканість з відтінком лукавства властива образам п’єси №3 in Gis (*Allegretto grazioso*, СА “gis-b-h-des-dis-e-f-g”). Інтонаційною основою композиції виступає зм.5. Переосмислення жанрових ознак вальсу, баркароли здійснюється на рівні тонких алюзій. В середині (*Meno mosso*) на основі мелодичних та гармонічних зб. 5 та зм.4 розгортається ланцюг “просторових комплексів”. У репризі *Tempo I (dolce)* продовження теми з’являється у вигляді подвійного контрапункту октави (iv = -21: vI = -12, vII = -9).

Три етюди для фортепіано (1914), за словами Ю.Холопова, виявляють “реліктові інтонації романтичного піанізму” [138,12]. Етюд №1 in Ces (*Affetamente*), СА “ces-cis-d-es-f-ges-g-a-b”) втілює широку гаму емоційних відтінків, протиставляючи сфери витонченості й грандіозності. Символьний характер функціонування тематизму та детальний термінологічний апарат французькою свідчать про скрябінські традиції. Драматургічним кліше етюд постає симфонізована варіантність, заснована на принципі інтонаційного про-ростання. В основі теми – мотив політного змісту. Синкопи і пунктир підкреслюють динаміку образу. Мелодія, викладена дуєтом (втора), виростаючи з м.б<sup>↑</sup>, звучить на фоні розлогих арпеджіо супроводу (Дод. В, №7). СА етюд – періодично-симетричний (т-пт-пт-т-пт-пт-т-пт-пт), що є рідкісним для композитора. За звучанням він збігається з 3-м ладом мессіанівської системи<sup>1</sup>, проте в орфографії – ряд відмінностей. Гармонічна простота, структурна чіткість, тональна симетрія свідчать про поворот композитора у бік конструктивізму. Вимогами жанру, очевидно, зумовлене дотримання єдиного типу фактури: од-нотактовий мотив стає основою розгалуженого варіантного розвитку. Розгор-тання мотиву йде шляхом охоплення все ширшого діапазону (<sub>1</sub>As – cis<sup>4</sup>) та введення нових фактурних пластів: спочатку – двозвучних мелодичних моти-вів (↓м.3, ↓в.3), згодом – їх переростання в широку мелодичну лінію. Амфіб-рахічна ритміка верхнього шару підкреслює афектовану відкритість вислов-лювання. Кожна мелодична фраза розпочинається вершиною, після чого – по-ступовий спад напруги. Чотири фрази-хвилі приводять до другого речення 1 ч. (a tempo (avec doucesur)). Тонально-гармонічний контекст (В, Des, 9-те та 2-ге обернення) віщує про початок нової фази розвитку. Декламаційна мелодія вгорі створює третій шар фактури. Відбувається порушення періодичності:

Примітка.

- |            |                                  |
|------------|----------------------------------|
| 1. Мессіан | ces-des-eses-es-f-ges-ases-bes-b |
| Рославець  | ces-cis-d- es-f-ges-g- a- b      |

замість 2- і 4-тактних фраз – переважаючи 3-такти. Перебіг фраз із хвилеподібним рельєфом (всього в розділі – 13) – напружено-нестабільний: такти 1-6 пройняті пафосом самоствердження, далі (тт. 7-9) – “спад-відлуння” і *crescendo*, що веде до грандіозного екстатичного зриву (*orageux*). Новий варіант теми (*a tempo (avec charme)*) відкриває останній розділ форми. Форшлагі в басу нагадують *ondoyant* ( $A_1'$ ), проте суттєво змінюється гармонічний план. Неакордові звуки забезпечують нову, таємниче-містичну трансформацію теми. Чотиришаровість фактури веде до генеральної кульмінації (*impetueux*), з її владною екстатичністю звучання.

Оригінальність *Етюду №2 in H (Pianissimo, Con dolce maniera)*, СА “h-cis-d-es-eis-fis-ais”) забезпечується грою різноманітних ритмічних фігур, що перетворюють п’єсу у “потік арабесок-орнаментів” [138,12]. Тема п’єси, сповнена химерної вигадливості, зіткана з тонкого мережива звукових візерунків, в основі якого – хроматизовані мелодичні лінії (з трипль-діезами). В. 7↓ – інтонаційна теза п’єси, обумовлюючи внутрішньо-дзеркальну симетрію теми, з’являється на початку кожної фрази-такту (у верхньому голосі) та її кінці (у нижньому) (Дод. В, №8), обумовлюючи внутрішньо-дзеркальну симетрію теми. В 2 ч. (т. 27) в контексті вільного поліфонічного письма композитор використовує подвійний контрапункт октави ( $iv = -21$ ): ідея переставлення голосів впливає з широких можливостей симетричної варіантності, закладених в будові теми. Масштабний, як і перший, *Етюд №3 in Cés (burlando)*, СА “ces-c-d-es-ges-g-a-b”) будується на співставленні скерцозного й ліричного планів. 1-а тема – грайлива, пронизана безупинністю хвилеподібного руху арпеджованих  $BB_7$  та  $BB_5$  (Дод. В, №9). 2-а – проникливо-печальна, має гомофонну природу. На відміну від чистоти СА-звучань 1-ї теми, в 2-й – панує гармонічна нестійкість ( $A \cdot 8 + dis-eis - A \cdot 1 - ais-his - Cis \cdot 1 + dis+ais-e-h - Eis \cdot 4 + d-dis-e$ ).

Художній зміст *Поєми для скрипки і фортепіано<sup>1</sup> in A (Москва, листопад 1915, Lent (avec langueur), SA "a-h-c-dis-f-fis-g")* складають символічно-еґоцентричні образи сфер "вищої витонченості" та "вищої грандіозності". Тему п'єси утворюють мелодія широкого розгортання та баркарольний супровід фортепіано (Дод. В, №37). Її імпрровізаційність обумовлюється нерегулярністю поліритмічних сполучень, а секвентно-варіантний розвиток збагачується імітаціями (тт. 4-9). Лавини віртуозних пасажів готують першу кульмінацію *passione*. Генеральна кульмінація, розміщена в заключній частині композиції, створюючи архітектонічну асиметрію, за твердженням М.Лобанової, служить ознакою відкритої форми. На це вказує й тональна розімкненість твору – рідкісна для М.Рославця.

Емоційний зміст *Двох творів для фортепіано (1915)* виявляє тяжіння композитора до граничності контрастів постромантизму, тоді як підназви (квазі-прелюдія, квазі-поєма) засвідчують інтерес до неокласичної роботи за моделями. *Квазі-прелюдія in B (Tres modere (calme), SA "b-h-es-eis-g-gis")* з властивою їй ефірністю звучання та вибагливою рафінованістю письма є взірцем витончено-холоднуватої лірики композитора. Тема квазі-прелюдії – двоелементна: в 1-му хроматична вишуканість мелодії доповнюється ритмічною нерегулярністю акордів супроводу (Дод. В, №10), в 2-му – секвенціювання терцієвих мотивів поєднується з хвилеподібним погойдуванням фігурацій та форшлагами розщеплених октав. Акорд-удар F-5 (*sf*, квазі-домінанта на межі форми) служить переходом до динамічної репризи, в якій тема оплітається елементами фігураційності середини. *Квазі-поєма in Gis (Lent (legendaire), SA "gis-a-ais-cis-d-e-g")* спрямовує розвиток музичної думки в епічну площину. Рапсодична оповідальність п'єси кореспондує до імпрровізаційних жанрів бароко,

---

Примітка.

1. Модулюючий період повторної будови (22+24).

романтизму. Її тема – внутрішньо-різнорідна. 1-й елемент (avec douceur) містить ряд інтонаційних нашарувань: початок його мелодії ( $fis^2-\uparrow c^3$ ) віддзеркалює завершення однотокового вступу ( $g^2-\downarrow cis^2$ ), подане у версії ракоходу (подібність спостерігаємо і на рівні мелодичного рельєфу). 2-й елемент (tres soutenu) демонструє проростання тритонової інтонації в сферу хоральних звучань. Епізод Plus vite відтворює чудернацький колорит скерцозних образів (інтонаційна спорідненість із вступом забезпечується вичленуванням секундових інтонацій та фігураційністю пасажів-обернень).

*Прелюдія пам'яті А.Абази in Fis (Largo, SA "fis-a-b-d-es")*, за словами Ю.Холопова, передає "враження розгубленості, пригніченості, перебування в трансі" [138,12]. Жанровими прототипами п'єси є марш і хорал. Тема прелюдії звучить як філософський некролог, сповнений трагічної відстороненості духу: декламаційна мелодія влітається у строгу вертикаль хоральних епізодів. Lamentos'ні секундові ковзання поглиблюють її експресію. Внутрішня конфліктність образу виявляється суперечливістю імпровізаційності мелодичної лінії ритмо-фактурній однотипності супроводу. Працюючи із дзеркально-симетричним СА прелюдії (1,5т-пт-2т-пт-1,5т), рідкісним для Рославця, композитор уникає чистоти СА-звучань, використовуючи всі можливі транспозиції (виняток "С"), обернення та неакордові звуки.

Поетизація космогонічної сфери стає визначальною рисою художнього змісту твору "*Полім*"<sup>1</sup> (1915, т. В.Каменського, СА "b-ces-des-d-e-f-ges-a"), де композитор відтворює екстатичність свободолюбивих поривань героя, що осмислює своє "я" в контексті Всесвіту (Дод. А, №9). Тема твору – вірець втілення риторичних принципів "політності". Висхідне спрямування мелодичних фраз створює ефект "танення звучання", належний до концептуальних у

Примітка.

1. Твір присвячений дружині композитора – Наталії Рославець.

творі (“взлетая и тая”). У *Allargando* символ “політності” збагачується ефектом дзвоновості. Гармонічний зміст твору складають трансформації 8-мизвучного СА несиметричної будови (пт-т-пт-т-пт-пт-1,5т-пт). Крім того, Рославець впроваджує прийом “остігатного хроматичного сповзання альтерованих гармоній” (на зразок шопенівської прелюдії *e-moll*).

СА *Сонати для фортепіано in C №2* (1916, СА “c-cis-d-e-fis-g-a-b”) виписаний М. Рославцем на початку твору від звуків “F” та “G” (D і S основної тональності). Як зазначав Ю. Холопов, він має обертонову природу: c<sup>8</sup>-cis<sup>17</sup>-d<sup>9</sup>-e<sup>10</sup>-fis<sup>11</sup>-g<sup>12</sup>-a<sup>13</sup>-b<sup>14</sup>. Домінуюча роль поліфонії в сонаті символізує перехід до драматургії нового, монолітного типу. Відмовою від багатотемності композитор позбавляє форму структурної кадровості, мозаїчності. З цих позицій твір уявляється передбаченням стилю Рославця зрілого періоду. ГП *in C* ([*Moderato con moto, Allegro moderato*] відображає внутрішньо-складний, нервово-імпульсивний образ. Ритмічні зміщення голосів, контрапунктичність письма ведуть до різкого акорду-удару (т. 5). У сфері формотворення відбувається порушення періодичності (3+4+2+1+8) (Дод. В, №11). Вольова імпульсивність образу забезпечується фактурним спрощенням, графічною чіткістю письма. Кантиленність ГП *in H* (т. 42) виступає джерелом внутрішнього світіння її образу. Поліфонічне мереживо голосів оплітає мелодію, інтонаційно споріднену з рвучкими мотивами ГП (Дод. В, №12). “Розвиток думки, – писав Ю. Холопов, – приводить до найбільш поетичного моменту – тканина з красивих пасажів раптом розпадається, нитки розсипаються на окремі крапки (т. 69-73), і в пори, що утворились, вклинюється фраза з головної теми” [141,7]. В розробці (*Lento*, т. 101) модифікована ГП проводиться в розширенні. Феномен удаваної репризи *in A* (*ritornando al tempo* I) утворений випередженням тональної репризи тематичною. Темп тонально-гармонічного руху – рідкісно високий (3-5 гармонієформ на такт). Кода *in C* ([*Allegro moderato*]) переливається радісними тонами.

Дві поеми для фортепіано (Москва, 1920) позначені тяжінням до ощадливості та рівноваги виразових засобів. *Поєма №1 in Es (Allegretto, fervido, SA "es-f-g-a-b-c-cis")* змальовує поетичність любовного переживання. Септимова звороті мелодії оплітаються мереживністю поліритмічних поєднань (Дод. В, №13). Інтонційним стержнем *Поєми №2 in C (Moderato sempre poco rubato, SA "c-des-e-ges-g-gis-b")* є синкопований хроматичний мотив, що вплітається в мірну плинність фігураційної тканини. Імпульсивні пасажі-сплески динамізують розвиток п'єси, проте, не досягаючи очікуваної вершини, розосереджуються в серпанку никнучих секундних ковзань.

У *Сонаті для скрипки і фортепіано №4 in C (Москва, серпень 1920, SA "c-cis-d-es-fis-a-b")*, за словами М.Мясковського, відчувається "справжній внутрішній трепет, що, можливо, проти волі оволодіває самим автором, який створив сторінки гостро й цупко вражаючі" [38,66]. Витонченість музичного письма поєднується з прагненням простоти й монументальності. Як зауважує М.Лобанова, неспівпадіння композиційного і драматургічного планів сонати виявляється парадоксальним поєднанням статичної й динамічної, про що свідчить подвійна кульмінація: поряд з "екстатичною" дається "тиха" вершина.

Віртуозна ГП in C (*Allegro con spirito (non troppo allegro)*) сповнена героїчного пафосу (Дод. В, №38). Її закличні пунктирні мотиви формують могутні драматичні імпульси. Лірична ПП in G (*Piu tranquillo*) передає настрої задумливої мрійливості, сповідальної сердечності (Дод. В, №39). На початку розробки (*Un poco piu lento*) пріоритетності набуває партія фортепіано. Нова тема (епізод) – рішуча, сповнена пристрасної експресії, проводиться скрипкою (ознаки концертного жанру). В кульмінації (*Molto appassionato*) тема епізоду звучить з максимальною напругою. Поряд – тиха кульмінація із багатозначною "трикрапкою". У величезній коді (*Un poco piu lento*) розвиток теми епізоду приводить до ще одного співставлення гучної й тихої кульмінацій, що



сприймається як ремінісценція розробки. В останніх тактах сонати тема епізоду з'являється в новому – танучому – амплуа.

“Шедевром квартетної музики”, в якому “вічність проектується на сучасність” [12,9] називав *Струнний квартет in E №3 (Москва, 1920, SA “e-f-gis-a-c-cis”)* М.Белодубровський. Монотематичність мікротематизму є провідною рисою інтонаційності твору. Виокремлення звуку приводить до того, що він починає існувати як самостійний носій інформації. “Пуантилізм” квартету – густий, насичений, без прозорості пауз, без тиші. “Одночастинна композиція, – писала М.Лобанова, – заснована на різнорідних часових процесах, коливаннях агогіки; часті зміни темпу створюють особливий ритмічний нерв” [80,6]. Вишукані ритмічні структури, за словами дослідниці, руйнуючи відчуття парності, ведуть до поліхронного зіткнення різних метричних і ритмічних формул. Ладо-гармонічну основу твору складає 6-тизвучний SA симетричної будови (ланка-періодичність – пт-1,5т). Обраний тип симетрії обумовлює обмежену кількість можливих обернень (2) і транспозицій (4)<sup>1</sup>. Стабільність утримання гармонічної напруги забезпечується потактовою регулярністю зміни SA (дорівнює одиниці). Архітектоніка квартету спирається на схему класичного сонатного allegro: композитор дотримується пропорційності співвідношень розділів форми і класичного типу тональних стосунків.

ГП in E (Moderato) – двотемна. У 1-й – в ритмічну суворість хоралу вплітається монограма “BACH”, виступаючи символом неперервності поліфонічної традиції (Дод. В, №31). Її розвиток здійснюється шляхом інтенсивного мотивного вичленування, що утворює строкату мозаїку мікротематичних сегментів-клітин – поле високої інформаційної напруги. 2-а тема протиставляє інтелектуальним пошукам 1-ї відверту емоційність ліризму (Дод. В, №32). Обидві

Примітка.

1. В цьому полягає близькість SA квартету до “ладів обмеженої транспозиції” О.Мессіана. До речі, симетричні SA забезпечують високий ступінь однорідності гармонічного звучання.

