

О. Н. Дем'янчук, О. І. Коменда

**Творчість Миколи Рославця  
у контексті становлення  
музичного модернізму**



**М. А. Рославець  
(1881–1944)**

*Комісія*  
Міністерство освіти і науки України  
Волинський національний університет імені Лесі Українки

О. Н. Дем'янчук  
О. І. Коменда

**ТВОРЧІСТЬ МИКОЛИ РОСЛАВЦЯ  
У КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ  
МУЗИЧНОГО МОДЕРНІЗМУ**

*Навчально-методичний посібник*

Редакційно-видавничий відділ "Вежа"  
Волинського національного університету  
імені Лесі Українки  
Луцьк – 2008

УДК 78(477)(092)(075)  
ББК 85.31(4УКР)6-8я7  
Д 32

*Рекомендовано Міністерством освіти і науки України  
як навчально-методичний посібник для студентів  
вищих навчальних закладів  
(лист № 1.4/18-Г-1423 від 21.08.2007 р.)*

**Рецензенти:**

**Муха А. І.** – доктор мистецтвознавства, професор  
Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології  
ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України;

**Зінькевич О. С.** – доктор мистецтвознавства, професор,  
завідувач кафедри музики етносів України та музичної  
критики Національної музичної академії України ім. П. І. Чай-  
ковського

**Дем'янчук О. Н., Коменда О. І.**

Д 32 **Творчість Миколи Рославця** у контексті становлення му-  
зичного модернізму: Навч.-метод. посіб.– Луцьк: РВВ “Вежа”  
Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2008. – 200 с.

У посібнику розглядаються творчі здобутки одного з лідерів  
музичного модернізму 1920-х років, талановитого композитора,  
автора оригінальної ладо-гармонічної системи синтетакорду Ми-  
коли Рославця, діяльність якого, починаючи з середини 1930-х ро-  
ків і аж до кінця 80-х, замовчувалася з ідеологічних причин.  
Творчість композитора розглядається у контексті становлення та  
розвитку музичного модернізму на східноєвропейських теренах,  
окреслюються його зв'язки з українською музичною культурою.

Для викладачів і студентів вищих навчальних закладів, на-  
уковців, усіх, хто цікавиться історичними, теоретичними, есте-  
тично-художніми та жанрово-стильовими проблемами музичного  
модернізму.

УДК 78(477)(092)(075)  
ББК 85.31(4УКР)6-8я7

© Дем'янчук О. Н., Коменда О. І., 2008  
© Волинський національний  
університет імені Лесі Українки, 2008

**ЗМІСТ**

Передмова .....	5
Вступ .....	6
<b>Розділ 1. Життєвий і творчий шлях М. Рославця. Умови формування творчої індивідуальності композитора</b>	
1.1. Становлення музиканта .....	12
1.2. Харківський період діяльності .....	22
1.3. Час творчої зрілості: здобутки і втрати .....	25
1.4. Підсумки творчості .....	32
Основні положення 1 розділу .....	37
Питання для закріплення матеріалу 1 розділу .....	37
<b>Розділ 2. Риси творчої індивідуальності М. Рославця</b>	
2.1. Особливості нервово-психічної організації М. Рославця як підстава для формування його творчої індивідуальності .....	39
2.2. Естетично-художні принципи М. Рославця та їх віддзеркалення у його композиторській і музично-критичній спадщині .....	50
Основні положення 2 розділу .....	67
Питання для закріплення матеріалу 2 розділу .....	68
<b>Розділ 3. Система синтетакорду</b>	
3.1. Система синтетакорду М. Рославця у контексті ладо-гармонічних пошуків часу .....	69
3.2. Особливості ладо-гармонічної організації творів М. Рославця .....	75
Основні положення 3 розділу .....	85
Питання для закріплення матеріалу 3 розділу .....	85
<b>Розділ 4. Характеристика творчого доробку. Риси стилю М. Рославця</b>	
4.1. Основні етапи кристалізації авторського стилю .....	87
4.2. Особливості творчої та стильової еволюції .....	105
4.3. Інтонційний словник М. Рославця: новітність та оригінальність .....	111
Основні положення 4 розділу .....	114
Питання для закріплення матеріалу 4 розділу .....	114

Висновки .....	116
Список використаних джерел .....	118
Список літератури про М. Рославця .....	127
Список музичних творів М. Рославця .....	130
Нотні приклади творів М. Рославця .....	134
Іменний покажчик .....	178
Покажчик творів М. Рославця .....	187
Термінологічний словник .....	190

## ПЕРЕДМОВА

У посібнику подано цілісне уявлення про творчі здобутки одного з лідерів музичного модернізму 1920-х років, талановитого композитора, автора оригінальної ладо-гармонічної системи синтетакорду Миколи Рославця. Починаючи з середини 1930-х років і аж до кінця 1980-х, творчість цього яскравого і самобутнього музиканта замовчувалася з ідеологічних причин. Сьогодні, незважаючи на те, що музика М. Рославця з кожним днем займає все більш відповідне їй місце в концертному житті провідних європейських країн, а також на те, що останнім часом з'явилася низка статей і нарисів, присвячених його доробку, все відчутнішою стає потреба ґрунтовної праці, присвяченої композитору, творчість якого є яскравим прикладом становлення і розвитку музичного модернізму на східноєвропейських теренах. Зацікавлення постаттю М. Рославця українським музикознавством обумовлено ще й тим, що, будучи вихідцем з України (композитор народився і виріс на Чернігівщині), він декілька років пропрацював у Харкові і так прислужився становленню і розвитку української музичної культури ХХ століття.

Написаний на основі дисертаційного дослідження, навчально-методичний посібник оснащений солідним довідково-супровідним апаратом, що включає іменний покажчик, покажчик творів та музично-критичних статей композитора, термінологічний словник, додатки, список творів композитора, нотні приклади, список літератури про композитора і список використаних джерел, різноманітні примітки та роз'яснення і передмову. В кінці кожного розділу наведено перелік орієнтовних питань для закріплення матеріалу, який вивчається. Усе це робить посібник придатним для самостійної роботи студентів та викладачів спеціальності "Музична педагогіка і виховання" і є корисним у процесі вивчення курсу "Сучасна музична культура", а також для науковців, які працюють над проблемами музичної культури ХХ століття. Його матеріали можуть бути використані в навчальних курсах музичної історії, теорії, гармонії, естетики, психології.

Отже, видання стане у пригоді усім мистецьким закладам і зокрема широкому колу викладачів та студентів музично-педагогічних факультетів.

## ВСТУП

Микола Андрійович Рославець (1881–1944) – один із лідерів модернізму, першопрохідник “нового мистецтва”. Його творчий шлях – “хресна хода” музиканта-новатора” [143, 5]. Його постать – суперечлива, як і доба (*fin de siècle*), яку він репрезентує. Він – приклад унікального “новатора-академіста” [1, 129], “дволикий Янус”, якого сучасники сприймали й оцінювали дуже по-різному. Б. Асаф’єв відзначав “чутливість і сміливість” [7, 259] його стилю, а С. Василенко вважав, що музика М. Рославця – “абсолютно непридатна для сприймання” [35, 273]. Сам композитор називав себе “організатором звуків” [30, 14], а також “пролетарем розумової праці” [110, 137].

Творча діяльність Рославця охоплює композиторську, музично-критичну, наукову та педагогічну працю. Композиторську спадщину митця складають чотири симфонії, дві кантати, шість симфонічних поем, два скрипкових концерти, балет, десять вокальних циклів, п’ять фортепіанних, п’ять скрипкових, дві віолончельні сонати, п’ять струнних квартетів, ансамблі, мініатюри й ін. Наукову – три масштабні теоретичні дослідження, критичну – понад тридцять статей.

Ліризм і камерність є визначальними рисами творчості М. Рославця. Вони – і жанрові показники, і способи самоідентифікації митця. Гранична емоційність творів Рославця тісно пов’язана з аналізом емоції, її контролем. Звідси – враження зображення емоції, а не її переживання, що справедливо відзначає М. Лобанова [85, 5]. Мистецтво Рославця – це змагання емоції й інтелекту. Як результат виникає рославецький феномен інтелектуалізованої емоції. Романтичний образний світ музики Рославця твориться за допомогою новітньої композиційної техніки. Це забезпечує унікальність творчого почерку митця.

“Что за глупая овца, что не знает Рославца?” [37, 6], – зімпровізував якось В. Маяковський, і цей “каламбурчик” назавжди оселився в біографії композитора, якого на більш ніж півстоліття викреслили з історії радянської музики. Ставши жертвою сталінського тоталітаризму, талановитий композитор змушений був “одягнути гамівну сорочку музичного академізму” [143, 5].

Для українців важливою є тема “Рославець і Україна”, адже відомо, що композитор народився і виріс на Чернігівщині, до Першої

світової війни часто приїздив на батьківщину, в 1921–1922 рр. жив і працював у Харкові.

Процес відродження інтересу до творчості Рославця розпочався на Заході – в Німеччині, Італії, Франції. В 1979 р. Західнонімецьке радіо (Кьольн) озвучило серію концертів під назвою “Зустріч з Радянським Союзом”. У 1987 р. твори композитора прозвучали на Фестивалі російського модернізму у Флоренції. В 1989 р. усі твори композитора, які зберігалися на той час у фондах Центрального державного архіву літератури і мистецтва (тепер – Всеросійський державний архів літератури і мистецтва, далі ВДАЛіМ), були виконані на Фестивалі музичного модернізму в Парижі. У 1992 р. в Німеччині вийшов компакт-диск із записами камерної музики митця.

У 1980-х рр. виконання творів М. Рославця стало можливим і в СРСР. У Брянську (1986 р.) відомий музикант – віолончеліст, музично-громадський діяч і великий ентузіаст у справі відродження до життя творів М. Рославця – М. Белодубровський організував фестиваль, що з 1996 р. має ім’я композитора. Завдяки М. Лобановій у 1989 р. музика композитора прозвучала на фестивалі “Спадщина” та відбулася лекція-концерт із творів Рославця в Московській організації СК СРСР. Т. Грінденко з оркестром Московської філармонії виконала Концерт для скрипки з оркестром № 1 на фестивалі “Московська осінь” (дир. Ф. Глущенко), А. Лазарев з Ансамблем солістів оркестру Великого театру СРСР записав квінтет Рославця “Ноктюрн”. Рукописи композитора, що зберігаються у ВДАЛіМ, реставрував московський композитор О. Раскатов. “Музика” видала низку інструментальних творів митця.

У 1990-х рр. зацікавлення творчістю Рославця прийшло в Україну. В 1993 р. Н. Бабій-Очеретовська провела лекцію-концерт, присвячену творчості композитора, в Харківському інституті мистецтв. У 1996 р. харків’янин О. Грінберг написав “Рославець-каприччіо” для скрипки solo. У 2001 р. в Луцьку силами Волинського осередку Національної спілки композиторів України та Волинського державного училища культури і мистецтв проведено лекцію-концерт з нагоди 120-річчя з дня народження композитора.

Перші спроби музикознавчого дослідження творчості М. Рославця зроблено також у Німеччині. На початку 1960-х Д. Гойови (Геттінгенський університет) відкрив “рославціану” публікацією

“N. A. Roslavce, ein früher Zwölfton-komponist” [46]. Його робота не була спеціальною, оскільки проводилась у межах загального дослідження радянського музичного модернізму 1920-х рр., наслідком якої стала праця “Neue sowjetische Musik der 20er Jahre” (1980 р.). Про результати досліджень Д. Гойови можемо судити на основі вивчення двох джерел. Перше – стаття “Українські корені світового авангарду”, видана Науковим вісником НМАУ в 2001 р. У ній зустрічаємо майже дослівний переказ (з розгорнутими цитатами, на 3–4 сторінки) статті М. Рославця “Н. А. Рославец о себе и своём творчестве” [110]. Відтак робота має здебільшого описово-ілюстративний характер і призначена для ознайомлення з творчістю композитора. Звертає на себе увагу і поверховість деяких суджень автора. Зокрема музика Рославця, на думку Гойови, “інтонаційною щільністю нагадує музику Веберна” [48, 98], насправді ж “інтонаційна щільність” Рославця і Веберна різниться мірою інформаційно-сислової концентрації: багатослівність Рославця протиставляється лаконічності Веберна. Друга стаття – передмова до виданого в Німеччині компакт-дису з камерними творами М. Рославця [44]. Це – стислий нарис, в якому елементи творчої біографії поєднуються з аналізом композиційної техніки і зауваженнями стилістичного характеру. Проте вона також має недоліки: “хаотичність” нотаткового викладу і надмірно сенсаційну подачу матеріалу. Автор зловживає фразеологією газетного стилю (“всебічна ворожість авторитетів”, “джерела опрацьованого невігластва”), грою слів (“доля його музики була і абсурдно політичною, і політично абсурдною”), риторичними питаннями (“Чи композитор він взагалі?”) тощо.

У 1986 р. молодий німецький дослідник А. Веркмайєр (під керівництвом К. Дальхауза) написав працю “Про композиторську спадкоємність Скрябіна: Микола Рославец”. Акцентуючи аспект стильової спадкоємності, він залишає питання стильової самобутності М. Рославця відкритим.

У 1980-х рр. дослідження творчості Рославця розпочалося в СРСР. Під керівництвом Е. Денисова написано дипломну роботу А. Пучиної про Скрипковий концерт М. Рославця № 1 (1981 р., Москва). На жаль, вузька постановка проблеми цієї відмінної за фаховим рівнем роботи не дала змоги належно – широко і цілісно – висвітлити творчість композитора.

З кінця 1980-х рр. творчістю Рославця зацікавились Ю. Холопов, М. Лобанова, А. Гладишева, М. Белодубровський. Їхні публікації з’явилися у московській періодиці.

У двох статтях Ю. Холопова [143; 146] розглядається сутність новітньої композиційної техніки Рославця – системи синтетакорду, її специфіка, подається приклад гармонічного аналізу Фортепіанної сонати № 1. Розглядаючи суть музично-теоретичної системи композитора, в т. ч., підкреслюючи її спадкоємність відносно класичної гармонії, Ю. Холопов упускає з поля зору типи синтетакордів, властивості тонально-гармонічного розвитку, особливості акордики. Він також не приділяє уваги питанням впливу системи на стиль композитора та її еволюції. Побіжно торкаючись життєпису композитора, Ю. Холопов “губить” питання українства М. Рославця; розглядаючи фортепіанний стиль митця, акцентує виконавські аспекти.

Частково перегукуючись з Ю. Холоповим, відомі теоретичні положення наводить А. Гладишева у статті “Гармонический язык Н. А. Рославца в контексте эволюции гармонии нач. XX века” (1986 р., доповідь на конференції в Горькому) [43]. Приділяючи значну увагу проблемі історичної еволюції гармонічної мови в цілому, А. Гладишева виявляє внесок Рославця у її розвиток лише в загальних рисах.

М. Лобанова, звертаючись до кола питань естетико-стильового спрямування, зосереджує увагу на композиторській творчості Рославця [85–89; 91–92]. Її справедливі зауваження, однак, через брак уважності спостереження, не ведуть до очікуваних узагальнень, а саме: відзначаючи риси неокласицизму і конструктивізму в творчості композитора, дослідниця не розглядає питання рославецького символізму. Вона не звертає належної уваги на переломний характер творчості митця, модерністські константи якої нерозривно пов’язані з романтичною генезою. Всі художні здобутки Рославця переважно висвітлюються Лобановою в естетичному плані спрямування, поза настійною необхідністю їх лексично-стильової конкретизації. До того ж усі її зауваження позбавлені системності.

Дві статті М. Белодубровського [12; 13] мають характер популярних есе, в яких виклад творчої біографії М. Рославця скрашується розгорнутими художніми відступами.

В українському музикознавстві творчість М. Рославця так само не здобула належного висвітлення. Єдина робота – стаття Н. Бабій-

Очеретовської “Про романтичне в композиторській концепції М. Рославця” [9] (1994 р., доповідь на симпозіумі музикознавців “Шуберт і шубертіанство”) торкається лише одного із можливих аспектів вивчення теми.

Отже робота постає логічним продовженням згаданих досліджень. Вона спрямована на дослідження творчості М. Рославця у повноті всіх пов'язаних із нею аспектів. Належна увага в ній приділяється питанню “Рославець і Україна” як такому, що перебуває в руслі вивчення проблеми інтеграційних зв'язків українського мистецтва із західноєвропейським, а також російським. Позитивною рисою дослідження є спроба окреслення основних ознак і етапів музичного модернізму, що як цілісне явище в музикознавстві все ще залишається сферою “terra incognita”, в той час як у літературознавстві, наприклад, ця проблема вирішується набагато успішніше [116, 128]. Отож, переживши період ідеологічного табу, здобутки модернізму повертаються в культурний простір пострадянських країн. Разом з ними повертається спадщина М. Рославця. Її наукове осмислення і є головним завданням нашої праці.

Мета посібника – якнайповніше виявити самотність творчої спадщини М. Рославця у всіх її проявах, а саме: музично-громадської діяльності, публіцистики, наукової праці та художньої практики (у жодній з існуючих робіт не зроблено це з належною повнотою), а також висвітлити притаманні їй риси модернізму.

Цій меті підпорядковані такі завдання:

- розглянути творчість М. Рославця у співвіднесенні з відповідною музично-історичною добою, зосереджуючись на осмисленні питання зв'язків композитора з українською культурою;
- з'ясувати характерні риси творчої індивідуальності митця;
- розкрити характерні особливості системи синтетакорду (далі – с/а) як основи музично-теоретичних концепцій М. Рославця та його оригінальних художніх досягнень, окреслити етапи її еволюції, способи застосування, стилетворчі можливості;
- виявити ознаки музичного символізму й музичного конструктивізму у творчій спадщині М. Рославця, вибудувати лінію еволюції стилю композитора, визначити вплив романтичного коріння на формування основних стильових констант М. Рославця.

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

Методологічною основою роботи є поєднання системного та історичного підходів, застосування методів аналізу й синтезу, індукції та дедукції, абстрагування й формалізації. Вихідними для роботи стали методологічні положення інтонаційності музичного мистецтва Б. Асаф'єва [5], музично-стильового аналізу М. Михайлова [111], цілісного аналізу музичного твору М. Тараканова [137], Н. Горюхіної [52; 53], теоретичних досліджень гармонії ХХ ст. Ю. Холопова [143–145; 147; 148], психологічних засад процесу композиторської творчості А. Мухи [106], Л. Кияновської, С. Павличко [116], ґрунтування на розробках проблем музичного жанру і стилю в працях І. Юдкіна, С. Шипа, С. Тишка, О. Зінькевич, Д. Дувірак, Б. Сюти, музичного мислення І. Котляревського, В. Москаленка, О. Козаренка, суміжних питань – у працях С. Скребкова [136], В. Бобровського [26], В. Медушевського [99–101], К. Леонгарда [82], М. Блінової [21], М. Моклиці [103], О. Маркової [96; 97], Н. Очеретовської [115].

Наукова новизна одержаних результатів. У посібнику творчість М. Рославця розглядається різнобічно, з урахуванням основних засад та особливостей становлення музичного модернізму. Вперше простежуються умови формування творчої індивідуальності композитора, визначається місце і значення здобутків М. Рославця у контексті української культури, розкривається значення харківського періоду творчої біографії митця (як поворот до музичного конструктивізму). У праці досліджуються психологічні особливості творчої індивідуальності композитора та його естетичні позиції, які розглядаються крізь призму естетики модернізму, аналізується ладо-гармонічна система М. Рославця – система синтетакорду, виявляється її еволюційний характер. Зроблено спробу окреслити стильову платформу М. Рославця, встановивши ознаки музичного символізму і конструктивізму як важливих напрямків модернізму. Здійснено інтонаційний аналіз усієї збереженої частини композиторської спадщини митця.

Основні положення праці поповнюють знання про музичне мистецтво першої половини ХХ ст. у галузях музичної історії, теорії, естетики, психології. Вони є кроком до системного дослідження музичного модернізму, а також побудови стильових теорій музичного символізму і музичного конструктивізму. Вони також можуть бути корисними у справі вивчення ролі України у процесах становлення і розвитку модернізму в Європі.

## РОЗДІЛ I

### ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ШЛЯХ М. РОСЛАВЦЯ. УМОВИ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ КОМПОЗИТОРА

#### 1.1. Становлення музиканта

Микола Андрійович Рославець народився 5 січня 1881 року (за старим стилем – 23 грудня 1880 р.) в бідній селянській родині, яка мешкала в “глухому напівукраїнському, напівбілоруському” [110, 132] м. Душатіно Суразького повіту Чернігівської губернії (тепер – Брянська обл., Росія<sup>1</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>2</sup>, тих, що проживали на державних землях і були вільними. Батько композитора був письменним: навчився грамоти у війську в період російсько-турецької війни 1877–1878 рр. Мати – кріпацького походження. Родина Рославців була численною, однак, як зазначає Ю. Холопов [143, 5], майже всі її представники, обтяжені великими сім'ями, не навчалися грамоти. Втрачаючи землі, вони зубожіли і залишали родинні угіддя.

Рід Рославців славився серед односельчан музикальністю і малярським хистом. Особливим авторитетом користувався рідний брат Андрія Рославця – Сергій, який добре грав на скрипці та вмів робити музичні інструменти. Саме він, сільський скрипаль-самоук, знайшов у особі малого племінника не тільки палкого шанувальника свого таланту, а й старанного учня. Адже Микола вже в семилітньому віці гарно володів скрипкою, вивчившись грати на слух.

“Взагалі-то всі Рославці були вихідцями з Чугуївських військових поселень” [12, 8], – пише М. Белодубровський. Разом з тим, за даними Чернігівського держархіву, в його фондах містяться дані про понад тридцятьох представників дворянського (!) роду Рославців, які в різний час мешкали на території губернії. Це свідчить про укоріненість роду Рославців у Чернігівській землі. Однак брак інформації про найближчих родичів композитора не дозволив встановити якісь їхні зв'язки із М. Рославцем. Проте навіть за таких

<sup>1</sup> У 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.).

<sup>2</sup> У 1886 р. всі “державні селяни” отримали право земельного викупу.

умов питання національності композитора не можна трактувати однозначно. Тому те, що в публікаціях Ю. Холопова, М. Лобанової та М. Белодубровського Рославець розглядається лише як “виходець з російської “глибинки” [143, 5], на нашу думку, є несправедливим.

У 1893 р. Рославець разом із сім'єю переїздить до Конотопа 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 покійного А. М. Абази” [110, 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 (на Чернігівщину композитор приїжджатиме ще, принаймні, двічі: влітку 1906 р. та напередодні Першої світової війни).

Навчання в Аркадія Максимовича Абази (1845/48–1915)<sup>1</sup> у Музичних класах РМТ (скрипка, теорія музики, гармонія) стало важливим етапом професійного становлення Рославця. Пам'ять про вчителя він пронесе крізь усе життя, в 1915 р. присвятивши А. Абазі фортепіанну прелюдію in Fis та статтю “Дружня відповідь Арс. Авраамову”<sup>2</sup>.

У 1902 р. М. Рославець став студентом Московської консерваторії. За словами М. Белодубровського [12, 8], розпочалося фатальне “рондо” життєвого шляху композитора: Москва – Слезь (1917–1918) – Москва – Харків (1921–1922) – Москва – Ташкент (1931–1933) – Москва, в якому кожне наступне проведення “рефрену” є похмуришим і трагічнішим, ніж попереднє<sup>3</sup>.

У консерваторії Микола Рославець навчався за спеціальностями композиція і скрипка. Його викладачами з фаху були О. Ільїнський

<sup>1</sup> А. М. Абаза – 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”.

<sup>2</sup> Арсеній Михайлович Авраамов (1886–1944) – теоретик, фольклорист, композитор, один з організаторів Пролеткульту, опублікував ряд статей із проблем ультрахроматизму, захистив дисертацію “Універсальна система тонів”.

<sup>3</sup> Приїзд Рославця в столицю збігся із початком нової сторінки світового календаря. “Вже січень 1901 р. – як писав О. Блок, – стояв під знаком зовсім іншим, ніж грудень 1900 р., ...сам початок століття був сповнений суттєво нових прикмет і передчуттів” [22, 394].



(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 О. Ільїнський та І. Гржималі належали до академічної школи, а С. Василенко<sup>1</sup> був прибічником художньо-педагогічного лібералізму<sup>2</sup>. Однак навіть йому не вдалося зрозуміти пошуки свого вихованця. “Мене завжди вважали крайнім “лівим”, – згадував М. Рославець, – і за цю “лівизну” я не раз терпів всілякі неприємності” [110, 133].

Про заняття з Рославцем у класі інструментування С. Василенко пригадував 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 – авт.). У кінці навчального року (1910 р. – авт.) Рославець подав партитуру своєї “Фінської фантазії”, зроблену прекрасно” [35, 169–171]. Про заняття Рославця в класі вільної композиції Василенко говорив 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 автоматично 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 мав величезне... Він листувався з молодими західними композиторами, про яких я ніколи й не чув, який Шенберг вперше заявив про себе тоді, був для нього богом. Справлятися з ним було дуже важко: він писав твори, абсолютно непридатні для сприймання. На початку наших занять він приніс мені “Фантазію на фінські теми” – твір з чудовим тематизмом, досить пристойною гармонізацією і дуже добре інструментований. Але невдовзі, коли я вирішив виконати його з учнівським оркестром, він гордо заявив: “Я знищив “Фантазію” – застаріла... Я відкрив нові шляхи” [35, 272–273].

<sup>1</sup> С. Василенко, як і Рославець, – виходець з Чернігівщини. Його батько народився в м. Городня, закінчив Київський університет і до народження сина вчителював у Чернігівській гімназії.

<sup>2</sup> С. Василенко був незмінним учасником засідань “Товариства вільної естетики”, організованим В. Брюсовим на зразок петербурзьких “Серед” В. Іванова.

Поступово ставлення Василенка до Рославця ще більш хололо. “Для випускної дипломної роботи, – згадував він, – була запропонована кантата з поеми Байрона “Небо і земля”. Я хвилювався: уявляю, яку какофонію він нам піднесе, тим більше, що він благов не дивитись його роботу аж до повного її закінчення. І раптом, на моє здивування, кантата виявилася 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 Гречанинов умовили останніх: мовляв, молодий композитор, з новими задумами... Йому навіть дали велику срібну медаль” [35, 273]. Як ілюстрацію художніх смаків Рославця, Василенко переказував його розповідь про один із перших концертів. “Восени 1911 р. – говорив Василенко, – Рославець з’явився до мене і, хизуючись, заявив: “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... Але все ж таки, – згадував Василенко, – я не думав тоді, що з нього вийде настільки беззмистовний композитор-декадент” [35, 273].

На тлі тієї скупої інформації про Рославця, що існує в науковому обігу, спогади Василенка мають безсумнівну цінність. Проте його категоричність – явно несправедлива, особливо якщо взяти до уваги те, що він не зміг належно оцінити не тільки творчі здобутки М. Рославця, а й таких видатних сучасників композитора, як О. Скрейбін та С. Рахманінов<sup>1</sup>.

На момент закінчення консерваторії (1912 р.)<sup>2</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”.

Закінчивши консерваторію, М. Рославець одружився з дочкою власниці друкарні – своєю колишньою ученицею Наталією Олексіївною Лановою, з якою вони прожили потім близько 10 років.

<sup>1</sup> “Рахманінова, – пише Т. Ліванова, – він настільки недооцінював як композитора і диригента, що присвячені йому сторінки “Спогадів” викликають відчуття прикrostі... Скрейбіна Василенко оцінив більш справедливо, але також не до кінця: на заваді стали філософські “концепції” [83, 15].

<sup>2</sup> Тривалість навчання Рославця (1902–1912) була зумовлена частими перервами навчального процесу в зв’язку з хворобою легень, що періодично поновлювалась.

Після закінчення консерваторії Рославець з ентузіазмом поринає у вир пошуків та експериментів. “Щоб сказати своє слово в музиці,— писав він,— я повинен був порвати з усім тим багажем, який 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 здається деяким нечутливим людям,— спонукала мене порвати зі шкільними традиціями і технікою та стати на шлях самостійного пошуку нових форм” [110, 133]. Через рік пошуків, у 1913 р., перед композитором, за його словами, “привідкрилася завіса, за котрою він знайшов індивідуальну техніку, що дала йому повний простір для вираження його художньої особистості” [110, 134].

Творчий неспокій і велике бажання новаторства допомогли Рославцю знайти однодумців серед молодих, революційно настроєних митців. К. Малевич, В. Маяковський, О. Блок, О. Кручених, В. Каменський, В. Гнедов, Г. Якулов, В. Хлебников, Б. Лівшиць, А. Лур'є, Л. Сабанєєв, М. Матюшин, В. Шкловський, художники товариства “Бубновий валет” — ось найтісніше коло творчого спілкування композитора.

“У нас у Москві новинка,— писав 19 жовтня 1915 р. творець “супрематизму” (поляк, який 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 у книзі “Его-моя биография великого футуриста” також пише про дружні стосунки композитора з “бубновалетівцями” і його регулярні відвідини Студії-театру на Кузнецькому. “Тут постійно бували А. Лентулов,— зазначає він,— М. Рославець (над-композитор), Д. Варравін — поет, І. Машков” [16, 95].

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

<sup>2</sup> 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.

Зближення Рославця з “бубновалетівцями” відбулося на основі захоплення ідеєю синтезу мистецтв, у тому числі синестезійними експериментами. Їх об'єднала й налаштованість на радикальне новаторство: “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]. Вони зробили чимало спільних творчих проектів. А. Лентулов і Д. Бурлюк намалювали ряд ілюстрацій до Сонати для скрипки і фортепіано № 1, Двох творів для фортепіано, Трьох етюдів для фортепіано, Трьох творів для голосу і фортепіано М. Рославця. Сам композитор писав різнокольорові партитури, неодноразово брав участь у художніх виставках (самі роботи не збереглися)<sup>1</sup>.

Колоритним елементом культурного життя Москви 1912–1914 рр. були публічні диспути “бубновалетівців”. Ймовірно, Рославець також брав участь у цих диспутах, зважаючи на його близькість із “бубновалетівцями”. Разом з тим не всі художні принципи “валетівців” виявились прийнятними для Рославця. Наприклад, культ примітиву, свого часу означений О. Бенуа як “повернення до лубка” [123, 20], виявився чужим композитору, і він пройшов повз нього без жодних наслідків.

Важливу сторінку творчої біографії М. Рославця склали його взаємини з одним із лідерів російського літературного процесу початку століття, “головою земної кулі від секції поезії” В. Маяковським. Характер їхніх стосунків відображає відомий зі слів дружини композитора випадок, який стався наприкінці 1920-х рр. “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 підійшов до Маяковського? Маяковський почув і тут же миттєво кинув експромт: — Что за глупая овца, что не знает Рославца? Все товариство дружно розсміялось” [37, 6]<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Такий 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.

<sup>2</sup> Добре знаючи поезію Маяковського, композитор ніколи (!) не звертався до його текстів. Очевидно, причиною цього є відданість Рославця романтичному у своїй генезі художньому образу.

Інакше склалися творчі стосунки Рославця з “младосимволістом” О. Блоком. Він часто звертався до його поезії, використовуючи її як канву своїх вокальних творів, листувався з поетом, час від часу надсилаючи свої композиції. 14 березня 1914 р. О. Блок відзначив у своєму записнику: “Ще два романси на мої вірші від М. Рославця з Москви” [23, 216] (малися на увазі твори “Ты не ушла” і “Ветр налетит” з циклу “Три твори для голосу і фортепіано”). А через сім років Рославець присвятив пам’яті поета свій вокальний цикл, який так і назвав “Пам’яті Блока” (1921 р.).

Важливу роль у становленні композитора відіграло його знайомство з “батьком російського футуризму” М. Кульбіним. Лікар за освітою, М. Кульбін займався музикою, живописом, організовував концерти, виставки, працював як видавець, музичний критик, лектор і декоратор<sup>1</sup>. Щирий характер творчого спілкування Рославця і Кульбіна стверджують листи композитора, написані у 1913–1914 рр.

14 лютого 1914 р. М. Рославець взяв участь у черговій акції футуристів<sup>2</sup> – оприлюдненні та обговоренні маніфесту “Ми і Захід”, званого як “Відповідь Марінетті”, що відбулася у храмі св. Катерини в Петербурзі. Творцями маніфесту були поет Б. Лівшиць, композитор А. Лур’є, художник Г. Якулов. У 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>3</sup>, окрім М. Рославця, взяли

<sup>1</sup> Про рівень діяльності Кульбіна говорить, наприклад, те, що в організованій ним у 1914 р. художньо-артистичній асоціації “ARS” виконувалися твори А. Шенберга (П’єси оп.11) – факт безпрецедентний в Росії того часу.

<sup>2</sup> 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 у цій дискусії.

<sup>3</sup> Маніфест “Ми і Захід” формулював загальні та спеціальні принципи нового мистецтва: “доволі спектрів, доволі глибини, самостійність темпу як засобу виразності і ритму як фактору стабільності” [45, 8]. У проєкції на специфіку музичного мистецтва (за тлумаченням А. Лур’є) нові принципи передбачали “перемагання лінійності (архітектоніки) внутрішньою перспективою (синтез-примітив)... та субстанціональністю елементів” [76, 152]. Стосовно питання Сходу – Заходу, як зазначав Д. Гойови, різницю між ними російські футуристи вбачали в екзистенціально-філософських відмінностях, вважаючи, що “мистецтво Заходу відображає геометричну концепцію світу, рухаючись від об’єктивного до суб’єктивного, мистецтво Сходу – навпаки” [45, 8].

участь брати Бурлюки, О. Кручених, М. Матюшин, В. Пяст, В. Хлебников, В. Шкловський.

У 1913–1916 рр. М. Рославець написав цикли: вокальні – “Сумні пейзажі”, “Три твори для голосу і фортепіано”, “Чотири твори для голосу і фортепіано”; фортепіанні – “Три твори для фортепіано”, “Три етюди для фортепіано”. Він також створив дві фортепіанні сонати, Сонату для скрипки і фортепіано № 1; два струнних кuartети, фортепіанне тріо та квінтет “Ноктюрн”. У 1915 р. його Соната для скрипки і фортепіано № 1 з художнім оформленням А. Лентулова була надрукована у збірнику “Весняне контрагентство муз” поряд з творами В. Маяковського, М. Асєєва, Д. Бурлюка, А. Лентулова, В. Хлебникова, Б. Пастернака.

26 березня 1917 р., трохи більше ніж через тиждень після подій Лютневої революції, Рославець взяв участь у Першому республіканському вечорі мистецтв, організованому футуристами в Ермітажі. Разом з композитором учасниками вечора були В. Маяковський, В. Каменський, Д. Бурлюк, В. Гнедов, А. Лентулов, Г. Якулов. Чергова акція футуристів, окрім естетичного змісту, мала ще й політичний відтінок: ставилося питання необхідності демократизації мистецтва. Для Рославця цей крок футуристів уособив початок будівництва нової культури – провісниці “мистецтва майбутнього”.

Жовтневу революцію композитор, як і інші футуристи, сприйняв відразу й без компромісів<sup>1</sup>. Він залишив Москву і переїхав у м. Єлець, де його чекала посада Голови Ради робітничих, селянських і солдатських депутатів. Одночасно з адміністративною роботою М. Рославець провадив і композиторську (1919 рік значиться в його біографії як рік остаточної кристалізації системи синтетакорду), і педагогічну діяльність. Директор і викладач Єлецької музичної школи, М. Рославець навчав дітей композиції (!), гри на скрипці, писав п’єси для своїх учнів і виконував їх разом з ними. В 1918 р. він прийняв пропозицію очолити Профспілку російських компо-

<sup>1</sup> К. Малевич, наприклад, відразу 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 більшовицькому уряді. 15 березня 1918 р. Д. Бурлюк у “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 [112].

зиторів, а в 1919 р. – повернувся до Москви для роботи на посаді Голови Правління Московського губернського відділу Всерабієу.

Дуже важливим у цьому контексті є питання ставлення Рославця до марксизму. Д. Гойови формулював його так: “Чи усамітвився він в остракізмі своєї “непопулярної музики” переконаним марксистом, як Антон Веберн у часи “3-го Рейху”? Чи, можливо, його марксизм був просто вимушеним камуфляжем?” [44]<sup>1</sup>.

Аналіз і зіставлення ряду біографічних фактів, спогадів, опрацювання публіцистики Рославця дають змогу зробити висновок про те, що принаймні в період першого пореволюційного десятиліття М. Рославець був абсолютно чесним і безкомпромісним у ставленні до марксизму, ідеї якого сприймав крізь призму ідеалів футуризму. Як уже зазначалося, в цьому М. Рославець не був винятком. У такій ситуації опинилася значна частина радикально настроєної інтелігенції – К. Малевич, В. Кандинський, М. Шагал, Д. Бурлюк, А. Лур’є та ін.). Рославець не емігрував, як вчинили багато представників класу буржуазії – С. Прокоф’єв, М. Метнер, О. Гречанинов, М. Черепнін, Л. Сабанєєв, А. Лур’є, С. Рахманінов, І. Стравінський та ін.). Він поринув у працю громадську, політичну, педагогічну. Лише відданістю ідеалам марксизму можна пояснити абсолютно нелогічний у контексті його біографії раптовий переїзд зі столиці у провінцію (м. Єлец).

Достатньою підставою проголошення “пролетарського підґрунтя” може служити те, що Рославець народився в бідній селянській сім’ї. Адже Д. Бурлюк, наприклад, писав, що він ще задовго до революції “вважав себе пролетарським революціонером, бідняцьким художником” [32]. “Мое походження і трудове життя, – зазначав 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

<sup>1</sup> М. Лобанова, – як зазначає там само Д. Гойови, – вважає, що його (Рославця – авт.) 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].

творчість є неприйнятною? Звичайно, я не “пролетарський композитор” у тому розумінні, що не пишу “для мас” кепської музики в стилі Бортнянського чи Галуппі (тобто в традиційній манері – авт.). 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 неутті називають вищезгадані “критики” [110, 137–138]. “Нарешті існують і заявляють про себе, – зазначав у іншому місці Рославець, – такі окремі одиниці, які є ідеологічно близькими пролетаріату, ті, які намагаються знайти нові форми музичного синтезу епохи, головним і вирішальним тонуом 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 загально” [129, 188]. Як редактор “Музичної культури” М. Рославець часто цитує К. Маркса, А. Лабріолу, Л. Троцького, М. Бухаріна. В. Леніна – рідко, до того ж, переважно в іронічно-дошкульному 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 він приходять до марксизму через ідеалізм і, навіть ставши ортодоксальним марксистом, не стає ортодоксальним матеріалістом.

Із початку 1920-х рр. у творчість композитора вливається струмінь “масових творів”. Це – цикли “Поезія робітничих професій”, “Пісні революції”, “Пісні робітничі та селянки”, кантати “Жов-

тень”, “Ленін” та ін. У цих своїх творах (і це ж зазначає Ю. Холопов) М. Рославець “не підхалтурював”, а “щиро прагнув бути “зрозумілим” [143, 7], хоча писати “масову музику” композитору не вдавалося. Вона пістрявіла штампами. Разом з тим тільки чисте сумніння могло породити таке просвітницьке месіанство, 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, а 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]. Рославець не тільки писав про це. Він з усіх сил намагався будувати нову демократичну державу, творити нову інтелектуальну культуру, виховувати нового громадянина, творця нового суспільства, споживача і творця нової культури.

## 1.2. Харківський період діяльності

На початку 1920-х рр. Харків був аванпостом конструктивізму в художньому житті республіки. Ця тенденція яскраво виявилася в архітектурі (Харківський Держпром, гребля Дніпрогесу), книжковій графіці, дизайні, плакаті, рекламі, театрі. Про рівень розвитку конструктивізму в Харкові свідчить його розгалуження. “Дві концепції конструктивізму 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” співпрацювали В. Маяковський, В. Шкловський, К. Малевич, М. Матюшин<sup>1</sup>. Дві гілки харківського конструктивізму, поширюючись серед різних видів мистецтва, виходили за межі регіону.

М. Рославець переїхав до Харкова в 1921 р. Він був першим завідувачем відділу художньої освіти Наркомосу УСРР<sup>2</sup>, ректором і

<sup>1</sup> В. Поліщук працював також у часописі “Театр”, серед дописувачів якого зустрічаємо імена В. Дешєвова, А. Ахматової, М. Волошина, М. Асєєва.

<sup>2</sup> До речі, першим завідувачем музичного відділу Наркомосу Росії був А. Лур’є.

професором Харківського музичного інституту. Працюючи на цих посадах, він займався реформуванням системи музичної освіти шляхом “виховання нових керівників-педагогів, озброєних всією технікою своєї справи, заснованої на наукових даних і науково опрацьованому досвіді” [128, 5]. Завдяки М. Рославцю 1 жовтня 1922 р. у Харківському музичному інституті відкрився педагогічний факультет з двома відділеннями: 1) для підготовки викладачів музичних технікумів; 2) для підготовки викладачів музичних шкіл.

Одна зі сторін діяльності Рославця у Харкові – його членство в музичному товаристві “Молода філармонія”<sup>1</sup>. Там поряд з ним працювали професори Музичного інституту П. Луценко, І. Туркельтауб, Й. Шиллінгер, Голова Товариства музичних педагогів С. Рабець. До речі, Й. Шиллінгер (1895–1943), випускник Петербурзької консерваторії, так само як і Рославець, займався пошуками нової системи звукової організації. Він винайшов 8-ступеневий комплекс “натуральних” звуків з ідеальною діатонічною симетрією тон – півтон (Cis-Dis-E-Fis-G-A-B-C)<sup>2</sup>.

Віддзеркаленням діяльності Рославця у Харкові стала його музично-критична праця в тижневику “Театр”<sup>3</sup>. Показовою в цьому плані є стаття “О музыкально-педагогическом образовании”. Порушуючи питання її малорезультативності і навіть трагічного стану, адже вона “фабрикує велику кількість фізичних і моральних калік” [128, 4], Рославець запропонував власну систему “чітких методів і принципів музичної педагогіки” [128, 4]. “Якщо в інших відгалуженнях загальної педагогіки, – писав Рославець, – керівництвом у роботі є більш або менш ясно усвідомлений, виведений із врахованого досвіду, метод, то тут (в музичній педагогіці – авт.), 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” [128, 4–5]. “Найкращі з педагогів, – зазначав Рославець, – ...змушені експериментувати, як кажуть, на живому тілі” [128, 5]. Композитор не міг і

<sup>1</sup> У 1922 р. харківський тижневик “Художественная мысль” за № 1 повідомляв про виступ Рославця на урочистостях з нагоди дворіччя від заснування “Молодої філармонії” [120, 12].

<sup>2</sup> Детальніше про експерименти Й. Шиллінгера див. у розділі 3.

<sup>3</sup> У той час там працювали також В. Поліщук, А. Ахматова, М. Волошин, М. Асєєв, В. Дешєвов, Б. Яновський.

не хотів розуміти того музичного педагога, який на 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” [128, 5]. Водночас він усвідомлював, що самі педагоги в цьому не винні: їх цього ніхто не навчив. Вирішити цю проблему, “якомога швидше ліквідувавши всіх жахи “середньовіччя” [128, 5], за його словами, покликаний новостворений – музично-педагогічний – факультет Музичного інституту.

Серед учнів Рославця в Харкові зустрічаємо імена відомих у майбутньому композиторів, у їх числі Д. Покрасса і К. Лістова. Дарчий напис “Дорогому вчителю і другу М. А. Рославцю від учня К. Лістова” можна побачити на титульних сторінках багатьох рукописів композитора.

У всіх сучасних друкованих матеріалах 1923-й рік біографії Рославця розглядається як харківський. Це підтверджує й Довідник історії Харківського інституту мистецтв (раніше – Музичний інститут), що зберігається в бібліотеці навчального закладу. Однак 13 січня 1923 р. харківський тижневик “Календарь искусств” повідомляв, що на посаду ректора Музичного інституту замість Рославця, який виїхав до Москви, призначений Б. Яновський [121, 10]. Тому, оскільки підстави, на яких побудовані твердження сучасних дослідників (статті М. Белодубровського, Ю. Холопова, Довідника Інституту мистецтв) не вказуються, то згідно з даними “Календаря искусств” слід внести уточнення в це питання, обмеживши харківський період Рославця 1921–1922 рр.

Якими ж були мотиви повернення Рославця в Москву? Професор Музичного інституту, колега Рославця по “Молодій філармонії” І. Туркельтауб писав так: “Цей безлад, що демонстрував повний розвал мистецтва, 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 “блуду немічність” художніх закладів, що все рішуче викликало один лише острах” [139, 48–56].

Покинувши Харків, Рославець не забуде про Україну. Вона до кінця життя залишатиметься в колі його музично-критичних інтересів. Хорова капела “Думка”, Музичне товариство ім. М. Леонтовича, Держвидав УРСР, Харківський симфонічний оркестр народних інструментів – ці та інші теми регулярно висвітлюватиме він на сторінках часопису “Музыкальная культура”.

За короткий час життя в Харкові композитор створив симфонічні поеми “Людина і море” (за Ш. Бодлером), “Кінець світу” (за П. Лафаргом), Фортепіанне тріо № 3, Сонату № 1 та “Медитацію” для віолончелі і фортепіано, п’ять фортепіанних прелюдій, Симфонію № 2. Усі ці твори слід розглядати як поворотні в напрямі освоєння композитором стилістики конструктивізму.

### 1.3. Час творчої зрілості: здобутки і втрати

Нові обов’язки чекали Рославця в Москві – робота як політ-редактора Головреперткому, уповноваженого Головліту Держвидаву, члена Президії Всеросійського музичного товариства, члена комісії МУЗО Наркомосу, Голови бюро РКП Всеросійської профспілки працівників мистецтва. Багато часу забирала педагогічна праця в Музичному політехнікумі<sup>1</sup>. Незважаючи на насиченість робочого графіка, Рославець спробував себе і в лекторському<sup>2</sup>, і в редакторському<sup>3</sup> амплуа.

<sup>1</sup> Серед учнів Рославця в цей період зустрічаємо ім’я композитора П. Теплова.

<sup>2</sup> Виступив з доповіддю “Концертна практика і музична критика” у Малому залі Московської консерваторії (в обговоренні взяла участь А. Авраамов, О. Брик, М. Голованов, В. Держановський, К. Ігумнов, Б. Яворський). “Полеміст він (Рославець – авт.) був гострий, їдкий”, – згадує про той випадок В. Виноградов [12, 9].

<sup>3</sup> На посаді відповідального редактора Музсектора Держвидаву Рославець видав Другу симфонію Д. Шостаковича, разом з Є. Браудо редагував і видав брошуру А. Абази-Григор’єва “Музыка и техника”, започаткував видання науково-популярної серії “Музыка для всех”.

Крім того, М. Рославець, як і раніше, багато уваги приділяв музично-критичній праці. Журнал “К новым берегам” регулярно друкував його статті, з яких стає зрозуміло, що інтереси композитора все більше схилялися в бік сучасної австро-німецької культури, О. Шпенглера, нововіденців тощо. Водночас часопис слідував 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 (швидше всього йдеться про Камерну – авт.) ввести септет живих людських голосів. Це в жодному випадку не повинен бути хор, але ансамбль семи індивідуальних тембрів-барв” [123, 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>.

12 квітня 1924 р. у залі Товариства “Міжнародна книга” успішно пройшов один із перших авторських концертів Рославця<sup>2</sup>. Разом з тим він став початком тривалого цькування композитора рапмівцями. В концерті прозвучали перша віолончельна та четверта фортепіанна сонати, “Три танці для скрипки і фортепіано” та ряд романсів у виконанні П. Ковальова<sup>3</sup>, С. Шпільман, Б. Тіц, П. Ільченко, П. Вебер, К. Арле-Тіц. Рецензуючи концерт, В. Беляєв зазначив: “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 давнішній антагоніст Рославця В. Алексеев накинувся на композитора зі злісними

<sup>1</sup> Як член АСМу Рославець регулярно друкувався в його робочому органі “Современная музыка”. Головним завданням АСМ була пропаганда сучасної музики.

<sup>2</sup> Організований у межах серії концертів нової російської музики “Музичні виставки”.

<sup>3</sup> Передрук спогадів П. Ковальова про М. Рославця знаходимо в “Музыкальной академии” за 1998 р. [112].

обвинуваченнями. “Твори Рославця, – заявляв 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 художник... Рославець-композитор, поки що – непотрібне, мертве явище. І ми повинні йому це прямо сказати” [2, 28].

У відповідь на це з'явилася стаття В. Асенкова<sup>1</sup>, в якій йшлося: “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 необгрунтовані висновки: “нікому не потрібне” і “нічого не варте”... Зрозуміло, музиці Рославця подібна бекмесерівська “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 Бекмесер суттєво необхідний, як фігура, що відтіняє Вальтера і Сакса” [8, 52].

Приблизно так само дискусійно сприймалося виконання й інших творів М. Рославця. Хоча слід зауважити, що критика творів композитора переважно мала або дилетанський, або ідеологічний характер. Для прикладу. 27 листопада 1924 року в Малому залі Московської консерваторії відбувся ще один авторський концерт М. Рославця, проведений у межах 4-го виконавського зібрання АСМ. У ньому прозвучали “Медитація” та перша соната для віолончелі і фортепіано, “Пісні минулого” (“Осенняя песня”, “Сумрак тихий”, “Разбудил меня рано”, “Безгрешный сон”), твори з циклу “Поезія

<sup>1</sup> Імовірно В. Асенков – псевдонім М. Рославця. Таке припущення робимо на основі особливостей літературного стилю автора, а також враховуючи те, що невдовзі М. Рославець неодноразово виступатиме в музичній пресі під різноманітними псевдонімами (див. розділ 2).

робітничих професій” (“Песня метельщицы”, “Песня машиниста”), три прелюдії та п’ята соната для фортепіано, поема та четверта соната для скрипки і фортепіано, “Пісні революції” (“Кузнец”, “Мятеж”) та третє фортепіанне тріо. У концерті виступили “Московське Тріо”, Б. Тиц, К. Арле-Тиц, П. Ковальов, П. Ільченко, О. Доліво-Саботницький, С. Мальнев. На початку концерту прозвучало вступне слово автора, що розповів про свою творчість. Серед відгуків на концерт – свідоцтво сучасника: “Публіка на концерті... була виключно музикантською, рафінованою. Особливого успіху Рославець у неї не мав” [13, 106] та рецензія 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].

І лише музиканти рівня М. Мясковського здатні були відчутти оригінальність музики М. Рославця і дати їй належну оцінку. Про це свідчить рецензія на концерт 2-го виконавського зібрання АСМ, де його третє фортепіанне тріо і четверта скрипкова соната прозвучали у виконанні “Московського Тріо” (М. Гольдштейн, С. Шпільман, В. Діллон) та артистів П. Ільченка і П. Ковальова. Відзначаючи зважену стриманість письма композитора, рецензент стверджував: “У сонаті відчувається справжній внутрішній трепет, який, можливо, проти волі оволодіває автором, що створив сторінки гостро і цупко вражаючі” [38, 66].

У 1924 р. Рославець започаткував видання часопису “Музыкальная культура”<sup>1</sup>. У першому номері були викладені його завдання. *Перше* – всебічна допомога пролетаріату в його прагненні досягнути музичне мистецтво. “Ми хочемо, – писав М. Рославець, – передати пролетаріату ключ від вікових скарбниць музики, яким ми волею долі володіємо” [109, 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 формах... відмінних від форм мистецтва минулого... Це мистецтво майбутній історик назве “мистецтвом революції”

<sup>1</sup> Перший номер журналу вийшов у світ 1 липня. В ньому повідомлялося, що видавництво “Музыкальной культуры” здійснюється за участю В. Беляєва, І. Глебова, В. Держановського, Л. Сабанєєва та Б. Яворського на кошти Музсектора Держвидаву.

<sup>2</sup> Рославець називає той час “епохою бурі й натиску” [109, 5–6].

[109, 5–6]. *Друге* завдання “Музыкальной культуры” – “виявлення елементів “мистецтва революції”... в його музичному віддзеркаленні... усвідомлення і фіксація цих елементів для визначення характеру і стилю музики наших днів” [109, 6]. “Туга за майбутнім”, – міркував Рославець, – постійне прагнення до цього, найпрекраснішого і найблагодорнішого 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” [109, 7]. “Там, у заповітній далечині, – вірив він, – займається зоря нового мистецтва...” [109, 7].

У другому номері журналу була оприлюднена позиція “Музыкальной культуры” в питаннях оцінки творів мистецтва. *Перше* (за Марксом): “Спосіб виробництва матеріальної форми обумовлює соціальний, політичний і духовний життєвий процес. Не свідомість людей визначає їх буття, а навпаки, їх суспільне буття визначає свідомість” [149, 135]. *Друге* (за Гаузенштейном): “Найбільш загальним змістом мистецтва є суспільство. Проте справжнє мистецтво поводить... так, що характер форми визначається соціальними властивостями епохи... без посередництва соціальної доктрини” [149, 136]. *Третє* (за Троцьким): “Не можна підходити до мистецтва, як до політики..., тому що воно має свої прийоми, методи та закони розвитку” [149, 136]. *Четверте* (за Лабріолою): “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” [149, 137]. Наведені правила, їх зміст і тон недвозначно вказують на те, як змінювалося становище культури і погляди Рославця (вже навіть порівняно з минулим номером журналу), як похитнулася його віра у “мистецтво революції”. Відчувши ідеологічну загрозу, він розпочав маневри, при цьому користуючись “зброєю” своїх противників.

Форму журналу визначали його постійні рубрики – “Основний розділ”, “Своє і чуже”, “Часопис музичного життя”, “Літопис периферії”, “За кордоном”, “Нотографія і бібліографія”, “Листи в редакцію”, зміст – дописи І. Глебова, Г. Конюса, Л. Сабанєєва, А. Аврамова, В. Держановського, А. Александрова, В. Беляєва, А. Абази-Григор’єва, Т. Підгорного, Є. Браудо, С. Гінзбурга, І. Міклашевської, К. Сараджева, С. Мальнева, М. Рославця. Серед питань, які розглядалися, – стан і перспективи сучасної музики (І. Глебов, Л. Сабанєєв, Е. Штейнхард, М. Рославець), завдання і методи му-



зичної критики (І. Глебов), метро-тектонічний аналіз музичної форми (Г. Конюс), питання методики фортепіанного виконавства (І. Мік-лашевська) та сприйняття музики (І. Ейгес), нові способи темперації (А. Авраамов) та нові музичні інструменти (А. Абаза-Григор'єв). Часопис розповідав про видатних музикантів (В. Стасова, Ф. Бузоні, А. Шенберга, Ж. Сігеті), висвітлював музичне життя СРСР, Австрії, Німеччини, Франції, США і навіть публікував широкомасштабну дискусію Л. Сабанєєва і Г. Конюса щодо праці останнього. Кореспонденти "Музыкальной культуры" писали про музичні новини із Відня, Зальцбурга, Праги, Ленінграда, Києва, Харкова, Краснодар, Ростова-на-Дону, Казані, Баку. На сторінках журналу регулярно рекламувалися видання творів О. Скрябіна, М. Мусоргського, О. Бородіна, М. Римського-Корсакова, О. Гречанінова, М. Мясковського, Л. Сабанєєва, С. Фейнберга, М. Рославця.

Тим часом полеміка М. Рославця з "пролетарськими музикантами" набувала все гострішого характеру. Про це дізнаємося зі статті Л. Калтата "О подлинно-буржуазной идеологии гр. Рославца", написаної у відповідь на статтю Рославця "О псевдо-пролетарской музыке" (Пролеткульт, 1926). Основними положеннями статті Рославця були такі:

1. Завданням АПМ<sup>1</sup> є знищення буржуазного мистецтва з метою створення мистецтва пролетарського.
2. Творчий метод "пролетарських композиторів" веде до створення "умисно примітивних музичних організмів" [68, 33].
3. Сприйняття індивідуума – явище суб'єктивне, оскільки залежить від властивостей індивідуальної психіки.
4. Виходячи з особливостей соціально-класової диференціації (пролетаріат, наприклад, поділяється на індустріальний, заміський, кустарний, торгівельний і т. п.), не слід ототожнювати "пролетарське мистецтво" з "мистецтвом індустріального пролетаріату"<sup>2</sup> [68, 36].

<sup>1</sup> До складу Асоціації пролетарських музикантів (АПМ) входили А. Кастальський, М. Лазарев, Л. Лебединський та ін.

<sup>2</sup> "Яку ж власне із згаданих категорій "маси" 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].

5. Невідповідність форми і змісту в творах "пролетарських композиторів", "формальний шаблон, що випирає на поверхню", "музична буденність, а то і відверта вульгарність"<sup>1</sup> їхніх творів [68, 38].

Усі ці "прописні істини" Л. Калтат заперечував. АПМ, за його словами, 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" (курсив – авт.) [68, 32]. Головним дорогоказом 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 "Музыкальная культура", за словами Калтата, кілька років тому стверджував, що оскільки "пролетаріат сам не може вирішити, яка музика йому потрібна", то на допомогу йому мусить прийти "висококваліфікований загін музикантів"<sup>2</sup>, для "передбачливого заготування" такої музики, яку пролетаріат зрозуміє і з часом визнає "своєю". "Прикладом подібного "заготування", за його словами, може бути "Пісенька Арлекіна" (Рославця), "організація звукової матерії" якої є "абсолютно "неорганізованим" набором звуків – футуристичною галімацьсю" [68, 34]. "Ми... вважаємо, – писав Калтат, – що його (Рославця – авт.) 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, – стверджував 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'яснював": "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

<sup>1</sup> Заперечуючи революційний зміст такої "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].

<sup>2</sup> Л. Калтат "перекручує" зміст статті Рославця-Діалектика "По поводу... (Пролетаріат и утонченность)", надрукованої в № 2 "Музыкальной культуры" за 1924 р.

утвердження культурної гегемонії пролетаріату” [68, 37]. Далі – ще цікавіші “одкровення”. “В епоху занепаду буржуазного мистецтва, – писав 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” (курсив – авт.) [68, 38]. “Вся справа в тому, – прийшов до висновку Калтат, – що під усією цією quasi-марксистською фразеологією прихована справжнісінька буржуазна сутність М. Рославця... М. Рославець є справжнім аполоетом 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... Наше завдання полягає... в тому, щоб розвінчувати буржуазну сутність М. Рославця і йому подібних, щоб ідеологічно ізолювати їх від радянської музичної громадськості і тим самим забезпечити цю громадськість від занепадницького впливу таких “теоретиків” [68, 42–43].

Підсумовуючи розгляд цієї дискусії, варто зауважити, що усі звинувачення Калтата, висунуті Рославцю, є яскравим прикладом того, що Б. Асаф’єв називав “бездарною “бекмессерівщиною” людей, що звикли ходити протореними доріжками і ненавидіти... кожного, хто не хоче йти їх шляхом: оскільки не розуміти ближнього набагато легше, ніж зізнатись у власній духовній убогості” [6, 361].

Основну частину доробку М. Рославця зрілого періоду творчості склали три 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. Підсумки творчості

Із настанням “часу вуличних маршів” [12, 9] тиск на Рославця з боку АПМ значно посилювався. Неодноразово здійснювалися спроби остаточно дискредитувати композитора. Врешті-решт він постав перед необхідністю компромісу. Так з’явилися твори на зразок

“Пісень 1905 року” чи “Декабристів”. Вони складають окрему, “ретроспективну” частину спадщини митця. Це твори академічного плану, в яких композиторська індивідуальність Рославця майже ховається за усталеними лексичними зворотами “дозволенних класиків”, насамперед М. Мусоргського та С. Рахманінова. Відчутна спрощеність зближує їх з масовими творами М. Рославця.

Надалі “соціальне замовлення” все відчутніше впливало на творчість композитора. Працюючи над кантатою “Ленін”, четвертим фортепіанним тріо (1927 р.), М. Рославець навіть звернувся до циклічності, абсолютно не властивої його творам раніше [118, 71].

4 грудня 1927 р. у Колонному залі Будинку спілок Державної академії художніх наук Державна академічна капела під керуванням О. Александрова (солісти: В. Політковський і О. Татарінова) та симфонічний оркестр під диригуванням Б. Хайкіна [71, 178] виконали приурочену 10-й річниці Жовтневої революції кантату Рославця “Жовтень”<sup>1</sup>. У 1928 р. з’явилася симфонічна поема “Комсомолія”.

Зрідка продовжувала звучати справжня музика М. Рославця. 29 травня 1929 р. П. Ільченко і П. Нікітін у залі Державної академії художніх наук виконали дві перші частини Скрипкового концерту № 1 Рославця в авторському перекладі для скрипки і фортепіано (за виданням 1927 року).

Незважаючи на усі поступки М. Рославця, кожен наступний крок дедалі більше затягував петлю навколо його творчої індивідуальності. Складність ситуації, в яку потрапив композитор, засвідчує його лист до Голови Всеросійської профспілки робітників мистецтва Славинського. “Протест проти музичної халтури в роботі над репертуаром, – писав 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].

<sup>1</sup> У цьому ж концерті прозвучали “Посвята Жовтню” (Симфонія № 2) Д. Шостаковича, сюїта з балету “Сталь” О. Мосолова та Пролог Л. Половинкіна. Творами Мосолова та Половинкіна диригував Б. Хайкін, Симфонією Шостаковича – К. Сараджев.

“Розправа” відбувалася за стандартним сценарієм. АСМ заборонили<sup>1</sup>, “Музыкальну культуру” закрили, з роботи в Музичному технікумі та видавництві композитора звільнили (в наказі про звільнення з роботи у видавництві вказувалося, що Рославця звільняють “за відсутність чіткої класової лінії в роботі, яка виявилася 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]), в помешканні – провели обшук і конфіскацію майна (в т. ч. рукописи, нотатки, гармонічні аналізи власних творів), виконувати і друкувати твори стало неможливо<sup>2</sup>.

Ідеологічний пресинг, перекривши творче дихання митцю, почав загрожувати його фізичному існуванню<sup>3</sup>. Для того, щоб вижити, композитор змушений був приймати замовлення з союзних республік. Так з’явилися струнний квартет “Туркменістанський” і симфонічна поема “Чорне місто”.

У 1927 р., не витримавши переслідувань, які випали на долю її чоловіка, М. Рославця залишила дружина. Невдовзі він зробив ще одну спробу одруження. Марія Василівна Філіппова дещо скрасила життя композитора, але загалом виявилася людиною, далекою від мистецтва.

Лист Рославця в редакцію, датований осінню 1929 р., пов’язаний з публікацією (!) вокального циклу “Пламенный круг” (“Песни прошлого”), став “покаянням” митця. “Ці твори, – йдеться в ньому, – написані в 1920-х роках і з цілком незалежних від автора причин видаються тільки тепер, тобто майже через десять років після їх написання. Цим пояснюється застарілість для нашого часу як їхнього ідейного змісту, так і впливаючих з нього настроїв, які давно стали для автора чужими (курсив – авт.). У теперішній час

<sup>1</sup> У 1929 р. АСМ була реорганізована у Всеросійське товариство сучасної музики, в 1932 р., невдовзі після колективного виходу з неї М. Мясковського, В. Шебаліна і Д. Кабалевського, у зв’язку з Рішенням ЦК ВКП (б) “Про перебудову літературно-художніх організацій”, припинила існування.