– відображають рівновагу об'єктивного та суб'єктивного початків. Мікротематичність сполучної партії (далі – СП) in Dis (a tempo) заснована на діагональних комбінаціях тризвучних мотивів. Інтонаційно споріднена з ГП ПП in H (Tempo I) постає взірцем узагальненої, позаособистісної лірики (Дод. В, №33). Її 1-е проведення завершується варіантом 2 т. ГП, 2-е – стреттним накладанням тем ПП і 2 т. ГП. В розробці гострота конфліктних зіткнень досягає апогею. Її чотири фази утворюють єдину лінію драматургічного crescendo. 1-а (Tempo I) – містить мотивний розвиток ГП та ПП (Дод. В, №34), в центрі 2-ї (ц. 12, т. 2) – фугато на темі “ВАСН”, 3-я фаза (3 т. до ц. 6) – подвійне фугато (ПП, ЗП) (Дод. А, №10). Заключна фаза розробки (Poco piu mosso) виконує функцію предикту до репризи. В коді (Lento) варіанти 1 т. ГП і ПП звучать як відлуння основних подій.

*Тріо для скрипки, віолончелі й фортепіано №3 in Fis (1921, СА-1 “fis-g-as-a-b-c-cis-e-f”; СА-2 “g-b-cis-e-f”)* є показовим для творчості М. Рославця “харківського” періоду. Серед концептуальних особливостей твору – монотематичність інтонаційно-драматургічного вирішення, динамічна процесуальність формотворення, співставлення двох СА в одній композиції (вперше у Рославця), використання прийомів імітаційної та контрастної поліфонії. Витонченість рефлексії розгорнутого вступу in Fis (Moderato assai) виростає на основі жанрових ознак баркароли: СА-1 викладається лінійно. Поява героїчної ГП in G (Allegretto con moto) пов'язана із зміною СА (СА-2 якісно відмінний від СА-1: компактність звукового складу (5-ть зв.) обумовлює мобільність потенційних трансформацій; малотерцієвість в ролі генетичної праформи СА-2 протиставляється аморфності малосекундового руху СА-1). Інтонаційну спорідненість ГП з темою вступу засвідчує її початковий мотив “b↑-c↑-e↑” (Дод. В, №45). У процесі викладу ПП in A (Piu lento) розкривається багатогранність її художнього образу: тужлива рефлексія самозаглиблення Piu lento (Дод. В, №46), могутній вольовий порив con moto, екстатичність життєствердження

risoluto. Відсутню розробку заміщає розробкова ГП в репризі (a tempo). Це fuga (проникнення поліфонічних форм у сонатність – типове для зрілого Рославця), тема якої весь час мелодико-ритмічно оновлюється (Дод. А, №11).

*Соната для віолончелі й фортепіано №1 in D (березень 1921, СА “d-e-f-g-gis-h-c”) – твір рубіжного значення. В ній виразно виявлений якісний ріст майстерності Рославця-драматурга: здійснюється перехід від символістського типу драматургії до драматургії симфонічно-процесуального зразка. Композитор звертається до невластивої йому раніше конфліктно-драматичної сфери образів, ставлячи два завдання: 1) створення “синтетичного” музичного складу, де гомофонно-гармонічні принципи поєднуюватимуться з поліфонічними; 2) створення “синтетичної” ладової основи шляхом асиміляції СА-утворень у мажоро-мінор.*

Конфліктно-драматична ГП in D (Con brio) акумулює силу героїчного образу (Дод. В, №47). Інтонаційним зерном теми є поривчато-імпульсивний затактовий мотив, два елементи якого – взаєморівноважні: активні стрибки на 6,7<sup>↑</sup> (завоювання) змінюються протилежним плавним рухом (згасання). Чотири експозиційні проведення ГП підпорядковані ідеї ритмо-фактурної динамізації. Друге – (marc., т. 17) пом’якшує вихідний образ: замість пунктирів з’являються погойдування квінтелей, мелодія переходить у партію фортепіано, а віолончель відтіняє її контрапунктами атематичних побудов. У третьому – (т. 17) яскраві динамічні спалахи чергуються з медитативними зонами. Четверте (con forza) – могутнє драматургічне crescendo, що стверджує героїчну велич образу. ПП in A (a tempo) притаманний приглушено-скрадливий колорит. Це fuga, побудована на основі початкового мотиву ГП (Дод. А, №12). Розробку (narrante; con affettazione) складають дві фази (водорозділ – “генеральна” пауза фортепіано). Результативна реприза знаменує досягнення нової якості образів: тріумфуюче-урочиста ГП in D (con brio) значно розростається,

в ППІ in D (a tempo) порушуються встановлені закономірності поліфонічної форми.

У “Медитації” для віолончелі і фортепіано in B (1921, СА-1 “b-h-c-d-es-f-fis-g-as-a”; СА-2 – дванадцятизвуччя) чіткість та економність письма приходять на зміну розкішній поліпластовості раннього періоду, рідко вживана програмність поєднується із квазі-стилізацією бароко (фуга). Тема 1 ч. (Andante) – споглядально-рефлексивна: гнучка мелодія віолончелі звучить на фоні фігурацій фортепіано (Дод. В, №48). 2 ч. (Allegretto capriccioso) – масштабна двоголосна (v-cello – p-no) фуга (Дод. А, №13). Її тема експонується фортепіано (паралельні октави). Моторика шістнадцятих викликає асоціації з барочним тематизмом, як і Т-Д-й тип співвідношень “теми-відповіді”. Заміна СА-1 на СА-2 уособлює драматургічний злам композиції. Панування тональної нестійкості, введення поліритмії, зростання ролі фігураційності та регістрових співствавлень визначають характер розвитку матеріалу на стадії розробки. 3-я ч. (Tempo I<sup>mo</sup> Andante) виконує функцію регресивної репризи.

П’ять прелюдій для фортепіано (1919-1922) – підсумок раннього періоду творчості М.Рославця. Очевидно, поштовхом до їх створення стало знайомство композитора з скрябінськими прелюдіями ор. 74 (1914). Семантичні та ладо-гармонічні паралелі між циклами служать оголошенням “небайдужості” композитора до творчості свого попередника. Прелюдія №1 in H (Andante affettuoso, СА “h-his-cis-d-e-eis-fis-gis-a”) втілює образ рафінованої чуттєвості (Andante affettuoso, Lentoso) (Дод. В, №1). Основу її інтонаційного змісту складає мотив “his-cis-e”, оповитий серпанком хроматичних підйомів і сповзань. Планомірність висхідного мелодичного розгортання надає п’єсі характеру політності. Секвенціювання однотокового мотиву в середньому розділі (Con moto, capricciosamente) приводить до могутнього кульмінаційного зриву, після якого наступає розрідження фактури, в основі якого – розгортання “просторових комплексів” (т.т. 17-19). Гармонічний розвиток п’єси включає всі

можливі обернення СА (виняток складає 7-ме, яке, композитор приберігає для закінчення). *Прелюдія №2 in A (Allegretto con moto, SA "a-b-c-cis-e-f-gis")* продовжує розвивати лірико-драматичну образність попередньої. Чотиритактова тема містить два контрастні елементи. 1-й – пластична мелодична лінія, що оспівує тон “а”, вживаючи “мінорну” і “мажорну” терції (“с” і “cis”) (Дод. В, №14). 2-й – уособлює розсіювання звучання (форшлагги-септими посилюють характер ірреальності, фантастики). Поліритмічні поєднання та характерні синкопи на початку кожної мелодичної фрази уособлюють потенціал внутрішнього конфлікту, який інспірує появу могутнього грона акцентованих співзвуч (тт. 19-20).

*Прелюдія №3 in Des (Lento, SA "des-e-ges-g-as-b-c")*, втілює образ філософського роздуму. 1-й елемент теми – важкий поступ 8-мизвучних акордових комплексів (Дод. В, №15). У 2-му – починаючись з вершини, мелодія стрімко падає вниз. Форма прелюдії – період з трьох речень: в 1-му – модифікована квартова інтонація (зм.4), посилена октавним викладом і фонізмом  $BB_7$  (т. 6), звучить підкреслено героїчно; в 2-му – інтенсивність музичного розвитку спадає; коротке 3-є – завершується екзотичним звучанням  $ЗБ_4_3$  (“e-g-as-c”), що з’євляється як продовження протягнутого тону “g”. Присвячена Л.Сабанєєву *Прелюдія №4 in F (Lento, SA "f-ges-as-a-h-c-des-es")* витримана в лірико-елегійних тонах. Рівномірний плин її музичної думки, час від часу перериваючись арпеджованими акордами-сплесками, вносить епічно-оповідальний відтінок у образну сферу твору. Масивна акордова фактура кульмінаційної зони (т. 8) змінюється розрідженням “просторових комплексів” (тт. 9-10). Інтенсивність розвитку досягається тонально-гармонічною нестійкістю. *Прелюдія №5 in Cis* (присвячена Т.Кузнїцовій, *Lento rubato, SA "cis-dis-e-gis-a")* – найліричніша в циклі. В ній панують ніжно-пастельні образи, хвилеподібна мелодія теми складається із заокруглених поспівок погойдувального характеру. Закінчення фраз протягнутими звуками (повтореннями),

створюючи враження контекстуальної обірваності, вказує на мовне походження використаних зворотів (Дод. В, №16). У процесі розвитку музична тканина п'єси повсюдно мелодизується, в кульмінації здійснюється характерне для композитора фактурне розшарування.

*Соната для фортепіано № 5 in Des*<sup>1</sup> (1923, СА “des-es-f-ges-as-a-h-c) належить до тих творів композитора, в яких сповна виявлена зрілість його стилю. Як зазначав Ю.Холопов, “інтонаційний матеріал [сонати]... абсолютно не орієнтований на класичність. Він похмурий, суворий і безбарвний в ядрі головної партії, по-сонатному пронизаний напруженою думкою” [138,12]. Калейдоскопічний характер подачі споріднених тем зумовлює появу особливого типу сонатної експозиції, в якому кожна наступна тема – нова грань єдиного образу. Сюжетна динаміка твору, передбачаючи суттєві модифікації основних тем, виявляється численними інтонаційними зв'язками. Ідея синтезу “класицистських” та “романтичних” ознак лежить в основі даної концепції: архітектонічна стрункість “класицистської” сонатності проростає монотематичною імпровізаційністю “романтичної” поемності.

ГП (*Allegretto con moto*) складається з трьох тем. Гостро-драматична 1-а – *in Des (risoluto)* будується шляхом взаємопроникнення гомофонного та поліфонічного складів (Дод. В, №17). Її внутрішню розосередженість засвідчує виокремлення оригінального інтонаційного утворення (“невідступного мотиву” (тт. 3-4). В ніжно-елегійній 2-й темі *in Des (con grazia)* панує стихія всеохопного мелодизму (Дод. В, №18) (у високому регістрі, пом'якшений відсутністю різких штрихів, звучить “невідступний мотив”, його супроводжує варіант контрапункту з 1-ї теми – зорозво створюється враження подвійного контрапункту). 3-я тема *in Bes (con fuoco)* витримана в героїчно-переможному ключі. Хвилеподібність віртуозних пасажів, пунктирний ритм, співставлення

Примітка.

Присвячена піаністу П.Ковальову.

далеких регістрів, масивність раптових акордів-ударів забезпечують грандіозність її екстатичного звучання. СП in Es (dolce e poco rubato), виростаючи з переінтонуваних мотивів ГП, чарує хистким шармом півтонової гри. Коротка 1-а тема ПП in Es (Meno mosso (dolce) втілює образ недосяжного ідеалу – пронизану смутком опоетизовану рефлексію (Дод. В, №19). Химерна фантастика 2-ї теми ПП in Eses (espress.) втілюється секвенціюванням рвучких тірат, що звучать на фоні никнучих секундних інтонацій та спадаючих гірлянд тріолей. В процесі розвитку вона поліфонізується: композитор застосовує *вільний* варіант подвійного контрапункту октави (iv = -21). ЗП in Es (Un poco più mosso), не обмежуючись функцією завершення, привносить у різнокольоровий спектр експозиційної образності новий відтінок – класичну елегантність. Це стилізація в дусі Ф.Шопена (нагадує мазурку № 13 a-moll, № 4 op. 17) (Дод. В, №20), що здійснюється: 1) діатонізацією звучань та пролонгацією f-moll  $s_3$  та as-moll  $s_3$ ; 2) звертанням до ефекту тридольності; 3) застосуванням низхідних мелодичних кварт (символу питання у романтиків); 4) використаням прийому секвенціювання.

В 1-й фазі розробки (Agitato; scherzando) з іронічними staccato і ствердними sforzando миттєво проноситься епізод скерцозного змісту, вводячи у наступний, вражаючий рвучкою цілеспрямованістю механічного руху. Розділ marcato будується на модифікації 1-ї теми ГП: її мотив двічі проводиться in Es на фоні глухого гудіння басів (початок мотиву, не співпадаючи з початком долі, щоразу відстає – постійне перекомпонування тонів у долі створює враження аморфності інтонаційного рельєфу). Напруженість екстатичних акордових грон змінюється емоційним розрідженням “просторових комплексів”, що готують появу першої кульмінаційної вершини – проведення 1-ї теми ГП акцентованими октавами у низькому регістрі. Віртуозні пасажі в зустрічному русі, змінюючись каскадом низхідних акцентованих акордів, завершуються чотирма короткими акордами staccato – “акордами заціпеніння”.

2-а фаза розробки (*molto diminuendo*) розпочинається ніжно-ліричним варіантом механічного епізоду. Його проведення – розімкнене, з поступовим вросанням у музичну тканину мотивів 2-ї теми ПП. На основі їх активного розгортання, в яке час від часу проникають мотиви 1-ї теми ГП, здійснюється динамізація музичного процесу, що веде до генеральної кульмінації (Дод. В, №21). Реприза – тематична, але не тональна. Динамізація ГП відбувається шляхом посилення контрастності її тем, 2-а тема ПП *in Ases* (*espress.*) скорочується. У ЗП *in G* (*Un poco più mosso*) значно розширюється прикінцевий розділ: додається канонічне проведення модифікованого мотиву 1-ї теми ГП (*Moto primo*). Завершує сонату лірична кода *Lento* (*Ges-Des*), в якій, поволі затихаючи, тричі проводиться “шопенівська фонема”.

Зміст “презухвалих” [29], *Трьох танців для скрипки і фортепіано* (Москва, 1923) підпорядкований ідеї переосмислення традиційних жанрових ознак. Фантасмагоричність *Вальсу in Des* (*Lento e sempre fantastico*, СА “des-d-es-e-f-g-as-a-b-h-c”) завдячує кінематографічним прийомам драматургії (сім розділів утворюють “вінок” вальсових образів-тем) (Дод. В, №40). Медитативний *Ноктюрн in Des* (*Moderato assai*, СА “des-d-es-e-f-fis-g-as-b-h-c”) характеризується посиленою увагою до артикуляції. Співставлення відкритого і засурдиненого звучання скрипки обумовлює численні сонорні ефекти. Розвиток вогненної *Мазурки in Ges* (*Risoluto*, СА “g-as-a-b-h-c-des-es-e-f-ges”) відбувається шляхом зіткнення тем чоловічого й жіночого танцю. Бравурна концертність п’єси розчиняється в уривчастості мотивного руху.