<sup>2</sup> З 1928 р. статті М. Рославця вже не друкують у пресі.

<sup>3</sup> У схожій ситуації з невеликими варіантами опинилися О. Мосолов, Л. Половинкін, Г. Попов, В. Дешевов, І. Белза, П. Козицький, Л. Ревуцький. Д. Шостакович після “Катерини Ізмайлової” унікав оперного жанру, Б. Лятошинський симфонію № 3 написав через 20 років після “розгрому” 2-ї. Навіть визнаному в той час Європою С. Прокоф’єву доводилося важко.

автор розглядає ці твори як спроби вирішення формальних проблем на шляху розвитку його власних принципів і методів організації звукового матеріалу” [60, 11]. “Неможливо повірити в те, – писав Ю. Холопов, – що прекрасний музикант-новатор, який чудово розуміється на теорії, історії, естетиці музики, в самозасліпленні перестав розуміти цінність музики – своєї!” [143, 7]. Можливо, як припускав дослідник, це тактичні хитрощі, спосіб зберегти себе “на плаву”? Адже до подібного звертався навіть Д. Шостакович. Ні. Віднині композитор сам став цензором своєї творчості.

З 1931 р. по 1933 р. М. Рославець працював завідувачем музичної частини і диригентом Узбецького музичного театру та музичним керівником Радіоцентру. Емігрант мимоволі підписував листи дружині, іменуючи себе не інакше як “ташкентський в’язень”. Працюючи “над виробленням національної узбецької гармонічної мови” [15, 18], М. Рославець написав симфонічну поему “Узбекистан” та балет “Пахта”.

У 1933 р., поновившись на посадах викладача Музичного технікуму та політредактора Головреперткому (1936–1938 рр.), М. Рославець повернувся до Москви. З 1933 р. по 1935 р. він – редактор Радіокомітету, керівник Циганського ансамблю ВДКО (з 1939 р.) та викладач Курсів військових диригентів. Проте до справжньої творчості композитор так і не повернувся: настав час приховувати сам факт появи серйозних творів<sup>1</sup>.

Вульгарна, як і раніше, критика творів Рославця в пресі тепер подавалася лише як минуле. “На радянську тематику, – відзначав кореспондент “Советской музыки”, – 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” [107, 47]. Або ж: “Серед москвичів широко декларував свою крайньо “ліву” орієнтацію Рославець, але в творчості він залишився майже невагомою величиною” [63, 33].

Тим часом М. Рославець завершував наукові праці “Нова система організації звуку і нові методи викладання теорії композиції”, “Дослідження музичного звуку і ладу”, “Робоча книга з технології

<sup>1</sup> Присутні на лекції-концерті М. Лобанової, що проходила в Московській організації СК СРСР у березні 1989 р., молодші сучасники Рославця були здивовані існуванням його творів, адже їм довелося знати його лише як чиновника.

музичної композиції”, “Педагогічні засади нової системи музично-творчої освіти”, працював над Камерною симфонією, другим скрипковим концертом, струнним квартетом № 5, циклом “24 прелюдії для скрипки і фортепіано”. У нього визрів і почав оформлюватися задум фундаментальної праці “Нова система композиторської освіти”.

У кінці 1930-х рр. родини Рославця торкнулися репресії. Племянниця 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 задля безпеки знищили рукописи композитора, які він привіз туди ще десять років тому. Його звернення в комісію організації з охорони авторських прав радянських композиторів засвідчує фатальний рівень розгублення і зневіри. “Всі ці твори, – писав він (серед них – *“Попуррі-фантазія для художнього свисту з фортепіано на російські теми”* (курсив – авт.), – прошу відповідно оцінити, щоб я міг, нарешті, отримати свої авторські” [12, 9].

Усі ці випробування закінчилися для М. Рославця інсультом – тимчасовим паралічем і втратою мови.

Другий інсулт став смертельним. 23 серпня 1944 р. у віці шістьдесят чотири роки Микола Андрійович Рославець пішов з життя. Його дружина невдовзі знову вийшла заміж. Вона продала рояль і скрипку композитора. Його особисті речі зберігалися недбало, багато документів загинуло. Тривалий час могила М. Рославця на Ваганьківському кладовищі була занедбаною.

Мине не так багато часу, і підручники з історії музики твердитимуть 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*” (курсив – авт.) [105, 66]. Або: “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. *Виявилися нежиттєздатними*, з одного боку, *конструктивістські партитури М. Рославця* (курсив – авт.), 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” [105, 75].

## ОСНОВНІ ПОЛОЖЕННЯ І РОЗДІЛУ

1. Коло творчого спілкування М. Рославця сприяло визріванню у цього композитора схильності до модернізму.
2. Сприйняття Рославцем марксизму відбулося на ґрунті його неортодоксально-плюралістичного розуміння цієї доктрини.
3. Праця композитора в Харкові (1921–1922) стимулювала його звернення до конструктивізму.
4. Діяльність М. Рославця в АСМ сприяла закріпленню естетичних принципів модернізму в художній практиці митця.
5. Музично-критична праця М. Рославця реалізувала його модерністську потребу “самопояснення”.

## ПИТАННЯ ДЛЯ ЗАКРІПЛЕННЯ МАТЕРІАЛУ І РОЗДІЛУ

1. Де і коли народився М. Рославець? Що вам відомо про родину композитора?
2. Хто був першим учителем музики М. Рославця? Де він розпочав професійні заняття музикою?
3. Назвіть роки навчання М. Рославця в консерваторії і його вчителів з фаху.
4. Творчістю якого західноєвропейського композитора особливо захоплювався М. Рославець, навчаючись у консерваторії?
5. Як склалися стосунки М. Рославця з С. Василенком? Які твори були написані М. Рославцем під час його навчання в консерваторії?
6. У якому році М. Рославець “привідкрив завісу”, за якою він знайшов свою індивідуальну композиторську техніку?
7. Окресліть коло творчого спілкування М. Рославця після закінчення консерваторії.
8. Поясніть зміст термінів *модернізм, футуризм, символізм, конструктивізм, неокласицизм, академізм*.
9. Які твори написав М. Рославець у 1913–1916 рр.?

10. Що вам відомо про участь М. Рославця в акціях футуристів?
11. Як М. Рославець сприйняв Жовтневу революцію і яким було його ставлення до марксизму?
12. Окресліть основні напрямки діяльності М. Рославця у перші пореволюційні роки.
13. Що слід розуміти під висловом “масові твори” М. Рославця?
14. Що вам відомо про розвиток конструктивізму у Харкові? Яку діяльність провадив там М. Рославець?
15. Про що йдеться у статті М. Рославця “О музыкально-педагогическом образовании”? Яка ваша думка з цього приводу?
16. Назвіть учнів М. Рославця у Харкові.
17. Окресліть межі харківського періоду творчості М. Рославця. Які твори там були написані?
18. Чим займався М. Рославець, повернувшись до Москви? Що вам відомо про його діяльність в АСМ?
19. Назвіть імена перших виконавців творів М. Рославця.
20. Якою була реакція критики на концерти з творів М. Рославця?
21. Які завдання ставив перед журналом “Музыкальная культура” М. Рославець як його редактор? Охарактеризуйте видання в цілому.
22. Перекажіть зміст публічної дискусії М. Рославця і Л. Калтата.
23. Які зміни сталися у творчості М. Рославця у другій половині 20-х років? З чим це пов’язано? Перелічіть твори М. Рославця, написані в цей період.
24. Як М. Рославець потрапив в Узбекистан? Окресліть основні напрямки діяльності композитора цього часу.
25. Чому преса 1930-х рр. писала про М. Рославця в минулому часі? Як вона оцінювала творчість композитора?
26. Перелічіть музичні твори і наукові праці М. Рославця останнього десятиліття.
27. Де похований композитор? Де розміщено його архів?

## РОЗДІЛ 2

### РИСИ ТВОРЧОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ М. РОСЛАВЦЯ

#### 2.1. Особливості нервово-психічної організації М. Рославця як підстава для формування його творчої індивідуальності

Межа XIX–XX ст. є особливим періодом в історії мистецтва. Ламання художніх традицій романтизму відбувається в цей час разом з народженням та визріванням модернізму. “Нам випало жити в той час, коли сама основа людського існування переживає момент потрясіння, – говорив І. Стравінський. – Сучасна людина втрачає відчуття цінності і стабільності” [152, 178]. Страхіття Першої світової війни, суспільно-політичні перевороти Росії, Німеччини, Австро-Угорщини, наукові відкриття З. Фрейда, К. Юнга, А. Бергсона, Д. Фрейзера внесли сум’яття, розчарування і зневіру у світовідчуття кількох поколінь. Скепсис став виразником духу часу. Усвідомлення глибокої суспільної кризи і прагнення її подолати інспірувало “початок нового часу”. Так виникли “нова краса” В. Кандинського, “нова музика” А. Веберна, “нове звукоспоглядання” В. Каратигіна, “нові, нечувані ще звукові світи” М. Рославця.

“Модернізм починається з того, – пише М. Моклиця, – що створює нового героя, правнука чи внука згн’ябленого 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 плакає... 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 згн’ябив декадента, він зробив заміну героя, запропонував... – Заратустру... Митці придивлялись, так і сяк приміряли на себе одяг ніцшеанського героя, зрештою знайшлися 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’єд-

нались одним і тим самим явищем. Антагонізм, звичайно, від цього не послабився” [103, 17].

“Сене складності був фундаментальним відкриттям... модерніста”. Тільки складне мистецтво могло відобразити складне життя”, – стверджував П. Фолкнер [140, 14]. “Модернізм, – писала С. Павличко, – містить чи не найбільше парадоксів, чи не найважче піддається дефініціям, а крім того, має фундаментальні національні відмінності” [116, 18]. Дискурс модернізму, на думку дослідниці, ґрунтується на дослідженні проблем західництва (модернізм завжди зорієнтований на Захід), сучасності (модерніст завжди співвідносить себе з часом), інтелектуалізму, антинародництва, індивідуалізму, деканонізації, формалізму і т. ін.

Творчу індивідуальність<sup>1</sup>, як відомо, формує комплекс факторів, у числі яких – історична ситуація, філософські теорії, художні стилі тощо. Немаловажливим серед таких є фактор біологічний – нервово-психічна діяльність митця, побудована на діалектичній єдності його фізіології і психології. Обумовлюючи темперамент, характер, поведінкові реакції індивідуальності, вона стає її природним знаряддям у творчому процесі, чинить вплив на його кінцевий результат і сама віддзеркалюється у ньому. Х. Ортега-і-Гасет стверджував: “Хоч би якою вартістю ми наділяли певний витвір культури – наукову систему, юридичний закон, мистецький стиль – мусимо шукати за ним біологічний феномен – тип людини” [103, 59]. Біологічний фактор – 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. Біологічний фактор обумовлює вибіркове ставлення індивідуальності до сприйняття дійсності, її схильність до різних способів відображення оточуючого світу, при цьому основним критерієм визначення типу цієї індивідуальності, за словами К. Леонгарда, є “особливості поведінки людини в конкретних ситуаціях” [82, 29].

Класифікація нервово-психічної організації людини, запропонована М. Бліновою, містить три рівні типології: загальний, спеціальний і парціальний (ракурсний) [21]. На загальному рівні вона виділяє збудливий (динамічний з переважанням “крещендо”), галь-

<sup>1</sup> Творча індивідуальність – оригінально-неповторна цілісність психологічно-інтелектуальних особливостей (характеристик) суб’єкта, що творить, відзначена високим рівнем дієздатності в процесі творчості.

мівний (динамічний з переважанням “дімінуендо”), лабільний (динамічний з балансуванням між “крещендо” і “дімінуендо”) та інертний (статичний)<sup>1</sup> типи. Спеціальний рівень диференціює 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 тощо). Їхній вплив на індивідуальність пов’язаний з особливостями функціонування тих чи інших аналізаторів людського організму – зорового, слухового, рухового та ін. – внаслідок чого вони по-різному співвідносяться між собою – перебувають у відносній рівновазі, мають різну активність, або ж – один із них помітно домінує над іншими. М. Блінова, наприклад, вважає, що творчість Ж. Верна, Е. По, Г. де Мопассана варто розглядати з точки зору переважання функціональних центрів орієнтування, самозахисту, сексу відповідно, а творчість А. Рубінштейна – як зразок (більш поширеної) парціальної комбінації-рівноваги.

Відповідно до запропонованої класифікації нервово-психічну діяльність М. Рославця можна охарактеризувати як поєднання особливостей збудливого типу, розумового підтипу та батьківської парціальності (відповідального лідерства). Динамізм нервово-психічної сфери Рославця з яскраво виявленою крещендуною тенденцією обумовлює рухливість і силу його індивідуальності, належної до збудливого типу. Обґрунтованість такого припущення доводять завзяття і наполегливість композитора у творчій праці, його впевненість у власній правоті, цілеспрямованість, принципова непоступливість, навіть нестриманість у відстоюванні своїх переконань, у т. ч. в умовах політизації мистецтва та ідеологічного тиску 1930-х. Силу і динамізм нервово-психічної діяльності Рославця підтверджує також потужність його новаторських устремлінь (про усе це дізнаємося зі свідчень сучасників композитора).

Переважає логічного мислення дозволяє віднести нервово-психічну організацію Рославця до розумового підтипу. Йдеться про значення і роль раціонального у творчості. Системність – у різних її

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

<sup>2</sup> Характеризуючи їх, М. Блінова наводить як приклад відповідно Г. Берліоза, С. Танєєва, М. Мусоргського.

проявах – пошуки і віднайдення ладогармонічної системи, створення педагогічної системи (нова система композиторської освіти), спосіб мислення і творчої праці (тобто як метод і методики) є ключовою ідеєю М. Рославця. Це засвідчує вагомість раціонального начала у творчості композитора, що, не заперечуючи існування позараціональних стимулів творчості, суттєво зменшує їх значення в цілому.

Парціальний ракурс нервово-психічної сфери Рославця відзначений високою активністю центру батьківства. Вона обумовлює месіанський характер просвітницької та педагогічної діяльності композитора, який робить все для того, щоб створити власну школу і повести за собою інших. Профетичність оцінки його справи була для Рославця “рятівною соломинкою” у боротьбі з симптомом перехідності. Вона ж для нього – ідейно-конструктивний фундамент будівництва нового, життєтворчого мистецтва.

Побудована на основі теорії К. Юнга, систематика психологічних типів М. Моклиці [103, 269] дає змогу розглянути нервово-психічну діяльність М. Рославця у її взаємодії з художнім контекстом модернізму. Чотири психологічні типи, які дослідник класифікує як основні, вона описує так. Інтуїтивний тип (символіст) завжди перебуває 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. У емоційного типу (експресіоніста) домінують емоції, в результаті він бурхливо реагує на недосконалість життя. Розумовий (сюрреаліст) – живе у світі тотальних абстракцій, певніших для нього, ніж дійсність.

За цією систематикою творчу індивідуальність М. Рославця відзначає поєднання розумового та сенсорного типів. Позитивістський культ емпіричної реальності виростає у композитора у прагнення матеріалізувати художню ідею. Звідси витікає провідна естетико-художня настанова М. Рославця – підпорядкування деструктивних факторів конструктивним. Системність (Рославець іменує себе “організатором звуків”) стає засадничим методологічним чинником творчого процесу композитора. Декларуючи розподіл художньої якості на предметну (емпіричну) і формальну (теоретичну), Рославець переконаний, що остання визначає і обумовлює першу. Разом з тим композитор заперечує можливість метафізичного тлумачення власної творчості, тим самим виказуючи свій пієтет перед світом матеріальних речей.

Про строгий контроль, який веде Рославець за власними художніми образами, свідчить оперування ними як символами. Композитора вабить не стільки сама емоція, скільки її уособлення. Це підтверджує аналітичну абстрагованість його художнього мислення. Внаслідок постійного контролю емоції розумом вона втрачає свою безпосередність, набуваючи узагальнено-абстрактного характеру. Усе це є для Рославця способом уникання зниженості жанру.

Особливості нервово-психічної організації М. Рославця служать основою формування його світоглядних, естетичних смаків, поглядів, переконань. Дослідження естетичних принципів композитора показує органічну вписуваність його творчої індивідуальності у естетику модернізму. Спираючись на основні положення роботи С. Павличко [116], розглянемо найхарактерніші риси моденізму в проекції на творчу індивідуальність М. Рославця.

Однією з характерних рис модернізму є утвердження категорії складності. Така настанова яскраво проявилася у творчості М. Рославця. М. Мясковський писав: “Ось твори (Рославця – авт.), які на-вряд 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 неувагу і, можливо, навіть, ворожнечу” [111, 542–543]. Він також зазначав “величезні технічні труднощі” [111, 544] творів композитора, які інколи навіть створювали враження непрактичності і, звісно, не могли сприяти широкому визнанню цих творів. Багато хто з сучасників Рославця не сприймав музики М. Рославця через її складність. С. Василенко стверджував: “Він (Рославець – авт.) писав твори абсолютно непридатні для сприймання” [35, 169]. Зі слів композитора, відома скандальна реакція публіки на його концерт у Ялті у 1911 р., де автора “обсвистали і почали закидати усім підряд” [35, 273]. Чим породжене прагнення М. Рославця до складності? Страхом модерніста перед простотою, адже “правнук згнатьбленого романтика” – “людина, надто далека від досконалості, надто не впевнена у собі і світі”. Він ховається від невпевненості у складності власного самовираження.

<sup>1</sup> Симптоматично, що складна для сприйняття, з точки зору пересічної людини, та розуміння якої потребує ґрунтовної музичної освіти, музика Рославця нині також залишається прерогативою вузького, вибраного кола слухачів.

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 С. Браудо, і його думка виявляється на диво співзвучною думці Рославця стосовно Шенберга. Звертаючи увагу на “суворий, терпкий і жорсткий, невимолений у своєму презирстві... до чуттєвої, пряної і рафінованої красивості звуку” [127, 30] стиль Шенберга, Рославець робить висновки: “Він молодий, а тому нещадний. Він виразник нової краси, що тільки народжується з глибин нового світосприйняття” [127, 30]. Музика Рославця, по суті, не схожа ні на музику Шенберга, ні, тим більше – Веберна, але естетичні характеристики, які він дає цим митцям, цілком придатні і для нього. Прозорлива свосчасність розуміння Рославцем їхньої музики, за словами Ю. Холопова, свідчить про те, що “композитор відчував схожі якості в самому собі” [143, 6].

Одним із чинників художньої складності творів М. Рославця є серйозність висловлювання. Зумовлена ліричним характером його обдарування, вона є виявом слабкості й сили композитора одночасно. Неможливість дистанціювання (відчуження) Рославця від створюваного образу породило постійну “автобіографічність” його творів. Виняткова серйозність внутрішнього “я” композитора унеможливила використання гумору чи іронії (їх відсутність у музиці Рославця компенсується щедрим використанням у публіцистиці).

Усвідомлення Рославцем власної складності інспірувало його бажання пояснити себе, в тому числі і через пояснення інших. Рославець не був байдужим до широкого слухача, хоча насамперед писав для себе і своїх однодумців. Прагнення композитора розширити коло своїх слухачів стає зрозумілим з огляду на інтенсивність його музично-просвітницької діяльності, численні спроби реалізувати себе в масовому жанрі (“Поезія робітничих професій”, “Пісні робітниці й селянки” і т. ін.), неодноразові “самопояснення”<sup>1</sup> в пресі, цілеспрямований пошук наукового обґрунтування процесу сприйняття музики. Стосовно останнього. Рецензуючи один із авторських вечорів С. Танєєва, Рославець зауважував, що “після концерту у слухача з’явилося відчуття компенсації тієї енергії, яка була витрачена ним на сприйняття, якимось новим інтелектуальним

<sup>1</sup> 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” [143, 7–8].

змістом” [80, 240]. Запорукою цього він бачив відчутне переважання “об’єктивних музично-формальних елементів” над “предметними” [80, 240].

Характерною рисою модернізму, за словами С. Павличко, є його орієнтація на здобутки і цінності західноєвропейської культури (європоцентризм). Таку західницьку орієнтацію зустрічало і у випадку з М. Рославцем. Відправною точкою кристалізації європоцентризму М. Рославця стало дитинство, проведене у м. Душатіно (українсько-білорусько-російське пограниччя), з його мультинаціональним складом населення<sup>1</sup>. Сила доцентрового тяжіння спонукала Рославця залишити провінцію. Москва уявлялася вихідцю з неможливої селянської родини омріяною музичною Меккою, певною мірою – уособленням європейськості. Європоцентризмом, очевидно, пояснюється і байдужість Рославця до народної творчості. Зорієнтований на західну культуру, він часто звертався до надбань західноєвропейської класики. Так, одна з ключових тем його Фортепіанної сонати № 5 (*Un poco più mosso*) перегукується з темою відомої мазурки Ф. Шопена (№ 13 *a-moll* (op.17 № 4). Бахівську монограму знаходимо у Струнному квартеті Рославця № 3 (*Moderato*)<sup>2</sup>.

Дотримання лінії європоцентризму простежується також у музично-громадській та музично-критичній праці М. Рославця, кульмінацією якої став період роботи в АСМ. Це – організація концертів найновішої західноєвропейської музики, її критичний аналіз<sup>3</sup>. У руслі європоцентристських інтенцій слід, очевидно, розглядати також літературні псевдоніми Рославця – Діалектик, Архівіст, Комуніст, Наталія Р., *Re-la, La-siv*<sup>4</sup>.

Свідченням західницької орієнтації Рославця є й те, що, зазначаючи молодість російської музики, він наголошував на необхідності творчого засвоєння нею досягнень західноєвропейського мистецтва. Тільки з П. Чайковського, на його думку, розпочинається історія російського музичного професіоналізму: М. Глінка – гені-

<sup>1</sup> Подібний мультинаціональний обшар творчих контактів (росіяни, українці, поляки, євреї та ін.) чекатиме Рославця у Курську, Харкові, Москві.

<sup>2</sup> Смысл коду тут – подвійний, оскільки бахівські ініціали “шасливо” збігаються з широко вживаною у ХVІІІ ст. риторичною фігурою хреста.

<sup>3</sup> Рославець неодноразово звертався до маловідомого росіянам тоді сучасного західноєвропейського мистецтва. При цьому австро-німецька традиція (Бетховен, нововіденці) виявилася йому найбільш близькою.

<sup>4</sup> Це зближує метод М. Рославця з методом Р. Шумана.



альний дилетант, а з “кучкістів”, як вважав Рославець, хіба що М. Римському-Корсакову вдалося наблизитися до загальноєвропейського рівня<sup>1</sup>.

Іманентність європоцентризму Рославця пояснюється органічністю його входження в русло західної культури. (Роль провідника свого часу відіграв “духовний батько” композитора О. Скрябін. Саме він відкрив Рославцю таємниці Ф. Шопена та французьких символістів). Згодом художні симпатії композитора змінилися на користь австрійського експресіонізму<sup>2</sup>. (Австро-німецька культурна традиція інспірувала дивну амальгаму позитивізму і марксизму у світогляді композитора, елітарного та масового – у творчості).

Як типово західницьку рису творчості Рославця слід розглядати і його тяжіння до раціональності – композитор надзвичайно багато уваги приділяв питанню техніки. Працюючи над проблемою організації дванадцятизвуччя, він на десять років випередив Шенберга (кристалізація системи синтетакорду відбулась у 1913 р. в циклі “Три твори для голосу і фортепіано”).

Дослідження інтелектуалізму Рославця як одного із чільних принципів естетики “організатора звуків” тісно пов’язане з проблемою рославецького позитивізму. Д. Гойови зазначав: “Він (Рославець – авт.) 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 його висловлювань композитора про це, а також будь-яких посилань на позитивістів<sup>3</sup> у його музично-критичній спадщині немає. Захоплення можливостями людського інтелекту привело Рославця до проголошення системності чільним принципом творчості<sup>4</sup>. Разом з тим помітного вираження у творчості композитора набув один з головних методів позитивізму –

<sup>1</sup> Певна недооцінка Рославцем творчості М. Мусоргського – наслідок конфронтації їхніх мистецьких позицій: антиєвропейської Мусоргського та європейської Рославця.

<sup>2</sup> З легкої руки М. Мясковського, Рославця називали “російським Шенбергом”.

<sup>3</sup> Мета 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.

<sup>4</sup> Культ інтелекту, з його увагою до семіотики та структурології, був притаманний науковій діяльності позитивістів Віденського гуртка (О. Нейрат, Р. Карнап та ін.).

феноменалізм, який передбачав вкрай суб’єктивний (чуттєвий) підхід до вивчення об’єкта. Він виявився звертанням митця до “методології опису і аналізу емоцій” (замість переживання їх). Це обумовило холоднувату стриманість лірики Рославця, інтелектуально-об’єктивне забарвлення його образів-символів та “медитативний” характер їх розвитку. Споріднює Рославця з позитивізмом і його інтерес до соціології та психології (див. статтю “Танєєвський цикл”). Водночас позитивістське мислення утримало його від переходу на позиції ортодоксального матеріалізму. Абстрагування від матерії стало і методом, і результатом творчого самовираження митця<sup>1</sup>. Аналізуючи методологію власної творчості, Рославець робить висновок, що ні логіка, ні системність не здатні вбити натхнення і, таким чином, позбавити творчість емоційного навантаження. “Для мене, марксиста, – говорив 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 аркушу 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” (підсвідоме) перетворити у форму свідомості. Що стосується “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”. Мое “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”<sup>2</sup> [110, 136–137].

Історія формального (морфологічного) методу оперує століттями<sup>3</sup>. Його основоположні принципи такі: 1) “Необхідно вивчати

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

<sup>2</sup> Рославець великого значення надавав власним музично-теоретичним дослідженням. Його рукописи “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) у Москві.

<sup>3</sup> Тих самих поглядів притримувалися феноменалісти, стверджуючи, що “в чистій, “абсолютній” музиці не існує ніякого еквіваленту реальному світові й немає ніякого суттєвого зв’язку з ним” [65, 486].

“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”<sup>1</sup> [98, 7]. “Формалізм... – стверджував М. Бахтін, – з одного боку, є різкою реакцією проти естетики змісту..., з іншого – граничним відображенням духу експериментаторства, посиленого інтересу до лінгвістичних проблем, деформації старої психіки і канонічних форм мистецтва” [98, 16–17].

Про формалістичні переконання М. Рославця дізнаємося з його статті “О реакционном и прогрессивном в музыке”, написаній Рославцем у відповідь на статтю С. Чемоданова “Музыкально-художественные перспективы в пролетарском государстве”. Не погоджуючись з тим, як С. Чемоданов тлумачить питання змісту мистецтва, Рославець будував свій хід міркування, спираючись на засади формального методу. “Хіба змістом музики, – запитував 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 зміст квартету..? Невже все ще незрозуміло, що змістом музичного твору є тільки його музика, тобто та “мелодична, метроритмічна і гармонічна основа”, про яку т. Чемоданов відмовляється говорити, побоюючись “впасти в безпідставне пророкування”. Сюжету в музичному творі може і не бути; – продовжував 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].

Феномен відчуження творця від суспільства як прояв егоцентризму творчої індивідуальності має романтичне походження. Проте модернізм вніс у нього властиву модернізму граничність, з її втратою цілісного світосприйняття, відтак – крайнього відчуження. Подаючи це романтичне відчуження з позицій відчуженої свідомості, модернізм сформував феномен подвійного відчуження. Від-

<sup>1</sup> 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” [94, 42].

чуженість митця-індивідуаліста як рису естетики Рославець успадкував від “співця містичного індивідуалізму” [57, 47] О. Скрябіна. Як громадський діяч він намагається її подолати, як композитор – посилити: шляхом якомога точнішого вираження “внутрішнього “я” [110, 133]. Незважаючи на досвід І. Стравінського, Рославець будує єдиний індивідуальний стиль. Це також стає показником схильності М. Рославця до індивідуалізму. Індивідуалістичну природу мають також синестезійні експерименти композитора, а саме – різнокольоровий запис партитур.

“Я піду ним (вибраним шляхом – авт.) далі і навіть поведу за собою інших, – в цьому я твердо переконаний” [110, 137], – стверджував Рославець у власній “автобіографії”. “Твердо переконаний, – писав він, – 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 музичної громадськості... і, можливо, настане момент, коли моє мистецтво пролетаріат назове своїм” [110, 138]. Месіанський характер праці М. Рославця засвідчує не тільки його публіцистика (в полеміці з опонентами композитор намагався “передати пролетаріату ключ від скарбниці мистецтва”), але, в першу чергу, – копітка практична діяльність, у т. ч. в робітничому середовищі.

Починаючи з 1924 р., з метою створення “педрепертуару для пролетаріату” розпочалася активна робота М. Рославця в масовому жанрі. Незважаючи на явно нелицемерний її характер, вона принесла композитору численні звинувачення у пристосовництві. Сьогодні немає сумніву в тому, що композитор писав свої масові твори не з корисливою метою, а для того, щоб наблизити час, коли “для пролетаріату його музика буде так само зрозумілою і доступною, як і кращим представникам російської музичної громадськості”. Усе це говорить про переконаність Рославця у важливості власної просвітницької праці.

Показовим відносно модернізму є ставлення Рославця до фольклору. У своїх “серйозних” творах композитор свідомо уникав будь-яких паралелей з ним. Зауважуючи історичну та етнографічну цінність фольклору, Рославець не погоджувався з тим, що народна пісня, створена в епоху первіснообщинного ладу, здатна задовольнити естетичні потреби сучасника. “Треба раз і назавжди домови-

<sup>1</sup> Просвітницька діяльність М. Рославця була тісно пов’язана з роботою Пролеткульту. Композитор сам про це говорив у статті “Семь лет Октября в музыке” [124, 186].

тись, – зазначав 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 ерессю навіть не стільки художньою, скільки соціологічною” [57, 45].

Розпочавши з бунту проти традиції (деканонізації творчого процесу), 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 посередництва 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” [88, 98]. Певним чином дотичні до цього й численні “класицистичні” концепції М. Рославця (струнний квартет № 3, соната для фортепіано № 5 та ін.).

## 2.2. Естетично-художні принципи М. Рославця та їх віддзеркалення у його композиторській і музично-критичній спадщині

Послідовне втілення у композиторській творчості М. Рославця 1910-х рр. знайшли естетичні принципи символізму, стилю, що, виконуючи роль “абетки новітнього мистецтва” [103, 9], з усіх модерністських напрямків був найбільш співзвучним романтизму. А. Бєлий зазначав: “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. Символ – неподільний комплекс “а-в-с”, де “в” – форма, “с” – зміст, “а” – формозміст, первинна данність..., акт творіння” [10, 190].

Сповідуючи притаманну символізму (як і позитивізму) ідею єдності матеріального і духовного світів<sup>1</sup>, Рославець послідовно розкрив його низкою образно-художніх концепцій містичного, багато-значно-несказанного плану. Мрії Рославця про “нечувані звукові світи”, перегукуючись з “новими квітами..., зорями..., мовами” [67, 121] А. Рембо, стали імпульсом до асиміляції ним ідей символізму у сфері власної творчості.

Одним із важливих положень естетики М. 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...” [18, 457]. Теургічна концепція творчості, суть якої – ототожнення творчого акту з “містичним екстазом”, в процесі якого здійснюється “божественне одкровення”, співзвучна рославецькій ідеї одухотворення творчого акту шляхом відображення “внутрішнього “я”, пошуки якого ідентичні у композитора пошукам “божественного одкровення”. Пошук Рославцем “нових форм музичного синтезу епохи” [129, 188] був інспірований його творчими контактами з художниками, вивченням досвіду французьких та російських поетів-символістів<sup>2</sup>, а також О. Скрябіна.