*Концерт для скрипки з оркестром №1 in C* (1925) є вершиною розвитку принципів системи СА (“гармонієформи” твору вміщують повний 12-тоновий звукоряд, але подаються окремими шестизвуччями, як тропи Й.Гауера). “Монументальний тричастинний цикл скрипкового концерту, – запевняє Історія сучасної вітчизняної музики, – відзначений домінуючою роллю аналітизму. Його своєрідний образний світ тяжіє до монотематичної концепції. Тут каме-



рність поєднується з масштабністю звучання, а медитативність з енергетизмом остінатних комплексів” [66,175-176]. Відзначаючи ідею діалогу, що обумовлює симфонізацію віртуозно-концертного жанру, М.Лобанова писала про цей твір: “Драматургічне вирішення – типове для Рославця: спрямованість до кульмінацій поєднується з екстенсивною логікою багатьох розділів форми” [81,4]. Монотематичність в поєднанні з панладовим типом звукової організації визначають характер мікро- та макроінтонаційних зв’язків, тип драматургії й художньої форми твору. Численні інтонаційні арки концерту (ГП 1 ч. – епізод 2 ч.; епізод 1 ч. – ГП 3 ч.; вступ 1 ч. – його ремінісценція в 2 ч.) єднають окремі його ділянки в єдине ціле (Дод. А, №14). Безупинність інтонаційного руху за умов монотематичності концепції обумовлює динаміку драматургії, де фактори оновлення (ейдоси процесуальності) – первинні й панівні. Властива концерту гіпертрофія ейдосів процесуальності веде до руйнування нормативів сонатності (концепція визначає тип драматургії, ідея – формозміст). Три типи інтоном формують модель інтонаційності циклу: інтенсивні (імпульсивно-збудливої функціональності), екстенсивні (заповільнено-згасаючої функціональності) та мішані (деіндивідуалізовано-нейтральної функціональності) (див. табл. 4.2). Художнє обличчя твору визначають камерність трактування великого виконавського складу, симфонізація концертного жанру, тональне висвічування дванадцятитоновості, динаміка інтонаційного становлення моноінтонаційності, емоційна романтизація класицистсько-конструктивних принципів письма.

Інтелектуально-охолоджена тема вступу 1-ї ч. in C (*Allegretto grazioso*) має інтригуючо-загадковий відтінок. Остінато *v-celli* і *c-bassi* експонують 6-тизвуччя “*c-des-dis-e-as-a*” – половину ротованого СА (Дод. В, №49) (горизонтальний виклад СА свідчить про зростання ролі рядного мислення. Два такти до ц. 1 *v-ni* I інтонують імпровізаційну фразу аріозного типу, що визвучує тони іншої частини 12-тизвуччя. Лірико-драматична ГП in Fes (*a tempo*, 4 т.

до ц. 4) сповнена експресії та гостроти психологізму. Її головне інтонаційне зерно – 5-тизвучний діатонічний мотив *violino solo* з квартовою семантикою гукання (алюзія ГП 5-ї симфонії Чайковського) (Дод. В, №50). Речитатив *v-celli c-bassi*, виконуючи роль співрозмовника (контрапункт) в діалозі з мелодією соліста, врівноважує емоційну відкритість висловлювання останнього. Симфонічна процесуальність пронизує всю сферу ГП – синкретичність поступу соліста й оркестру перемагає ідею діалогу. Квазі-домінантовий предикт вводить у сферу ГП *in G* (*Piu mosso* (*Allegretto grazioso*)). Дисгармонійність її образного світу обумовлюють ламаний мелодичний рельєф (секундо-септимові звороти) та тритонові гармоніскомплекси (в другому проведенні – ланцюги паралельних тритонів). У 1-й фазі розробки (*a tempo* (*Allegretto grazioso*)) ведеться імітаційний розвиток мотивів ГП (*legno*, соліст). У 2-й (*Allegro vivace* (*alla breve*)) – здійснюється героїзація образу. Її кульмінаційна вершина, побудована на вертикалізації дванадцятизвуччя (*G*) – найрезультативніша в розробці. 3-я – епізод (*Poco meno mosso* (*grazioso e capriccioso*)) – медитативно-гаснуча зона, проникливий ліризм якої спрямований на досягнення катартичної реакції. Її художня виразність забезпечується діатонізацією *CA*-звучань (наближення до мажоро-мінору) та мелодико-гармонічним секвенціюванням. В репрізі ГП *in C* (5 т. до ц. 19) значно розширюється (81 т.), її мелодія проводиться *fl.* Заклучний монолог соліста вводить у каденційний розділ (*Quasi cadenza, a piacere*), де віртуозність письма поєднується з інтенсивною інтонаційною роботою (матеріал 1-ї ч.).

Багатство відтінків витонченої чуттєвості в 2-й ч. викликають асоціації з ноктюрном. 1-й елемент ГП *in Es* (*Adagio sostenuto*) – хвилеподібний, інтонуються *b-cl.* 2-й – повзучий, з задержуватою квартою вкінці, звучить у *ob.* (Дод. В, №51). Вишуканий психологізм ГП *in H* (*Piu mosso, con moto*) поєднується з жанровими ознаками серенади (Дод. В, №52) (ламаний мелодичний рельєф теми доповнюється сонорним фоном). Розробка 2-ї ч. – чотирифазна:

крайні розділи, розвиваючи матеріал ГП, виконують роль обрамлення, середні – епізодів. 2-й розділ (*Tempo I Adagio*) – смисловий центр розробки: тричі проводиться нова ніжно-лірична тема – уособлення прекрасного ідеалу. В її основі – семиступеневий звукоряд – локальна модифікація дванадцятизвуччя. 3-й розділ розробки (*a tempo*, ц. 43, т. 4) – ремінісценція образів 1-ї ч. Тема вступу проводиться *archi* і *cor.* у зменшенні (*in As*). Її розріджують мотиви ГП (1 ч.) у *legno*. Замість відсутньої ПП композитор проводить тему епізоду *in Des* (*Tempo I Adagio*, 4 т. до ц. 49). Побудована на темі ПП (*c. ingl.*) кода (*lentissimo*) модулює *in C*. Очікувана тональна визначеність так і не настає, оскільки, створюючи враження сонорної плями, одночасно співзвучать всі дванадцять тонів звукоряду.

У блискучому фіналі (*Allegro moderato; risoluto*), де жанровість не перемагається, як у попередніх частинах, а стверджується, відбувається мажоромінодне висвічування *SA*. Вступ 3-ї ч. *in C*, побудований на хроматичному мотиві *v-le* – антипод вступу 1-ї ч. Його імітаційне розгортання готує появу ефектної теми ГП *in C* (*v-no solo*, 4 т. до ц. 55), що сприймається як стилізація рахманіновських фіналів (Дод. В, №53). ПП *in B* (4 т. до ц. 61) має всі атрибути орієнтальної теми рахманіновського типу: прянощі хроматичних сповзань і підйомів, темброве звуконаслідування (*fag.*, *c-fag.*), рельєфність звивистих поліфонічних сплетінь та ін. Розвиток розробки спрямовується до передрепризної кульмінації (*a tempo, con agitazione*), в якій взаємопроникнення тематизму ГП і ПП досягає апогею: лавини могутніх звукових хвиль змітають усе на своєму шляху. ГП в коді проводиться двічі: перший раз – нормативно (ц. 93, т. 4), другий (ц. 96, т. 2) – у фанфарно-мажорному варіанті. Кількаразове повторення цілотнових комплексів (*c-d-e-ges-as-b*) “в’їжджає” в унісон “Des”, що з точки зору цілого твору виглядає несподіваною модуляцією у відкритий простір його концепції.

До циклу *“Пісні робітниці і селянки”* (Дубки, березень, 1925) входять хоро-ві композиції *“Песня о красном знамени”* (т. А.Богданова), *“На полях”* (т. П.Орєшина), *“Метельщица”* (т. С.Дольнікова). Ужитково-прикладне значення обумовлює специфіку засобів виразності *“Песни о красном знамени”* (твір написаний для жіночого хору в супроводі фортепіано). Маршова основа хору поєднується з використанням мелодико-ритмічних зворотів закличного типу. Передбачення майбутніх знахідок Г.Свиридова знаходимо у мішаному хорі а capella *“На полях”* (мотив *“Над избушкой моею красно”* вражаюче співзвучний мотиву *“Я последний поэт деревни”*). Урбаністичні мотиви (місто, промисловість, рух авто, трамваїв) знайшли втілення у творі *“Метельщица”*, написаному для мішаного хору й фортепіано (Дод. В, №54). Виразність імітаційної фактури твору доповнюється звукописом поліритмії (*“Тысячи ног – вчера и сегодня – пройдут по рёбрам колёс”*), а пентатонне solo soprano вносить тембро-ладовий контраст.

*“Пісні 1905 року”* (Пушкіно, жовтень 1925) – один із перших зразків індивідуально-цілісної стилізації Рославця. До циклу входять композиції *“Смолкли залпы”* (т. Є.Тарасова), *“Мать и сын”* (т. Г.Галіної), *“Последнее чудо”* (9-е январа) (т. А.Андрєєва). Трагічна маршовість композиції *“Смолкли залпы”* кореспондує до художнього змісту *“Пісень і танців”* М.Мусоргського. Декламаційність вокалу, непригладженість фортепіанної фактури відтворюють правдивість художнього образу (як у Мусоргського) (Дод. В, №27). Спрощення музичної мови Рославця демонструє композиція *“Мать и сын”*. Її мелодичні звороти є горизонтальними проекціями Зм.7, МЗм.7 (динаміка мелодичного розвитку обумовлюється частотою різнонаправлених стрибків), в той час як хроматизація мелодичної лінії поєднується з використанням співзвуч кластерного типу. Вульгаризоване ніцшеанство поезії А.Андрєєва (*“Руби кресты! Срывай Голгофы!”*) не завадило композитору створити сповнені драматизму реалістичні образи композиції *“Последнее чудо”* (9-е январа). Серед визнача-

льних засобів виразності твору – ритм кроку, декламаційність вокальної партії, використання полімодальності та звуконаслідування (імітація дзвонів).

“Рахманіновські” “Декабристи” (Пушкіно, жовтень 1925) включають твори “Послание в Сибирь” (т. О.Пушкіна), “Ответ на “Послание в Сибирь” Пушкина” (т. А.Одоевського). Натхненна окриленість образу, шляхетність тону властиві композиції “Послание в Сибирь”. Її особливості – хвилеподібність вокальної кантилени, трепетність тріольної пульсації та оркестрова повнозвучність партії фортепіано (Дод. В, №28). Ідея свободолюбства, як провідна у концепції “Ответа на “Послание в Сибирь” Пушкина”, втілюється за допомогою секвенціювання закличних мотивів та стратегії прикінцевої кульмінації (на останньому звуці вокальної фрази).

До циклу “Поезія робітничих професій” (Дубки, березень 1925 – Москва, січень 1926) входять композиції “Токаря” (т. Я.Твердого), “Швея” (т. Г.Коренева), “Машинист” (т.?), “Ткач” (т. С.Литковського). Твір “Токаря” (для чоловічого хору в супроводі фортепіано) – це гімн праці, тракторам, залізу, сталі. Його лексичну своєрідність визначають цілотнові мелодичні побудови (модальність + тональність), регулярність ритмічної пульсації, фактурні унісони та акордові потовщення, альтерована лейтгармонія  $D_2^{#5} - VI_6_4$  (Дод. В, №55). Завдання постійного мелодичного оновлення є першорядним у композиції “Швея” (для голосу в супроводі фортепіано). В середині романсу (“И белеет зыбь полотен”) композитор застосовує ще й фактурний контраст (акордові репетиції).

Академічне спрямування визначає тип образності “Легенди” для скрипки й фортепіано *d-moll* (1930). Звертання до стилізації (квазі-цитата з романсу “Не уходи, побудь со мной”) обумовлює характерність художнього обличчя твору. В середині форми (т. 57, *a tempo*, *D-dur*) вишуканий мелодизм партії соліста доповнюється виразністю поліритмічних поєднань. Імітації *v-po-r-po* го-

тують грандіозну кульмінацію 3/4 форми, а “просторові комплекси” вводять у динамічну репризу (т. 82, d-moll).

Підкреслене протиставлення діатоніки і хроматики, властиве футуризму, спостерігаємо в творі для голосу й фортепіано “*Стукайте! Комсомольський марш*” (т. І. Уткіна, 1930). Ефект карбування кроку (“Шагайте упорней и злей!”), тірати фортепіано, крапковість поліакордики ( $dis^1-fis^1-h^1+f^2-as^2-des^3$ ) складають основу художньої виразності твору. Схожі прийоми зустрічаємо також в “*Марші фізкультурників*” (т. О. Осеніна, 1932), широко вживані паралелізму й фактурні потовщення якого апелюють до стилістики К. Орфа (мотив приспіву перегукується з відомим “*Всё выше*” Ю. Хайта).

Зорієнтований на класико-романтичні традиції, чотиричастинний цикл *Струнного квартету №5 Es-dur* (1941) функціонує за законами лірико-епічної драматургії. ГП 1-ї ч. Es-dur (Allegro moderato) є ліризованою трансформацією жанрових особливостей менуету. ГП B-dur (a tempo) вносить у експозицію вальсовий відтінок. У короткій розробці (a tempo) мотивний розвиток ГП (v-c) провадиться на фоні фігурацій v-le. “Просторові комплекси” готують появу репризи. Кода (Meno mosso) востаннє інтонує тему ГП, що поступово завмирає. ГП 2 ч. (Presto) g-moll вирізняється жвавістю безперервного руху. ГП d-moll (a tempo, espress., т. 41) належить до тем пісенного складу. Лірична тема епізоду fis-moll (т. 107) провадиться тричі (3-й – v-le в інверсії). Особливо цікавою є 3-я ч. квартету (Largo, As-dur), в якій композитор повертається до концепції панмелодії, властивої його творам зрілого періоду. М. Лобанова писала: “Смак, винахідливість у вирішенні складу узгоджуються з розкріпаченістю звуковисотного вирішення – іноді тональність стає достатньо умовною, домінують гостро дисонантні співзвуччя, хроматична вертикаль, що нагадує систему синтетакорду” [80,7]. 3-й ч. властиві трепетність живого дихання, сміливість фантазії. Це прорив у справжню творчість. Поліфонічна візерунчастість мелодичного рельєфу споріднюють тему 3-ї ч. з те-

мою ГП Струнного квартету №1 (Дод. В, №35). Масштабний урочисто-святковий фінал (Allegro) поєднує риси сонатності, варіаційності, рондо. Грайливій темі ГП притаманний задерикувато-бешкетливий тон прокоф'євських фіналів (Дод. В, №36). Лірична ГП As-dur (т. 49) – зразок проникливої інструментальної кантилени. В центрі розробки (т. 134, Es-dur) – повноцінна чотириголосна fuga на темі ГП з серією стрет в заключній частині. Завершується квартет блискучою кодою (Piu mosso).

Інтонаційні формули революційно-масових жанрів пронизують мішаний хор а cappella “Робітничий палац” (т. А.Поморського, 1941). Закличні квартові мотиви, маршовий ритм, акордова фактура засвідчують ужитково-прикладну функцію твору. Про розрахунок на самодіяльність говорить вказівка на можливість виконувати твір без партії тенора (триголосно).

24 прелюдії для скрипки і фортепіано (1941–1942) – лебедина пісня М.Рославця. Цей цикл – галерея портретів і жанрів європейської класики. Композитор стилізує Й.С.Баха, Й.Гайдна, М.Мусоргського, О.Скрябіна, Ф.Шопена, Й.Брамса, О.Бородіна, Ф.Шуберта, С.Рахманінова. Серед жанрових стилізацій – вальс, баркарола, fuga, мазурка, етюд, колискова, аріозо, програмна мініатюра, романс, елегія, пісня без слів, драматичний монолог. Цикл будується за принципом кварто-квінтового кола.

Прелюдії №1 C-dur (Andante) властива епічна оповідність тону. Вона – пролог циклу, слово автора. Основу її ламаного мелодичного рельєфу складають виразні 6-7-стрибки. Жанровим прототипом прелюдії №2 a-moll (Allegretto) є вальс, що з'являється в двох іпостасях: як стилізація салонного танцю і як “низький” жанр у контексті інтелектуалізованої рефлексії. Двоелементність теми прелюдії відображає цю протидію. Перший – контрапункт двох простодушних мелодій. Другий – напружене додання вальсовості неадекватністю метро-ритму (Дод. В, №41). Вступ і завершення, вдало обрамляючи мініатюру, кореспондують до прелюдії Ф.Шопена №2. Блискуча прелюдія №3 C-dur

(*Allegro*) належить до п'єс етюдного типу. Прелюдія №4 *e-moll (Andantino)* – лірична сповідь: *lamentos*'ні неприготовані затримання виконують роль лейтінтонацій п'єси (Дод. В, №42). Прелюдія №5 *D-dur (Maestoso)* будується на протиставленні двох образних сфер: велично-непорушної статички крайніх розділів та ліричної експресії середини. 1-а тема – богатирського складу (акордовість проникає в партію соліста). 2-а (*Con moto*) – аріозного типу, з гострою експресією зм. 7 та зм. 5.

Прелюдія №6 *h-moll (Allegro moderato)* – повноцінна триголосога fuga (фактично вся проходить в партії соліста, є лише одне проведення теми фортепіано – в кінцевій стреті). Тема fugи – імперативна, має питально-відповідну структуру (Дод. В, №43). Свобода варіантного розвитку складає основу художньої концепції *прелюдії №7 A-dur (Larghetto)*, гармонічною родзинкою якої стає скрябінська домінанта ( $D^{#5\flat5}$ ). *Прелюдія №8 fis-moll (Allegretto)* змальовує химерно-фантастичні образи. Метричний контраст у співвідношенні один до одного (3/4 і 4/4) відображає ситуацію рівноважної нерівноваги. Свобода метро-ритму вихороподібної *прелюдії №9 E-dur (Presto)* обумовлюється використанням непарного розміру (5/8). Художню ідею *прелюдії №12 gis-moll (Andante)* уособлює образ-спогад: давно минуле проглядає крізь обриси теми як дитяча картинка, сповнена символічного змісту (асоціації з “Старим замком” М.Мусоргського) (Дод. В, №44). Гедоністична *прелюдія №13 Fis-dur (Largo)* випромінює світло, радість, гармонію. Вона – чуттєва, поскрябінському еротична. Витонченість її хроматичних ковзань доповнюється багатством неакордових звуків. Печальний образ *прелюдії №14 es-moll (Moderato)* втілюється за допомогою жанрової характерності вальсу-бостону. Драматургічно виправданою є екстенсивна логіка побудови форми. “Колисковою страждань” можна назвати *прелюдію №16 b-moll (Adagio, b-moll)*. Стримана скорботність її образу (стилізація Й.Брамса) пов'язана з інерцією заколисування. *Прелюдія №17 As-dur (Allegretto grazioso e rubato)* – гордовий-



то-імпозантна мазурка. Непереможна стихія танцю підкреслюється гостротою артикуляційних прийомів теми (акценти, pizz.).

В основі *прелюдії №19 Es-dur (Moderato scherzando)* – мелодія пентатонного складу. Вдруге вона інтонується двоголосно, розпочинаючись “золотим ходом валторн” – інтонаційним символом Й.Гайдна (співпадіння тональностей, очевидно – невипадкове). Інтонаційною ідеєю *прелюдії №20 c-moll (Lento)* стає романсовість: вокалізація визначає тип мелодичного рельєфу, діалогічність – спосіб подачі матеріалу. Принцип дзеркального відображення крокує в прелюдії потактово (використовується вільно трактований принцип інверсійності). Рахманіновський колорит *прелюдії №23 F-dur (Allegretto poco moderato)* обумовлюється нескінченністю кантилени соліста в поєднанні з дзвоновістю фортепіанної партії. *Прелюдія №24 d-moll (Larghetto)* складає філософське резюме циклу. Незважаючи на те, що просвітлення так і не настає, мудра примиреність її образу – тут якнайбільш доречна.

\*\*\*

Резюмуючи вищесказане, необхідно відзначити такі положення:

- М.Рославець – **“романтичний антиромантик”**. Дві іпостасі творчої індивідуальності митця – “Майстер” і “Поет” – намагаючись побороти одна одну, інспірували **своєрідний творчий фенотип, заснований на синтезі “розуму та серця”**, який і забезпечив стильову унікальність творчого доробку митця;

- найоригінальнішою складовою стилю Рославця є **синтетакордова гармонія**, однак вона **не вплинула** на інші засоби виразності композитора (очевидно, саме тому йому так і не вдалось подолати симптом перехідності). Її доповнюють **мелодика синтетичного типу, мішана фактура, поліритмія** та ін.;

- **музичний символізм** композитора є результатом втілення законів **музичної риторики**. Він виявляється на рівнях **тематичному (формульність)** та **драматургічному (сюжетність)**;

- музичний конструктивізм Рославця відзначає високий ступінь концентрації музичних подій, з її тяжінням до графічності письма, композиційної симетрії, нетематичності розділів форми. На мікрорівні формування тематизму він проявляється функціонуванням комплексу інтоном – інтенсивних, екстенсивних, мішаних.

## ВИСНОВКИ

Результати дослідження творчості М.А.Рославця в контексті становлення музичного модернізму, ведуть до такого, генерального з точки зору мети й задач дисертаційної роботи, висновку.

**Один із першопрохідників нового мистецтва Микола Андрійович Рославець – репрезентативно-показова фігура музичного модернізму 1-ї пол. ХХ ст.** Це доводиться, **по-перше**, органічним вписуванням постаті митця, його наукових та творчих здобутків у панораму культурно-мистецьких процесів європейського модернізму 1-ї пол. ХХ ст.; **по-друге**, вирізненням типологічно-характерних проявів модернізму у властивостях його творчої особистості (це змушує увести в дослідження поняття фенотипу) та результатах багатогранної діяльності.

Розглядування творчої постаті М.Рославця в історичному ракурсі дозволило з'ясувати життєві передумови становлення особистості композитора-модерніста. До них належать:

- ❖ **Тісні творчі контакти композитора з радикалами російського модернізму – футуристами (“бубновалетівці”, “гілейці” та ін.).**
- ❖ **Дворічне (1921-22) перебування М.Рославця в Харкові – визнаному в той час аванпості конструктивізму.**
- ❖ **Робота в АСМ, що, передбачаючи знайомство композитора з найновішими зразками європейського музичного модернізму, тривала від 1924 р. аж до заборони діяльності організації (1932 р.).**
- ❖ **Праця М.Рославця як музичного критика, публіциста, в т.ч. як редактора і дописувача “Музичної культури”, а також його багаторічна полеміка з пролетарськими музикантами, що реалізувала притаманну модерністам потребу самопояснення.**

**Вказані обставини творчої долі М.Рославця (суспільного й особистого порядку) стимулювали зародження й розвиток фенотипологічних ознак особистості композитора-модерніста у творчій індивідуальності митця.**

Дослідження художньої особистості М.Рославця на предмет відповідності світоглядним наставленням модернізму (в т.ч. вивчення творчого фенотипу особистості композитора) здійснено в роботі триракурсно. Його результати такі:

- ❖ **Психологічний ракурс фенотипу М.Рославця** (змодельований шляхом розглядування поведінкових реакцій композитора, описаних його сучасниками, з точки зору психологічних теорій К.Леонгарда, К.Юнга, М.Блінової) – **результат комбінаторної взаємодії психологічних властивостей збудливого типу, розумового підтипу та батьківської парціальності**. Поєднання (за К.Юнгом) сенсорного та розумового типів обумовило формування художньої особистості М.Рославця в руслі властивого модернізму змішування новаторства й академізму, породило засадничу антиномічність творчої постаті митця.
- ❖ **Естетичний ракурс фенотипу композитора є індивідуальним різновидом симбіозу головних естетичних наставлень модернізму:** складності, західництва, індивідуалізму, формалізму, антифольклоризму та ін.
- ❖ **Художній ракурс фенотипу М.Рославця** визначає яскраво виражене домінування двох показових для модернізму типів художньої проблематики – **філософського та соціально-філософського**.
- ❖ **Еволюція естетико-художніх принципів М.Рославця збігається з історичною послідовністю зміни тенденцій і напрямків музичного модернізму 1-ї пол. ХХ ст.** (символізм → футуризм → неокласицизм → конструктивізм).

Вирізнення вищенаведених властивостей творчої особистості М.Рославця підтвердило **правомірність розглядування його мистецької індивідуальності з позиції відповідності психологічним, естетичним та художнім наставленням модернізму**.

Дослідження системи синтетакорду М.Рославця в контексті сучасних її ладо-тональних експериментів (Ф.Кляйн, Г.Аймерт, Ю.Голишев, Й.Гауер та ін.) було проведене в умовах різнобічного висвітлення характерних особливостей ладо-тональної організації митця, виявлення рис еволюції авторської системи. До них належать такі:

- ❖ **Нерегламентованість кількісно-якісного складу синтетакордів,** переважна більшість яких **несиметрична** за будовою.
- ❖ **Постійно здійснювана інваріантна повторність елементів системи,** що забезпечує замкненість часових і розімкненість просторових параметрів композицій митця.
- ❖ **Взаємозалежність в рамках системи швидкості гармонічного руху та рівня гармонічної оригінальності.**
- ❖ **Вертикально-горизонтальне (діагональне) походження центрального елемента системи.**
- ❖ **Поступовий перехід у викладі синтетакордів від акордовості до лінійності.**
- ❖ **Неухильне (протягом еволюційного періоду) збільшення кількісного складу синтетакордів (5→12 звуків) та неакордових звуків.**

Вивчення закономірностей ладо-тонального мислення в системі синтетакорду, виявляючи **універсальність даної системи як однієї із показових музично-теоретичних концепцій музичного модернізму 1-ї пол. ХХ ст.,** підтвердило її **стійку, доведену композиторською практикою життєздатність.**

Проведення ґрунтовного аналізу збереженої частини композиторської спадщини М.Рославця дало можливість зробити узагальнення й висновки стосовно індивідуальних особливостей авторського стилю митця, основних етапів стильової еволюції творчості композитора, окреслених у контексті становлення епохальної культуротворчої парадигми ХХ ст. – модернізму. Основні з них полягають у наступному:

- ❖ М.Рославець – **“романтичний антиромантик”** (романтизований модерніст). **“Майстер” і “Поет”**, намагаючись побороти один одного, інспірували **своєрідний творчий фенотип, заснований на синтезі “розуму й серця”**. Останній – показник **спадкоємності новатора-академіста у відношенні минулої епохи** (між модернізмом і романтизмом насправді – багато більше спільного, ніж значилось у деклараціях нового мистецтва, саме тому виникнення **подібного творчого фенотипу, на нашу думку, – закономірність**).
- ❖ Найоригінальнішою складовою музичного стилю М.Рославця, підтверджуючи **небезпідставність модерністського самодекларування композитора, стала синтетакордова гармонія, що не вплинула кардинально на інші засоби виразності** (саме тому митцю так і **не вдалось** подолати симптом перехідності).
- ❖ **Музичний символізм М.Рославця, як результат застосування в композиторській практиці законів музичної риторики (у авторському варіанті), виявився на тематичному (формульність) та драматургічному (сюжетність) рівнях**. Творчість композитора 1910-х рр. – показова з точки зору виявлення закономірностей рославецького символізму в жанрах непрограмного інструменталізму.
- ❖ **Музичний конструктивізм М.Рославця відзначений високим рівнем концентрації музичного змісту, тяжінням до графічності письма, композиційної симетрії, нетематичності розділів форми**. На мікрорівні формування тематизму – проявився функціонуванням **комплексу інтоном – інтенсивних, екстенсивних, мішаних**.

Вищезазначені положення, заявляючи про **оригінальність авторського стилю М.Рославця**, служать вагомим аргументом на користь підтвердження **музикознавчої і художньої цінності спадщини композитора** (ознаки перехідності авторського стилю, зафіксовані аналізом, не применшують рівня його самотності, як і не порушують дискусії щодо міри вписуваності цього

стилю у модернізм в цілому). Переконає й те, що, незважаючи на штучне переривання традиції, ідеї композитора не зникли з арени світового мистецтва. Як органічні для мистецтва ХХ ст., вони щедро проросли у постмодернізмі. Свідчення тому – скрипкові сонати Е.Денисова, з їх опорою на мікротематизм, сонористичні ефекти П'яти етюдів для арфи, контрабаса і ударних С.Губайдуліної, інтертекстуальна постлюдійність симфоній В.Сильвестрова, вишукана структурованість тематизму і фактури інструментальних творів Л.Грабовського.

Окреслені в порядку появи основні положення і висновки дисертації ілюструють правомірність однаково значущого **трактування здобутків М.Рославця як теоретика і практика**. Адже саме такий підхід виявляє особливу **синтетичну якість** творчої фігури митця, для якого теорія – невід'ємна від практики і навпаки. Йдеться не тільки про надзвичайно цінні з точки зору сучасної музичної науки праці (рукописи) композитора, що присвячені вирішенню ряду теоретичних, естетичних, методологічних, музично-психологічних проблем, але і про музично-критичні статті, які і сьогодні зберігають свою історичну та художню вартість. Разом із тим, теорія і практика творчого самовиявлення митця є не стільки формальним розподілом його діяльності на науково-критичну та композиторську з позицій пріоритетності, скільки сутнісно-смісловим наповненням і структуруванням будь-якої ділянки цієї праці. Безперечно, лише такий підхід забезпечує можливість адекватного розуміння всеохопної **концепції синтетизму М.Рославця** у всій її глибині, довершеності й красі.

Окрему увагу в дисертації приділено проблемі ролі і значення творчості М.Рославця в контексті української культури. Проведена в цьому напрямку робота привела до таких висновків:

- ❖ Ґрунтовний аналіз україністики композитора підтверджує існування у М.Рославця **постійної зацікавленості українським музичним мистецтвом**, в т. ч. піклування про належний рівень розвитку остан-

нього (переконають як вибір тем, так і виважена об'єктивність оцінок автора).

- ❖ Діяльність М.Рославця харківського періоду (1921-22) логічно вписується в історію української музики 1-ї чверті ХХ ст. (Музичний Інститут, "Молода філармонія", "Театр"). Її дослідження, розширюючи і доповнюючи існуючі уявлення про маловивчені сторінки цієї історії, дозволяє виразніше окреслити панораму становлення українського музичного модернізму.

Відтак, наголошуючи безпосереднє відношення М.Рославця до процесів розвитку українського музичного мистецтва 1-ї чверті ХХ ст., правомірно поставити його творчі здобутки поряд із здобутками тих модерністів світового значення (О.Архипенко, Ю.Голишев, В.Кандинський, К.Малевич, брати Бурлюки та ін.), творчість яких укорінена в українському ґрунті.

Не претендуючи на абсолютну вичерпність висвітлення поставленої теми, дана робота відкриває перед українським музикознавством низку нових дослідницьких горизонтів. Зокрема, запропоновані наукові положення і висновки дисертації можуть бути корисними для подальшого дослідження феномена музичного модернізму, побудови цілісних стильових теорій музичного символізму і музичного конструктивізму, вивчення ролі України (як формуючого осередку і потужного імпульсу) у процесах становлення і розвитку музичного модернізму в Європі. Можна сподіватись також, що дана робота допоможе у справі впровадження творчості композитора в активну концертну практику.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраамов Арс. Дружественное открытое письмо композитору Н.Рославцу // Музыка. - 1915. - №215. - С. 192.
2. Алексеев Вас. Концерт из произведений Н.А.Рославца // Музыкальная Новь. - 1924. - №4. - С. 27-28.
3. Альшванг А. Жизнь и творчество А.Н.Скрябина // А.Н.Скрябин: Сборник статей. - М.: Сов. комп., 1973. - С. 61-159.
4. Аркас М. Історія України-Русі.- К.: Вища школа, 1991. - 395 с.
5. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс: В 2 кн. - М.: Музыка. Ленингр. отд., 1971. - Кн. 2. Интонация. - 355 с.
6. Асафьев Б. "Пиковая дама" // Асафьев Б. О музыке Чайковского. - Л.: Музыка, 1972. - С. 327-361.
7. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века. - Л. : Музыка, 1979. - 328 с.
8. Асенков В. Запись на полях // Музыкальная культура. - 1924. - №1. - С.52-54.
9. Бабій-Очеретовська Н. Про романтичне в композиторській концепції М.Рославця // Шуберт и шубертианство: Сборник материалов научного музыковедческого симпозиума. - Харьков. - 1994. - С. 108-112.
10. Белый А. Между двух революций. - М.: Худ. литература, 1990. - 666 с.
11. Белый В. "Левая" фраза о музыкальной реакции. По поводу статьи Н.Рославца "Назад к Бетховену" // Музыкальное образование. - 1928. - №1. - С. 19-21.
12. Белодубровский М. Взглянем озарёнными глазами // Музыкальная жизнь. - 1989. - №20. - С.8-9.
13. Белодубровский М. Наш земляк // Советская музыка. - 1989. - №5. - С.104-109.