Характерним явищем символізму був *vers libre*, вірш, який допускав поєднання різних розмірів, відмову від рими, введення різноманітних ритмічних сполучень<sup>3</sup>. Синтетакорд М. Рославця має багато спільного з *vers libre*’ом символістів. Він – вагомий крок у напрямку здобуття творчої свободи. Але оскільки повна свобода передбачає новий виток канонізації зруйнованого канону, то “необхідно певним чином зв’язати себе, – писав К. Бальмонт, – щоб

<sup>1</sup> Про це йдеться і в Маніфесті символізму Ж. Морєаса (1886 р.), в якому пошук відповідностей між світами ідейним та предметним оголошується головним завданням новітнього мистецтва.

<sup>2</sup> Маємо на увазі “забарвлену фонетику” А. Рембо та Р. Гіля, “зриму поезію” К. Бальмонта, “перемінні поєднання штрихів та вогнів” В. Брюсова, емоційні та зорові еквіваленти до звуків мови Д. Бурлюка.

<sup>3</sup> Єдиним критерієм поезії в такому випадку залишався принцип гармонії, однак, як зазначав у “Мистецтві поезії” П. Верлен, далеко не кожен поет здатен відчути цю гармонію, тому істинна поезія – справа вибраних.

стати справді вільним”<sup>1</sup> [61, 26]. Творча свобода творця синтет-акорду пронизана дуалізмом розкутості та самообмеження. З одного боку, він заявляє, що тільки строгим дотриманням вміло вибудованих канонів можна досягнути бажаної свободи творчості (таким для нього є система синтетаакорду). З іншого – всередині системи, в побудові своїх синтетаакордів – *асиметричних звукоря-дів-співзвуч*, довільних за кількісним і якісним параметрами, у необмежених формах роботи з ними він знаходить широкий простір для вільної фантазії.

У творах 1910-х рр. М. Рославець широко користується музичними символами – “мовою знаків, натяків на вище, потойбіч-не” [102, 10]. Про це свідчать численні теми “поривання”, “ніжності”, “знемоги”, “владності”, “пристрасті”, “гніву”, “польоту”, “спала-ху”<sup>2</sup> та ін., що згідно зі способом функціонування сприймаються як успадковані від Вагнера–Скрябіна семантичні еквіваленти “вищої витонченості” та “вищої грандіозності”. За допомогою багаторів-невої символіки Рославець “перетворює явище в ідею.., але так, що ... навіть, будучи вираженою усіма можливими засобами, вона все одно залишається неказанною” [42, 347]. За її допомогою він “розкриває... ту дійсність, яку неможливо досягнути жодним іншим чином” [20, 871], адже “назвати предмет, – за словами С. Маллар-ме, – 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” [95, 869].

Важливими для розуміння рославецького символізму є поши-рені в колах літераторів-символістів думки про надзвичайно високе становище музики в колі інших видів мистецтва, співмірність справжньої поезії та музики, “уподібнення поезії музиці” [151, 52]. “Музика тому найбільш досконала з мистецтв, – писав О. Блок, – що вона найточніше виражає і відображає задум Творця. Її немате-ріальні, безкінечно малі атоми – по суті крапки, що *крутяться* навколо центру. Тому кожний оркестровий момент є зображенням системи зоряних систем – у всій її миттєвій багатоманітності...

<sup>1</sup> Те ж мав на увазі М. Бердяєв, коли говорив, що діячі російського ду-ховного ренесансу “шукали не стільки свободи, скільки зв’язаності твор-чості” [18, 399].

<sup>2</sup> Назви тем взято з контекстних ремарок творів М. Рославця; як і О. Скря-бін, М. Рославець користувався переважно французькою термінологією.

“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 твор-чим. 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 без-формний і небувчий хаос” [24, 443–444].

У композиторів-символістів (Рославця в тому числі) музика переростає в безмежність онтологічного *філософствування*, часто з есхатологічним відтінком<sup>1</sup>. Зближуючись із філософією на ідей-ному рівні, вона починає функціонувати за її законами – здогадів, припущень, прозрін<sup>2</sup>.

Другим компонентом естетично-художньої платформи М. Рос-лавця став футуризм. Цікаво, що його різко антиромантична по-зиція ніяк не суперечила символістським принципам композитора, але, доповнюючи їх, створювала єдину органічну цілісність. Вели-чезну роль у прилученні Рославця до ідей футуризму відіграло його товариство: “гілейці”<sup>3</sup>, “бубновалетівці”, К. Малевич, А. Лур’є, М. Матюшин. На відміну від літературного, театрального чи ху-дожнього футуризму, музичний – проявився в основному як праг-нення всебічного новаторства. “Вже в середині 1910-х рр., – писала Т. Левая, – з цими ідеями (футуризму – авт.) зіткнулись інші музи-канти “лівої” орієнтації. Так, сферу мікроінтерваліки (згадаймо “но-ти будетлянські”<sup>4</sup>) розробляли І. Вишнеградський, А. Лур’є, М. Рос-лавець, А. Авраамов та ін. Якщо новації Матюшина, що виникли в

<sup>1</sup> Маємо на увазі концепції “загибелі старого світу” Р. Вагнера та містеріальні ідеї-здуми О. Скрябіна.

<sup>2</sup> Явище такого перевтілення відзначав ще А. Шопенгауер, вважаючи музику єдиним мистецтвом, здатним “безпосередньо виражати трансцен-дентний світ” [67, 120].

<sup>3</sup> До поетичного об’єднання “Гілея” входили В. Маяковський, В. Хлеб-ников, О. Кручених, брати Бурлюки, О. Гуро, В. Каменський, Б. Лівшиць. Завдяки їм у 1912 р. з’явився російський маніфест літературного футуризму “Ляпас громадським смакам”, що закликав “скинути Пушкіна, Достоев-ського, Толстого та ін. з “Пароплава Сучасності”.

<sup>4</sup> Будетлянин – театр футуристів, відкритий у 1913 р. “Першим Все-російським з’їздом баячів майбутнього”, розмістився в приміщенні колиш-нього театру В. Комісаржевської (Петербург).

зв'язку з театральним задумом<sup>1</sup>, засвідчивши безпосереднє ставлення композитора до кубофутуристичної платформи, мали нерідко плакатно-ілюстративний характер, то композитори, що працювали в сфері "чистої музики", експериментували в глибинах власне звукової матерії" [81, 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. У такому підході, на його думку, крилася найсуттєвіша риса російського футуризму, що дозволила об'єднати навколо себе митців різних художніх напрямків. Саме в такому аспекті варто розглядати "мовну реформу" Рославця – систему с/а.

Підкресленою увагою до ідеї руху в творчості М. Рославця (1910 р.) виявилось властиве футуризму "векторне відчуття часу" [81, 157]. Щоправда, тоді як в І. Стравінського чи С. Прокоф'єва воно вилізло значенням метро-ритмічних параметрів, то у М. Рославця, з його органічністю символістських інтенцій, – звертанням до художніх образів відповідного змісту<sup>2</sup>.

Про Рославця як про композитора, близького футуризму, говорив Д. Гойови. Щоправда він застерігав: "Власне дуже важко визначити межу між футуризмом і символізмом через проблему постійного перетинання імен" [45, 7]. На думку Д. Гойови, цілком виправданим і доцільним є трактування символізму і футуризму як єдиної історичної цілісності (як це і було зроблено в рамках Берлінського музичного фестивалю в 1983 р.). Це зустрічаємо й у 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 інші течії, йдучи за Ф. Ніцше, сприймали світ як "естетичний феномен" [133, 311–312]. Відповідно до цього можливим стає пояснення низки естетико-художніх "кентавризмів"

<sup>1</sup> Ідеться про оперу М. Матюшина "Перемога над сонцем", поставлену з декораціями і костюмами К. Малевича (чорний квадрат – "зародок всіх можливостей" – був зображений на завісі, а також вмонтований у декорації та костюми).

<sup>2</sup> Прикладом такого може бути вокальний твір "Політ", написаний за віршем В. Каменського. Семантичну свободу такого "векторного руху" нерідко забезпечували смислові алогізми та дисонанси.

Рославця, а саме: 1) переплетення внутрішнього естетства (художній ідеал – у символізмі) та зовнішнього антиестетизму (середовище – футуристи); 2) поєднання культу техніцизму з ідеєю художнього таїнства; 3) взаємодії месіанського профетизму з духовно-естетичним аристократизмом і т. ін. Не підлягає сумніву й те, що деякі масові твори М. Рославця, написані в 1920-х рр., з'явилися, до певної міри, як данина епатажним тенденціям футуризму.

У 1920 р. адресований П. Беккеру відкритий лист Ф. Бузоні "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 переважану) поліфонію", "відмову від "чуттєвого", "відречення від суб'єктивності та звернення до абсолютної музики" [33]. Діалектика діонісійства та аполлонізму, породивши антиномічність творчої індивідуальності Рославця, стала підставою для формування раціоналізуючої (з відтінком охоронності) тенденції його творчості: силі стихійної потреби творчого самовираження прямо пропорційною була необхідність пошуків об'єктивної рівноваги. "Чим більше проявляла себе деструктивність емоційного емпіризму... – писала Т. Лева, – тим нагальнішими були пошуки цілісності, підпорядковані законам "абсолютної краси" [81, 75].

Перехід М. Рославця на позиції "кларизму" зумовили його бунтарські пошуки 1910-х рр., т. зв. періоду "бурі й натиску". "Назад до Бетховена"<sup>1</sup> називається стаття, в якій композитор маніфестує свій перехід до "нової простоти". Звернення до неокласицизму<sup>2</sup> стало для Рославця серйозним поворотом творчого шляху, початком зрілості, остаточним переборенням залежності від "вчителів" та естетично-художніх ідеалів минулого. Змінилася не тільки ладо-гармонічна мова композитора (система с/а розширилася до пан-

<sup>1</sup> Йї у відповідь з'являється стаття В. Белого "Лева" фраза о музыкальной реакции / По поводу статьи Н. Рославца "Назад к Бетховену" [11].

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

ладу), а й інші компоненти його стилю<sup>1</sup>. Головними художніми принципами Рославця стали логіка, раціональність, економність, точність, ясність<sup>2</sup>.

У Росії, за словами Т. Левої, неокласична тенденція проявила себе двояко. Одночасно виникли і співіснували поряд, не суперечачи один одному корінним чином, два напрямки – класицизований романтизм і неокласицизм. Разом з тим вони помітно відрізнялись естетично й мовно. “В першому випадку, – зазначала вона, – мала місце певна корекція естетично-стилістичних норм романтичного мистецтва з позицій класичних зразків, в другому самі ці зразки вже протиставлялися романтизму, стаючи предметом художньої рефлексії” [81, 84]. Естетський підхід до явищ культури, на думку дослідниці, став підґрунтям для неокласицизму, а “недистанційований погляд на культурне минуле” [81, 89] – умовою народження класицизованого романтизму<sup>3</sup>. Відповідно до цього низку творів М. Рославця 1920-х рр. можна і слід розглядати в руслі класицизованого романтизму. Адже, зазначаючи неперервність розвитку мистецтва, Рославець саме так виявляв свою недистанційованість стосовно минулого. Разом з тим, на відміну від, наприклад, С. Прокоф'єва, справжніх неокласиків, він працював не тільки за жанровими моделями бароко, а й романтизму (вокальний та інструментальний цикли, симфонічна поема тощо). Контекстні алюзії М. Рославця (теми в манері Й. С. Баха, Ф. Шопена і т. п.), а також

<sup>1</sup> Потреба в логіці, системності, нормативності, як прагнення об'єктивізувати художнє явище, постала перед Рославцем ще в 1910-х рр. Вона стимулювала його пошуки в ладо-гармонічній сфері. Проте її вплив на інші виразові засоби та стиль композитора в цілому спостерігається лише в творчості 1920-х рр.

<sup>2</sup> Характеристика літературного неокласицизму, запропонована В. Жирмунським, у цілому відображає естетичні уподобання Рославця того періоду: “Замість складної, хаотичної, самотньої особистості, – писав дослідник, – різноманітність зовнішнього світу, замість емоційного музичного ліризму – чіткість і графічність у поєднанні слів, а, головне, замість містичного прозріння в таємницю життя – простий і точний психологічний емпіризм” [62, 111–112].

<sup>3</sup> Класицизований романтизм вірше виявився у творчості С. Танєєва, до якого Рославець ставився з особливою пошаною, а також – М. Метнера, пізнього С. Рахманінова, А. Станчинського (творчість А. Станчинського має багато спільного з творчістю М. Рославця – суттєвою рисою обох є “несумісність поєднання абстрактно-конструктивного і чуттєво-безпосереднього сприйняття світу, виражених однаково сильно” [76, 92]). Неокласицизм став надбанням творчості І. Стравінського та С. Прокоф'єва.

текстові алюзії (твори у манері С. Рахманінова, М. Мусоргського й ін.), кореспондуючи до перевтілень Рославця-публіциста, відкривають шлях полістилістиці.

Показовою ознакою рославецьких пошуків 1920-х є те, що композитор оминув “енергетичне поле” І. Стравінського. Це пояснюється тим, що, незважаючи на радикальне новаторство і декларацію “мистецтва майбутнього”, його естетичні ідеали залишалися пов'язаними з романтизмом. Попри інтелектуальний пафос своєї творчості, Рославець є поетичним ідеалістом. Намагаючись інтелектом “погасити” емоцію, а системністю звукової організації – свій художній ідеалізм, він так і залишається митцем перехідної доби.

Аргументувати справедливість розглядування здобутків Рославця 1920-х рр. з позицій класицизованого романтизму допомагає їх аналіз 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 особистісного начала зумовлена така сильна “заангажованість” Рославця технологічним новаторством.

М. Рославець, як і більшість його сучасників, намагався подолати індивідуалізм. Вочевидь, саме тому він звернувся до масового жанру<sup>1</sup>. В той час, коли П. Гіндеміт протиставив свою Gebrauchsmusik низькопробній індустрії розваг, М. Рославець розпочав боротьбу зі штампами сучасної агітаційної музики. Детально пояснюючи свої серйозні твори, композитор лише зрідка і то побіжно згадував про свої масові пісні, тому питання їх первинності чи вторинності залишається відкритим. Виникли вони під впливом творчості Гіндеміта чи композитор прийшов до них самостійно в руслі тенденцій часу – невідомо. Важливо інше. Цей жанр започаткований Рославцем у Росії, добре приживеться на її ґрунті (згодом, наприклад, з'являться чудові масові пісні Д. Шостаковича). Отже це є ще однією заслугою композитора.

“Примат раціонального підходу до процесу композиції” [117, 66] став основоположним законом конструктивізму, що, як і неокла-

<sup>1</sup> Мотивування можна здійснити й іншим шляхом. С. Павлишин, наприклад, стверджує, що неокласицизм об'єднує дві течії – “раціональну” і “дохідливу” [112, 68].

сицизм, заявив про себе в 1920-х. Конструктивізм виявився близьким неокласицизму на ґрунті “осягнення “класичної” рівноваги між змістом і формою” [117, 66], адже “вираженням сутності неокласицизму ХХ ст., – як стверджує С. Павлишин, – спочатку було прагнення до... виключного примату конструктивного фактору над емоціями” [117, 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” [117, 78].

Конструктивізм Рославця проявився приматом раціональності в естетиці й творчості: системність у різних проявах стала творчим кредо “організатора звуків”. Це обумовило графічність рославецького стилю, економне використання засобів виразності. Строгий контроль музичного часу породив граничну концентрацію музичних подій, граничну інформаційну насиченість творів композитора.

Обстоюючи принципи раціональності й музично-виразової ощадливості, Рославець свідомо схематизував, техніцизував, відтак – абстрагував свої музичні форми, в т. ч. за допомогою інтервального структуралізму. Конструктивність творчого методу Рославця торкнулася не тільки побудови форми, але й тематизму. Зокрема слід відзначити, що внаслідок цього у творах Рославця 1920-х рр. з’являються три характерні типи тематизму: 1) *інтенсивний* (у драматургії твору виконує збудливу функцію); 2) *екстенсивний* (виконує згасаючу функцію); 3) *мішаний* (виконує нейтралізуючу функцію). Конструктивність мислення Рославця проявляється також тональною симетрією, структурною рівновагою та пропорційністю форми.

Своєрідність творчості М. Рославця в тому, що вона, так і не звільнившись з-під влади романтизму остаточно, вимушено еволюціонувала в напрямку романтизованого академізму у 1930 рр. Разом з тим, близьке сусідство цих естетично-художніх напрямків і тенденцій не призвело до конфронтації, натомість – утворило органічну цілісність єдиного моностилю, що, хоча і пройшов ряд етапів свого розвитку, проте в кожному з них був відзначений своєрідністю авторської манери.

Поряд із композиторською творчістю деякі нові відтінки у розуміння творчої індивідуальності М. Рославця – його художніх поглядів, переконань і т. п. – дає музично-критична спадщина ком-

позитора. Значну частину її складає україністика. Зокрема в першому номері “Музыкальной культуры” зустрічаємо статтю М. Рославця про музичне життя Києва 1922–1923 рр. Зазначаючи високий рівень розвитку музичного мистецтва в Києві до революції (опера, симфонічні зібрання, музичне училище РМТ (консерваторія), публіка), Рославець зауважував, що, на жаль, в результаті історичних подій 1917–1921 рр., а також через неконкурентоспроможність з Харковом – новим адміністративним центром України – “Київ музичний” втратив свої 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 консерваторії) виконання симфоній Л. Бетховена № 2, 5, 9, симфонії № 2 й “Поєми екстазу” О. Скрябіна, симфонічних поєм “Смерть і просвітлення” та “Тіль Уленшпігель” Р. Штрауса, симфоній № 4, 5 П. Чайковського та інші твори. Він взяв на себе керівництво диригентським класом консерваторії й обов’язки декана музично-педагогічного факультету<sup>1</sup> Вищого музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка.

На відміну від симфонічної музики, українська опера не зуміла мобілізувати свої ресурси. На заваді стали відсутність диригента, постійні зміни керівників 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” [124, 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, за словами М. Рославця, воно веде роботу зі створення Музею музичної культури, видає щомісячник “Музика”, влаштовує загальнодоступні диспути: “вівторки” і “суботи” (останні присвячені творчості молодих українських композиторів – Вериківського, Козицького, Верьовки,

<sup>1</sup> У 1921–1922 рр. аналогічний факультет у Харківському музичному інституті відкрив М. Рославець.

<sup>2</sup> У 1924 р. нею виконувалися “Реквієм” В. А. Моцарта, “Мандрівка Рози” Р. Шумана, “Переможна пісня Міріам” Ф. Шуберта.

Футорянського та ін.), організовує регулярні музично-етнографічні експедиції під керівництвом К. Квітки. Характеризуючи діяльність товариства, Рославець говорить про експедиції на його рідну Чернігівщину, “результатом якої став запис 130 народних пісень...”, два варіанти думи “Про втечу трьох братів з Озова” і ряд наспівів лірників” [124, 78].

Незадовільно оцінюючи діяльність українського нотного видавництва, Рославець писав: “Нотний голод на Україні дуже великий, а Держвидав України, зайнятий видавництвом романсів Хайта і “малоросійщини” в душі Кохановського і Давидовського, відмахується від серйозної музики” [124, 78]. Реакцією Держвидаву став відкритий лист у відповідь. “Відомості відносно роботи Державного Видавництва України, – йшлося в ньому, – 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” [119, 271]. М. Рославець уточнює: “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 душі 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, які можуть бути зараховані до категорії “серйозної музики”, їх нараховується всього 5 (3 п’єски Бетховена, 1 Гріга, 1 Мендельсона). Решта 35 – педагогічного характеру, переважно т. зв. “салонного” складу, або “жорстокі” романси..., музика яких в жодному випадку не може бути названа серйозною” [114, 271].

Роботу музично-освітніх закладів України (Вищого музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка і Держконсерваторії) Рославець оцінював набагато вище, зазначаючи, що в її основу покладено творчий підхід до виховання музичних кадрів. Непогано в цілому відгукувався він про діяльність хорової капели “Думка” як колективу з “прекрасним голосовим матеріалом і великим та різнома-

нітним 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].

Схвальну оцінку М. 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” [131, 249], тож оволодіння грою на народних інструментах, як порівняно нескладне, є найпростішим засобом досягнення мети. М. Рославець відзначав також інтенсивність роботи колективу, який за 4 з половиною роки дав 304 концерти; його активну просвітницьку діяльність у військових частинах, організацію стажування та бесід на культурно-мистецькі теми в профшколах; роботу над удосконаленням музичних інструментів, у результаті якої було сконструйовано 4 домри з більшою густиною і силою звучання. “Взагалі, – зазначав Рославець, – оркестру властиве прагнення “симфонізуватися”, тобто збільшитися, ускладнитися, поповнитися і перетворитися в “державний академічний оркестр народних інструментів” [130, 250]. Наведені приклади, в т. ч. зваженість і обґрунтованість зауважень і оцінок Рославця, говорять про його незгасаючий інтерес до українського музичного мистецтва. А це є сутнісним штрихом до портрета митця.

Сказане підкреслює й 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” [129, 180].



Окреме місце в критичній спадщині М. Рославця належить статті “Місячний П’єро” Арнольда Шенберга”. Будучи першою російською публікацією на цю тему, вона містить розгорнений аналіз твору, окреслює місце А. Шенберга в музиці ХХ ст. Зокрема, аналізуючи особливості шенбергівського формотворення, Рославець вказував на властиву йому “перемінність функцій музичної форми”. Він писав: “Розгорнений у часі шенбергівський музичний конструктив дозволяє... спостерігати гру “консонанса” й “дисонанса” в плані ритму (!)” [127, 31]. Привертає увагу спостереження “антиаксіологічної” позиції А. Шенберга, властиву, до речі, також М. Рославцю. Адже, за словами М. Рославця, розпочавши роботу над вирішенням проблем нового звукоспоглядання, А. Шенберг одразу став “обабіч добра і зла”<sup>1</sup> не тільки класичної, але й сучасної музики” [127, 28].

Аналізуючи “Місячного П’єро”, Рославець багато уваги приділив осмисленню його образно-художнього змісту (це говорить про неортодоксальність рославецького формалізму). Поєднання поетичного образу “імпресіоніста-Жиро” й музичного образу “революціонера-Шенберга”, на його думку, привело до неминучого художнього конфлікту, утворивши “дивну амальгаму виключних у відношенні один одного світовідчуттів” [127, 32]. У цьому двобойі, на думку Рославця, переміг А. Шенберг, але перемога була досягнута “ціною спотворення образу” [127, 32]. “Образ П’єро, – писав Рославець, – яким він перед нами постає в музиці Шенберга, – це вже не “місячний”, примарний П’єро, з його ніжними зітханнями, в яких вчуваються переливи 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. П’єро Шенберга також показаний в умовах світлового ефекту, але джерелом енергії тут є не місяць, а могутній електричний прожектор” [127, 32]. “Залізобетонний П’єро, – стверджував Рославець, – переміг П’єро “місячного”, але не відібрав його життя; і тепер цей блідий, примарний образ буде завжди ширяти на сторінках шенбергівського творіння, нагадуючи про глибоко схований дисонанс, який так і залишився нерозв’язаним” [127, 33]. Таке трагічне роздвоєння художнього образу, характерне для рубіжних періодів роз-

<sup>1</sup> Позиція А. Шенберга співзвучна “принципу терпимості” австрійського неопозитивіста Р. Карнапа, який вважав, що в логіці “немає моралі”.

витку мистецтва, на думку М. Рославця, і є тим найсуттєвішим і найціннішим, що реально відображає ситуацію, як “нова художня свідомість” шукає свого втілення в ідеалах минулої епохи<sup>1</sup>.

Найбільшим досягненням Шенберга Рославець вважав його “гармонієформи”, з їх строго продуманим, логічним характером “багатоповерхових” звукоутворень. “Шенберг абсолютно правильно вважає, – писав Рославець, – що враження благозвуччя чи неблагозвуччя – явище чисто суб’єктивного порядку й залежить виключно від міри культурності слуху того, хто сприймає” [127, 29]. Шенберга можна звинувачувати в чому завгодно, вважав він, але тільки не у “відсутності барвистості й виразності” його “полігармоній”, з їх “сліпучою розкішшю і сміливістю гармонічного вбрання” [127, 30]. Аналізуючи шенбергівські мелодії, “сміливі, яскраві, сповнені сили і виразності” [127, 30], Рославець стверджував, що вони – “плід зусиль глибокої й зосередженої думки, яка завжди знає, куди вона йде й чого вона хоче” [127, 30]. Зазначаючи рідкісну органічність шенбергівського мелосу, Рославець відносив його до синтетичного типу (на відміну від мелодизму типу “гармонічної фігурації” 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” [127, 30]. Характерною особливістю шенбергівського формотворення Рославець вважав уникання традиційних схематичних форм “пісенного” зразка на користь “вільних форм імпровізаційного типу” [127, 31].

Оскільки, на думку М. Рославця, в “Місячному П’єро” А. Шенберга зібрані воєдино всі найхарактерніші риси стилю композитора, то цей твір повинен стати “стартовою позицією” для кожного, хто хотів би вивчити творчість “майстра форм нового звуківідчуття, що впевнено й зухвало перевертає вікові поняття людства про музичну красу” [127, 28].

Про те, якою М. Рославець бачить сучасну французьку музику, говорить його стаття “Музыка в послевоенной Франции”. З неї дізнаємося, що французьке мистецтво, на відміну від австро-німецького, є далеким і чужим натурі композитора. Його немислима, з точки зору Рославця, несерйозність сприймається композитором як свідчення “величезного морального занепаду” [108, 202]. “Ніко-

<sup>1</sup> Це стосується і творчості М. Рославця.

ли раніше не прагнула французька музика так потурати найбільш низьким і вульгарним переживанням свого слухача, так колихати, забавляти, смішити його” [108, 202], – відзначав композитор. “Найчастіше пишуть балети, пантоміми, – повідомляв Рославець, – потім – фокстроти, мініатюри і всілякі “штучки”... – дрібниці з обов’язково смішною або дивною назвою, простенькі фактурно, але з якоюнебудь забавністю або непристойністю всередині. Як контраст – захоплення релігією, церковною музикою, духовними “кантиками; очевидно перед кінцем думається про “загробне”, згадуються милі дитячі вірування в богів і святих” [108, 202]. На думку Рославця, все це свідчить про те, що “епоха ламання старого у Франції ще не настала” [108, 203].

До творчості Е. Саті Рославець ставився взагалі зневажливо. Аналізуючи стиль цього “мініатюриста і примітивіста” [108, 203], композитор зазначав, що в області контрапункту він не йде далі двоголосся, “гармонії його не так складні, як гротескні, мелодично він вражає прив’язаний до вульгарних мотивчиків вуличного репертуару, які гурманськи вклеює в свої твори” [108, 204]. “Звичайно, – погоджувався Рославець, – його вульгарності не відмовиш у певній 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” [108, 207].

Більш лояльний М. Рославець до творчості “Шістки”, проте вона також не викликає у нього особливого захоплення. Відзначений “печаттю великого обдарування”, А. Онеггер, на думку Рославця, “зовсім не є радикальним новатором”, оскільки справжнє його обличчя розкривається на “стежці благонадійності” [108, 207]. Д. Мійо повернув до “шкільних правил” [108, 207] і навіть – дебюссізму, про що свідчать балети “Заблудла вівця” та “Створення світу”, Ф. Пуленк еволюціонує в “бік “витонченості” [108, 208] (балет “Лані”), Ж. Орік “більше читає доповіді, ніж пише музику” [108, 208]. Таким чином, – робить він висновок, – “Шістка” розпадається. “Шістки” вже майже немає; адже, вийшовши на арену завдяки своїй згуртованості і дружньому натиску на позиції послідовників Дебюссі й Вагнера і маючи в запасі лише платформу заперечення... ці композитори розійшлися кожен у свій бік... і жоден з них нині не здатний дати новий напрямок французькій музиці” [108, 208].

Про фортепіанну сонату С. Прокоф’єва (№ 5) Рославець писав так: “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” [78, 67]. “Необхідно уважно вчитатися в сонату, – робив висновок композитор, – щоб відчутти чарівність кожного її такту і за зовнішнім скепсисом почути смисл простого оповідання” [78, 67]. Перша соната О. Мосолова, на думку Рославця, є “справжньою Біблією модернізму, в якій сконцентровані всі гармонічні трюки в дусі презухвалих нахмуринь Прокоф’єва, Стравінського, західних політоналістів” [130, 15]. Г. Крейна Рославець оцінював як композитора, що ще не знайшов власного стилю. Він дорікав йому “побойванням вийти за межі дванадцятиступеневої темперації, турбуванням про “каденції”..., непослідовністю проведення своєї гармонічної формули” (D7 з альтераціями – авт.) [138, 59].

Серед рецензій М. Рославця на концертні програми найпомітнішою є стаття про вистави Зимінського й Великого оперних театрів сезону 1923–1924 рр. Три постановки Зимінського театру, як повідомляв Рославець, – новинки, які йшли за рукописами. “Князь Срібний” Тріодіна, – за його словами, – робота здібного дилетанта” [125, 69], про хорошу музичну пам’ять якого 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” [125, 69]. “Плач Рахілі” Дудкевича він вважав “результатом старанного підбору матеріалу, розрахованого на недолгий смак обивателя”, в якому скрізь – “шаблон, вульгарність і безпросвітний дилетантизм” [125, 69]. На відміну від двох попередніх, опера “Трильбі” Юрасовського, за словами композитора, “відзначена печаткою безперечного таланту”, незважаючи на те, що недавно померлий (молодий) композитор належав до “академічної” школи. “Життєдайність творчої думки, – писав про оперу Рославець, – б’є ключем... Це справжня, хороша музика, хоча й належить до розряду перших “проб пера” [125, 69]. Стосовно “Фауста” Ш. Гуно (в постановці Великого театру) Рославець зазначав так: “Постановка вийшла імпазантною, не без наміру витримати “готичний” стиль, однак ця вигадка повинна була лопнути, тому що опинилася в жорсткому конфлікті з музикою Гуно, яка у своїй скром-

ній лірико-сентиментальній консеквентності ні на яку готику ніколи не претендувала” [120, 70]. У цілому опера не виправдала покладених на неї надій. А та “родзинка” у вигляді “вакханалії”, яка раніше не виконувалась і була призначена для більш “благородної” частини публіки, остаточно зіпсувала естетичне враження від перегляду вистави, оскільки сприймалась як виявлення “пластичного несмаку на фоні вражаюче кепської музики” [125, 70].

У третьому номері “Музыкальной культуры” зустрічаємо рецензію Рославця на виступ О. Клемперера. “Добрый намір показати класика, романтика й сучасника (Баха, Брамса, Шенберга – авт.), – писав він, – ліг... наріжним каменем на дорозі в пекло, до того ж, сучасник – Schönberg був представлений не характерним для його стилю і не кращим його твором (“Просвітлена ніч” – авт.)” [79, 244]. Вступи “в розсипну” і гра “навздогін” [79, 244] відволікали слухачів від музики, тому цікаве місцями (2 ч. Бранденбурзького концерту, фрагм. симф. Брамса) виконання, на думку Рославця, залишило враження недопрацьованості, тим більше, що Москва ще добре пам’ятала виступи Б. Вальтера.

Літературний стиль М. Рославця відрізняється від музичного. І хоча там і там зустрічаємо точність характеристик, бездоганність логічного викладу матеріалу, аргументованість тверджень, проте критиці М. Рославця властиві абсолютно не характерні для його музики гумор, іронія і навіть сарказм. Для прикладу наводимо текст в оригіналі. “Больные и здоровые пролетарии, – характеризував Рославец культурно-мистецьку ситуацію більшовицької держави, – “военные” и “штатские”, понастроили себе бесконечное количество всяких “тео”, “изо” и “музо”, где усердно, в поте лица трудились над одолением неведомых 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 наспех разысканного спеца-инструктора “грызли гранит” искусства, с восторгом отдаваясь удовлетворению развязанных революцией эстетических потребностей” [129, 183]. Або. “Один из авторов, пишущих в “Музыкальной Нови”, обмолвился в высшей степени знаменательной фразой, обойти которую молчанием мы не можем...: “Для нас, специалистов, вся новая гармония, все новые звучности пред-

ставляются 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” [63, 147]. У відповідь на це М. Рославец писав так: “Логики нет, прежде всего, 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?.. Автор совершенно открыто 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... Да как ни верти, 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?” [63, 147].