14. Беляев В. Музыкальные выставки // Музыкальная культура. - 1924. - №1. - С. 63-64.
15. Беляев В. Узбекский музыкальный театр в Москве // Советская музыка. - 1937. - №6. - С. 15-19.
16. Белякаева-Казанская Л. Эхо серебряного века. - С.-Петербург: Канон, 1999. - 304 с.
17. Бердяев Н. Самопознание. - М.: Эксмо-Пресс - Харьков: Фолио, 1998. - 620 с.
18. Бердяев Н. Философия свободы; Смысл творчества. - М.: Правда, 1989. - 607 с.
19. Бершадская Т. Лекции по гармонии. - Л.: Музыка, 1985. - 238 с.
20. Blanchot M. Le secret du Golem "Nouvelle" // Revue Franqaire. - 1955. - №29. - S. 862-877.
21. Блинова М. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. - Л.: Музыка, 1974. - 143 с.
22. Блок А. Вл. Соловьёв и наши дни // Блок А. Собрание сочинений: В 6 т. - Т. 4: Очерки, статьи, речи 1905-1921. - Л.: Худ. литература. - 1982. - С. 394-399.
23. Блок А. Записные книжки. 1901-1920. - М.: Худ. литература, 1965. - 663 с.
24. Блок А. Об искусстве. - М.: Искусство, 1980. - 503 с.
25. Блок А. О современном состоянии русского символизма // Блок А. Собрание сочинений: В 6-ти т. - Т.4: Очерки, статьи, речи 1905 - 1921. - Л.: Худ. литература, 1982. - С. 141-151.
26. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. - М.: Музыка, 1970. - 227 с.
27. Борев Ю. Художественные направления в искусстве XX века. Борьба реализма и модернизма. - К.: Мистецтво, 1986. - 131 с.

28. Боров Ю. Эстетика. – 4-е изд. – М.: Изд. полит. литературы. – 1988. – 495 с.
29. Браудо Е. Авторский вечер Н.Рославца // Известия. – 1926. – 17.02.
30. Браудо Евг. Организатор звуков. Н.А.Рославец // Вестник работников искусств. – 1925. – №2. – С.14.
31. Браудо Е. Московское трио // Музыкальная культура. – 1924. – №3. – С. 240-241.
32. Бурлюк Д. Фрагменти зі спогадів футуриста (за сорок років, 1890-1930) // Український авангард 1910-1930-х років. – К.: Мистецтво, 1996. – (післямова).
33. Busoni F. Neue Klassizität // Frankfurter Zeitung. – 1920. – 7 Februar.
34. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм. – М.: Музыка, 1988. – 80 с.
35. Василенко С. Воспоминания. – М.: Советский композитор, 1979. – 375 с.
36. ВДАЛіМ, ф. 2569, оп. 1, од. зб. 72, С. 22.
37. ВДАЛіМ, ф. 2569, оп. 1, од. зб. 99<sup>a</sup>, С. 6.
38. Версилов А. АСМ // Музыкальная культура. – 1924. – №1. – С. 66.
39. Виеру Н. Скрябин и тенденции современного искусства // А.Н.Скрябин: Сборник статей. – М.: Сов. комп., – 1973. – С. 320-343.
40. В.Маяковский в воспоминаниях современников. – М.: Худ. литература, 1963. – 729 с.
41. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном // Музыкальная эстетика Германии XIX века – В 2-х тт. – Т.2. – М.: Музыка, 1983. – С.287-323.
42. Гёте И.В. Статьи и мысли об искусстве. – Л.: Худ. литература, 1936. – 397 с.
43. Гладышева А. Гармонический язык Н.А.Рославца в контексте эволюции гармонии нач. XX века // Проблемы историзма и современные методы исследования в искусствоведении и музыкознании. – Тез. доклад к научно-теоретической конференции. – Горьк. консерв. – Горький. – 1986. – С.152-153.

44. Gojowy D. Introductory article to CD // Nicolaj Roslavets (1881-1944). The Chamber Music. - LDC 288 047. - Germany. - 1992.
45. Gojowy D. Muzyczny futuryzm w Rosji // Ruch Musyczny. - 1985. - №20. - S. 7-8.
46. Gojowy D. N.A. Roslavec, ein früher Zwölfton-Komponist // Musicforschung. - XXII. - 1969.
47. Gojowy D. The article of N.Roslavets // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. - Edited by Stanley Sadie: In twenty volumes. - V. 16. - 1980. - P. 208-209.
48. Гойови Д. Українські корені світового авангарду // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. - В.17: Українська тема у світовій культурі. - К. - 2001. - С. 82-110.
49. Gołąb M. Dodekafonia. - Pomorze: Bydgoszcz. - 1987. - 82 s.
50. Helman Z. Strukturalizm interwalowy w technice kompozytorskiej XX wieku // Muzyka. - 1975. - №2. - S. 33-46.
51. Горбачов Д. Вступна стаття // Український авангард 1910-1930-х років. - К.: Мистецтво, 1996. - С. 3-10.
52. Горюхина Н. Музыкальное становление. Методика анализа // Музыкальное мышление: проблемы анализа и моделирования: Сборник научных трудов. - К.: - 1988. - С. 3-10.
53. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. - К.: Музична Україна, 1985. - 112 с.
54. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. - М.: Сов. композитор, 1989. - 204 с.
55. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. - М.: Музыка, 1984. - 256 с.
56. Дернова В. Гармония Скрябина // А.Н.Скрябин: Сборник статей. - М.: Сов. комп., 1973. - С. 344-383.

57. Диалектик. О реакционном и прогрессивном в музыке // Музыкальная культура. - 1924. - №1. - С. 45-51.
58. Диалектик. По поводу... (Пролетариат и утонченность). - Музыкальная культура. - 1924. - №2. - С. 147-148.
59. Дорошенко Д. Нарис історії України: В 2-х т. -Т.2. - К.: Глобус, 1991. - 350 с.
60. ДЦММК ім. М.Глінки, ф. 373. - с. №-25.
61. Ермилова Е. Теория и образный мир русского символизма. - М.: Наука, 1989. - 176 с.
62. Жирмунский В. Преодолевшие символизм // Теория литературы, Поэтика, Стилистика, - Л.: Наука, 1977. - С. 11-112.
63. Житомирский Д. К истории современности // Советская музыка. - 1940. - №9. - С. 31-48.
64. Журналист. Вопреки исторической реальности // Советская музыка. - 1984. - №11. - С. 126.
65. Ингарден Р. Исследования по эстетике. - М.: Иностранная литература, 1962. - 572 с.
66. История современной отечественной музыки: В.1 (1917-1941) / Под редакцией М.Тараканова. - М.: Музыка, 1995. - 479 с.
67. История эстетической мысли: В 6 т. - Т.4. - М.: Искусство, 1987. - 724 с.
68. Калтат Л. О подлинно-буржуазной идеологии гр. Рославца // Музыкальное образование: Сборник по педагогическим, научным и общественным вопросам. - М.: Изд. Московской консерватории. - 1926. - С. 32-43.
69. Каратыгин В. Избранные статьи. - М.: Музыка, 1965. - 352 с.
70. Кониский Г. История Русов или малой России. - К.: Дзвин, 1991. - 310 с.
71. Концерты АСМ в сезоне 1927-28 г. // Современная музыка. - 1927. - №31. - С.178.

72. Кон Ю. Вопросы анализа современной музыки. Статьи и исследования. Л.: Сов. композитор. - 1982. - 150 с.
73. La-si bem. Нотографические заметки. Сергей Прокофьев. Пятая соната для фортепиано // К новым берегам. - 1923.- №3. - С.67.
74. La-siь. Симфонический концерт под управлением Клемперера // Музыкальная культура. - 1924. - №3. - С. 244.
75. La-siь. Танеевский цикл. Концерты – Опера // Музыкальная культура. - 1924. - №3. - С. 240.
76. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи - М.: Музыка, 1991. - 164 с.
77. Леонгард К. Акцентуированные личности. - К.: "Вища школа", 1989. - 374 с.
78. Ливанова Т. Вступительная статья // Василенко С. Воспоминания. М.: Сов. композитор, 1979. - С. 3-27.
79. Л. Н.А.Рославец // Современная музыка. - 1924 - №3. - С. 33-36.
80. Лобанова М. Вступительная статья к изданию: Н.Рославец. Избранные камерные сочинения. - М.: Музыка. - 1991. - С. 3-7.
81. Лобанова М. Вступительная статья к изданию: Н.Рославец. Первый концерт для скрипки с оркестром. - М.: Советский композитор. - 1990. - С. 3-4.
82. Лобанова М. Вступительная статья к изданию: Н.Рославец. Произведения для скрипки и фортепиано. - М.: Музыка.- 1991. - С. 3-4.
83. Лобанова М. Забытые страницы. Н.А. Рославец. Творчество и судьба // Советская музыка. - 1989. - №5. - С. 96-103.
84. Lobanova M. L'eredita di N.A. Roslavec nel campo della teoria musicale // Musica Realta. - 1983. - №12. - S. 16-18.
85. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. - М.: Сов. композитор. - 1990. - 312 с.

86. Лобанова М. Найденные рукописи Н.Рославца // Советская музыка. - 1989. - №10. - С. 32.
87. Лобанова М. О наследии и научной добросовестности // Советская музыка. - 1990. - №10. - С. 113-115.
88. Лосев А. Диалектика художественной формы // Лосев А. Форма - Стиль - Выражение. - М.: Мысль, 1995. - С. 5-296.
89. Лукьянов В. Критика основных направлений современной буржуазной философии музыки. - Л.: Музыка, 1978. - 62 с.
90. Mallarme S. Euvres comple'tes (L'enquete de J.Huret). - 1956. - 984 s.
91. Маркова Е. Введение в историческое музыкознание. Вопросы методологии и методы исследования. - Одесса: Астропринт.- 1998. - 52 с.
92. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. - К.: Музична Україна, 1990. - 183 с.
93. Медведев П. Учёный сальеризм (о формальном (морфологическом) методе) // Бахтин М. (Под маской). Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. - М.: Лабиринт. - 2000. - С. 6-17.
94. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. - 1979. - №3. - С. 30-39.
95. Медушевский В. О методе музыковедения // Методологические проблемы музыкознания. - М.: Музыка. - 1987. - С. 206-230.
96. Михайлов М. Этюды о стиле музыки. - Л.: Музыка, 1990. - 285 с.
97. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ ст.: В 2 ч. - Ч.2. - Луцьк: Вежа, 1999. - 179 с.
98. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. - Луцьк: Вежа, 1998. - 272 с.
99. Моль А. Социодинамика культуры. - М.: Прогресс, 1973. - 406 с.

100. Музыка XX века. Очерки: В 5 ч. - Ч.2, Кн. 3: 1917-1945. - М.: Музыка. - 1980. - 586 с.
101. Муха А. Процесс композиторского творчества. Проблемы и пути исследования. - К.: Музична Україна, 1979. - 271 с.
102. На два фронта // Советская музыка. - 1933. - №2. - С.47.
103. Наталия Р. Музыка в послевоенной Франции // Музыкальная культура. - 1924. - №3. - С. 201-209.
104. Наши задачи // Музыкальная культура. - 1924. - №1. - С. 3-8.
105. Ник.А.Рославец о себе и своём творчестве // Современная музыка. - 1924. - №5. - С. 132-138.
106. Н.М. Николай Рославец. Нотография // Музыка. - 1914. - №197. - С. 542-544.
107. Новый Растиньяк или как Ковалёв завоёвывал Москву // Музыкальная академия. - 1998. - №№3-4, кн. 2. - С. 306-315.
108. Нога О. Давид Бурлюк і мистецтво всесвітнього авангарду. - Львів: Основа. - 1993. - 112 с.
109. От редакции // Музыкальная культура. - 1924. - №3. - С. 271.
110. Очеретовская Н. Содержание и форма в музыке. - Л.: Музыка, 1985. - 112 с.
111. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. - К.: Либідь, 1999. - 446 с.
112. Павлишин С. Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции. - К.: Музична Україна. - 1980. - 210 с.
113. Personalia // Современная музыка. - 1927. - №25. - С. 71.
114. Письма в редакцию // Музыкальная культура. - 1924. - №3. - С. 271
115. Повідомлення про виступ М.Рославця на ювілейних урочистостях "Молодої філармонії" в зв'язку з святкуванням другої річниці з дня заснування товариства // Художественная мысль. - 1922. - №1. - С. 12.



116. Повідомлення про від'їзд М.Рославця до Москви // Календарь искусств. - 1923. - №2. - С. 10.
117. Повідомлення про творчі плани М.Рославця // К новым берегам. - 1923. - №1. - С. 55-56.
118. Поспелов Г. "Бубновый валет". Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. - М.: Сов. художник, 1990. - 272 с.
119. Р. Киев. Летопись периферии // Музыкальная культура. - 1924. - №1. - С. 77-79.
120. Р. Ник. О четырёх "китах" московского оперного сезона // Музыкальная культура. - 1924. - №1. - С. 68-70.
121. Рославец Ник. Дружественный ответ Арс. Авраамову // Музыка. - 1915. - №219. - С. 256-257.
122. Рославец Ник. "Лунный Пьеро" Арнольда Шенберга // К новым берегам. - 1923. - №3. - С. 28-33.
123. Рославец Ник. О музыкально-педагогическом образовании // Театр. - 1922. - №6. - С. 4-5.
124. Рославец Ник. Семь лет Октября в музыке // Музыкальная культура. - 1924. - №3. - С. 179-189.
125. Рославец Н. Нотная полка // Рабис. - 1927. - №4. - С. 15.
126. Р. Современное начинание (Симфонический оркестр народных инструментов в Харькове). Летопись периферии // Музыкальная культура. - 1924. - №3. - С. 249-251.
127. Сабанеев Л. Русские композиторы. Николай Рославец // Парижский вестник. - 1926. - №3. - С. 31.
128. Сарычев В. Эстетика русского модернизма. - Воронеж: Издательство Воронежского университета, 1991. - 316 с.
129. Schönberg A. Harmonielehre. - Wien: Universal Edition. - 1956. - 610 s.

130. Siegmeister E. Harmony and Melody: In 2 v. - V.2. - Belmont (Cal.). - 1966. - 508 p.
131. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. - М.: Музыка, 1973. - 448 с.
132. Тараканов М. О методологии анализа музыкального произведения (к проблеме соотношения типологического и индивидуального) // Методологические проблемы музыкознания. - М.: Музыка. - 1987. - С. 31-71.
133. Три мазурки op. 15 Гр. Крейна // К новым берегам. - 1923. - №2. - С. 58-59.
134. Туркельтауб И. Искусство на Украине // Просвещение и искусство. - 1922. - №1. - С. 48-56.
135. Faulkner P. Modernism. - London, 1977. - 184 p.
136. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. М.: Музыка, 1988. - 510 с.
137. Холопов Ю. Классические структуры в современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века. - В.1 / Редактор-составитель Ю.Тюлин. - М.: Музыка, 1967. - С. 91-128.
138. Холопов Ю. Н.Рославец: волнующая страница русской музыки // Н.Рославец. Сочинения для фортепиано. - М.: Музыка. - 1989. - С. 5-12.
139. Холопов Ю. Об общих логических принципах современной гармонии // Музыка и современность. - В.8. - М.: Музыка, 1974. - С. 229-277.
140. Холопов Ю. Об эволюции европейской тональной системы // Проблемы лада: Сборник статей / Составитель К.Южак. - М.: Музыка, 1990. - С. 35-76.
141. Холопов Ю. О музыке Рославца // Рославец Н. Первая и вторая сонаты для фортепиано. - М.: Музыка, 1990. - С. 3-7.
142. Холопов Ю. О трёх зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. - В.4. - М.: Музыка, 1966. - С. 255-282.

143. Холопов Ю. Симметрические лады в теоретических системах Яворского и Мессиана // Музыка и современность. - В.7. - М.: Музыка, 1971. - С. 247-293.
144. Четыре правила // Музыкальная культура. - 1924. - №2. - С. 135-137.
145. Шиллингер И. В преддверии нового Баха // Театр. - 1922. - №7. - С. 5-7.
146. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. - М.: Прогресс, 1978. - 232 с.
147. Ярустовский Б. Игорь Стравинский. - Л.: Музыка, 1982. - 262 с.

## ДОДАТОК А

№1 Згадки про стародубського полковника Петра Рославця, що жив за часів Дем'яна Многогрішного та Івана Самойловича, нині існують паралельно, принаймні, у трьох історичних джерелах – Історії Русів П. Кониського, Історії України-Русі М. Аркаса та Нарисі історії України Д. Дорошенка. “Уночі, – пише М. Аркас, – проти 13 березоля (марта) 1672 р. Генеральний обозний Петро Забіла, Генеральний писар Карпо Мокрієвич, генеральні судді Іван Самойлович і Домонтович, скинуті Многогрішним *полковники*: з Переяславського полковництва – Думитрашко-Райч і з *Стародубського – Рославець* (тут і нижче курсив наш – О.К.), змовившись із стрільцями московськими, котрі були при Гетьманові у Батурині, напали на його (Многогрішного – О.К.) тоді як він спав, схопили, закували в кайдани і зараз виправили в Москву. Туди ж виправили всіх його родичів і приятеля його Матвія Гвинтовку” [4,244]. Подібне, датуючи подію пізніше, описують П. Кониський та Д. Дорошенко: “В 1676 р. *стародубський полковник Петро Рославець* і ніжинський протопоп Симеон Адамович обвинуватили його (Самойловича – О.К.) перед Москвою в таємних зносинах із Дорошенком. Але Рославець прорахувався в своїх розрахунках: він сам задумав був відлучити від Гетьманщини стародубський полк і приєднати його просто до Московщини, так от, як слобідські козацькі полки. Та проти цього рішуче повстала вся старшина полку. З другого боку, авторитет Самойловича стояв тоді високо в очах Московського уряду, й там сваритися з гетьманом не хотіли. Самойловичеві вдалося справитися з своїми ворогами, й обоє попали на заслання до Сибіру” [70,114-115; див. також: 59,235-236]. Обидві описані ситуації виглядають мало привабливо, але будь-які політичні коментарі в даному контексті будуть недоречними.

№2 “Як писала тодішня преса, – зазначає Г. Поспелов, – ті “ганебні паплюження”, що називались диспутами “Бубнового валета”, полягали у суцільному

інсценуванні скандалів. Разом з тим, публіка ніколи не бувала ошуканою у своєму лоскiтливому очiкуванні скандалу, тому що “перлини “бубнової” красномовності”, як правило, викликали “гомеричний регiт”. Доповiдi були “безглуздим бурлюканням” “бубнових валетiв”, або ж – “наїзництвом з рiзноманiтних питань мистецтва”. Але основною родзинкою диспутiв були дебати, тодi, зазвичай, i “розпочинався кавардак”: публіка смiялась i вимагала “припинити балаган”, але з цього нічого не виходило. “Двi години, – як пише газетяр, – продовжувалось це цiлковите неподобство, двi години прихильники i противники “валетiв” свистiли, шумiли, тупотiли, жодному з ораторiв, що б вiн не говорив, не давали договорити до кiнця”. I, нарештi, все закінчувалось особливо колоритними анекдотами, якi так подобались газетним хронiкерам” [118,112].

**№ 3** Дещо ширше уявлення про оточення Рославця в ракурсі саме того випадку знаходимо у спогадах поета С.Спаського. Кафе поетiв, у якому вiдбувся згаданий випадок, вiдкрилось восени 1917 р. в Настасьїнському провулку Москви i проiснувало лишi до середини квітня 1918 р. (!). Його стiни зсередини були прикрашенi поетичними рядками з футуристичних вiршiв В.Каменського (“К чёрту вас, комолые и утюги”), Д.Бурлюка (“Доите изнурённых жаб”) та художнiми композицiями останнього. Спочатку кафе iснувало за рахунок московського пекаря Фiлiппова, з якого Бурлюк наполегливо “виховував мецената”, але згодом, “поза спиною всiх поетiв, кафе вiдкупив якийсь Володимир Г<ольцшмiдт>, що прилаштувався бiля футуризму i називав себе “футуристом життя” [40,163]. Постiйними офiцiйними співпрацiвниками кафе були поети В.Маяковський, В.Каменський, Д.Бурлюк, С.Спаський, співачка О.Бучинська i поет-спiвак А.Климов. Головний їхнiй обов’язок полягав у щовечiрньому обслуговуванні естради.

“Публіка, – пригадує С.Спаський, – збиралася пізно. Головним чином, після закінчення спектаклiв. Програма зберiгалась постiйною. Два-три романси спі-

вачки і Климова. Від мене вимагалось два вірші. Маяковський – глава з тільки що написаного “Человека”, “Ода революции” і окремі вірші, Каменський демонстрував “Стеньку Разина”, Бурлюк – “Утверждения бодрости” і “Мне нравится беременный мужчина”... Іноді ж усі звертались до гумору. Яскраво і дзвінко, з грайливою веселою задерикуватістю прочитувались “Критик”, або “Железка”, “Сказка о кадете”, “Военно-морская любовь”, або низка інших майстерних дрібничок на зразок “Вы мне мешаете – у камыша идти”. Цінуючи раптово створену риму, Маяковський видобував її напрочуд легко й блискуче. Рими розростались в епіграму. Іноді, навпаки, каламбур вирощував риму. Маяковський розкидав рими щедро, час від часу, ніби серпом підрізуючи супротивників: “Есть много вкусов и вкусов, Одному нравлюсь я, а другому Кусиков”, або “Поэт Гурий Сидоров Не носи даров”, або “Искусство строится на “чуть-чуть”, на иоте, Помните это, поэтесса Панайотти”, або ляснув один раз по Климову, коли в кафе прийшов композитор Рославец, що писав музику на тексти футуристів і виявився невідомим Климову “Сколько лет росла овца И не слыхала про Рославца” [40,167-168].

№4 20 березня 1914 р. Рославец пише з Ялти: “Вельмишановний Миколо Івановичу! Щиро вдячний Вам за малюнки, які Ви переслали мені з Гнедовим<sup>1</sup>. Сьогодні я вислав Вам свій невеличкий твір “Захід”<sup>2</sup>, якого не було в раніше присланих мною нотах, оскільки він лише нещодавно вийшов з друку. Ми з Гнедовим живемо дуже дружно: працюємо. Ялтинський клімат справляє чудовий вплив на Вас. <иля> Ів. <ановича>: наш поет зовсім перестав кашляти і за два тижні набрав у вазі 8 ½ футів. Ми читали про Вашу лекцію в Баку – дуже ґрунтовний і похвальний відгук. Якщо надумаете заглянути в Ялту – бу-

Примітки:

1. Василіск (Василь Іванович) Гнедов (1890-1978) – поет, член “Асоціації егофутуризму”. Його “Поема кі-нця” (чистий листок паперу) була півстолітнім випередженням авангардних витівок Дж. Кейджа.

2. Йдеться про твір № 2 з циклу “Сумні пейзажі” (т. П. Верлена, пер. В. Брюсова).

демо раді Вас тут вітати. Тисну Вашу руку. Ваш слуга Микола Рославець” [16,97].

№5 “Вельмишановний Миколо Івановичу! Пред’явник цього листа – Арсеній Михайлович Авраамов, мій давній приятель. Він – грамотний музикант і дуже талановитий журналіст, який цікавиться, головним чином, питаннями мистецтва. Це той самий Авраамов, про якого я говорив Вам під час мого перебування в Петербурзі – пропагандист натурального (обертонного) строю в музиці і винахідник відповідного йому інструменту. Тепер п. Авраамов має намір залишити Москву заради Вашої “Північної Пальміри”. І я вважаю своїм обов’язком відрекомендувати Вам цю цікаву і талановиту молоду людину та доручити її Вашій освітницькій увазі. Я глибоко переконаний, що Ви, Миколо Івановичу, наш хоробрий борець за ідеали молодого російського мистецтва, не відмовите в моральній підтримці п. Авраамову при його “перших кроках” в північній столиці, цей молодий письменник так само, як і ми з Вами, любить наше рідне мистецтво, так само, як і ми, бореться за його нові горизонти. Шлю Вам вітання. Тисну Вашу руку. Микола Рославець” [16,98].

### №6

Бирюзовими зовами Взлетая и тая В долины лучистыя Покоя земли  
 Раскрыляются крылья Быстрины взметая Стаи цветистыя Птиц короли  
 Воздухом духом Душа изветрилась И как-то не хочется Знать о земном  
 Крыльями воля Людей окрылилась Дни океанятся Звёздным звеном  
 Калькутта – Бомбей Петроград и Венеция Крыловые пути Небовых голубей  
 Вена – Париж Андижан и Туреция Перекинулись стами устами Из крыльев  
 мостами Стаи цветистыя Птиц короли  
 Бирюзовыми зовами Взлетая и тая В долины лучистыя Покоя земли

## №7

“Маргаритки” І.Северяніна існують, як мінімум, у двох музичних версіях. Друга належить С.Рахманінову (ор. 38, 1916). Результати порівняння обох версій викладені в табл. А.1

Таблиця А.1

Окремі аспекти омузикалення “Маргариток” І.Северяніна в однойменних творах М.Рославця і С. Рахманінова

Автор	Рахманінов	Рославець
Метр	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$ (9/8)
Ритм	Тріолі	Третність ритм. пульсації
Тональність кульм. зони	Ges-dur	in Ges

## №8

Кук! Я! А стрепет где? Гнезда перепельи разбухли Птенцы желторотили лес. Кук! Я! Стрепетали стрепетки уныво Лес желтевел белокол. Кукала кука: Кук! Галочестанывал Бук – Кук его! Гук! А где ж стрепета?

## №9

Принагідно неможливо не згадати про публічну полеміку М.Рославця з А.Авраамовим на сторінках московської “Музики” (1915), яка стосувалась особливостей втілення ладогармонічної системи композитора в композиції “Кук”. Авраамов вважав, що нотація “гармонічного мінору” [1,129] “Кука”, з орфографічними позначеннями 3-го і 6-го ступенів як 2-го і 5-го високих (es-moll), лише “затемнює квартову природу” [1,129] співзвуч Рославця. Викликала сумнів у Авраамова також “залізна логіка семизвучних гармоній” [1,129] композиції. Рославець відповідає: “Насамперед – ніякого “гармонічного мінору” в “Кукові” немає... В основі гармонічної будови “Кука” дійсно лежить “гама”, звукоряд, який складається з восьми звуків: (c)-d-es-f-fis-as-b-h. Гар-



монії в “Кукові” хоча й *семизвучні* (курсив – О.К.), проте в своєму розвитку, мають певний ухил в сторону “восьмизвуччя” – ухил, який при більш уважному гармонічному аналізі твору стає добре помітним. Ви помиляєтесь, – продовжує Рославець, – вважаючи природу моїх співзвуч в “Кукові” – *квартвою*. Дещо, що нагадує “кварткові побудови”, в цьому творі, щоправда зустрічається, але подібне явище, маючи *частковий* характер, не може бути доказом Вашого визначення” [121,256-257].

Що стосується ухилу в сторону восьмизвуччя, то, по-перше, його більш регулярні прояви спостерігаються лише в останньому чотиритакті романсу (С·3+а, Н·1+а, Н·7+с), оскільки гармонія А·2+f(“Лес желтевел”) має епізодичний характер (всі інші “гармонієформи” “Кука” – строго семизвучні). По-друге, той звукокомплекс, який приводить для прикладу Рославець, в композиції з’являється всього один раз (3 т. до кінця) і то не в “чистому” вигляді, а “забруднений” залігованим “а”. Відтак, беручи до уваги твердження композитора, необхідно відзначити спорадичність появи восьмизвучних комплексів в даному творі (можливо, справа полягає у нюансах педалізації? У виданні В.Гроссе авторські позначення педалі відсутні). Щодо квартвої природи “гармонієформ” Рославця неможливо не погодитись з композитором: квартковість не відображає суті ладо-гармонічного мислення митця. Вона – суто зовнішня, оформлююча ознака його письма. Квартвова будова співзвуч, як і терцієва, зустрічаються в “Кукові” та інших творах композитора однаково часто.

### №10

v-no I	T <sup>2</sup> (a <sup>1</sup> )	T <sup>2</sup> (e <sup>1</sup> )	T <sup>2</sup> (dis <sup>2</sup> )	T <sup>2</sup> (h)
v-no II		T <sup>1</sup> (gis)		T <sup>2</sup> (d)
v-la			T <sup>2</sup> (fis)	T <sup>1</sup> (eis) T <sup>1</sup> (fis)
v-cello	T <sup>1</sup> (cis)	T <sup>2</sup> (E)		T <sup>2</sup> (Fisis) T <sup>2</sup> (A)

№11

v-no T T T T T

v-cello T T T T T

p-no T T T T T T T T T

G Es Ges As Es As Es As B C Ges C C As As

№12

v-le T T T T T

p-no T T T T T T T T T T T

A E His E Fisis Gis A Des B As D Es E F

№13

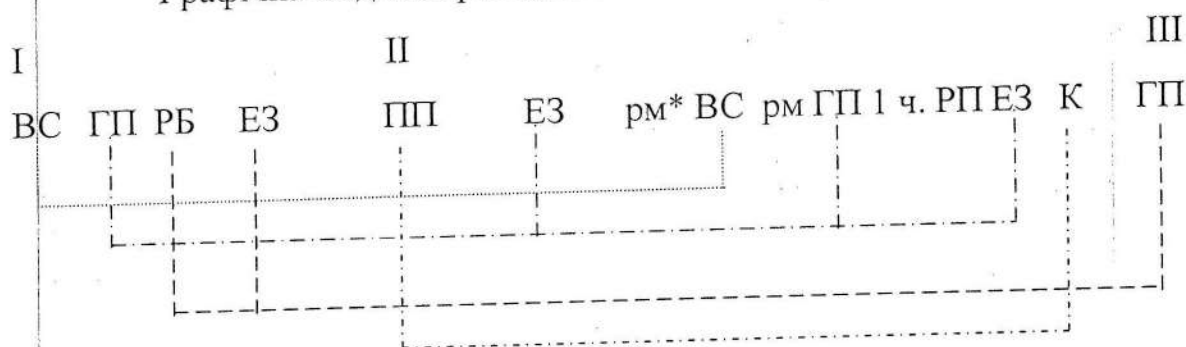
v-le EP T PБ T T T T T T T T T

p-no T T T T T T T T T T T

F C F Des H G Es H FADAA

№14

Графічна модель провідних тематичних арок концерту



\* — ремінісценція.