На завершення слід зауважити, що блискуча музично-критична спадщина М. Рославця має подвійну цінність: з одного боку, вона – дзеркало художніх смаків і поглядів митця, з іншого – важливий документ доби, що ілюструє розвиток модернізму в СРСР.

## ОСНОВНІ ПОЛОЖЕННЯ 2 РОЗДІЛУ

1. Особливості нервово-психічної організації М. Рославця є результатом взаємодії (за класифікацією М. Блінової) властивостей збудливого типу, розумового підтипу та батьківської парціальності; за класифікацією К. Юнга – М. Моклиці – розумового та сенсорного типів.

2. Творча індивідуальність М. Рославця відзначена відповідністю його світоглядних уявлень, художніх смаків і переконань го-

ловним естетично-художнім настановам модернізму (за С. Павличко), серед яких – утвердження складності, західництво, індивідуалізм, формалізм і т. ін.

3. Еволюція естетично-художніх принципів М. Рославця в цілому збігається з послідовним становленням і розвитком головних тенденцій і напрямків музичного модернізму 1-ї пол. XX ст. (символізм → футуризм → неокласицизм (класицизований романтизм) → конструктивізм).

4. Аналіз україністики композитора доводить незгасаючий інтерес М. Рославця до українського музичного мистецтва.

5. Блискуча музично-критична спадщина М. Рославця цінна не тільки як дзеркало художніх поглядів композитора, а й як документ, що ілюструє розвиток модернізму в СРСР.

#### ПИТАННЯ ДЛЯ ЗАКРІПЛЕННЯ МАТЕРІАЛУ 2 РОЗДІЛУ

1. У чому своєрідність межі XIX–XX ст. в історії мистецтва?
2. Що таке модернізм?
3. Що ви розумієте під поняттям творча індивідуальність?
4. Дайте характеристику нервово-психічної організації М. Рославця.
5. Охарактеризуйте світоглядні та естетичні позиції М. Рославця. Простежте їхній розвиток і доведіть їхню відповідність настановам модернізму.
6. Назвіть і коротко охарактеризуйте головні естетично-художні принципи М. Рославця у їхній проекції на його композиторську творчість.
7. Що вам відомо про україністику М. Рославця? Окресліть коло проблем української музичної культури, піднятих М. Рославцем.
8. Про що йдеться у статті М. Рославця “Лунный Пьеро” Арнольда Шенберга? Яку оцінку музиці А. Шенберга дає композитор?
9. Як М. Рославець ставиться до сучасної французької музики, якими він бачить її перспективи?
10. Якої думки М. Рославець про творчість сучасних російських композиторів, а також сучасний рівень виконавства?
11. Назвіть характерні особливості літературного стилю М. Рославця.

## РОЗДІЛ 3 СИСТЕМА СИНТЕТАКОРДУ

### 3.1. Система синтетакорду М. Рославця у контексті ладо-гармонічних пошуків часу

На межі століть музичне мистецтво переживало чергове зрушення, пов'язане зі зміною естетично-художніх ідеалів, жанрово-стильових форм та власне засобів музичної виразності. Е. Сімейстер писав: “У європейській музиці визначилося 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> [135, 406]. Поява атональності була підготована розширенням та збагаченням ладо-тональності романтизму (Ф. Ліст, Р. Вагнер, О. Скрябін та ін.<sup>2</sup>). В умовах відмови від класичного принципу концентрації близькоспоріднених гармоній будь-яку гармонію можна було пояснити з точки зору будь-якої тональності. “Однозначність тяжіння до тоніки стала обов'язковою тільки для “початкових” гармоній..., а в місцях віддалених... діяв режим субсистемної тональної розрідженості” [141, 420]. Класичний функціональний принцип центрального тяжіння, за словами Ю. Холопова, змінився принципом функціонального групування основних тонів. “Таким чином, – писав він, – замість класичного типу структури з наскрізним тональним тяжінням утворився тип структури, дещо схожий на

<sup>1</sup> Термін “атональність” є недосконалим: визначаючи предмет, він не характеризує суть явища, яке визначає. Саме тому під назвою атональності нерідко зустрічаються різні “структурні типи... в т. ч. неотональність, неомодальність” [144, 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 асептральним або акомплементарним” [134, 487]. А. Шенберг пропонував до вжитку термін “атонікальність”, І. Стравінський – “антитональність”.

<sup>2</sup> Йдеться про квазісерійні теми шопенівської сонати (№ 2, фінал), лістівської “Фауст-симфонії” (чотири збільшені тризвуки на початку утворюють цілотоновий ряд), скрябінського “Прометея” (техніка центрального співзвуччя) і т. ін.

“дотональний” (часів модальної гармонії XV–XVI ст.), що, проте, на новій основі реалізував тональний або, можливо, вже новотональний принцип”<sup>1</sup> [141, 420].

Отож серед мовно-виразових проблем межі століть однією з найактуальніших виявився пошук нової системи організації звуків. Ряд композиторів – Ф. Кляйн, Г. Аймерт, Ю. Голишев, Й. Гауер, А. Лур’є, Й. Шиллінгер, Л. Орнштейн та ін., гостро відчуваючи потреби свого часу, розпочали експерименти з 12-звуччям, пропонуючи різноманітні варіанти його організації, способи роботи з ним. Деякий час їхні експерименти залишалися незрозумілими для інших, проте, пройшовши перевірку часом, вони стали уособленням своєї епохи, вираженням її специфіки: те, що колись здавалось абсурдом, зайняло належне місце серед досягнень людства. Незважаючи на те, що теорія в цих експериментах дуже часто випереджала практику, усі вони стали важливим етапом розвитку музичного мистецтва XX ст. На думку М. Голомба, розуміння 12-тонової концепції Шенберга, її універсальності та простоти було б неможливим без розуміння її джерел, що простували бездоріжжям теоретичної думки перших творців додекафонії [49].

У Росії переважна більшість експериментів із 12-звуччям виникла на ґрунті пізньої творчості О. Скрябіна. Раціональний тип ладо-тональної організації його “Прометея” та прелюдій ор. 74<sup>2</sup> інспірував і ряд інших принципів нової музики, в т. ч. афористичність висловлювання.

Щодо характеру таких експериментів. Основою ладо-тональної організації фортепіанного циклу “Синтези” (1914) А. Лур’є<sup>3</sup> стала 6(8)-звукова вертикаль симетричної будови, а у Струнному квартеті (1915) та фортепіанному циклі “Форми повітря”, присвяченому П. Пікассо, композитор так само оперував уже 12-звуччям, крім того застосовуючи графічне письмо на зразок “візуальної поезії” Г. Аполлінера.

<sup>1</sup> Очевидно, модальну природу новітньої пантональності (омнітональності) мала на увазі також Т. Бершадська, пишучи про “одночасну дію різних тонік і різних форм логічних підпорядкувань, що утворюють... багатоступеневу ладо-тональну організацію” [19, 219].

<sup>2</sup> Потребу нової системи організації звуків, прогнозуючи поворот до контрапунктичних форм, зазначав також С. Танєєв, найбільший після О. Скрябіна в Росії авторитет для М. Рославця.

<sup>3</sup> У 1922 р. композитор емігрував у Німеччину.

Й. Шиллінгер<sup>1</sup> (1895–1943) використовував 8-звуковий комплекс “натуральних” звуків з ідеальною діатонічною симетрією тон–півтона (Cis-Dis-E-Fis-G-A-B-C), оскільки, за його словами, шестиступеневий “прометеївський” комплекс, “з його цілотоновим монотонічним ухилом” [150, 6], вів до неминучої одноманітності. “Тільки звертанням до гармонії, – писав 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 число ступенів звукоряду повинно бути не меншим семи” [150, 7]. Про характер експериментів Й. Шиллінгера можна дізнатися з його Рапсодії для фортепіано й оркестру та сценічного твору “Поступ Сходу”.

У процесі роботи з 12-звуччям Ф. Кляйн прийшов до створення “комбінаторної системи”. Система Ф. Кляйна ґрунтується на дотриманні таких положень: 1) мелодія та ритм твору будуються на основі 12-членних комплексів (повторення дозволені); 2) сфера акордики включає співзвуччя двох типів: основний (“материнський”) акорд, який є вертикалізованим всеінтервальним рядом, та похідний (“пірамідальний”), в якому всі інтервали послідовно вибудовані за величиною; 3) область нетематична (нейтральна) є чергуванням великих і малих секунд; 4) ці чинники поєднуються між собою якомога симетрично. Одним із перших творів Ф. Кляйна, написаних за допомогою “комбінаторної системи”, став твір “Машина”<sup>2</sup>, вперше опублікований у 1921 році.

На початку 1920-х Г. Аймерт (1897–1972) та Ю. Голишев (1875–1970) створили теорію синтезу 12-членних звукового та ритмічного комплексів. Г. Аймерт описав два способи використання 12-звуччя (мелодичний та гармонічний) та два способи побудови 12-звукового контрапункту (вільний та імітаційний). Ґрунтуючись

<sup>1</sup> Й. Шиллінгер – уродженець Харкова, випускник Петербурзької консерваторії, в 1920-х рр. – професор Харківського музичного інституту, з 1929 р. – у США: працював у Нью-Йоркській лабораторії Л. Термена, займався науковою діяльністю при Колумбійському університеті, Серед його праць – “Шиллінгерівська система музичної композиції”, “Математичне підґрунтя мистецтва”.

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

на засади інверсійної техніки, він побудував таблицю всіх можливих мелодичних і гармонічних сполучень 12 звуків (144), зазначаючи, що найбільша кількість варіантів можлива в умовах 6–7-голосся, найменша – в умовах 2- та 11-голосся<sup>1</sup>. Художнім втіленням теорії Г. Аймерта стали його П'ять творів для струнного квартету (1925 р.). 12-членний ритмічний комплекс Ю. Голишева став протечею серіалізму. Перші експерименти Ю. Голишева, за словами Г. Аймерта, були зроблені ним ще в 1914 р. у Струнному квартеті (залишився неопублікованим). У написаному в наступному році Струнному тріо, крім ритмічного комплексу, був використаний ще й новий спосіб нотації, в якому композитор повністю відмовився від знаків альтерації (це означає, що 12-звуччя мислилося ним діатонічно).

Й. Гауер<sup>2</sup> (1883–1959) створив теорію тропів, положення якої пояснив у працях “Дванадцятитоновна техніка”, “Тропи” (1924 р.), “Від мелодії до ритму” (1925 р.) та ін. Троп Й. Гауера – універсальна звукова конструкція, утворена поділом 12-звуччя на комплементарні дискретні частини (по шість звуків у кожній), де сам матеріал – не стільки важливий, як його інтервальний склад. Разом з тим троп не є сталою мелодичною послідовністю, а швидше – ладо-звукорядом. Система тропів має багато спільного з системою модусів (“осьмогласія” наприклад) середньовічної церковної музики. Сорок чотири тропи (шестизвуччя) системи, піддаючись різноманітним трансформаціям, виконують функції співзвуч і звукорядів. Таким чином виникає 479 001 600 варіантів 12-звуччя. За своїм інтервальним складом тропи Гауера<sup>3</sup> діляться на шість видів і розташовуються в напрямку послаблення хроматичних тяжінь: від тотального хроматизму в 1-му тропі – до двох цілотовоних шестизвуч – у 44-му. Найуживанішими видами трансформації тропів, за Гауером, є транспозиція (перенесення тропу на іншу висоту), перmutація (зміна послідовності звуків у межах шестизвуччя або переставлення шестизвуч між собою) та інверсія (перенесення звука з нижнього регістру до верхнього або навпаки). Основними способами використання тропів є звичайне перенесення тропу на звукове полотно, а також – т. зв. контрапунктичне остінато, в

<sup>1</sup> Ідеї Г. Аймерта викладені в працях “Вчення про атональність” (1924 р.), “Підручник з дванадцятитоновної техніки” (1950 р.).

<sup>2</sup> Й. Гауер називав себе “музичним інженером”, подібно до того, як М. Рославець любив називати себе “організатором звуків”.

<sup>3</sup> Система тропів знайдена в 1921 р., таблиця складена в 1925 р.

якому поєднуються його вертикальний та горизонтальний варіанти (12-звуччя поділяється на чотири “ділянки” (умовно – бас, тенор, альт, сопрано): горизонтально звуковий ряд тропу проходить по всіх голосах (як завгодно), вертикально його доповнюють звуки інших “ділянок” тропу). При переході від одного тропу до іншого Гауер добивається максимальної плавності: між двома сусідніми співзвуччями, не беручи до уваги мелодії, різниця завжди складає один звук. Функцію модулюючого виконує “ретроградний” акорд, в якому представлені звуки обох тропів. Як і Голишев, Гауер застосовує нову нотацію – 8-лінійний нотний стан з двома широкими проміжками всередині (“діатонічні” звуки розміщуються між лінійками, “хроматичні” – на лінійках). Увесь звукоряд нотується так, що діатонічні півтони завжди опиняються в широких проміжках. Регістр вказується ключами і відповідними октавними позначеннями. Система тропів була використана Й. Гауером у творі для фортепіано й оркестру оп. 19 “Nomos”<sup>1</sup>, “Музиці дванадцятитоновій” для оркестру оп. 98, близько тисячі творів найрізноманітніших виконавських складів, об’єднаних назвою “Дванадцятитоновна гра”, опері “Саламбо”, ораторії “Перевтілення”.

У 1913 р. власну ладо-гармонічну техніку створив також виходець з України<sup>2</sup> Л. Орнштейн (1892–1997), використавши її в Сонаті для скрипки й фортепіано, “Сюїті гномів”, “Танці дикунів”, “Враженнях від собору Паризької Богоматері”, “Чотирьох враженнях від Швейцарії”.

Система синтетакорду М. Рославця, зародившись і визрівши в умовах повсюдного захоплення такими експериментами, в історичному контексті зайняла проміжне місце між ладами пізнього О. Скрябіна та серійністю А. Шенберга. На відміну від Скрябіна, який, хоча й стверджував горизонтальну й вертикальну тотожність своїх комплексів, проте використовував їх переважно як акорди, та Шенберга, з його лінеарними серіями-рядами, Рославець у своїх синтетакордах дійсно уніфікував горизонталь і вертикаль. Синтетакорд – мелодична послідовність і гармонічне співзвуччя одночасно. В цьому його синтетизм.

“Неможливо повернутися до класичної системи, але необхідно повернути саму системність” [88, 101], – писав М. Рославець, своє кредо формулюючи так: “Вперед, від сучасної імпресіоністсько-

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

<sup>2</sup> Композитор народився в м. Кременчук, навчався в Київській консерваторії, в 1907 р. емігрував у США.

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” [84, 35]. Пошук системи композитор розпочав у 1909 р. Згодом він пригадував, що саме 1913 р. виявився переломним на шляху до неї<sup>1</sup>, адже тоді йому “привідкрилася та завіса, за котрою через шість років цілеспрямованої праці він нарешті знайшов свою індивідуальну техніку, яка дала йому повний простір для вираження його художньої особистості”<sup>2</sup> [110, 133].

Напружений пошук привів композитора до “інтуїтивного” [110, 133] віднайдення системи: його “музична свідомість йшла шляхом намацування самостійних... звукових комплексів, своєрідних “синтетичних акордів”, з яких би народжувався весь гармонічний план твору” [110, 134]. “Ці “синтетакорди”, – писав композитор, – включаючи в себе від 6–8-ми і більше звуків, з яких легко вибудовувалися більшість акордів старої гармонічної системи, – мали виконати не тільки зовнішню, звуко-колеристичну 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 проявляється у вигляді згаданих “с/а”, які є “*основними*” звучаннями, вертикально й горизонтально розгорнутими в плані 12-тонової хроматичної шкали за особливими принципами голосоведення, логічні закони яких мені також вдалось відшукати” [110, 134].

У 1919 р., відкривши нові “гармонієформи”, нову поліфонію, нові “ритмоформи”, нові принципи “тональності”, М. Рославець усвідомив усе це як “*нову систему організації звуку*”. Таким чином він підвів “міцну базу під ті “інтуїтивні”... методи творчості, якими

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

<sup>2</sup> 1913-й – дивовижний для мистецтва рік рідкісної концентрації талановитого художнього самовираження. Саме тоді з’явився ряд високоавантисних, знакових явищ ХХ ст. Серед них – “Весна священна” І. Стравінського, Шість багателей для струнного квартету А. Веберна, “Щаслива рука” А. Шенберга, “Ляпас громадським смакам” “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 – циклом, в якому вперше була використана система с/а.

оперувало більшість сучасних композиторів, що... “без керма й вітрил” плвли неосяжними хвилями музичної стихії” [110, 135]. Передбачаючи неминуче порівняння своєї техніки зі скрябінською та шенбергівською, композитор стверджував, що Скрябін є набагато ближчим йому, ніж Шенберг, з творчістю якого він ознайомився порівняно недавно<sup>1</sup>.

Обґрунтування системи с/а та поради щодо її застосування наведено в працях М. 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-гармонічної організації творів М. Рославця

У визначенні автора синтетакорд<sup>2</sup> – основне гармонічне шестизвуччя<sup>3</sup> нової системи, яке включає в себе всі найголовніші гармонічні формули класичної системи (великий, малий, збільшений, зменшений тризвук, домінантсептакорд, нонакорд, зменшений септакорд, різні види побічних септакордів, “альтеровані”, похідні від головних тощо). За своєю функцією с/а має замінити тризвук класичної системи. В результаті його транспозицій на квінту ↓↑ з’являється схожа на класичну формула T–S–D. У розгорнутому мелодичному вигляді ці три “звучання” утворюють дванадцятиступеневу хроматичну гаму, тональний звукоряд, на ступенях якого відбувається подальше розгортання с/а. Характер функціонального руху системи с/а Рославця визначається взаємодією центрального елемента і його похідних, як і в класичній гармонії. Однак, на від-

<sup>1</sup> У 1912 р. М. Рославець вперше почув твори А. Шенберга. Вони видалися йому музичною “абракадаброю” і тому надовго випали з поля зору.

<sup>2</sup> Іноді, називаючи с/а “основними звучаннями”, М. Рославець апелює до терміна Grundgestalt (“основна модель”), яким користувалися нововіденці.

<sup>3</sup> С/а – не завжди шестизвуччя. З одного боку, Рославець наполягає на шестизвуччі як найпростішому виході за межі нонакордового мислення. З іншого, – за словами лінгвіста В. Інґве, об’єм оперативної пам’яті для легкого розуміння речення дорівнює 7+2 синтаксичних одиниць. “У численних варіантах ладів, характерних для музики ХХ століття, – писав Ю. Кон, – 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” [77, 63]. Те ж відзначав А. Моль щодо уважності сприйняття музики. За його словами, норма оригінальності не повинна перевищувати час порога сприйняття (4–8 с.) [99].

міну від класичної гармонії, з її однотипним центральним елементом, у системі *c/a* в ролі центрального елемента використовуються найрізноманітніші звукові структури. Тим самим ліквідується універсальність центрального елемента і, відповідно, – уніфікація функціональності<sup>1</sup>.

Характерною рисою розвитку в системі *c/a* є контраст темпів гармонічного руху, т. зв. гармонічний ритм. Його зміна у творах Рославця – досить схематична. Він представлений трьома основними різновидами: *повільний* (одна “гармонієформа” на 1,5–2 такти), *помірний* (одна до одного), *швидкий* (дві-три “гармонієформи” в такті).

Основна і принципова відмінність системи *c/a* від мажоро-мінору полягає в тому, що *c/a* ніколи не локалізується на якійсь одній ділянці звукоряду, а вертикально й горизонтально розгортається по всьому обширу 12-звуччя, без дотримання рівномірності використання всіх звуковисот (частота появи кожного з 12-ти звуків залежить від кількісного складу *c/a*).

*C/a* у відповідному фактурному оформленні експонується на початку твору. Наступні звукокомплекси більш або менш точно повторюють його. Способи трансформації *c/a* визначаються логікою функціонального розвитку, а також індивідуальними властивостями *c/a*.

Нова якість *c/a* полягає в безперервній омніфункційності його звукових комплексів. Відсутність яскравих функційних контрастів чинить “постійну афункційність” *c/a* стосовно “формальних” T, D, S. (Все ж іноді у звучанні окремих комплексів можна відчутти різнофункційну спрямованість їхніх складових). Таким чином виникає ефект “руху по замкненому колу”: весь час звучить одне й те саме, але водночас – ніби трохи інше (це надає музиці Рославця медитативного характеру).

М. Рославець широко користується багатим звуковим складом *c/a* як можливістю покласти в основу того чи іншого співзвуччя різні тони звукокомплексу. Так виникає обернення – найпростіший спосіб трансформації *c/a*. Подальшим способом звукового контрасту є транспозиція. Кожне з отриманих обернень можна транс-

<sup>1</sup> У своїх працях композитор описав основні закони й формули нової системи: способи вживання неакордових звуків, утворення побічних гармоній, види гармонічної та мелодичної фігурації, написання 6-голосного (і більше) контрапункту тощо.

понувати на будь-який тон 12-звуччя. Вичерпавши можливості обернення і транспозиції, можна звернутися до варіаційного методу оновлення *c/a*: побічних тонів, неповних комплексів, інверсії, в рамках великої форми – навіть тимчасової заміни *c/a*.

Характерною рисою ладо-гармонічного розвитку в системі *e*, таким чином, варіантна повторність єдиного (іноді двох) звукового комплексу. Н. Гуляницька [60] називає такий вид системи “системою породжуючої моделі”.

Композиційна функція *c/a*, за словами Ю. Холопова, полягає в тому, що він є єдиним інтонаційним джерелом твору. В цьому плані *c/a* нагадує серію, тому сама система може розглядатись і як різновид серійності. Однак, з іншого боку, її можна розглядати і як особливий вид тональності.

За визначенням Б. Яворського, тональність – висотне положення ладу. У Рославця ладом є взаємодія основного виду *c/a* з його трансформаціями, тональністю і тонікою<sup>1</sup> одночасно – основний вид *c/a*. Композиції М. Рославця – переважно тонально замкнені: часто твір закінчується основним видом *c/a*.

Ю. Холопов зазначав: “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” [142, 98]. Тоніка Рославця – це комплекс звуків без однозначно вираженого основного тону. Гармонічна основа *c/a* – умовна, вона – явище швидше теоретичне, ніж практичне. В одних випадках тяжіння до складної тоніки відчувається більш-менш виразно (прелюдія № 4 з циклу “П’ять прелюдій для фортепіано”), в інших – слабо (п’єса № 3 з циклу “Три твори для фортепіано”). За класифікацією станів тональності Ю. Холопова, в системі *c/a* діє тональність ширяючого стану, з її виразно ясним чуттям тонального центру й функціонального руху і, разом з тим, – відсутності однозначно вираженої тоніки та консонантно-дисонантній варіативності акордових структур<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> За словами П. Гіндеміта, тоніку визначають три фактори: структурне місцезнаходження, частота появи, відношення до інших тонів. Усі вони можуть діяти одночасно (як у Рославця) або ж – хоча б один із них.

<sup>2</sup> Стани тональності за Ю. Холоповим: функціональна, розріджена, дисонантна, ширяюча, інверсійна, перемінна, хитка, багатозначна, знята, політональність.



Називаючи центральний елемент системи синтетакордом, М. Рославець вже з 1915 р. трактував його і як акорд, і як ряд одночасно. Завдяки цьому в систему проникли риси гармонічної модальності<sup>1</sup> (характеризуючи гармонічну модальність, Ю. Холопов пише, що “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” [141, 195]). Багатозвучний склад с/а М. Рославця перешкоджає чуттю функційної барви його акордів, стаючи підставою для виявлення властивостей модальності. Цей склад іноді збігається із середньовічними церковними ладами, іноді – з мажоро-мінором. Це, а також способи роботи Рославця з с/а, що приводять до утворення ряду однакових або схожих за структурою груп у різних висотних положеннях, дає відчуття замкнутості ладо-гармонічного руху, його колоподібності.

Отже слід наголосити, що характер ладо-гармонічного розвитку в системі с/а має риси тональності (центральний елемент – “периферія”), серійності (оперування 12-звуччям), модальності (функціональна рівноправність усіх звуків).

За класифікацією ладів Ю. Кона, система с/а належить до штучних вільно-хроматичних ладів, оскільки такими, за його словами, є лади, “звукоряди яких в квінтовому розкладенні, незалежно від числа членів, виявляють періодичну перервність” [77, 29]. Хоча, оперуючи 12-звуччям, Рославець аналізує свої гармонії за допомогою ступеневих позначень з альтераціями ( $III n_{+3}^7 3$ ;  $+II n_6^7 +3$  і т. д.), тобто уявляючи корінний звукоряд діатонічним.

Для практичного ознайомлення з системою с/а М. Рославця здійснимо аналіз прелюдії № 1 з циклу “П’ять прелюдій для фортепіано” (див. Нотні приклади, № 1). В основі її ладо-гармонічного розвитку лежить 9-звучний с/а: “Н-eis-fis-a-d<sup>1</sup>-gis<sup>1</sup>-his<sup>1</sup>-cis<sup>2</sup>-e<sup>2</sup>”. Його тонова будова – несиметрична. Вона містить ознаки послідовно проведеної математичної регресії: 3пт–1т–2пт–1т–1пт–1т. Гармонію першого такту позначимо Н-1 (літери вказують транспо-

<sup>1</sup> За словами Ю. Холопова, модальність не відміняє тональності. У модальності ХХ ст. зароджуються нові підвиди: модальність симетричних ладів, модальність несиметричних ладів і панмодальність. Модальність симетричних ладів зустрічаємо у О. Мессіана, М. Римського-Корсакова, Р. Вагнера, М. Равеля, І. Стравінського, Й. Гауера. Модальність несиметричних ладів та панмодальність – у М. Рославця, Ф. Кляйна, Г. Аймерта, частково С. Прокоф’єва, П. Гіндеміта, Б. Бріттена, нововіденців.

зицію с/а, цифри – обернення). Аналізуючи кожен наступну гармонію твору, з’ясуємо, яким чином там використаний заданий комплекс: його висотне розміщення, базовий тон, випущені або додані (неакордові) звуки<sup>1</sup>. Результатом проведеного аналізу є така гармонічна послідовність<sup>2</sup>: Н-1 – Н-3+ais+fnis-e – E-3 – E-1+eis-f-a – E-4+c-h – D-6-a – His-9-c – G-1-c – His-1 – His-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+fnis+ais-e – fis5<sub>3</sub>.

Гармонічний аналіз приводить до таких спостережень і висновків. Найчастіше Рославець випускає 5-й (Н-3-e, E-1-a, G-1-c, His-3-eis, Н-1-e, Н-4-e) та 7-й (E-4-h, Gis-4-dis, Fis-2-cis) тони (це набуває в композитора характеру усталеного прийому; з подібним, до речі, зустрічаємось у “ладах обмеженої транспозиції” О. Мессіана). Так само ставиться композитор і до вживання транспозицій<sup>3</sup>. Зокрема в прелюдії помітно переважаючою є транспозиція in E (5-й тон; як один з найбільш віддалених від основного цей тон здатний найвиразніше відобразити зміну звукового складу с/а, тобто ладо-гармонічний рух), досить часто зустрічаються транспозиції in H, Dis, His. Таким чином між використанням транспозицій та випущених тонів спостерігаються прямо пропорційні стосунки: кількість випущених тонів певного с/а прямо пропорційна кількості їхніх транспозицій. Гармонічний ритм прелюдії – помірний (1), хоча в розвитковій зоні спостерігається його сповільнення до 0,2–0,3 одиниці (одна “гармонієформа” витримується протягом 2–3-х тактів).

Така прелюдія – однотональна (in H), проте завершується не основним видом с/а, а fis-moll 5<sub>3</sub>, створюючи ефект половинного кадансу відносно базового тону “Н”. Гармонічний розвиток твору здійснюється за асаф’євською схемою “i – m – t”: експонування – розвиток – завершення. Тенденції стабілізуєча і дестабілізуєча рівнодіють. У експозиційній зоні композитор вживає транспозиції, тони яких є близькоспорідненими з базовим тоном с/а, в розвитковій зоні – з’являються транспозиції, тони яких є “чужими”, “Н” – перебувають на відстані хроматичної секунди (His) та трито-

<sup>1</sup> Для зручності аналізу можна скласти таблицю транспозицій та обернень с/а на зразок “магічного квадрата” А. Веберна.

<sup>2</sup> Dodani toni poznachamo “+”, propущeni toni – “-”.

<sup>3</sup> Їх роль великою мірою відповідає ролі відхилень у класичній тональності.

ну (Eis). Перехід до репризи відбувається через енгармонізм (Fes = E). До фінальної “тоніки” приводить типовий функціональний зворот вищого порядку “D-S-T”, проте використаний тут як буквальна гармонічна послідовність (як у Скрябіна). Як бачимо, цій прелюдії М. Рославця властиві єдність та рівновага ладо-гармонічного та драматургічного мислення. Саме вони дали змогу М. Рославцю, за словами М. Лобанової, “створити цілісну оригінальну систему, засновану на реалізації не натурфілософських, але власне музичних ідей” [90, 80].

Для виявлення своєрідності системи с/а зробимо порівняння П’яти прелюдій для фортепіано М. Рославця з прелюдіями ор. 74 О. Скрябіна та п’єсами сюїти ор. 25 А. Шенберга. Аналізуючи ладо-гармонічні особливості кожного з циклів, звернемо увагу на: 1) загальні, базові риси систем; 2) характер внутрішньосистемних стосунків; 3) їхній вплив на інші засоби виразності.

Ладо-гармонічні системи Скрябіна, Рославця й Шенберга об’єднуює те, що всі вони є організаціями вищого порядку і демонструють “тип звукових стосунків, найбільш суттєвою ознакою яких є централізація”<sup>1</sup> [55, 116]. Усі ці системи – спроби конструювання цілого на основі центрального елемента, новітньої тоніки, що не зводиться до стандарту. Центральний елемент, як зазначав Н. Вієру, – це “сконцентрований виклад ладу. Акорд-лад завдяки своїй складності та багатству... є не елементом тональної системи, а цілою системою у сконцентрованому вигляді” [39, 326–327]. У Скрябіна центральний елемент – переважно вертикальний, у Шенберга – горизонтальний, Рославця – вертикально-горизонтальний.

Ладо-гармонічною основою прелюдії О. Скрябіна № 1 є 9-звуччя з фундаментом “Fis”. Тональний план прелюдії (His–Fis–As–C(His)–Fis–His) демонструє логіку тонального мислення композитора та наявність характерних для Скрябіна тритонових “кроків”, які функціонують як квазіавтентичні звороти вищого порядку (це зустрічають в усіх прелюдіях скрябінського циклу за винятком прелюдії № 2)<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Скрябін обмежується практичним боком справи. Рославець та Шенберг обґрунтовують свої системи теоретично.

<sup>2</sup> У цьому “ескізі “Смерті білого звучання” [56, 379] немає жодної транспозиції – нероздільно панує тональність “Fis”, з її квазітоніко-домінантовим органом пунктом – двітритонною педаллю “fis-c-xcis-g”.