ДОДАТОК Б  
СПИСОК ТВОРІВ М.РОСЛАВЦЯ

- 1907 “Мрії” (“Rêverie”) для оркестру
- 1910 Струнний квартет F-dur (екзаменаційна робота по класу форми)
- 1910 Симфонія №1 c-moll в чотирьох частинах
- “Фінська фантазія” для оркестру (партитура знищена М.Рославцем як “застаріла”)
- 1911 “Серенада” для камерного оркестру
- 1912 Кантата “Небо і земля” (т. Дж. Байрона)
- 1913 Симфонічна поема “В час Нового Місяця”
- Три твори для голосу і фортепіано: №1 “Сумрак тихий” (т. В.Брюсова), №2 “Ты не ушла” (т. О.Блока), №3 “Ветр налетит” (т. О.Блока); №№2-3 вид. В.Гроссе
- Квінтет (арфа, гобой, два альти, віолончель); вид. у зб.: Рославец Н. Избранные камерные сочинения. - М.: Музыка, 1991
- Струнний квартет №1 in C; вид. там само
- Вокальний цикл “Сумні пейзажі” (т. П.Верлена): №1 “Осенняя песня” (пер. М.Мінського), №2 “Закат” (пер. В.Брюсова), №3 “Благословенный час” (пер. В.Брюсова); №1 вид. В.Гроссе
- Соната для скрипки і фортепіано №1; вид. у 1915 р. у зб. “Весняне контрагентство муз”
- 1914 “Чотири твори для голосу і фортепіано”: №1 “Маргаритки” (т. І.Сєвряніна), №2 “Вы носите любовь” (т. К.Большакова), №3 “Волчье кладбище” (т. Д.Бурлюка), №4 “Кук” (т. В.Гнедова); №№1,3,4 вид. В.Гроссе
- “Пісенька Арлекіна” (т. О.Гуро); вид. Держвидавком
- Соната для фортепіано №1 in Des; вид. у зб.: Рославец Н. Первая соната. Вторая соната. - М.: Музыка, 1990

-- Три твори для фортепіано; вид. у зб.: Рославець Н. Сочинения для фортепіано. - М.: Музыка, 1989

-- Три етюди для фортепіано; вид. там само

-- Струнний квартет №2; точну дату появи (1914-1915?, 1919-1920?) встановити неможливо (збереглися ескізи)

**1915** Поема для скрипки і фортепіано in A; вид. у зб.: Рославець Н. Произведения для скрипки и фортепиано. - М.: Музыка, 1991

-- Два твори для фортепіано; вид. у зб.: Рославець Н. Сочинения для фортепіано. - М.: Музыка, 1989

-- Прелюдія пам'яті А.Абази in Fis; вид. там само

-- "Полёт" (т. В.Каменського); вид. В.Гроссе

**1916** Соната для фортепіано №2 in C; вид. у зб.: Рославець Н. Первая соната. Вторая соната. - М.: Музыка, 1990

-- Фортепіанні тріо №№1,2

-- Сонати для фортепіано №№3,4

-- Сонати для скрипки і фортепіано №№2,3

**1920** Дві поеми для фортепіано; вид. у зб.: Рославець Н. Сочинения для фортепіано. - М.: Музыка, 1989

-- Соната для скрипки і фортепіано №4 in C; вид. у зб.: Рославець Н. Произведения для скрипки и фортепиано. - М.: Музыка, 1991

-- Струнний квартет №3 in E; вид. у зб.: Рославець Н. Избранные камерные сочинения. - М.: Музыка, 1991

-- Вокальний цикл "Полум'яне коло" ("Пісні минулого", т. Ф.Сологуба); в цикл входять твори "Степь моя", "Тихая колыбельная", "Безгрешный сон" ("Разбудил меня рано")

**1921** Тріо для скрипки, віолончелі і фортепіано №3 in Fis; вид. Держвидавтом

-- Соната для віолончелі і фортепіано №1 in D; вид. там само

- /"Медитація" ("Méditation") для віолончелі і фортепіано in B; вид. там само
- / Симфонічна поема "Людина і море" за мотивами Ш.Бодлера
- 1922** П'ять прелюдій для фортепіано; вид. у зб.: Рославец Н. Сочинения для фортепиано. - М.: Музыка, 1989
- / Симфонія №2 (збереглись ескізи)
- / Симфонічна поема "Кінець світу" за мотивами П.Лафарга
- 1923** Соната для фортепіано №5 in Des; вид. у зб.: Рославец Н. Сочинения для фортепиано. - М.: Музыка, 1989
- / Три танці для скрипки і фортепіано; вид. у зб.: Рославец Н. Произведения для скрипки и фортепиано. - М.: Музыка, 1991
- / Соната для скрипки і фортепіано №5
- / Вокальний цикл "Пам'яті Блока" (т. Н.Павлович)
- 1924** Соната для віолончелі і фортепіано №2
- 1925** Концерт для скрипки з оркестром №1 in C; вид.: Рославец Н. Первый концерт для скрипки с оркестром. Партитура. - М.: Сов. композитор, 1990
- / Соната для альту і фортепіано №1
- / Фортепіанне тріо № 4 (присвячене В.Держановському)
- / Хоровий цикл "Пісні робітниць і селянки": входять твори "Песня о красном знамени" (т. А.Богданова), "На полях" (т. П.Орешина), "Метельщица" (т. С.Дольнікова); вид. Держвидавом
- / Вокальний цикл "Пісні 1905 року": входять твори "Смолкли залпы" (т. Є.Тарасова), "Мать и сын" (т. Г.Галіної), "Последнее чудо" (9-е январа) (т. А.Андреева); вид. Держвидавом
- / Вокальний цикл "Декабристи": входять твори "Послание в Сибирь" (т. О.Пушкіна), "Ответ на "Послание в Сибирь" Пушкина" (т. А.Одоевського); вид. Держвидавом

**1926** Цикл хорових та вокальних творів “Поезія робітничих професій”: входять композиції “Токаря” (т. Я.Твердого), “Швея” (т. Г.Коренева), “Машинист” (т. ?), “Ткач” (т. С.Литковського); вид. Держвидавом

-- Соната для альту і фортепіано №2 gis-moll

-- Цикл хорових та вокальних творів “Пісні революції” твори “Октябрь” (т. С.Родова), “Кузнец” (т. ?), “Мятеж” (т. Верхарна), “На первое мая” (т. П.Орещина)

-- “Гімн Радянській Робітничо-Селянській міліції” для духового оркестру

-- “Інтернаціонал” (“Вставай, проклятем заклеимённый”)

-- “Похоронний марш” (“Вы жертвою пали”)

**1927** Кантата “Жовтень”

**1928** Симфонічна поема “Комсомолія”

-- Соната для фортепіано №6 (збереглись ескізи)

-- Кантата “Ленін” (?)

**1929** Струнний квартет №4 (1929?, 1931?, 1939?) (збереглись ескізи)

**1930** Струнний квартет “Туркменістанський”

-- Симфонічна поема “Чорне місто” за мотивами О.Жарова

-- “Барабан. Новий марш піонерів” (т. ?)

-- “Безбожні пісні” (т. ?)

-- “Легенда” для скрипки і фортепіано d-moll; вид. у зб.: Рославец Н. произведения для скрипки и фортепиано. - М.: Музыка, 1991

-- “Стукайте! Комсомольський марш” (т. І.Уткіна); вид. Театркінодруку

**1932** “Марш фізкультурників” (т. О.Осеніна); вид. Держвидаву

-- “Авіамарш” (т. П.Орещина)

-- Балет “Пахта”

-- Симфонічна поема “Узбекистан”

**1935** Камерна симфонія для 18 інструментів соло (збереглись фрагменти)

-- П'єси для скрипки і фортепіано

**1936** Концерт для скрипки з оркестром №2

-- "Попуррі-фантазія для художнього свисту і фортепіано на теми російських народних пісень"

**1941** Хор а саррелла "Робітничий палац" (т. А.Поморського); вид. Держвидавом

-- Струнний квартет №5 Es-dur; вид. у зб.: Рославец Н. Избранные камерные сочинения. - М.: Музыка, 1991

**1942** "Табачок" т. О.Пришельца

-- "24 прелюдии для скрипки и фортепиано" вид. у зб.: Рославец Н. 24 прелюдии для скрипки и фортепиано. - М.: Музыка, 1990

# ΑΟΔΑΤΟΚ Β

Andante affettuoso

The first system of the musical score consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It contains a series of chords and single notes, with a dynamic marking of *p* (piano) at the start. A fermata is placed over a chord in the second measure. The bass staff begins with a bass clef and contains a melodic line with a triplet of eighth notes in the second measure. A dynamic marking of *p* is also present in the bass staff. The system concludes with a final chord in the treble staff.

The second system continues the piece. The treble staff features a melodic line with a dynamic marking of *cresc.* (crescendo) and a fermata over a note. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) appears later in the system. The bass staff mirrors the melodic line with a similar dynamic marking. A tempo change to *a tempo* is indicated above the treble staff. The system ends with a triplet of eighth notes in the bass staff.

The third system is marked *Con moto, capricciosamente*. The treble staff shows a melodic line with a dynamic marking of *dim. e poco rit.* (diminuendo and a little ritardando). The bass staff contains a rhythmic accompaniment with a triplet of eighth notes. A dynamic marking of *p* is present in the bass staff. The system concludes with a final chord in the treble staff.



3

*p* poco a poco cresc.

3

This system contains the first two staves of music. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It features a series of chords and melodic lines, with a triplet of eighth notes in the second measure. The lower staff starts with a bass clef and contains a melodic line with a triplet of eighth notes in the second measure. The dynamic marking *p* (piano) and the instruction *poco a poco cresc.* (poco a poco crescendo) are placed between the staves. The number '3' appears below the first measure of both staves.

*pp* *sonabile*

Lentoso

3

3

This system contains the next two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats (Bb and Eb). It features a melodic line with a triplet of eighth notes in the second measure. The lower staff has a bass clef and a melodic line with a triplet of eighth notes in the second measure. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is in the upper left, and *sonabile* is in the lower right. The tempo marking *Lentoso* is centered above the staves. The number '3' appears above the second measure of both staves.

*poco a poco cresc.*

6 3

6 3

3/4 3/4

This system contains the final two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats. It features a melodic line with a triplet of eighth notes in the second measure. The lower staff has a bass clef and a melodic line with a triplet of eighth notes in the second measure. The dynamic marking *poco a poco cresc.* is in the lower left. The numbers '6' and '3' appear below the staves in the second and third measures. The time signature changes from 2/4 to 3/4 in the third measure of both staves.

This section of the score consists of three systems of music. The first system features a violin part on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The violin part begins with a dynamic marking of *m. d.* and *f*, followed by *sf*. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, with a dynamic marking of *sf*. The second system continues the piano accompaniment with a *p* dynamic marking and includes a triplet of eighth notes in the right hand. The third system shows the piano accompaniment with a *pp* dynamic marking and a *m. d.* dynamic marking. The overall tempo and mood are indicated by the markings *poco a poco dim. e rit.* and *m. d.*.

Nº 2 Allegro con impeto

This section shows the beginning of a piece titled 'Nº 2 Allegro con impeto'. It is written for piano on two staves in 6/8 time. The music features a strong, rhythmic accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. The first measure has a dynamic marking of *p*. The piece is characterized by its energetic and impetuous nature, as indicated by the tempo marking 'Allegro con impeto'.

## № 3 Scherzando con leggerezza

P-no

*pp*

P-no

*3*

## № 4 Moderato (dolce, con alcuna licezza)

P-no

*p*

№ 5 Adagio (nobilissimo)

First system of musical notation for No. 5. It consists of two staves, Treble and Bass clef. The time signature is common time (C). The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The melody in the treble staff features a series of eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The system concludes with a fermata over the final notes.

Second system of musical notation for No. 5. It continues from the first system. The treble staff shows a melodic line with a crescendo leading to a fortissimo (*f*) dynamic. The bass staff features a similar melodic line. The system ends with a sforzando (*sf*) dynamic marking and a fermata.

№ 6 Adagio con passione

Musical score for No. 6, Adagio con passione. It consists of two staves, Treble and Bass clef. The time signature is 2/4. The piece begins with a pianissimo (*pp*) dynamic. The melody in the treble staff is characterized by triplet patterns, which are mirrored in the bass staff. A long, sweeping slur covers the entire piece, indicating a continuous melodic flow. The system concludes with a fermata over the final notes.

P-no

*p*

P-no

*mf* *cresc. molto*

Nº 7 Affettamente (pur)

P-no

Nº 8 Con dolce maniera

P-no

*pp*

## Nº 9 Burlando

P-no

*pp* (*pur*) *poco cresc.*

## Nº 10 Très modère (calme)

P-no

*p*

## Nº 11 [Moderato con moto, Allegro moderato]

P-no

*p* *mf* *morendo*

## Nº 12

P-no

*mp*

## Nº 13 Allegretto, fervido

P-no

*mf* *poco rit. dim.* *marc.*

№ 14 Allegretto con moto

P-no

*p* poco rit. dim.

№ 15 Lento sostenuto

P-no

*pp* cresc. *mf* dim. e poco rit.

№ 16 Lento, rubato

P-no

*p* *m. d.* *m. d.* *ten?* *m. d.*

№ 17 Allegretto con moto

P-no

*risoluto* *mf*

№ 18 a tempo con grazia

P-no

*m. d.* *p*

Nº 19 Meno mosso  
*dolce*

Musical score for No. 19, piano part. It consists of two staves, Treble and Bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is 'Meno mosso' and the mood is 'dolce'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and triplets. A dynamic marking 'm. d.' (mezzo-forte) is present. The piece concludes with a fermata over the final chord.

Nº 20 Un poco piu mosso  
*espress.*

Musical score for No. 20, piano part. It consists of two staves, Treble and Bass clef. The key signature has two flats. The tempo is 'Un poco piu mosso' and the mood is 'espress.' (expressive). The score begins with a piano dynamic marking 'p'. It features a variety of rhythmic patterns and melodic lines, with some notes marked with accents.

Nº 21

Musical score for No. 21, piano part. It consists of two staves, Treble and Bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is 'Meno mosso' and the mood is 'dolce'. The score begins with a pianissimo dynamic marking 'pp'. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and includes a triplet in the bass line. The piece concludes with a piano dynamic marking 'p'.



## № 22 Moderato

Voice

Ты не ушла. Но может быть, все -

*pp* *p*

ём не-по-сти-жи-мом стро-е. Мог-ла ис-чер-пать и из -

*pp*

быть.

Всё мной лю-би-мо-е,

P-но

*pp* *p*

## 23 Andante

O - сен - ний стон

Про - тяж - ный звон Звон

This system contains the first two measures of the piece. The vocal line begins with a half note 'O' followed by a quarter note 'сен', a quarter note 'ний', and a half note 'стон'. The piano accompaniment features a bass line with a half note 'O' and a treble line with a half note 'сен'. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

по - хо - рон - ный

*dim.*  
*p*

This system contains measures 3 and 4. The vocal line has a triplet of eighth notes: 'по', 'хо', 'рон', followed by a half note 'ный'. The piano accompaniment has a triplet of eighth notes in the treble and a half note in the bass. The time signature changes to 3/4. The dynamic marking *dim.* is present above measure 4, and *p* is below measure 4.

Вду - ше боль - ной

Звучит стру - ной Не у - го - ман -

This system contains measures 5 and 6. The vocal line has a half note 'Вду', a quarter note 'ше', a quarter note 'боль', and a half note 'ной'. The piano accompaniment has a half note 'Вду' and a quarter note 'ше'. The time signature changes to 5/4. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat). The vocal line continues with 'Звучит стру - ной' and 'Не у - го - ман -'.

ной

*poco rit.*

24 Allegramente (avec élan)

*mf*

О, по-смо-три!

как мно-го мар-га-ри-ток

И там, и тут...

О - ни цве-тут; их мно-го;

В<sup>III</sup> С

их из - бы - ток; Озни цве - тут.

*3* *3* *3* *3* *dim.*

№ 25 Moderato

*p* Кук! Я! А стре-пет

*tr* *m. d.* *m. g.* *pp*

*m. g.* *6*

где? Гнё - зда пе - ре - пе - ти раз бу - хли

*p* *pp*

*p* В *poco cresc.*

Птен - цы жел - то ро ти - ли

лес.

№ 26 Allegretto grazioso

Да - ле - ко, да - ле - ко за мо - рем

*p*

к р у г - л ы м и      г о - л у - б ы м      р д е - ю т      а - п е л ь -

*P-no*

с и - н ы      п о д      м е - с ы а - ц е м      з о - л о - т ы м .

*P-no*

27

Tempo di Marcia  
funebre

С м о л к - л и      з а л - п ы      з а - п о з - д а - л ы - е ,      С м о л к о -

*P-no*

*piu forte*

47

ру - дий гром. Чуть ды-мят - ся лу-жи а - лы-е, Спят кру-гом бор-

*piu forte*

47

*mf*

50

цы ус - та - лы - е - Спят не - здеш - ним сном

*cresc.*

*mf*

50

28 Andantino con elevazione

*mf*

Во глу - би - не си-бирских руд Хра - ните гордо-е тер - пень - е

*mf*

No 29 Allegro grazioso (tres doux)

Violin I

Musical staff for Violin I, featuring a treble clef and 6/8 time signature. The music begins with a piano (*p*) dynamic marking. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some slurs and accents.

Violin II

Musical staff for Violin II, featuring a treble clef and 6/8 time signature. The music begins with a piano (*p*) dynamic marking. The melody is similar to Violin I but with some variations in phrasing and articulation.

Viola

Musical staff for Viola, featuring an alto clef and 6/8 time signature. The music begins with a piano (*p*) dynamic marking. The part includes various rhythmic patterns and slurs.

Violoncello

Musical staff for Violoncello, featuring a bass clef and 6/8 time signature. The music begins with a piano (*p*) dynamic marking. The part features a mix of eighth and sixteenth notes.

V-n I

Musical staff for Violin I (V-n I), featuring a treble clef. This part includes triplet markings (indicated by a '3' over a bracket) and dynamic markings such as *p* and *sf*.

V-n II

Musical staff for Violin II (V-n II), featuring a treble clef. This part includes dynamic markings such as *p* and *sf*.

V-la

Musical staff for Viola (V-la), featuring an alto clef. This part includes dynamic markings such as *p* and *sf*.

V-c

Musical staff for Violoncello (V-c), featuring a bass clef. This part includes dynamic markings such as *sf* and *p*, and a triplet marking.



30

(avec emotion)

Violin I: *pp*

Violin II: *pp*

Viola: *pp*

Cello: *pp*

Violin I: *pp*

Violin II: *pp*

Viola: *pp*

Cello: *pp*

31

Moderato

Violin I: *p cresc.*, *f*, *pp* *grazioso* (trills)

Violin II: *p cresc.*, *f*, *sf*, *pp* *grazioso*

Viola: *p cresc.*, *f*, *pp* *grazioso*

Violoncello: *p cresc.*, *f*, *pp*

32

*espress.*

Violin I: *f* → *mf*, *espress.*

Violin II: *f* → *mf*, *#p.*

Viola: *f* → *mf*, *s*

Violoncello: *f* → *mf*, *s*

Musical score for measures 21-24, featuring four staves: Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Vla), and Violoncello (Vc). The key signature has one sharp (F#). Measure 21: Vn I has a half note F#4; Vn II has a sixteenth-note triplet starting on G4; Vla has a half note G3; Vc has a sixteenth-note triplet starting on G3. Measure 22: Vn I has a half note G4; Vn II has a sixteenth-note triplet starting on A4; Vla has a half note A3; Vc has a sixteenth-note triplet starting on A3. Measure 23: Vn I has a half note A4; Vn II has a sixteenth-note triplet starting on B4; Vla has a half note B3; Vc has a sixteenth-note triplet starting on B3. Measure 24: Vn I has a half note B4; Vn II has a sixteenth-note triplet starting on C5; Vla has a half note C4; Vc has a sixteenth-note triplet starting on C4. Dynamics include *f* and *sf* in measures 23 and 24.

33 Tempo I espress.

Musical score for measures 33-36, featuring four staves: Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Vla), and Violoncello (Vc). The key signature has one sharp (F#). Measure 33: Vn I has a half note G4; Vn II has a sixteenth-note triplet starting on G4; Vla has a half note G3; Vc has a half note G3. Measure 34: Vn I has a half note A4; Vn II has a sixteenth-note triplet starting on A4; Vla has a half note A3; Vc has a half note A3. Measure 35: Vn I has a half note B4; Vn II has a sixteenth-note triplet starting on B4; Vla has a half note B3; Vc has a half note B3. Measure 36: Vn I has a half note C5; Vn II has a sixteenth-note triplet starting on C5; Vla has a half note C4; Vc has a half note C4. Dynamics include *p* in measures 33 and 34. Trills are indicated by '3' above notes in measures 33-36.

Musical score for strings, measures 32-33. The score consists of four staves: Violin I (V-I), Violin II (V-II), Viola (V-la), and Violoncello (V-c).  
- V-I: Treble clef, contains two triplet markings over eighth notes.  
- V-II: Treble clef, contains six triplet markings over eighth notes.  
- V-la: Bass clef, contains a single note with a fermata.  
- V-c: Bass clef, contains a whole rest.

34

Musical score for strings, measures 34-35. The score consists of four staves: Violin I (V-I), Violin II (V-II), Viola (V-la), and Violoncello (V-c).  
- V-I: Treble clef, starts with *f* *espress.*.  
- V-II: Treble clef, starts with *f*.  
- V-la: Bass clef, starts with *f*.  
- V-c: Bass clef, starts with *f* *molto espress.*

*pizz. arco*

*pizz. arco*

*pizz. arco*

35 *Largo* *molto espress.*

*p*

*p*

*p*

*p*

Musical score for four staves: V-I, V-II, V-la, and V-c. The music is in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 2/4 time signature. The V-I and V-II staves feature eighth-note patterns with triplets. The V-la and V-c staves have a more melodic line. A dynamic marking of *f* is present. A hairpin crescendo is marked with *espress.* (espressivo).

№ 36 Allegro

Musical score for four staves: V-I, V-II, V-la, and V-c. The piece is numbered 36 and marked *Allegro*. The key signature has three flats and the time signature is 2/4. The V-I staff starts with a dynamic marking of *f*. The V-II and V-la staves feature eighth-note triplets. The V-c staff also starts with a dynamic marking of *f*. A hairpin crescendo is marked with *espress.* (espressivo).

No 37 Lent (avec langueur)

Violin

*p*  
*avec langueur*

Piano

*p* *legatissimo*

V-n

P-no

*p* *simile*

Allegro con spirito (non troppo allegro)

Violin I (V-n) and Piano (P-no) system. The Violin I part features a melodic line with accents and a dynamic marking of *f*. The Piano accompaniment includes a complex bass line with triplets and quintuplets, and a treble part with chords and a dynamic marking of *f*.

Violin II (V-n) and Piano (P-no) system. The Violin II part has a melodic line with triplets and a dynamic marking of *p*. The Piano accompaniment features a treble part with triplets and a dynamic marking of *dim.*, and a bass part with quintuplets and a dynamic marking of *p*. A *cresc.* marking is present in the treble part.

39 Più tranquillo

Violin I (V-n) and Piano (P-no) system. The Violin I part has a melodic line with triplets and a dynamic marking of *p*. The Piano accompaniment features a treble part with chords and a dynamic marking of *p*, and a bass part with chords and a dynamic marking of *p*. The tempo is marked *espress.*



Musical score for measures 38-40. The top staff is Violin I, the middle two staves are Violin II and Piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The tempo is *Lento e sempre fantastico*. Dynamics include *quasi mf*, *dim.*, and *pp*. There are triplets in the Violin I and Piano parts.

40 *Lento e sempre fantastico*

Musical score for measures 40-41. The top staff is Violin I, and the bottom two staves are Piano accompaniment. The key signature has two flats (Bb, Eb). The tempo is *Lento e sempre fantastico*. Dynamics include *p* and *pp*. There are triplets in the Violin I and Piano parts.

41 *Allegretto*

Musical score for measures 41-42. The top staff is Violin I, and the bottom two staves are Piano accompaniment. The key signature has two sharps (F#, C#). The tempo is *Allegretto*. Dynamics include *p*. There are triplets in the Violin I and Piano parts.

№ 42 Andantino

V-n

*pp* *p*

P-no

*mp* *p*

V-n

*f*

P-no

*f*

№ 43 Allegro moderato

V-n

*f*

P-no

*f*

№ 44 Andante

V-n

*rit.*

P-no

The musical score consists of three staves. The top staff is for Violin (V-n) in treble clef, the middle staff is for Piano (P-no) in bass clef, and the bottom staff is also for Piano (P-no) in bass clef. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#) and the time signature is 6/8. The piece is marked 'Andante' and 'rit.' (ritardando). The violin part features a melodic line with a fermata on the final note. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures in both hands.

No 45 Allegretto con moto

Violin

Violoncello

Allegretto con moto

Piano

V-n

V-c

P-no

46 Piu lento

V-n  
V-c

P-no

Piu lento

V-n  
V-c

P-no

dim.

No 47 Con brio

Violoncello

Violoncello part in 3/4 time. The staff begins with a rest, followed by a triplet of eighth notes marked *mf* and a trill marked *tr*. The piece concludes with another triplet of eighth notes.

Piano

Piano part in 3/4 time. The right hand starts with a *f* dynamic and a trill. The left hand features a melodic line with a *mf* dynamic and a trill. The piece ends with a *sf* dynamic and a trill.

Vc.

Violin part in 3/4 time. The staff begins with a trill marked *tr*, followed by a melodic line with a triplet of eighth notes.

Pno.

Piano accompaniment part in 3/4 time. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, while the right hand plays a melodic line with various dynamics and trills.

№ 48 Andante

This musical score is for a piece titled "№ 48 Andante". It is written for Violin (Vc.) and Piano (Pno.). The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked "Andante". The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The Violin part starts with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The Piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line with various intervals and rests in the left hand. The score concludes with a double bar line and repeat dots.





Fl. 1

Fl. 2

Cl. 1

Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*



No 51 - Adagio sostenuto

Oboe

English Horn

Clarinet in B $\flat$

Bass Clarinet

Bassoon

Triangle

Timbales

Solo Violin

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

The musical score is for a symphony orchestra. It consists of 11 staves. The woodwind section includes Oboe, English Horn, Clarinet in B $\flat$ , Bass Clarinet, and Bassoon. The percussion section includes Triangle and Timbales. The string section includes Solo Violin, Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score is in common time (C) and begins with a dynamic of *pp*. The woodwinds play melodic lines with various articulations and dynamics, including *pp espr.* and *p espr.*. The strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes, with dynamics ranging from *pp* to *sf*. The Solo Violin part is marked *div. senza sord.* and *pp*. The Timbales play a simple rhythmic pattern. The Triangle plays a single note at the beginning. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.



This page of a musical score, numbered 239, contains ten staves for various instruments. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The instruments and their parts are as follows:

- B♭ Cl.:** A single whole rest is written on the staff.
- Bsn. 1:** A melodic line in bass clef with a key signature of one flat (B♭). It features a series of eighth notes with slurs and accents.
- Bsn. 2:** A melodic line in bass clef, similar to Bsn. 1 but with a different rhythmic pattern.
- C. Bn.:** A melodic line in bass clef with a key signature of one flat, featuring a series of eighth notes.
- Hn.:** A melodic line in treble clef with a key signature of one sharp. It includes dynamic markings *sf* (sforzando) and *pp* (pianissimo) with hairpins.
- Timb.:** A line for timpani with a square clef, showing a few notes with slurs.
- Hp.:** A grand piano part with two staves in bass clef, featuring a complex rhythmic accompaniment with many slurs.
- S. Vln.:** A melodic line in treble clef with a key signature of one sharp, including a dynamic marking *p* (piano).
- Vla.:** A melodic line in alto clef with a key signature of one sharp. It includes dynamic markings *sf* and *pp*.
- Vc.:** A melodic line in bass clef with a key signature of one flat, featuring a series of eighth notes.
- Cb.:** A melodic line in bass clef with a key signature of one flat, featuring a series of eighth notes.

# № 53 Allegro moderato, risoluto

This musical score page contains the first six measures of a piece for orchestra. The instruments and their parts are as follows:

- Flute:** Rests in measures 1-4, then plays a quarter note in measure 5 and another in measure 6.
- Oboe:** Rests in measures 1-4, then plays a quarter note in measure 5 and another in measure 6.
- English Horn:** Rests in measures 1-4, then plays a quarter note in measure 5 and another in measure 6.
- Bass Clarinet:** Plays a quarter note in measure 1, a quarter note in measure 2, and rests in measures 3-4. In measure 5, it plays a quarter note with a *mf* dynamic, and a quarter note in measure 6.
- Bassoon:** Rests in measures 1-2, then plays a quarter note in measure 3, a quarter note in measure 4, and rests in measures 5-6.
- Contrabassoon:** Rests in measures 1-4, then plays a quarter note in measure 5 and another in measure 6.
- Horn in F:** Plays a quarter note in measure 1, a quarter note in measure 2, a quarter note in measure 3, and rests in measures 4-5. In measure 6, it plays a quarter note with a *f* dynamic.
- Timpani:** Plays a quarter note in measure 1, a quarter note in measure 2, a quarter note in measure 3, and rests in measures 4-5. In measure 6, it plays a quarter note with a *f* dynamic.
- Bass Drum:** Rests in measures 1-4, then plays a quarter note in measure 5 and another in measure 6.
- Solo Violin:** Plays a quarter note in measure 1, a quarter note in measure 2, a quarter note in measure 3, and rests in measures 4-5. In measure 6, it plays a quarter note with a *f* dynamic.
- Violin I:** Rests in measures 1-4, then plays a quarter note in measure 5 and another in measure 6.
- Violin II:** Rests in measures 1-4, then plays a quarter note in measure 5 with a *pizz.* dynamic, and a quarter note in measure 6 with an *arco* dynamic.
- Viola:** Rests in measures 1-4, then plays a quarter note in measure 5 with a *pizz.* dynamic, and a quarter note in measure 6 with an *arco* dynamic.
- Violoncello:** Rests in measures 1-2, then plays a quarter note in measure 3, a quarter note in measure 4, and rests in measures 5-6.
- Contrabass:** Rests in measures 1-2, then plays a quarter note in measure 3, a quarter note in measure 4, and rests in measures 5-6.

The score includes various dynamics such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano), as well as performance instructions like *arco* and *pizz.* (pizzicato). The piece is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

This musical score page contains 12 staves for various instruments. The instruments listed on the left are: Fl., Ob., E. Hn., B.Cl., Bsn., C. Bn., Hn., Timp., B. Dr., S.Vln., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score is divided into two measures, 7 and 8. Measure 7 begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The Bsn. and S.Vln. parts start with a *p* dynamic. Measure 8 features a *mf* dynamic for the Bsn. and Vln. II parts, and a *pizz.* (pizzicato) instruction for the Vln. I, Vla., and Vc. parts. The B.Cl. part has a *mf* dynamic in measure 8. The Fl., Ob., E. Hn., Hn., Timp., B. Dr., and Cb. parts are mostly silent in these measures, with some rests and accidentals. The S.Vln. part has a *p* dynamic in measure 7 and continues with a melodic line in measure 8. The Vln. II, Vla., and Vc. parts have a *mf* dynamic in measure 8. The Bsn. part has a *mf* dynamic in measure 8. The B.Cl. part has a *mf* dynamic in measure 8. The Vln. I part has a *pizz.* instruction in measure 8. The Vla. part has a *pizz.* instruction in measure 8. The Vc. part has a *pizz.* instruction in measure 8. The Cb. part has a *mf* dynamic in measure 8.

№ 54 Moderato

Soprano

Musical notation for the Soprano part, starting with a treble clef and a common time signature. The melody begins with a quarter rest, followed by a series of eighth notes. A dynamic marking of *p* is placed above the first note. The line concludes with a fermata over a whole note.

Пе - ре - крѣ - сток. Стук ко - лёс.

Alto

Musical notation for the Alto part, starting with a treble clef and a common time signature. The line contains two whole rests.

Tenor

Musical notation for the Tenor part, starting with a treble clef and a common time signature. The line contains two whole rests.

Bass

Musical notation for the Bass part, starting with a bass clef and a common time signature. The line contains two whole rests, followed by a series of eighth notes. A dynamic marking of *p* is placed above the first note.

Пе - ре - крѣ - сток. Стук ко -

Piano

Musical notation for the Piano accompaniment, consisting of two staves (treble and bass clefs) and a common time signature. The tempo marking *Moderato* is placed above the first staff. The right hand plays a melody of eighth notes, and the left hand plays a bass line of eighth notes. Dynamic markings of *p* are present on both staves. The piece concludes with a fermata over a whole note in the right hand.

*p*



*mf*

S

Трам - ва - я

*p*

A

Пе - ре - крѣ - сток. Стук ко - лѣс.

*p*

T

Пе - ре - крѣ - сток. Стук ко - лѣс.

B

лѣс.

*mf*

*p*

*m. g*

Pno.

*S.*  
 кре - нит-ся у - ступ:

*A.*

*T.*  
*mf*  
 Трам-ва-я кре - нит - ся у - ступ:

*B.*  
*mf*  
 Трам-ва-я кре - нит-ся - у

*Pho.*  
*mf*  
*m. d.*  
*mf*

Живо; решительно

The musical score is written for voice and piano. It consists of five systems of staves. The first system shows the vocal line with lyrics: "Въёт - ся зме - и - на - я струж - ка, Сто - нет го -". The second system continues the vocal line with lyrics: "Въёт - ся струж - ка, Сто - нет го -". The third system continues the vocal line with lyrics: "Въёт - ся зме - и - на - я струж - ка, Сто - нет го -". The fourth and fifth systems show the piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *mf* and *p*, and features crescendo and decrescendo hairpins. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The piano part includes a bass clef with an 8va marking in the second system.

S. 

A.   
ря - чий ме - талл.

T.   
ря - чий ме - талл.

B.   
ря - чий ме - талл.

Рно. 