Тонально-гармонічні плани Рославця складніші, ніж скрябінські, більш розгалужені, деталізовані, водночас раціонально-конструктивніші. У прелюдії № 1, наприклад, тонально-гармонічний розвиток 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 кварто-квінтових кроків стає основою тонально-гармонічного розвитку прелюдії № 5, з її майже дослівним повторенням “експозиції” і “репризи” (I: Cis-Fis-H-A; II: D-G-D-C-G-D-E; III: Cis-Fis-H). Особливу деталізацію тонально-гармонічного розвитку спостерігаємо в прелюдіях № 3, 4, з їх переважаючим секундо-терцієвим зіставленням “гармонієформ” (наприклад у 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).

На противагу такому вишукано-насиченому тонально-гармонічному розвитку прелюдій М. Рославця єдиними свідченнями тонально-гармонічного розвитку фортепіанної сюїти Шенберга є, щоправда, доволі численні тритонові транспозиції (наприклад 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 розвиток зі скрябінським і захоплення тритоновими сполученнями. І Скрябін, і Шенберг рухаються в бік звільнення від залежності стосунків типу “консонанс-дисонанс”, Рославець вже вільний від неї. Порівняна складність, насиченість тонально-гармонічного розвитку Рославця є результатом визрілості його ладо-гармонічного мислення. Відмінність складають також, з одного боку, – переважаюча плагальність гармонічних поєднань Рославця, з іншого – тритонна гострота непереможеної домінантності Скрябіна й Шенберга. Гармонічний ритм Рославця – вищий, ніж скрябінський чи шенбергівський. Разом з тим в усіх трьох системах знаходимо ознаки *пантонікальності* та *ширяючого стану* тональності.

Жодна з розглянутих систем не містить функціональних стосунків у традиційному розумінні. Проте більш чи менш виразно, горизонтально чи вертикально їх подоба представлена в кожній із систем (найслабше – в шенбергівській серійності, з її переважаюче лінійним характером звукових конструкцій). В умовах дії функціональних зв’язків по горизонталі доцільно говорити про *горизонтальну функціональність вищого порядку*. Квазіплагальні звороти

Рославця та квазіавтентичні звороти Скрябіна й Шенберга якраз і є виявленням функціональності такого зразка (для функціональності вищого порядку характерною є нерозмежованість тонального і гармонічного факторів). У випадку дії функціональних стосунків по вертикалі всередину кожного зі складних співзвуч вноситься функціональна суперечливість (вертикалізація функціональності не породжує поліфункційності, оскільки функціональні складові звукових комплексів не є самодостатніми, тому в такому випадку доцільніше говорити про *омніфункційність*). І в першому, і, особливо, в другому випадках енергія функціональних стосунків “гаситься” численністю варіантних повторів<sup>1</sup>.

Аналіз акордики виявляє подібність мислення усіх трьох композиторів. Про скрябінські “гармонії з сексти та квінти” [56, 379] В. Дерна писала як про останнє зі знайденого Скрябіним у сфері двічіладових звучань (див., наприклад, прелюдія № 4 тт. 1, 7, 24). В основному вигляді вони зустрічаються рідко, частіше – їх видозміни, з переставлянням інтервалів, заміною квінти тритоном, перенесенням звуків з одного регістру в інший тощо (див., наприклад, прелюдія № 2 тт. 5, 13, початок прелюдії № 3). У прелюдях Рославця також є “сексто-квінтови гармонії”, представлені як в основному (№ 5, передостанній такт), так і в модифікованому вигляді (№ 5, початок, тт. 3, 6, 10; № 3 тт. 4, 16, 25; № 1 тт. 1, 3, 9, 11–12 та ін.). Ще однією характерною для всіх акордовою конструкцією є “тритон-септима” (нона, ундецима тощо). У Скрябіна вона зустрічається в прелюдях № 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 ряді інших творів.

Спільною рисою акордики Скрябіна й Рославця є терцієва будова вертикалі. Акордика Шенберга – незрівняно багатша в цьому плані. Вона – вагомий крок уперед не тільки порівняно зі Скрябіним, а й також і Рославцем. Це обумовлено рівнозначним функціонуванням терцієвих, квартових та секундових побудов. Частина їх – похідна від руху мелодичних ліній, частина – результат вертикалізації серії (наприклад Прелюдія, *rosogit.*, Гавот ц. 10 у т. д.).

<sup>1</sup> “Саморозвиток” системи *c/a* відбувається дуже швидко. Якщо в прелюдях (1922 р.) рославецькі *c/a* ближчі скрябінським гармоніям, то в скрипковому концерті № 1 (1925 р.) – серіям Шенберга (Рославець використовує ротації – поділ *c/a* на частини і окрему роботу з ними, пермутації – зміну порядку руху звуків, інтерполяції та ін.).

Останнє зближує її з акординою Скрябіна. І те, й інше знаходимо у раннього й пізнього Рославця відповідно.

Окремо слід сказати про “серійний” прийом взаємозаміщення тонів, що особливо виразно виявляється в тих творах, центральний елемент яких видозмінюється ротаційно. Його суть полягає в уведенні в наступний акорд тих звуків, яких не було в попередньому. Таке можна спостерігати в Гавоті з Сюїти Шенберга ор. 25 та Скрипковому концерті Рославця № 1. Крім того, в акордиці всіх трьох циклів досить значною є роль тритонових побудов, у т. ч. тритонового структуралізму.

Таким чином, продемонстровано наявність ряду спільних ознак у ладо-гармонічних системах Скрябіна, Рославця і Шенберга та проміжне місцезнаходження системи *c/a* між системою пізнього Скрябіна та серійністю Шенберга, проведено порівняльний аналіз, який ще раз підтвердив вагому історичну роль здобутків М. Рославця.

Система *c/a* у реальному 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 відношенні кількісного складу градація *c/a* Рославця велика: від 5-звуччя (Прелюдія пам'яті А. Абази, прелюдія № 5 з циклу П'ять прелюдій для фортепіано) до 12-звуччя (Скрипковий концерт № 1). Оптимальний склад *c/a* – 6–8-звуччя – зустрічається найчастіше. Протягом розвитку системи *c/a* в ній виразно проявилася тенденція збільшення кількісного складу центрального елементу системи. Більшість *c/a* Рославця мають несиметричну будову. Композитор довільно обирає не тільки послідовність звуків, а й орфографію своїх *c/a* (множинність їхніх варіантів – запорука творчої свободи композитора. Відтак *c/a* служить інтонаційним прообразом твору. Кількість симетричних *c/a* 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 своїм якісним складом *c/a* Рославця поділяються на структури діатонічного, хроматичного та мішаного видів<sup>1</sup>. Діатонічні, наприклад, представлені “міксолідійським” *c/a* квінтету

<sup>1</sup> Необхідно зазначити умовність запропонованих термінів, оскільки будь-який *c/a* Рославець трактує як діатонічний.

“Ноктюрн” та “лідійським” с/а “Маргариток” (Чотири твори для голосу і фортепіано). Мішані – “хроматизованим (+#1,+#4) дорійським” с/а прелюдії № 1 з циклу “П’ять прелюдій для фортепіано” та “хроматизованим мажором” с/а фортепіанної сонати № 5. Абсолютну хроматику представляють багатозвучні с/а скрипкового концерту № 1, Ноктюрну та Мазурки з циклу “Три танці для скрипки й фортепіано”.

Важливим чинником посилення та послаблення гармонічної напруги типу стійкість–нестійкість у системі с/а є додані (неакордові звуки) й випущені тони (першим – композитор надає перевагу). Досить відчутною є тенденція поступового збільшення їхньої кількості і, відповідно, – зростання їхньої ролі. У 1920-х вони відіграють вагомую роль вже навіть у експозиційних розділах форми. Кількість неакордових звуків у Рославця рідко утримується постійною: вона то зростає, то спадає, утворюючи хвилі ладо-гармонічного розгортання с/а.

Вагомим фактором ладо-гармонічного розвитку творів Рославця є гармонічний ритм – швидкість і характер зміни “гармонієформ”. За її допомогою Рославець регулює динаміку розвитку своїх художніх образів. Повільний темп гармонічного ритму Рославця дорівнює 0,2–0,3 одиниці часу (один с/а витримується кілька тактів). Він характерний для “зон спокою” (див., наприклад, вступи й закінчення “Ноктюрну” та “Медитації”). Помірний темп – дорівнює одиниці (с/а змінюються потактно). Швидкий темп гармонічного ритму дорівнює 2–3 одиницям часу (в межах одного такту використовується кілька с/а). Швидкий темп притаманний “зонам напруження” (ГП струнного квартету № 1, 1 ч. “Вовчого кладовища”). Переключення *accelerando* та *ritardando* гармонічного ритму є важливим чинником розвитку образів композитора (див., наприклад, експозицію фортепіанної сонати № 5).

Обернення є також не менш важливим засобом урізноманітнення монотонності звучань с/а. Тісно пов’язане з ним явище гармонічної секвенції (2 ч. “Осінньої пісні”: 4-те обернення; ПП струнного квартету № 1: 6-те обернення). Транспозиції, виконуючи в системі роль своєрідних відхилень, діють як показник тональної стійкості (небагато – 3 ч. “Вовчого кладовища”) чи нестійкості (багато – ГП струнного квартету № 3). Системне використання транспозицій – тривале “крокування” по терціях (“Ты не ушла”), квартах (“Маргаритки”) – слід розглядати як різновид еліпсису.

З-посеред можливостей акордики Рославець надає перевагу багатозвуковим структурам терцієвої будови (ундецимакорд, терцецимакорд – “Ноктюрн”, прелюдія № 1 з циклу П’ять прелюдій для фортепіано та ін.). Іноді, звертаючись до поліакордики, він поєднує дві структури на відстані тритону (Квазі-прелюдія з циклу “Два твори для фортепіано”).

Талановито втілена у композиторській творчості М. Рославця його “система нового звукоспоглядання і звукосприйняття” [84, 35] стала самобутньо-неповторним явищем серед експериментів початку ХХ століття. Найголовніше підтвердження тому – надзвичайно оригінальна, високохудожня композиторська спадщина М. Рославця.

### ОСНОВНІ ПОЛОЖЕННЯ З РОЗДІЛУ

1. Центральний елемент системи – синтетакорд – має виразно вертикально-горизонтальну, тобто синтетичну природу.
2. Характер кількісного (5→12) та якісного (діатонічні, хроматичні, мішані) складу с/а обумовлює варіантно-множинний тип центрального елемента системи с/а.
3. Переважна більшість с/а Рославця має несиметричну будову.
4. Важливим чинником розвитку музичних образів Рославця є гармонічний ритм – збільшення та зменшення швидкості зміни “гармонієформ”.
5. Протягом усього часу роботи Рославця в системі с/а відбувалося її послідовне збагачення шляхом ускладнення центрального елемента, збільшення кількості неакордових звуків і т. ін.
6. Підтвердженням самобутності теоретичних здобутків М. Рославця є його оригінальна, високохудожня композиторська творчість.

### ПИТАННЯ ДЛЯ ЗАКРІПЛЕННЯ МАТЕРІАЛУ З РОЗДІЛУ

1. Що таке атональність?
2. Перелічіть відомих вам композиторів, які вели пошук нових способів організації 12-звуччя. Дайте стисло характеристику їхнім здобуткам.

3. Що таке с/а? Дайте характеристику системи с/а М. Рославця.
4. Яке місце системи с/а М. Рославця в історичному контексті?
5. Чим відрізняються особливості тонального розвитку в системі с/а від класичної тональності?
6. Назвіть відомі вам засоби розвитку в системі с/а, поясніть їхні особливості.
7. Що таке гармонічний ритм у системі с/а?
8. Що вам відомо про функціональний розвиток у системі с/а?
9. Назвіть основні способи трансформації с/а.
10. Що таке лад, тональність, тоніка в системі с/а?
11. Обґрунтуйте справедливість тлумачення системи с/а з точки зору серійності, тональності та модальності одночасно.
12. Зробіть гармонічний аналіз невеликого твору М. Рославця (на вибір).
13. Порівняйте особливості ладо-гармонічного мислення пізнього О. Скрябіна, А. Шенберга та М. Рославця, зазначивши, в чому полягає своєрідність ладо-гармонічних здобутків М. Рославця.
14. Окресліть головні напрями і тенденції розвитку системи с/а від часу її кристалізації (1913 р.) до моменту вимушеної відмови М. Рославця від своїх здобутків (1928 р.).

## РОЗДІЛ 4

### ХАРАКТЕРИСТИКА ТВОРЧОГО ДОРОБКУ. РИСИ СТИЛЮ М. РОСЛАВЦЯ

#### 4.1. Основні етапи кристалізації авторського стилю

Композиторську спадщину М. Рославця складають близько 100 творів. Частина їх збережена в повному вигляді, частина – фрагментарно (багато рукописів М. Рославця реставрував О. Раскатов), частина – назавжди втрачена (знищена під час обшуків і конфіскацій).

Увесь доробок композитора поділяється на дві нерівноцінні в кількісному і художньому відношеннях групи. З одного боку – справжня творчість, в якій композитор, оперуючи своїми с/а, досягнув вершин художньої майстерності, з іншого – масова музика, твори на соціальне замовлення, за допомогою яких він намагався вижити в ситуації утисків і гонінь. Разом з тим, неперехідної межі між цими групами творів не існує. Прикладом можуть бути вокальні цикли М. Рославця “Песни 1905 года” чи “Декабристы”. В них композитор не використовує систему с/а, але його ладо-гармонічне письмо, інші засоби виразності – достатньо складні й водночас оригінальні.

У своїй справжній творчості М. Рославець віддає перевагу камерно-інструментальному (сонати, тріо, квартети, Камерна симфонія) та камерно-вокальному жанрам. Наймасштабнішими творами в цій сфері є два його скрипкові концерти. Вбираючи в себе риси симфонії, вони демонструють можливості системи с/а в межах великої форми.

Аналіз збереженої частини спадщини М. Рославця показує, як поступово, крок за кроком, формувався індивідуальний авторський стиль композитора.

Найбільш раннім прикладом авторської манери М. Рославця є його вокальний цикл *Три твори для голосу й фортепіано*, написаний в Сочі навесні 1913 р. У ньому М. Рославець апробував нові методи композиції<sup>1</sup>.

У творі “*Ты не ушла*” (т. О. Блока, с/а “as-b-ces-es-fes-g”) канву поетичного тексту утворює зіставлення образів ружі й солов’я. Інтонаційним зерном композиції служить тризвучний мотив “es-fes-b”

<sup>1</sup> Про твір “*Сумрак тихий*” (т. В. Брюсова) з цього циклу, відзначаючи “гарні низхідні гармонії”, М. Мясковський писав як про “особливо цілісний за настроєм” [111, 543–544].

(див. Нотні приклади, № 22), що в процесі свого розвитку переживає різноманітні видозміни. Зокрема у 2–3 т.т. твору – 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 – оновлення інтервального складу ( $a^1-b^1-e^1$ ), в т.т. 6–11 – роззосередження звукового ядра (голос:  $e^2-f^1-[g^1]-[b^1]-h^1$ ; фортепіано:  $h^2-[d^2]-a^2-es^2$ ) тощо. У 2 ч. (“И нет разлуки тяжелей”) характер розвитку інтонаційного зерна видозмінюється в напрямку посилення терцієвості, гармонічна напруга зростає за рахунок введення неакордових звуків. Усе це поглиблює лірико-психологічний характер художнього образу.

У основу твору “*Ветр налетит*” (т. О. Блока, с/а “as-h-cis-d-es-f-g”) також покладено зіставлення настроїв природи і людини. Розікнений тональний план (As-Ces-Ges) уособлює незавершеність сказаного. На це ж вказує характер мелодичних фраз середнього розділу твору (“И шелестят травой сухой”). Втрачаючи закругленість, вони стають еквівалентом символістської “несказанності”.

У написаному в серпні 1913 р. квінтеті “*Ноктюрн*”<sup>1</sup> (с/а “d-e-fis-g-a-h-c”) М. Рославець звертається до нових принципів акордики й тембрової барви. На непрямі запозичення композитора від “новітніх французів” вказувала М. Лобанова, звертаючи увагу на переважуючу “терпкість прямих співзвуч” [85, 5] твору. На її думку, “Ноктюрн” належить до розряду специфічно “повільної музики” ХХ ст. Інтелектуалізація емоції відбувається шляхом введення численних поліфонічних прийомів і побудов, тісно вплетених у тканину монотематичного складу. Разом з тим вагому роль у драматургії твору відіграє характерний для Рославця принцип кадровості.

1-ша тема “Ноктюрну” – двоелементна. 1-й – (Andante sostenuto, агра, in D) є ланцюгом-секвенцією ундецимакордів із характерним зміщенням імпульсів ладового ритму. 2-й – (in F) – імпровізацією віолончелі. 2-га тема (espress., ц. 1, solo oboe, in Fis) виростає з 1-ї. (Обігрування звука “e” зближує її з 2-м елементом). Новий відтінок вносять квінтові фігурації арфи та гармонічна педаль. Наступне соло альта (ц. 2) побудоване на мелодії пісенного складу, що розгортається по звуках Мзм7, ММ6<sub>5</sub>. Її оплітають численні контрапункти, в т. ч. гобоя і віолончелі, які проводять подвійний контрапункт октави (iv = -7, 4 т. до ц. 3).

*Струнний квартет № 1 in C* (Ялта, осінь 1913, с/а “c-d-es-fis-a-b”), за словами М. Лобанової, екстраполює в музику ХХ ст. “ідею стис-

нутого часу” [85, 6]. “Регресивний” характер ладо-гармонічного розвитку квартету (від хроматики до діатоніки: ГП – ПП – епізод) тісно пов’язаний із “регресивним” характером драматургії твору (теми сонатної форми в процесі свого розвитку не зближуються, а навпаки – віддаляються одна від одної). Помітною рисою форми є її розростання (кожен наступний її розділ – більший, ніж попередній: експоз. – 57 тт., розр. – 60 тт., репр. – 78 тт., кода – 118 тт.).

Інтонаційним зерном ГП (Allegretto grazioso (tres doux), in C; Нотні приклади, № 29) є тризвучний мотив “ $es^1-d^1-a^1$ ”, в якому тенденція автономізації тривалості долає чіткість метричної структури. Протирих крайніх голосів у поєднанні з імітаціями цього мотиву, а також його ракоходу утворюють в’язке поліфонічне плетиво теми. (Друге її проведення – фугато). Гармонічне оновлення теми (гармонічний ритм дорівнює 0,2–0,3) здійснюється за допомогою 3-го і 4-го обернень с/а, а також гармонічного секвенціювання. Гомофонний склад ПП (avec emotion, in C; Нотні приклади, № 30) не заважає помітити її спорідненість із головним інтонаційним зерном квартету (м. 2↓, ч. 5↑).

Середній розділ форми поєднує ознаки розробки й епізоду. Його початок (a tempo (avec une grace capricieuse) відзначений пуантилістичною свободою метро-ритму й артикуляції. Далі avec (trouble) – величезний розділ, в якому зони звукового ущільнення (ПП) змінюються зонами розрідження (ГП). У кульмінації (епізод avec elan) формується якісно новий образ: екстатична “тема самоствердження” (in F). У репрізі друге проведення ГП (Tempo I (avec douceur, in C) розростається до масштабів повноцінної фуги (12 проведень теми), ПП (inquiet, in F), потрапляючи в залежність від “теми самоствердження”, звучить в її тональності. Могутня кода інтенсивністю розвитку перевершує усе, що відбулося раніше (перші два її розділи – кореляти відповідних розділів розробки, 3-й (delicat) – фугато на темі ГП).

Вокальний цикл “*Грустные пейзажи*” (1913), написаний за віршами П. Верлена, включає твори “*Осенняя песня*” (пер. М. Мінського), “*Закат*” (пер. В. Брюсова), “*Благословенный час*” (пер. В. Брюсова). “*Осенняя песня*” (с/а “ces-des-es-fes-g-as-b”) є своєрідною ремінісценцією “Зимового шляху” Ф. Шуберта, хоча інтимність музичного слова “гаситься” алегоричністю поетичного тексту, а чіткість ямбічного вірша вуалюється глибинною “несказанністю” втілюваного образу (Нотні приклади, № 23). Сполучення вірша з

<sup>1</sup> Твір присвячений З. Богдановській.

музичною строфою відзначене нерівномірністю розтягувань (Meno mosso, Meno mosso (Tres Largo) і стискань (Animato), при цьому тенденція розтягування переважає (А – 1-а стр.; ВА' – 2-а стр.; В'А''В''А''' – 3-я стр.). Це забезпечує динаміку розвитку образу твору.

Цикл “Чотири твори для голосу і фортепіано” (1914) складають композиції “Маргаритки” (т. І. Северяніна), “Вы носите любовь” (т. К. Большакова), “Волчье кладбище” (т. Д. Бурлюка) та “Кук” (т. В. Гнедова). Логіка тональної драматургії “Маргариток” (H-A-G-F-B-As-Des-Ges-Ces; c/a “h-cis-dis-eis-fis-gis-ais”) є результатом поєднання двох принципів: секундового сповзання (↓) та квартових підйомів (↑) (на початку переважає перший, у завершенні – другий). Три типи мелодико-ритмічних зворотів (“формуль-згустків”) складають інтонаційний каркас твору. Перший (А) є різнобічною модифікацією висхідного терцієвого мотиву. Другий (Б) – поєднує висхідний рух мелодії (4, 5, 3) на початку та низхідний (6,5) вкінці з обов'язковим пунктиром всередині. Третій (В) (модифікується найсуттєвіше) є мелодичним викладом MM4<sub>3</sub>↑ (Нотні приклади, № 24).

Інтонаційну основу твору “Волчье кладбище” (c/a “d-es-f-g-as-b-h-des”) складають остінатні проведення хроматичного мотиву (ф-но). Ковзкість поступенового руху, поєднуючись із трепетністю тріольної пульсації та активністю пунктирного ритму, творить трагедійно-гротескний образ – відображення химерних видінь героя.

За словами М. Белодубровського, ідея “музично-фонетичної” композиції “Кук” (c/a “h-d-es-f-fis-as-b”) тісно пов'язана з радикальними інноваціями футуристів (Нотні приклади, № 8). Випадковість стає головним художнім принципом твору, втілюючись на різних рівнях музичної форми, в т. ч. за допомогою пуантилістичних прийомів письма. Інтонаційна модель “Кука” вибудовується на основі зчеплення трьох інтонаційних зворотів: 1) “Кук! Я!”; 2) “Гнезда перепельи разбухли”; 3) “Птенцы желторотили лес” (Нотні приклади, № 25). Тритон (мелодичний і гармонічний) виконує роль лейтінтонації твору.

У “Пісеньці Арлекіна” (1914) (т. О. Гуро, c/a “b-c-des-es-fes-g-as”) композитор оперує фразеологічними зворотами казково-легендарного жанру (“Далеко-далеко за морем” та ін.). Поетичний текст твору – зримо-декоративний (“рдеют апельсины”, “месяцем золотым”, “танцует кадрили котёнок в дырявом чулке”). Йому відповідає орієнтальна екзотика кварто-квінтових остінато з форшлагами.

доповнена “чистотою” гармоній (жодного неакордового звука) та варіантним розвитком висхідного мотиву вокальної партії (Нотні приклади, № 26).

Фортепіанна соната № 1 in Des (1914, c/a “des-e-f-ges-as-b-c”) – одночастинна. Проте вона містить ознаки циклічності: основні теми співвідносяться як сонатне allegro і скерцо. Драматургія твору позначена малорухомістю (Ю. Холопов вказував на спорідненість цієї сонати з сонатою Р. Шумана fis-moll (1 ч.)).

Розвиток ГП in Des (Allegro con impeto) відбувається шляхом зіставлення двох елементів: витончено-експресивного, з півтоновими мелодичними мотивами та “ниткоподібним арпеджіо”, і повнозвучно-патетичного, пронизаного вольовими ритмо-окликами (Нотні приклади, № 2). “В мелодії, – писав про ГП сонати Ю. Холопов, – чути відлуння “шопенівської сексти” і лісто-скрябінської альтерованої “знемоги”, охолоджених ускладненим звучанням акордів” Рославця [146, 6]. ПП in As (Scherzando con leggerezza) – двотемна. В основі 1-ї теми – гама “тон-півтон”. Крокуючи колом малих терцій (Нотні приклади, № 3), тема зі стану напруження переходить у стан невагомості. 2-га тема ПП in D (Moderato. Pieghevole) доповнює 1-шу.

Середній розділ форми (Moderato (dolce, con alcuna liezza) поєднує в собі риси розробки і епізоду (Нотні приклади, № 4). Хоральний остов нової теми (Нотні приклади, № 4) “ламається” рельєфністю мелодизованих голосів. Перетворення ГП в експресивний спів (con agitazione, sordamente) здійснюється за допомогою проведення її мелодії у збільшенні в гамі “тон-півтон” (гамі ПП). ПП (in Fes, Scherzando con leggerezza), натомість, опускається в низький регістр, набуваючи містичного відтінку. Ефектна пробіжка ПП (обидві теми) і теми епізоду завершує твір.

Характерним зразком стилю М. Рославця 1920-х є цикл *Три твори для фортепіано* (1914). Метро-ритмічна свобода п'єси № 1 in As (Adagio (nobilissimo) c/a “d-es-f-ges-as-b-ces”; 4/4, 2/4, 3/4, 6/8, 3/8, 2/8), контрасти її ладо-гармонічного розвитку (всередині c/a значно модифікується – G-5-e+es, F-7-as-d+cis, D-2+g+cis+dis-h, H-6+b+c+f+g-h) формують монологічний характер її образу (Нотні приклади, № 5). У п'єсі № 2 in B (Adagio con passione) СА “b-c-cis-e-f-g-a”) кантиленного складу мелодія звучить на фоні фігурацій баса й середини, поліритмія врівноважується чистотою гармонії (B-1 – Es-4 – Ges-1 – Ces-4 – As-5 – Des-3 – As-5 – Des-3 – Es-7 – G-5) (Нотні приклади, № 6). Інтонаційною основою п'єси № 3 in Gis (Allegretto grazioso, СА

“gis-b-h-des-dis-e-f-g”) служить зм. 5. Риси вальсу та баркароли надають їй вишукано-лукавого характеру, що у репрізі Tempo I (dolce) набуває напружено-інтелектуального відтінку: продовження теми звучить 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” [143, 12]. В основі Етюду № 1 in Ces (Affetamente), СА “ces-cis-d-es-f-ges-g-a-b”) лежить синкоповано-пунктирний мотив політного характеру. Викладена дуетно (втора) мелодія, виростаючи з нього, звучить на фоні розлогих арпеджіо лівої руки (Нотні приклади, № 7). С/а етюду – періодично-симетричний (т-пт-пт-т-пт-пт-т-пт-пт). За звучанням він збігається з 3-м ладом мессіанівської системи<sup>1</sup> (в орфографії – відмінності). Це, а також гармонічна простота, структурна чіткість та тональна симетрія твору свідчать про поворот композитора у бік конструктивізму. Вимогами жанру, очевидно, зумовлене дотримання єдиного типу фактури. Розгортання мотиву йде шляхом охоплення все ширшого діапазону (1As – cis<sup>4</sup>) та введення нових фактурних пластів: спочатку – двозвучних мелодичних мотивів (↓м.3, ↓в.3), згодом – їх переростання в широку мелодичну лінію. Чотири фрази-хвилі (кожна з них розпочинається вершиною) приводять до другого речення 1 ч. (a tempo (avec douceur), в якому декламаційна мелодія вгорі утворює третій шар фактури. Перебіг фраз із хвилеподібним рельєфом (всього в розділі – 13, більшість яких – тритакти) – 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. Форшлагги в басу нагадують ondoyant (A<sub>1</sub>'), проте суттєво змінюється гармонічний зміст матеріалу. Неакордові звуки творять нову, таємничо-містичну трансформацію теми, що веде до генеральної кульмінації (impregieux) з її владною екстатичністю звучання.

Гра різноманітних ритмічних фігур Етюду № 2 in H (Pianissimo, Con dolce maniera, c/a “h-cis-d-es-eis-fis-ais”) перетворює п'єсу у “потік арабесок-орнаментів” [143, 12]. Химерно-вигадлива п'єса зіткана з тонкого мережива звукових візерунків, в основі якого –

<sup>1</sup> Мессіан ces-des-eses-es-f-ges-ases-bes-b, Рославець ces-cis-d-es-f-ges-g-a-b.

хроматизовані мелодичні лінії (з трипль-дісзами). В. 7↓ – інтонаційне зерно теми, обумовлюючи її дзеркальну симетрію, з'являється на початку кожного такту (у верхньому голосі) та кінці (у нижньому) (Нотні приклади, № 8). У контексті вільного поліфонічного письма (2 ч., т. 27) композитор використовує подвійний контрапункт октави (iv = -21): ідея переставлення голосів впливає з широким можливостей симетричної варіантності, закладених у темі.

Масштабний, як і перший, Етюд № 3 in Ces (burlando), c/a “ces-c-d-es-ges-g-a-b”, будується на зіставленні скерцозного й ліричного планів. 1-ша тема пронизана безупинністю хвилеподібного руху арпеджіо (Нотні приклади, № 9). 2-га – гомофонна, в ній панує гармонічна нестійкість (A·8+dis-eis–A·1-ais-his–Cis·1+dis+ais-e-h–Eis·4+d-dis-e).

Тема Поеми для скрипки і фортепіано<sup>1</sup> in A (Москва, листопад 1915, Lent (avec langueur), c/a “a-h-c-dis-f-fis-g”, являє собою мелодію скрипки широкого розгортання, що звучить на фоні баркарольного супроводу фортепіано (Нотні приклади, № 37). Вона має імпровізаційний характер, насичена поліритмією, секвентно-варіантним та імітаційним розвитком (т.т. 4–9). Лавини віртуозних пасажів готують першу кульмінацію passione. Генеральна, тобто розміщена в завершенні п'єси, за словами М. Лобанової, служить ознакою відкритої форми. Це підкреслює і тональна розімкненість твору, яка рідко зустрічається у М. Рославця.

Підназви Двох творів для фортепіано (1915, квазі-прелюдія, квазі-поема) говорять про інтерес М. Рославця до неокласичної роботи за моделями. Квазі-прелюдія in B (Tres modere (calme), c/a “b-h-es-eis-g-gis”), з її ефірністю звучання є взірцем витончено-холоднуватої лірики композитора. Хроматична вишуканість її мелодії доповнюється ритмічною нерегулярністю акордів супроводу (Нотні приклади, № 10), а секвенціювання терцієвих мотивів – хвилеподібним погойдуванням фігурацій та форшлаггами розщеплених октав. У квазі-ноємі in Gis (Lent (legendaire), c/a “gis-a-ais-cis-d-e-g”) розвиток музичної думки спрямовується в епічну площину. Її тема – достатньо різноманітна. 1-й елемент (avec douceur) містить ряд інтонаційних нашарувань: початок його мелодії (fis<sup>2</sup>-↑c<sup>3</sup>) віддзеркалює завершення однотокового вступу (g<sup>2</sup>-↓cis<sup>2</sup>) у ракоході (схожість спостерігається і в характері мелодичного рельєфу); 2-й елемент

<sup>1</sup> Модулюючий період повторної будови (22+24).



(tres soutenu) побудований на проростанні тритонові інтонації в сферу хоральних звучань.

Прелюдія пам'яті А. Абази *in Fis (Largo, c/a "fis-a-b-d-es")*, за словами Ю. Холопова, передає "враження розгубленості, пригніченості, перебування в трансі" [143, 12]. Її жанровими прообразами є марш і хорал. Декламаційна мелодія теми проходить крізь строгу вертикаль хоральних епізодів. Lamentos'ні секундові ковзання поглиблюють її експресію. Працюючи із дзеркально-симетричним с/а (1,5т-пт-2т-пт-1,5т), композитор уникає чистоти с/а-звучань, використовуючи всі можливі транспозиції (крім "С"), обернення та неакордові звуки.

Тема твору "Полім"<sup>1</sup> (1915, т. В. Каменського, с/а "b-ces-des-d-e-f-ges-a") (Нотні приклади, № 9) побудована на риторичних прийомах "політності". Висхідні мелодичні фрази створюють ефект "танення звучання" ("взлетая и тая"). У Allargando "політність" збагачується "дзвонивими" звучаннями. Гармонічний розвиток твору представлений трансформаціями 8-звучного с/а несиметричної будови (пт-т-пт-т-пт-пт-1,5т-пт), на основі якого композитор застосовує "остігате хроматичне сповзання співзвуч" (на зразок прелюдії Ф. Шопена e-moll).

С/а Сонати для фортепіано *in C № 2* (1916, с/а "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, а разом з тим відмова від багатотемності позбавляють форму структурності, мозаїчності. Такий підхід буде характерним для стилю Рославця зрілого періоду. Ритмічні зміщення ГП *in C* ([Moderato con moto, Allegro moderato] у контексті контрапунктичного письма ведуть до різкого акорду-удару (т. 5) (Нотні приклади, № 11). Напружено-енергійний характер теми забезпечує графічна чіткість музичного письма. Поліфонічне мереживо голосів оплітає кантиленну мелодію ПП (*in H*, т. 42), інтонаційно споріднену з рвучкими мотивами ГП (Нотні приклади, № 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 утворилися, вклинюється фраза з головної теми" [146, 7]. У розробці (Lento, т. 101), де ПП проводиться в розширенні, та удаваній репрізі *in A* (ritornando al tempo I) гармонічний ритм є рідкісно високим для М. Рославця

(3–5 "гармонієформ" на такт). Так напружений розвиток вливається в код у *in C* ([Allegro moderato]), що іскриться радісними тонами.

Дві поеми для фортепіано (Москва, 1920) відзначені ощадливістю та рівновагою виразових засобів. У *першій (in Es, Allegretto, fervido, c/a "es-f-g-a-b-c-cis")* септимові інтонації оплітаються мереживом поліритмії (Нотні приклади, № 13). У *другій (in C (Moderato sempre poco rubato, c/a "c-des-e-ges-g-gis-b")* розвиток синкопованого хроматичного мотиву приводить до імпульсивних пасажів-сплесків, що, не досягаючи очікуваної вершини, розсосереджуються в серпанку никнучих секундових ковзань.

У Сонаті для скрипки і фортепіано № 4 *in C* (Москва, серпень 1920, с/а "c-cis-d-es-fis-a-b"), за словами М. Мясковського, відчувається "справжній внутрішній трепет" [38, 66]. Витонченість музичного письма поєднується в ній із прагненням простоти й монументальності. Як зауважувала М. Лобанова, незбіг композиційного і драматургічного планів сонати виявляється парадоксальним поєднанням статички й динаміки. Про це свідчить подвійна кульмінація: поряд з "екстатичною" дається "тиха" вершина.

Пунктирні мотиви ГП *in C* (Allegro con spirito (non troppo allegro) (Нотні приклади, № 38) формують образ драматично-імпульсивного змісту. На відміну від ГП, ПП *in G* (Piu tranquillo) витримана у мрійливо-сповідальному тоні (Нотні приклади, № 39). У середньому розділі форми (Un poco piu lento) вагомого значення набуває нова – рішуча, сповнена пристрасної експресії – тема (епізод). Проводячись у соліста (ознаки концертного жанру), вона стає основою драматичної кульмінації (Molto appassionato), де звучить з максимальною напругою. Поряд – тиха кульмінація із багатозначною "трикрапкою". Таке зіставлення використовується ще раз – у величезній коді (Un poco piu lento), яка сприймається як ремінісценція розробки. Завершує сонату тема епізоду в новому – танучому – амплуа.

"Шедевром квартетної музики", в якому "вічність проектується на сучасність" [12, 9], назвав *Струнний квартет in E № 3* (Москва, 1920, с/а "e-f-gis-a-c-cis") М. Белодубровський. У цьому творі вперше в Рославця кожен звук стає самостійним носієм інформації. Разом з тим "пуантилізм" квартету є густим, насиченим. "Одночастинна композиція, – писала про квартет М. Лобанова, – заснована на різнорідних часових процесах, коливаннях агогіки; часті зміни темпу творять особливий ритмічний нерв" [85, 6]. Ритмічні структури твору, за словами дослідниці, руйнуючи відчуття парності, ведуть до поліхронного зіткнення різних метричних і ритмічних

<sup>1</sup> Твір присвячений дружині композитора – Наталії.

формул. Ладо-гармонічною основою твору є 6-звучний с/а симетричної будови (ланка-періодичність – пт-1,5т). Це обумовлює обмежену кількість можливих обернень (2) і транспозицій (4)<sup>1</sup> певного с/а. Стабільний рівень гармонічної напруги забезпечується потактовою регулярністю зміни с/а (гармонічний ритм дорівнює одиниці). У сонатному allegro дотримана пропорційність розділів форми і класичні тональні співвідношення.

ГП in E (Moderato) – двотемна. У суворий хорал 1-ї теми вплетається монограма “ВАСН” (Нотні приклади, № 31). Її розвиток здійснюється шляхом інтенсивного мотивного вичленування, утворюючи поле високої інформаційної напруги. 2-га тема ГП протиставляється 1-й м’яким ліризмом (Нотні приклади, № 32). Так уже в межах ПП встановлюється рівновага об’єктивного та суб’єктивного початків. Інтонаційно споріднена з ГП ПП in H (Tempo I) є взірцем узагальненої лірики М. Рославця (Нотні приклади, № 33). Її 1-ше проведення завершується варіантом 2 т. ГП, 2-ге – стретним накладанням тем ПП і 2 т. ГП. У розробці гострота конфліктних зіткнень досягає апогею. Її чотири фази утворюють єдину лінію драматургічного crescendo. 1-ша (Tempo I) – містить мотивний розвиток ГП та ПП (Нотні приклади, № 34), в центрі 2-ї (ц. 12, т. 2) – фугато на темі “ВАСН”, 3-тя фаза (3 т. до ц. 6) – подвійне фугато (ПП, ЗП), 4-та (Poco più mosso) – предикт до репризи. Побудована на 1 т. ГП і ПП кода (Lento) є відлунням подій, що відбулися.

Характерними особливостями *Тріо для скрипки, віолончелі й фортепіано № 3 in Fis (1921, Харків, с/а-1 “fis-g-as-a-b-c-cis-e-f”; с/а-2 “g-b-cis-e-f”)* є інтонаційна динаміка форми, заснованої на зіставленні двох с/а (вперше у Рославця), а також – використанні ряду прийомів імітаційної та контрастної поліфонії. У розгорненому вступі in Fis (Moderato assai) с/а-1 викладений лінійно. ГП in G (Allegretto con moto) експонує с/а-2 (він якісно відрізняється від с/а-1 компактністю звукового складу (5 звуків замість 9-ти), що обумовлює багатство його потенційних трансформацій та малотерцієвість звукової структури (на відміну від малосекундовості с/а-1). Про інтонаційну спорідненість ГП з темою вступу свідчить її початковий мотив “b↑-c↑-e↑” (Нотні приклади, № 45). У процесі викладу ПП in A (Piu lento) розкривається її художня багатогранність: від тужливого роздуму Piu lento (Нотні приклади, № 46) через

<sup>1</sup> У цьому – близькість с/а квартету до “ладів обмеженої транспозиції” О. Мессіана. До речі, симетричні с/а забезпечують найвищий ступінь однорідності гармонічного звучання.

енергійний порив con moto до могутнього життєствердження risoluto. Відсутню розробку заміщає розробка ГП у репризі (a tempo). Це fuga (уведення поліфонічних форм у сонатне allegro – характерне для зрілого Рославця), тема якої послідовно видозмінюється в мелодико-ритмічному плані.

Соната для віолончелі й фортепіано № 1 in D (березень 1921, Харків, с/а “d-e-f-g-gis-h-c”) має рубіжне значення. У ній композитор ставить перед собою два завдання: 1) створити “синтетичний” музичний склад на основі поєднання гомофонно-гармонічних та поліфонічних прийомів; 2) створити “синтетичну” ладо-гармонічну організацію шляхом поєднання властивостей с/а та мажоромінору.

Інтонаційним зерном конфліктно-драматичної ГП in D (Con brio) (Нотні приклади, № 47) є імпульсивний затактовий мотив, в якому активні підйоми на 6,7↑ (спалах енергії) змінюються протилежним плавним спуском (його згасання). Чотири експозиційні проведення ГП підпорядковані ідеї послідовної ритмо-фактурної динамізації теми. ПП in A (a tempo), приглушено-скрадлива за колоритом, являє собою фугу, побудовану на основі головного інтонаційного зерна твору. Пройшовши інтенсивний розвиток у розробці (narrante; con affettazione – розробка складається з двох фаз, розділених “генеральною” паузою фортепіано), теми сонати суттєво зближуються між собою, набуваючи тріумфно-урочистого характеру. При цьому ГП in D (con brio) значно розростається, а в ПП in D (a tempo) помітно заявляють про себе ознаки гомофонного складу.

У “Медитації” для віолончелі і фортепіано in B (1921, Харків, с/а-1 “b-h-c-d-es-f-fis-g-as-a”; с/а-2 – 12-звуччя) головними чинниками художнього образу стають графічна чіткість та економна вивіреність поліфонічного письма. У 1 ч. (Andante, с/а-1) гнучка мелодія віолончелі проходить на фоні фігурацій фортепіано (Нотні приклади, № 48). 2 ч. (Allegretto capriccioso, с/а-2) будується як масштабна двоголосна (v-cello – p-po) fuga, в якій виклад теми шістнадцятими, а також T-D тональне співвідношення “теми-відповіді” асоціюються зі стилістикою бароко. Панування тональної нестійкості, введення поліритмії, зростання ролі фігурацій та регістрових зіставлень визначають характер розвитку матеріалу на стадії розробкової середини та репризи форми.

Поштовхом до створення циклу *П’ять прелюдій для фортепіано (1922, Харків)*, очевидно, став скрябінський цикл прелюдій op. 74

(1914). Про це говорять численні ладо-гармонічні, метро-ритмічні та ін. перегуки між ними.

Основу інтонаційного змісту *прелюдії №1 in H (Andante affettuoso, c/a "h-his-cis-d-e-eis-fis-gis-a")* (Нотні приклади, № 1) складає мотив "his-cis-e", оповитий серпанком хроматичних підйомів і сповзань, що надають п'єсі характеру політності. Секвенціювання цього мотиву в середньому розділі (*Con moto, caricciosamente*) приводить до могутнього кульмінаційного зриву, після якого раптом настає розрідження фактури (т.т. 17–19). Гармонічний розвиток прелюдії здійснюється за рахунок використання усіх можливих обернень *c/a*.

Тема *прелюдії № 2 in A (Allegretto con moto, c/a "a-b-c-cis-e-f-gis")* містить два контрастні елементи. 1-й є пластичною мелодичною лінією, що оспівує тон "a", "мінорною" і "мажорною" терціями ("c" і "cis") одночасно (Нотні приклади, № 14); 2-й – "розсіює" здобуті інтонації: септимові форшлаги вносять у тему відтінок ірреальності, фантастики. Поліритмія та синкопований ритм, акумулюючи енергію у процесі розвитку теми, розряджаються блискучим феєрверком акцентованих співзвуч (т.т. 19-20).

*Прелюдія № 3 in Des (Lento, c/a "des-e-ges-g-as-b-c")* (Нотні приклади, № 15) побудована як період з трьох речень. 1-ше – це різноманітні модифікації квартової інтонації (в т. ч. зм. 4), посиленої то октавним викладом, то фонізмом  $BB_7$  (т. 6); 2-ге – в цілому відзначене спадом інтенсивності музичного розвитку; стисле 3-тє – завершується екзотичним  $ЗБ_4_3$  ("e-g-as-c"), що з'являється як продовження протягнутого тону "g".

Мірний плин думки *прелюдії № 4<sup>1</sup> in F (Lento, c/a "f-ges-as-a-h-c-des-es")* час від часу переривається арпеджованими акордами-сплесками. Це вносить епічно-оповідальний відтінок у образний зміст твору. У кульмінації масивні акордові комплекси (т. 8) чергуються з фактурними розрідженнями (т.т. 9–10), але напруження при цьому не спадає, адже там і там панує тонально-гармонічна нестійкість.

*Прелюдія № 5<sup>2</sup> in Cis (Lento rubato, c/a "cis-dis-e-gis-a")* – найліричніша в циклі. Хвилеподібні мелодичні фрази теми закінчуються протягнутими повторюваними звуками, створюючи вра-

ження недовомовленості (Нотні приклади, № 16). Загалом у процесі розвитку п'єси її музична тканина повсюдно мелодизується, досягаючи в кульмінації характерного для Рославця фактурного розшарування.

*У сонаті для фортепіано № 5 in Des<sup>1</sup> (1923, Москва, c/a "des-es-f-ges-as-a-h-c")* сповна виявлені риси зрілого стилю М. Рославця. Як зазначав Ю. Холопов, її "інтонаційний матеріал... абсолютно не зорієнтований на класичність. Він похмурий, суворий і безбарвний в ядрі головної партії, по-сонатному пронизаний напруженою думкою" [143, 12]. Розвиток твору будується на суттєвих модифікаціях основних тем та численних інтонаційних зв'язках між ними.

ГП (*Allegretto con moto*) – тритемна. 1-ша – *in Des (risoluto)* – результат синтезу гомофонного та поліфонічного складів (Нотні приклади, № 17). У ній зароджується важливий для наступного розвитку тематичний елемент – "мотив волі" (т.т. 3–4). У 2-й темі *in Des (con grazia)* в умовах всеохоплюючого мелодизму (Нотні приклади, № 18) він проводиться у своєму пом'якшеному варіанті у супроводі одного з контрапунктів з 1-ї теми. 3-тя тема *in Bes (con fuoco)*, відзначена екстатичністю звучання, являє собою ряд хвилеподібних пасажів, що вливаються у гроно масивних акордів-ударів. 1-ша тема ГП *in Es (Meno mosso (dolce))* пройнята поетичним смутком (Нотні приклади, № 19). Її відтіняє химерна фантастика 2-ї теми *in Eses (espress.)*, з її секвенціюванням рвучких тірат та спадаючими гірляндами тріолей. (У процесі розвитку композитор застосовує вільний варіант подвійного контрапункту октави ( $iv = -21$ )). ЗП *in Es (Un poco più mosso)* привносить у багатий тематичний спектр експозиції новий – класичний – відтінок. Це – алюзія до мазурки Ф. Шопена (№ 13 *a-moll*) (Нотні приклади, № 20).

На початку розробки (*Agitato; scherzando*) миттєво проноситься скерцозна тема, вводячи в епізод *marcato*, вражаючий рвучкістю цілеспрямованого механічного руху. Він будується на модифікації 1-ї теми ГП: її мотив двічі проводиться *in Es* на фоні глухого гудіння басів (початок мотиву, не збігаючись із початком долі, щоразу відстає). Напруженість екстатичних акордових грон, що чергується з емоційним розрідженням "просторових комплексів", готує появу першої кульмінаційної вершини – проведення 1-ї теми ГП акцентованими октавами у низькому регістрі.

<sup>1</sup> Присвячена піаністу П. Ковальову.

<sup>1</sup> Присвячена Л. Сабанєєву.

<sup>2</sup> Присвячена Т. Кузнецовій.

2-га фаза розробки (*molto diminuendo*) розпочинається ніжно-ліричною модифікацією епізоду *marcato*. Поступове вrostання у музичну тканину мотивів 2-ї теми ПП та 1-ї теми ГП формує генеральну кульмінацію сонати (Нотні приклади, № 21). У репризі посилюється контрастність тем ГП, 2-га тема ПП *in Ases* (*espress.*) скорочується, а у ЗП *in G* (*Un poco più mosso*) значно розширюється прикінцевий розділ: додається канонічне проведення 1-ї теми ГП (*Moto primo*). Завершує твір лірична кода *Lento* (*Ges-Des*), в якій щоразу тихіше тричі проводиться алюзія мазурки Ф. Шопена.

Художній зміст “презухвалих” [29] *Трьох танців для скрипки і фортепіано* (Москва, 1923) підпорядкований переосмисленню традиційних жанрових ознак. Фантасмагоричний *Вальс in Des* (*Lento e sempre fantastico*, *c/a* “*des-d-es-e-f-g-as-a-b-h-c*”) є “вінком” (7 розділів) вальсових образів-тем (Нотні приклади, № 40). Медитативний характер *Ноктюрну in Des* (*Moderato assai*, *c/a* “*des-d-es-e-f-fis-g-as-b-h-c*”) творять численні сонорні ефекти, в т. ч. зіставлення відкритого і засурдиненого звучання скрипки. Вогненна *Мазурка in Ges* (*Risoluto*, *c/a* “*g-as-a-b-h-c-des-es-e-f-ges*”) будується на контрастах чоловічого й жіночого образів танцю.

*Концерт для скрипки з оркестром № 1 in C* (1925, Москва) є найвищою кульмінацією творчості М. Рославця, яскравим прикладом довершеності його ладо-гармонічної системи (ладозвукорядом твору є 12-звуччя, поділене на 6-звукові комплекси, як у Й. Гауера). “Монументальний тричастинний цикл скрипкового концерту, – зазначено в Історії сучасної вітчизняної музики, – відзначений домінуючою роллю аналітизму. Його своєрідний образний світ тяжіє до монотематичної концепції. Тут камерність поєднується з масштабністю звучання, а медитативність з енергетизмом остинатних комплексів” [66, 175–176]. Відзначаючи поєднання діалогічності із симфонізацією концертного жанру, М. Лобанова писала: “Драматургічне вирішення (1-го скрипкового концерту – авт.) – типове для Рославця: спрямованість до кульмінацій поєднується з екстенсивною логікою багатьох розділів форми” [86, 4]. Його основою є численні інтонаційні арки (ГП 1 ч. – епізод 2 ч.; епізод 1 ч. – ГП 3 ч.; вступ 1 ч. – його ремінісценція в 2 ч.). Безупинний інтонаційний розвиток визначає інтонаційну модель циклу, у побудові якої беруть участь три типи тем – інтенсивні, екстенсивні та мішані (див. табл. 4.2).

У вступі 1 ч. *in C* (*Allegretto grazioso*) остинато віолончелей і контрабасів експонує 6-звуччя “*c-des-dis-e-as-a*” – половину ротованого *CA* (Нотні приклади, № 49). Його друга частина з’являється у 2 т. до ц. 1 у аріозній фразі перших скрипок. Інтонаційним зерном ГП *in Fes* (*a tempo*, 4 т. до ц. 4) є 5-звучний діатонічний мотив з квартовою семантикою, що проходить у соліста (алюзія ПП 5-ї симфонії Чайковського) (Нотні приклади, № 50). Речитатив віолончелей і контрабасів, виконуючи роль співрозмовника (контрапункт), врівноважує емоційність висловлювання соліста. Квазідомінантовий предикт вводить у ПП *in G* (*Piu mosso* (*Allegretto grazioso*)), в основі якої – ламаний мелодичний рельєф (секундо-септимові ходи) та тритонові співзвуччя (в другому проведенні – ланцюги паралельних тритонів).

Виявленню нових можливостей ПП присвячені два розділи розробки. У 1-му (*a tempo* (*Allegretto grazioso*) – ведеться імітаційний розвиток її мотивів, у 2-му (*Allegro vivace* (*alla breve*)) – шляхом вертикалізації 12-звуччя вибудовується висока героїко-драматична кульмінаційна вершина 1 ч. Після неї в умовах характерного для Рославця контрастного зіставлення з’являється тиха вершина – проникливо-ліричний епізод *Poco meno mosso* (*grazioso e capriccioso*). Значно розширена (до 81 т.) ГП у репризі *in C* (5 т. до ц. 19) через монолог соліста вливається у каденційний розділ (*Quasi cadenza*, *a ritacere*), де інтенсивна інтонаційна робота (матеріал 1-ї ч.) поєднується з віртуозністю письма.

2 ч. в цілому має характер ноктюрна. ГП *in Es* (*Adagio sostenuto*) складається з 2-х елементів: хвилеподібного у бас-кларнета та повзучого, з задерикуватою квартою вкінці у гобоя (Нотні приклади, № 51). ПП *in H* (*Piu mosso, con moto*) має жанрові риси серенади (Нотні приклади, № 52). Розробка 2 ч. – чотирифазна: крайні розділи, розвиваючи матеріал ПП, виконують роль обрамлення двох середніх. Смысловим центром розробки є розділ (*Tempo I Adagio*). В ньому тричі проводиться нова ніжно-лірична тема, побудована на 7-ступеневому звукоряді. Починаючи з *a tempo*, ц. 43, т. 4, до розвитку по черзі підключаються тема вступу (проводиться струнним і валторнами у зменшенні, *in As*), мотиви ГП 1 ч. у дерев’яних духових, тема епізоду (*in Des Tempo I Adagio*, 4 т. до ц. 49). Побудована на темі ПП (у англійського ріжка) кода (*lentissimo*) модулює *in C*, проте тональна стійкість так і не настає, адже, створюючи ефект сонорної плями, одночасно співзвучать всі 12 тонів звукоряду.

У блискучому фіналі (*Allegro moderato; risoluto*) жанровість не перемагається, як у попередніх частинах, а навпаки – стверджується. Вступ 3 ч. in C є імітаційним викладом хроматичного мотиву альтів. Він готує появу ефектної теми ГП in C (4 т. до ц. 55), що сприймається як алюзія рахманіновських фіналів (Нотні приклади, № 53). ПП in B (4 т. до ц. 61) також має ряд атрибутів орієнтальних тем рахманіновського зразка. У передрепрізній зоні (*a tempo, con agitazione*) взаємопроникнення тематизму ГП і ПП, як і рівень інтонаційної напруги, досягає апогею. У коді після фанфарно-мажорного проведення ГП (ц. 96, т. 2) кількаразове повторення цілотових комплексів (“c-d-e-ges-as-b”) “в’їжджає” в унісон “Des”.

Із середини 1920-х рр. М. Рославець все частіше звертається до масових жанрів. Одним із перших прикладів такої творчості композитора є хоровий цикл “*Песни работницы и крестьянки*” (Дубки, березень, 1925). До нього входять твори “*Песня о красном знамени*” (т. А. Богданова), “*На полях*” (т. П. Орешина), “*Метельщица*” (т. С. Дольникова). У “*Песни о красном знамени*” для жіночого хору і фортепіано риси маршу доповнюються використанням закличних зворотів. Передбачення мелодично-гармонічних знахідок Г. Свиридова знаходимо у мішаному хорі а cappella “*На полях*” (“Над избушкой моею красно” вражаюче співзвучне “Я последний поэт деревни”). Урбаністичні прийоми визначили художній зміст “*Метельщицы*”, написаної для мішаного хору й фортепіано (Нотні приклади, № 54).

Разом зі звертанням до масових жанрів композитор розпочинає академічний напрямок своєї творчості. Біля його витоків є вокальні цикли “*Песни 1905 года*” та “*Декабристы*”, обидва створені у жовтні 1925 р. у м. Пушкіно. До першого циклу входять твори “*Смолкли залты*” (т. Є. Тарасова), “*Мать и сын*” (т. Г. Галіної), “*Последнее чудо*” (9-е январа) (т. А. Андреева). Трагічний образ твору “*Смолкли залты*” кореспондує до “*Песен и плясок смерти*” М. Мусоргського (Нотні приклади, № 27). На різноманітних варіантах мелодичного викладу Зм.7, МЗм.7 побудована вокальна партія твору “*Мать и сын*”. Драматичні образи твору “*Последнее чудо*” (9-е январа) створені за допомогою ритму кроку, декламаційної мелодії та звуконаслідування (імітація дзвонів). Цикл “*Декабристы*” в цілому відзначений ароматом стилю С. Рахманінова, включає твори “*Послание в Сибирь*” (т. О. Пушкіна), “*Ответ на “Послание в Сибирь” Пушкина*” (т. А. Одоєвського). Характерними особливостями циклу є хвилеподібний рельєф вокальної партії, ви-

триманість тріольної пульсації та оркестральне звучання фортепіано (Нотні приклади, № 28).

Цикл “*Поэзия рабочих профессий*” (Дубки, березень 1925 – Москва, січень 1926) складають твори для голосу або хору і фортепіано. Серед них – “*Токаря*” (т. Я. Твердого), “*Швея*” (т. Г. Корнева), “*Машинист*”, “*Ткач*” (т. С. Литковського). У цих творах широко використані цілотові мелодичні звороти, регулярна ритмічна пульсація, октавні потовщення фактури, альтерована лейтгармонія (D<sub>2</sub><sup>#5</sup> – VI<sub>64</sub>) тощо (Нотні приклади, № 55).

До творів академічного плану належить також написана дещо пізніше “*Легенда*” для скрипки й фортепіано *d-moll* (1930). Алюзія до старовинного російського романсу “Не уходи, побудь со мной”, подана на початку твору, обумовила його лірико-драматичний зміст в цілому, а також – виразно вокальну природу тематизму та діалогічний характер стосунків скрипки і фортепіано, особливо помітні у  $\frac{3}{4}$  форми, з її грандіозною патетичною кульмінацією.

Підкреслене протиставлення діатоніки і хроматики спостерігаємо в “*Комсомольском марше*” (т. І. Уткіна, 1930), написаному для голосу й фортепіано. Ефекти карбованого кроку (“Шагайте упорней и злей!”): тірати фортепіано, крапковий характер поліакордики (dis<sup>1</sup>-fis<sup>1</sup>-h<sup>1</sup>+f<sup>2</sup>-as<sup>2</sup>-des<sup>3</sup>) і ін. складають основу його художньої виразності. Схожі прийоми зустрічаємо й у “*Марше физкультурников*” (т. О. Осеніна, 1932). Крім цього, його широко вживані паралелізми й октавні потовщення кореспондують до стилю К. Орфа. Схожі інтонаційні звороти пронизують мішаний хор а cappella “*Рабочий дворец*” (т. А. Поморського, 1941).

Зорієнтований на класико-романтичні традиції, чотиричастинний цикл *Струнного квартету № 5 Es-dur* (1941) у цілому побудований за законами епічного жанру. ГП 1 ч. *Es-dur* (*Allegro moderato*) має риси менуету, ПП *B-dur* (*a tempo*) – вальсу. Мало-розвинена розробка (*a tempo*) та статична репріза не вносять нічого суттєво нового у зміст частини.

2 ч. квартету (*Presto*) *g-moll* будується на зіставленні трьох контрастних тем: ГП вирізняється жваво-рухливим тоном, ПП *d-moll* (*a tempo, espress.*, т. 41) є темою пісенного складу, тема епізоду *fis-moll* (т. 107), яка проводиться тричі (3-й – *v-le* в інверсії), має виразно поліфонічний характер.

Найбільш оригінальною в циклі є 3 ч. квартету (*Largo, As-dur*). У ній 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” [85, 7]. Візерунковий характер мелодичного рельєфу зближує цю тему з ГП Струнного квартету № 1 (Нотні приклади, № 35).

Урочистий фінал (Allegro) поєднує риси сонатності, варіаційності та рондо. Грайлива ГП нагадує задержувато-бешкетливий тон прокоф'євських фіналів (Нотні приклади, № 36). Лірична ГП As-dur (т. 49) – зразок проникливої інструментальної кантилени. В центрі розробки фіналу (т. 134, Es-dur) розміщена чотириголосна fuga на темі ГП із серією стрет у заключній частині.

Побудований за принципом кварто-квінтового кола, цикл *24 прелюдії для скрипки і фортепіано (1942)* став останньою роботою М. Рославця. Він – галерея художніх досягнень європейської музичної класики. У ньому композитор використовує альянзи на стилі Й. С. Баха, Й. Гайдна, М. Мусоргського, О. Скрябіна, Ф. Шопена, Й. Брамса, О. Бородіна, Ф. Шуберта, С. Рахманінова, а також жанри вальсу, баркароли, фуґи, мазурки, етюдів, коліскової, аріозо, програмної мініатюри, романсу, елегії, пісні без слів, драматичного монологу тощо.

Прелюдія № 1 C-dur (Andante) – оповідальна. Вона – пролог циклу, слово автора. Разом із прелюдією № 24 d-moll (Larghetto), що витримана у філософському характері, вони обрамляють увесь цикл.

Серія п'єс циклу має виразні танцювальні ознаки. Серед таких – прелюдії № 2, 14, 17. Прелюдія № 17 As-dur (Allegretto grazioso e rubato), наприклад, – гордовито-імпазантна мазурка, із властивою їй гостротою артикуляційних прийомів (акценти, pizz.). Прелюдія № 14 es-moll (Moderato) – вальс-бостон. Прелюдія № 2 a-moll (Allegretto) – вальс, що з'являється в двох іпостасях: як спокликий танець і як руйнування цього образу (двоелементна тема відображає цю дію-протидію) (Нотні приклади, № 41). Крім цього, обрамлююча прелюдію тема є альянзом на прелюдію Ф. Шопена № 2.

Блискуча прелюдія № 3 C-dur (Allegro) написана як п'єса етюдного складу. А прелюдія № 6 h-moll (Allegro moderato) – це триголосна fuga, що, крім того, вся проходить у партії соліста (виняток – одне проведення теми у фортепіано) (Нотні приклади, № 43).

Найбільшу групу п'єс циклу складають такі, теми яких є альянзи до стилю композиторів-класиків. Серед них – прелюдії № 7, 12, 16, 19, 23. Гармонічною “родзинкою” прелюдії № 7 A-dur (Larghetto), наприклад, є скрябінська домінанта (D<sup>#5b5</sup>), а прелюдії № 12 gis-moll (Andante) – використана альянз до “Старого замку” М. Мусоргського (Нотні приклади, № 44). “Колісковою страждань” хочеться назвати прелюдію № 16 b-moll (Adagio, b-moll), тема якої кореспондує до стилю Й. Брамса. Мелодія пентатонного складу прелюдії № 19 Es-dur (Moderato scherzando) при другому проведенні “підзвучується” гайднівським “золотим ходом валтори”. Яскрава альянз на стиль С. Рахманінова використана в прелюдії № 23 F-dur (Allegretto poco moderato): кантилена соліста ведеться на фоні дзвонової партії фортепіано.

Інтонаційний зміст ряду інших прелюдій циклу має більш узагальнений характер. Серед таких – прелюдія № 4 e-moll (Andantino), з її lamentos'ністю неприготованих затримань (Нотні приклади, № 42), або ж прелюдія № 20 c-moll (Lento), з її романсовим характером мелодії тощо.

Деякі теми циклу мають метро-ритмічне походження. Це можна спостерігати у прелюдії № 8 fis-moll (Allegretto), серія метро-ритмічних контрастів якої творить образ рівноважної нерівноваги, або ж прелюдії № 9 E-dur (Presto), вихороподібний характер якої обумовлений послідовним дотриманням часомірного ритму (5/8).

#### 4.2. Особливості творчої та стильової еволюції

Творчість М. Рославця охоплює 35-річчя – 1907–1942 рр. Її особливості дозволяють застосувати традиційний підхід до її періодизації – поділ на ранній (1907–1919), зрілий (1920–1929) та пізній (1930–1942) періоди. Така періодизація водночас збігається з головними етапами еволюції стилю композитора.

Перший період творчості – час інтенсивних пошуків оригінальної системи ладо-гармонічної організації та індивідуального композиторського стилю. Він тісно пов'язаний із захопленням М. Рославця символізмом і може бути означений як *символістський*. “Рівновага ейдосу й образу, – писав О. Лосев, – повна їх тотожність, так що загальне є і універсальним, і одиничним, і часткове є і одиничним, і універсальним. Це символ” [93, 131]. Музичний символізм Рославця вбирає в себе закони і принципи музичної риторики.

Він проявляється формульним характером тематизму і значимістю сюжетного фактору у композиції твору (див. табл. 4.1).

Таблиця 4.1

Приклади музичних символів М. Рославця  
у творах раннього періоду творчості

Художній зміст музичного символу	Твори М. Рославця, в яких використано певний музичний символ	Засоби музичної виразності, що формують певний музичний символ
1	2	3
“Поривання”	Соната для фортепіано № 1: ГП (Allegro con impeto); Струнний квартет № 1: епізод (ц. 10, avec elan); Два твори: Квазі-прелюдія (avec elan); “Політ” (avec elan lumineux); “Маргаритки” (avec elan)	1) висхідний напрям розвитку мелодії з переважанням поступеневого руху, “розкачування” на сусідніх тонах; 2) фігураційна, часто арпеджіоподібна фактура з тенденцією до поступового ущільнення
“Ніжність”	Соната для фортепіано № 1: епізод (Moderato, dolce, con Alcuna licezza); Струнний квартет № 1: ГП (Allegro grazioso (tres doux)); Два твори: Квазі-поема (avec douceur); Три етюди: № 1 (avec douceur)	1) балансуєчий тип мелодії (висотний рівень стабільний завдяки врівноваженню різнонаправленими стрибками) з частовживаними тритоновими ходами; 2) мелодичні та гармонічні секвенції; 3) прозора, часто фігураційна фактура; 4) “чиста” гармонія (без неакордових звуків)

Закінчення таблиці 4.1

1	2	3
“Знемога”	Поема для скрипки і фортепіано (lent (avec langueur)); Три етюди: № 1 (avec langueur); Два твори: Квазі-прелюдія (lanquide)	1) остинато фігурацій (часто поліритмічне); 2) балансуєчий тип мелодії (див. поперед.); 3) ладо-гармонічна нестійкість
“Опанування”	Два твори: Квазі-поема (imperieux)	1) акцентовані затактові мотиви; 2) оркестральність фактури; 3) “розтікання”, танення пасажів
“Пристрасть”	Три твори для фортепіано: № 2 (con passione)	1) фігураційний “протирух”; 2) висхідні пунктирні мотиви
“Гнів”	Три твори для фортепіано: № 2 (ad irato)	1) масивна фактура; 2) скандування гостро-пунктирних мотивів
“Політ”	Три етюди для фортепіано: № 1 (Presto volando)	1) висхідне секвенціювання “двогосних” фігурацій
“Спалах”	Три етюди для фортепіано: № 1 (comme des eclairs)	1) sf кластерів, “крапковий” характер фактури

Оперування музичними символами (музично-риторичними фігурами) породжує специфічний характер розвитку творів М. Рославця, з його драматургією тем-персонажів, кадровістю тощо. Характер авторських ремарок (aile, avec elan, avec une soudaine langueur, foudroyant і т. п.) служить зовнішнім показником символічності музичного тексту. Деталізована термінологія, переважно французькою, уособлює характерні для символізму аналіз і контроль емоції.

Типологія тематизму М. Рославця зрілого  
(конструктивістського) періоду творчості на прикладі  
Концерту для скрипки з оркестром № 1

Типи тематизму, їх функція у драматургії твору	Інтенсивний (збудлива функція)	Екстенсивний (згасаюча функція)	Мішаний (нейтралізуюча функція)
1	2	3	4
Теми концерту, які ілюструють відповідні типи тематизму	ГП in Fes (a tempo, 4 т. до ц. 4) I ч.; 1-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 graz.) I ч.; ПП in G (Piu mosso (Allegretto grazioso) I ч.; Епізод (Poco meno mosso (graz. e capric.)) I ч.; ГП in Es (Adagio sost.) II ч.
Виразові засоби, що формують певний тип тематизму Виразові засоби, що формують певний тип тематизму	1) переважне використання поліфонічного складу; 2) лавиноподібні пасажі; 3) закличні квартові мотиви; 4) декламаційний характер мелодики; 5) нерегулярність метроритму;	1) переважне використання гомофонного складу; 2) ламаний (звивистий) мелодичний рельєф; 3) велика роль фонізму як чинника ладогармонічного розвитку;	1) лінійний, рядний характер тематизму; 2) ланцюги тритонових побудов утворень (квазі-TD-органні пункти; 3) прийоми пуантилізму; 4) мелодико-ритмічні остинато;

Драматургія тем-персонажів впливає на характер сонатної форми М. Рославця. Досить відчутною в ній є регресивна тенденція, що веде до розбіжності художніх образів в умовах одночасного розростання форми за рахунок інтенсивних внутрішніх трансформацій тем (кожен наступний розділ – значно більший, ніж попередній). Специфічним компонентом письма М. Рославця цього часу є “просторові комплекси” – нетематичні розділи форми, що, обіймаючи широкий діапазон, будуються шляхом багатократного повторення елементарного мотиву у різних регістрах. Вони, як правило, виконують функцію драматургічних трикрапок і завдяки своєму схематизму виявляють конструктивний характер мислення митця.

Музичний конструктивізм М. Рославця<sup>1</sup>, що найбільш повно проявився у творчості композитора 1920-х, сформувався у близькому сусідстві з тенденціями австро-німецької Neue Sachlichkeit (нової діловитості), московського класицизованого романтизму, футуризму і Gebrauchsmusik (прикладної музики)<sup>2</sup>. Визначальними рисами стилю Рославця цього періоду стали економність та графічність письма, високий ступінь інтонаційної сконцентрованості тощо.

Пріоритетність пропорційності, симетрії в композиціях 1920-х тісно пов'язана із посиленням ролі нетематичних розділів форми. З цією метою він широко застосовував прийоми інтервального структуралізму [50, 33]. Структуризуючу однорідність інтерваліки та акордики спостерігаємо в Скрипковому концерті М. Рославця № 1 (інтервальний структуралізм не нівелює структуризуючої функції системи с/а, діючи паралельно до неї).

Музичний конструктивізм Рославця проявився і раціоналізацією тематизму – часто вживаними нетематичними побудовами (тритонові остинато, гамоподібні пасажі), що протиставляються яскраво індивідуалізованому тематизму інших розділів форми, і тональною та структурною рівновагою та симетрією.

До цінних знахідок М. Рославця цього часу відносимо і віднайдення трьох характерних для композитора типів тематизму: *інтенсивного, екстенсивного та мішаного* (див. табл. 4.2).

<sup>1</sup> Перехід М. Рославця на позиції музичного конструктивізму відбувся плавно, тому чітке розмежування в творах рубіжного періоду – неможливе.

<sup>2</sup> “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” [105, 384].



1	2	3	4
	6) імпровізаційний характер розгортання матеріалу з елементами секвенціювання; 7) квазі-автентичні ладо-гармонічні звороти; 8) широке застосування неакордових звуків; 9) інструментальні жанрові ознаки	4) різноманітні атрибути "орієнталізму", в т. ч. "прянощі" хроматичних підйомів і сповзань; 5) вокальні жанрові ознаки	5) уникання інтонаційно-жанрової індивідуальності

"Класицизований романтизм" М. Рославця втілює неокласичні тенденції в їх московському віддзеркаленні. В цілому він виявився тяжінням до непрограмової музики, камернізацією виконавських складів, поліфонізацією фактури. З позицій класицизованого романтизму слід розглядати і посилену увагу М. Рославця до жанрів інструментального концерту, сонати, квартету, симфонічної поеми тощо. Ретроспективно-класицизуючу функцію в таких його творах відігравали різноманітні алюзії (мотив ВАСН у струнному квартеті № 3 розпочав серію прийомів такого плану), подані переважно у контексті поліфонічного письма. Згодом така тенденція проявила себе і в ряді академічних творів М. Рославця (альтова соната № 2 і ін.).

Риси футуризму знаходимо у ряді масових творів М. Рославця, у т. ч. підкреслений контраст діатоніки та хроматики, гомофонії та поліфонії тощо.

У творчості М. Рославця 1930-х був здійснений поворот до академізму. Він, за словами М. Белодубровського, – *lasciviosa* й епітафія творчого шляху композитора, спроба пристосуватися й одночасно намагання зберегти свій внутрішній світ. Композитор, як і

раніше, пише фахово, але тепер в його музиці відсутнє натхнення. Мало властива раніше Рославцю циклічність уповні проявляється саме тепер. Відмовляючись від своїх оригінальних знахідок, композитор користується загальноживаними прийомами, які використовує у контексті мажоро-мінору, лірико-епічної драматургії. При цьому широко послуговується прийомом алюзії (як на рівні окремої теми, так і цілого твору). Не позбавлена аристократизму "нова простота" Рославця наглядно демонструє непередбачливість стильових модуляцій мистецтва ХХ ст., кореспондуючи до відповідних тенденцій у творчості С. Прокоф'єва, С. Рахманінова та ін.

#### 4.3. Інтонаційний словник М. Рославця: новітність та оригінальність

Б. Асаф'єв визначав музику як процес інтонованого смислу [5]. 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, отже, постає унікальною композиційною єдністю типологічного й одиничного, жанр – концентрацією художньої виразності, доведенням її до характерної інтонаційної формули, оволодіння комплексом "інтонаційних ідей" у процесі індивідуальної творчості – основою художньої виразності митця.

На основі поєднання жанрово-концептуальних чинників творчості в єдину систему виникає поняття стилю – унікальної типологічної цілісності, з його єдиним "принципом організації художнього світу" [28, 219], що оперує певною кількістю "стійких, якісно визначених елементів" [28, 218]. Аналіз індивідуального стилю (за О. Марковою [97]) здійснюється за посередництвом віднайдення авторського "стильового ядра" (вичленування стійкого інтонаційно-конструктивного інваріанту серед різноманітності його творчих виявлень), його координації з декларованою ідеєю творчості та співвіднесенні зроблених узагальнень з інтонаційною ідеєю часу.

Стиль М. Рославця сформувався в умовах перехідної доби. За словами Ю. Холопова, композитор, “чутливо увібравши гени нової дійсності, виявився мутантом” [143, 11]. “Романтична підсвідомість” М. Рославця поєдналася з його “модерністською свідомістю”, утворивши антиномічний феномен “*романтичного модерніста*”. Це відзначав ще Б. Асаф'єв, коли писав, з одного боку: “Рославець був і залишився чужий модернізму” [7, 158]; з іншого: “Рославець – композитор крайніх модерністських тенденцій” [7, 228]. Така глибинна суперечність визначила сутність і характер творчих здобутків митця.

“У Рославця, – писав Л. Сабанєєв, – 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” [132, 31]. Однак це лишень один бік справи. Добре помітна в тексті “математичність” М. Рославця – практично невловима на слух, її вуальне афектована емоційність музики композитора.

Як визнавав сам М. Рославець-композитор, певний час він перебував під сильним впливом творчої індивідуальності О. Скрибіна, проте все-таки зміг позбутися цього впливу<sup>1</sup>. Це 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” [111, 543]. “В особі Рославця, – додавав він, – ми маємо величину видатну й самотню... якась особиста нота, спільний тон..., свідчать про своєрідний душевний склад автора, оригінальність і неабияку силу його музичного мислення” [111, 543]. Разом з тим дещо спільне залишилося. У Рославця, як і у Скрибіна, – розвитку як такого немає, “існують різні зміни “вібрацій”, нерухомих в собі станів абсолютної свідомості” [3, 152].

Справедливим, на нашу думку, є також порівняння стилю М. Рославця з “поліфонічним конструктивізмом” С. Танєєва. Адже конструктивність стилю М. Рославця відзначав ще Б. Асаф'єв. “Як показує 1-ша скрипкова соната (1913), а потім і ряд інших творів, він

(Рославець – авт.) чутливо і сміливо накреслив проблему конструктивізму... Про його твори в той час треба було говорити, користуючись такими термінами... як організаційний принцип, строго конструктивна система й суто ділова точність” [7, 258].

Відзначаючи самотність і зрілість творчої манери М. Рославця, один із його сучасників писав: “Рославець різко відхиляється в бік як від торованих шляхів класичного канону, так і від найостанніших досягнень музичного модернізму... Це не рахітичний “неокласицизм”, 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” [84, 33–35]. У творах Рославця, за його словами, відчувається та “свобода, впевненість, радість творчості, без яких жодна справжня майстерність немислима” [84, 36].

Визначальною ознакою стильової манери М. Рославця є ліризм. Будучи відгуком на романтизуючу тенденцію 1-ї пол. ХХ ст., він відображає специфіку поєднання рославецьких *ratio* та *emotio* і завдяки цьому набуває у Рославця об'єктивного забарвлення.

Тісно пов'язаним з ліризмом є тяжіння М. Рославця до камерності. Вона – не тільки характерний жанровий показник творчості композитора, а й сфера, що “найбільш повно задовольняла його потреби у відкритті нового і стабілізації знайденого” [85, 5].

Індивідуальний стиль М. Рославця відзначає оригінальне поєднання низки музично-виразових чинників. У його основі лежить унікальна авторська модель ладо-гармонічної організації – система *c/a*. Її специфіка, а також художньо-виразові можливості, більшою чи меншою мірою, впливають на інші чинники авторського стилю. Разом з тим перехідна (післяскрябінська – передшенбергівська) історична роль системи *c/a* формує аналогічну художню *перехідність* стилю композитора. Як результат – новаторство М. Рославця – невіддільне від традиції, а його модерністське письмо наділене відчутно романтичними барвами. Про це свідчить переважно терцієва (хоча й багатотонова) акордика композитора, синтетичний характер його мелодики (творення мелодичного контуру відбувається паралельно до розбудови гармонічного фундаменту), багатопластова синтетична фактура пишна, але не декоративна, часте звертання до імітаційних прийомів і форм, зокрема фуги, полірит-

<sup>1</sup> Згодом М. Рославець критикував О. Скрибіна за схематизм.

мія, використання секвентності, варіантної повторності, рівновага конструктивного та імпровізаційного факторів у формотворенні (перевага одночастинності, іноді з вкрапленнями циклічності). Усе свідчить про міцний зв'язок модерніста М. Рославця з традицією, насамперед романтичною, і доводить *перехідну – синтетичну – якість* його композиторського стилю.

#### ОСНОВНІ ПОЛОЖЕННЯ 4 РОЗДІЛУ

1. Музичний символізм композитора є результатом втілення законів і принципів музичної риторики. Він виявляється формульним характером тематизму (авторські музично-риторичні фігури), а також значимістю сюжетного фактору у композиції його творів (драматургія тем-персонажів, кадровість тощо).

2. Музичний конструктивізм Рославця відзначений високим ступенем інтонаційної сконцентрованості, графічністю письма, симетричністю формотворення. Показовою рисою музичного конструктивізму М. Рославця є уніфікація тематизму до оперування трьома типами тем – інтенсивними, екстенсивними, мішаними, кожен з яких виконує свою драматургічну функцію.

3. В основі композиторського стилю М. Рославця лежить унікальна авторська модель ладо-гармонічної організації – система *с/а*. Перехідний (післяскрябінський – передшенбергівський) характер системи *с/а* формує аналогічну художньо-стильову перехідність (синтетичність) творчості М. Рославця, в якій новаторство – невіддільне від традиції, а риси модернізму – від романтичних ознак.

4. Стиль М. Рославця сформувався в умовах перехідної доби, як наслідок: “романтична підсвідомість” композитора поєдналася з його “модерністською свідомістю”, утворивши феномен “романтичного модерніста”.

#### ПИТАННЯ ДЛЯ ЗАКРІПЛЕННЯ МАТЕРІАЛУ 4 РОЗДІЛУ

1. Дайте загальну характеристику композиторської спадщини М. Рославця. Здійсніть періодизацію його творчості.

2. Що вам відомо про цикл “Три твори для голосу і фортепіано”?

3. У чому оригінальність квінтету М. Рославця “Ноктюри”?

4. Відзначте характерні особливості струнного квартету М. Рославця № 1.

5. Що вам відомо про вокальний цикл М. Рославця “Грустные пейзажи”?

6. Дайте стислу характеристику циклу “Чотири твори для голосу і фортепіано”.

7. У чому полягає своєрідність 1-ї фортепіанної сонати М. Рославця?

8. Порівняйте фортепіанні цикли М. Рославця “Три твори”, “Два твори” та “Три етюди”. Знайдіть спільне і відмінне.

9. Які нові риси письма М. Рославця знаходимо в його 2-й фортепіанній сонаті порівняно з 1-ю?

10. Що таке подвійна кульмінація? Яка її роль у драматургії 4-ї сонати М. Рославця для скрипки і фортепіано?

11. Окресліть інтонаційний зміст струнного квартету № 3. Відзначте його неокласичні риси.

12. Проаналізуйте твори М. Рославця харківського періоду творчості. Відзначте їхні стильові особливості.

13. Виявіть риси зрілого стилю М. Рославця у його фортепіанній сонаті № 5.

14. Охарактеризуйте особливості інтонаційного змісту скрипкового концерту М. Рославця № 1.

15. Дайте стислу характеристику масових та академічних творів М. Рославця.

16. Що ви розумієте під поняттям стиль?

17. Як співвідноситься індивідуальний стиль М. Рославця з відповідними історичними стилями?

18. Перелічіть найхарактерніші риси стилю М. Рославця раннього (символістського), зрілого (конструктивістського) та пізнього (академічного) періодів творчості.

19. Дайте стислу характеристику композиторського стилю М. Рославця в цілому. В чому полягає його своєрідність?

## ВИСНОВКИ

Один із першопрохідників нового мистецтва Микола Андрійович Рославець є репрезентативно-показовою постаттю музичного модернізму періоду його становлення (1-ї пол. XX ст.). Це доводиться органічним вписуванням його наукових і творчих здобутків у панораму культурно-мистецьких процесів модернізму того часу, наявністю типологічно-характерних рис модернізму у властивостях його творчої індивідуальності та результатах багатогранної праці.

Одним із важливих чинників формування творчої індивідуальності М. Рославця як композитора-модерніста стали умови, обставини і види його діяльності. Важливу роль зіграли активні творчі контакти з радикалами російського модернізму – футуристами, праця в одному з найпотужніших осередків конструктивізму – Харкові, робота в Асоціації сучасної музики, що, триваючи близько 10 років, уможливила знайомство з найновішими зразками музичного модернізму, музично-критична праця тощо.

Не менш важливою підставою органічної вписуваності М. Рославця у контекст модернізму стала сформована обставинами і умовами творчості відповідність його світоглядних уявлень, художніх смаків і переконань головним естетично-художнім настановам модернізму, становлення і розвиток яких виявилось співзвучним основним тенденціям і напрямкам власне музичного модернізму (символізму, футуризму, неокласицизму, конструктивізму тощо).

Одним із найвищих досягнень М. Рославця як модерніста стало створення ним авторської системи ладо-тональної організації – системи синтетакорду, яка, уособивши його новаторські пошуки, стала міцним фундаментом творчості композитора. Цінність цієї системи підтверджується синтетичним (вертикально-горизонтальним та варіантно-множинним) характером її центрального елемента, а також здатністю цієї системи до активного “саморозвитку”, в цілому відповідного темпам “саморозвитку” модернізму періоду його становлення.

Підтвердженням вартісності теоретичних здобутків М. Рославця як модерніста стала його оригінальна, високохудожня композиторська творчість, у межах якої визріли і вагомо заявили про себе такі модерністські тенденції, як музичний символізм, а також музичний конструктивізм, у якій композитор спочатку прийшов до феномена формульного тематизму, а потім – високого ступеня уніфікації і схематизації музичного тематизму – оперування стійкими типами музичних тем.

Формуючись в умовах перехідної доби, творча постать М. Рославця склалася як своєрідний феномен “романтичного модерніста”, викликавши до життя художньо-стильову перехідність (синтетичність) його стилю і творчості, в якій новаторство виявилось невіддільним від традиції, а риси модернізму – від романтичних ознак (ознаки перехідності не применшують рівня самотності творчості М. Рославця, як і не порушують дискусії щодо її вписуваності у модернізм). Нерозривна пов’язаність наукових і творчих здобутків М. Рославця підтверджує синтетичний характер його діяльності в цілому, вказує на її всеохоплюючу синтетичну якість.

Отже, наголошуючи на прямій причетності М. Рославця до українського музичного мистецтва, правомірно поставити ім’я композитора поряд з іменами О. Архипенка, Ю. Голишева, В. Кандинського, К. Малевича, тобто тих модерністів, які, почерпнувши життєдайну силу своєї творчості в Україні, сформували характер і визначили напрямки розвитку модерного мистецтва XX століття на світових теренах.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраамов Арс. Дружественное открытое письмо композитору Н. Рославцу // Музыка.— 1915.— № 215.— С. 129.
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: Сб. ст.— М.: Сов. комп., 1973.— С. 61–159.
4. Аркас М. Історія України-Русі.— К.: Вища шк., 1991.— 395 с.
5. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс: В 2 кн.— М.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1971.— Кн. 2. Интонация.— 355 с.
6. Асафьев Б. “Пиковая дама” // Б. Асафьев. 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: Сб. материалов науч. музыковедческого симп.— Х., 1994.— С. 108–112.
10. Белый А. Между двух революций.— М.: Худ. лит., 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. Беляева-Казанская Л. Эхо серебряного века.— СПб.: Канон, 1999.— 304 с.
17. Бердяев Н. Самопознание.— М.: Эксмо-Пресс; Х.: 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 Francaire.— 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. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. Очерки, статьи, речи 1905–1921.— Л.: Худ. лит., 1982.— С. 394–399.
23. Блок А. Записные книжки. 1901–1920.— М.: Худ. лит., 1965.— 663 с.
24. Блок А. Об искусстве.— М.: Искусство, 1980.— 503 с.
25. А. Блок. О современном состоянии русского символизма // А. Блок. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4: Очерки, статьи, речи 1905–1921.— Л.: Худ. лит., 1982.— С. 141–151.
26. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы.— М.: Музыка, 1970.— 227 с.
27. Боров 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-во полит. лит., 1988.— 495 с.
29. Браудо Е. Авторский вечер Н. Рославца // Известия.— 1926.— 17 февр.
30. Браудо Е. 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. Фрагменты 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. Варуц В. Музыкальный неоклассицизм.— М.: Музыка, 1988.— 80 с.
35. Василенко С. Воспоминания.— М.: Сов. 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>а</sup>, с. 6.

38. Версилов А. АСМ // Музыкальная культура.– 1924.– № 1.– С. 66.
39. Виеру Н. Скрябин и тенденции современного искусства // А. Н. Скрябин: Сб. ст.– М.: Сов. композитор, 1973.– С. 320–343.
40. В. Маяковский в воспоминаниях современников.– М.: Худ. лит., 1963.– 729 с.
41. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном // Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2 т. Т. 2.– М.: Музыка, 1983.– С. 287–323.
42. Гёте И. В. Статьи и мысли об искусстве.– Л.: Худ. лит., 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 музыковедении.– Тез. докл. к науч.-теорет. конф.– 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 futurizm w Rosji // Ruch Muzyczny.– 1985.– № 20.– S. 7–8.
46. Gojowy D. N. A. Roslavec, ein früher Zwölfton-Komponist // Music-forschung.– 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 // Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського.– Вип. 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: Сб. науч. тр.– К., 1988.– С. 3–10.
53. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы.– К.: Муз. 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: Сб. ст.– М.: Сов. композитор, 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 т. Т. 2.– К.: Глобус, 1991.– 350 с.
60. ДЦММК ім. М. Глінки, ф. 373, с. 11–25.
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 // Сов. музыка.– 1940.– № 9.– С. 31–48.
64. Журналист. Вопреки исторической реальности // Сов. музыка.– 1984.– № 11.– С. 126.
65. Ингарден Р. Исследования по эстетике.– М.: Иностран. лит., 1962.– 572 с.
66. История современной отечественной музыки: Вип. 1 (1917–1941) / Под ред. 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: Сб. по пед., науч. и обществ. вопросам.– М.: Изд. Моск. консерватории, 1926.– С. 32–43.
69. Каратыгин В. Избранные статьи.– М.: Музыка, 1965.– 352 с.
70. Коменда О. П'ять прелюдій О. Скрябіна ор. 74 і п'ять "харківських" прелюдій М. Рославця: до питання традицій і новаторства ладо-гармонічної мови // Наук. зап. Мистецтвознав.– Терноп. педун-т ім. В. Гнатюка.– № 2 (3).– 1999.– С. 45–52.
71. Коменда О. М. Рославець і А. Шенберг: спроба фенотипологічних паралелей в ракурсі художньо-естетичних передумов становлення серійності // Київ. музикознав.– Вип. 8.– 2002.– С. 80–90.

72. Коменда О. Риси стилю творчості М. Рославця // Матеріали до укр. мистецтвознав. (на пошану А. І. Мухи). Зб. наук. пр.– Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАНУ.– Вип. 3.– 2003.– С. 42–48.

73. Коменда О. Микола Рославець (1881-1944): початок творчого шляху в історико-культурному контексті доби // Наук. вісн. Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки. Істор. науки.– № 3.– 2000.– С. 184–188.

74. Коменда О. Микола Рославець у контексті української культури // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Наук. зап. РДГУ.– Т. 9.– 2004.– С. 37–54.

75. Кониский Г. История Русов или малой России.– К.: Дзвін, 1991.– 310 с.

76. Концерты АСМ в сезоне 1927–28 гг. // Современная музыка.– 1927.– № 31.– С. 178.

77. Кон Ю. Вопросы анализа современной музыки. Статьи и исследования.– Л.: Сов. композитор, 1982.– 150 с.

78. La-si bem. Нотографические заметки. Сергей Прокофьев. Пятая соната для фортепиано // К новым берегам.– 1923.– № 3.– С. 67.

79. La-sib. Симфонический концерт под управлением Клемперера // Музыкальная культура.– 1924.– № 3.– С. 244.

80. La-sib. Танеевский цикл. Концерты – Опера // Музыкальная культура.– 1924.– № 3.– С. 240.

81. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи.– М.: Музыка, 1991.– 164 с.

82. Леонгард К. Акцентуированные личности.– К.: Вища шк., 1989.– 374 с.

83. Ливанова Т. Вступительная статья // С. Василенко. Воспоминания.– М.: Сов. композитор, 1979.– С. 3–27.

84. Рославец Н. А. // Современная музыка.– 1924.– № 3.– С. 33–36.

85. Лобанова М. Вступительная статья: Н. Рославец. Избр. камерные соч.– М.: Музыка.– 1991.– С. 3–7.

86. Лобанова М. Вступительная статья: Н. Рославец. Первый концерт для скрипки с оркестром.– М.: Сов. композитор, 1990.– С. 3–4.

87. Лобанова М. Вступительная статья: Н. Рославец. Произведения для скрипки и фортепиано.– М.: Музыка, 1991.– С. 3–4.

88. Лобанова М. Забытые страницы. Н. А. Рославец. Творчество и судьба // Сов. музыка.– 1989.– № 5.– С. 96–103.

89. Lobanova M. L'eredita di N. A. Roslavec nel campo della teoria musicale // Musica Realta.– 1983.– № 12.– S. 16–18.

90. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность.– М.: Сов. композитор, 1990.– 312 с.

91. Лобанова М. Найденные рукописи Н. Рославца // Сов. музыка.– 1989.– № 10.– С. 32.

92. Лобанова М. О наследии и научной добросовестности // Сов. музыка.– 1990.– № 10.– С. 113–115.

93. Лосев А. Диалектика художественной формы // А. Лосев. Форма – Стиль – Выражение.– М.: Мысль, 1995.– С. 5–296.

94. Лукьянов В. Критика основных направлений современной буржуазной философии музыки.– Л.: Музыка, 1978.– 62 с.

95. Mallarme S. Euvres comple'tes (L'enquete de J.Huret).– Paris, 1956.– 984 s.

96. Маркова Е. Введение в историческое музыкознание. Вопросы методологии и методы исследования.– Одесса: Астропринт, 1998.– 52 с.

97. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства.– К.: Музична Україна, 1990.– 183 с.

98. Медведев П. Учёный сальеризм (о формальном (морфологическом) методе) // М. Бахтин. (Под маской). Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи.– М.: Лабиринт.– 2000.– С. 6–17.

99. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Сов. музыка.– 1979.– № 3.– С. 30–39.

100. Медушевский В. О методе музыковедения // Методологические проблемы музыкознания.– М.: Музыка.– 1987.– С. 206–230.

101. Михайлов М. Этюды о стиле музыки.– Л.: Музыка, 1990.– 285 с.

102. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників XX ст.: В 2 ч. Ч. 2.– Луцьк: Вежа, 1999.– 179 с.

103. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика.– Луцьк: Вежа, 1998.– 272 с.

104. Моль А. Социодинамика культуры.– М.: Прогресс, 1973 – 406 с.

105. Музыка XX века. Очерки: В 5 ч. Ч. 2. Кн. 3: 1917–1945.– М.: Музыка, 1980.– 586 с.
106. Муха А. Процесс композиторского творчества. Проблемы и пути исследования.– К.: Музична Україна, 1979.– 271 с.
107. На два фронта // Сов. музыка.– 1933.– № 2.– С. 47.
108. Наталия Р. Музыка в послевоенной Франции // Музыкальная культура.– 1924.– № 3.– С. 201–209.
109. Наши задачи // Музыкальная культура.– 1924.– № 1.– С. 3–8.
110. Ник. А. Рославец о себе и своём творчестве // Современная музыка.– 1924.– № 5.– С. 132–138.
111. Николай Рославец. Нотография // Музыка.– 1914.– № 197.– С. 542–544.
112. Новый Растиньяк или как Ковалёв завоёвывал Москву // Музыкальная акад.– 1998.– № 3–4. Кн. 2.– С. 306–315.
113. Нога О. Давид Бурлюк і мистецтво всесвітнього авангарду.– Л.: Основа, 1993.– 112 с.
114. От редакции // Музыкальная культура.– 1924.– № 3.– С. 271.
115. Очеретовская Н. Содержание и форма в музыке.– Л.: Музыка, 1985.– 112 с.
116. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі.– К.: Либідь, 1999.– 446 с.
117. Павлишин С. Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции.– К.: Музична Україна, 1980.– 210 с.
118. Personalia // Современная музыка.– 1927.– № 25.– С. 71.
119. Письма в редакцию // Музыкальная культура.– 1924.– № 3.– С. 271.
120. 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.
121. Повідомлення про від’їзд М. Рославця до Москви // Календарь искусств.– 1923.– № 2.– С. 10.
122. Повідомлення про творчі плани М. Рославця // К новым берегам.– 1923.– № 1.– С. 55–56.
123. Поспелов Г. “Бубновый валет”. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов.– М.: Сов. художник, 1990.– 272 с.

124. Р. Киев. Летопись периферии // Музыкальная культура.– 1924.– № 1.– С. 77–79.
125. Р. Ник. О четырёх “китах” московского оперного сезона // Музыкальная культура.– 1924.– № 1.– С. 68–70.
126. Рославец Ник. Дружественный ответ Арс. Авраамову // Музыка.– 1915.– № 219.– С. 256–257.
127. Рославец Ник. “Лунный Пьеро” Арнольда Шенберга // К новым берегам.– 1923.– № 3.– С. 28–33.
128. Рославец Ник. О музыкально-педагогическом образовании // Театр.– 1922.– № 6.– С. 4–5.
129. Рославец Ник. Семь лет Октября в музыке // Музыкальная культура.– 1924.– № 3.– С. 179–189.
130. Рославец Н. Нотная полка // Рабис.– 1927.– № 4.– С. 15.
131. Современное начинание (Симфонический оркестр народных инструментов в Харькове). Летопись периферии // Музыкальная культура.– 1924.– № 3.– С. 249–251.
132. Сабанеев Л. Русские композиторы. Николай Рославец // Парижский вестник.– 1926.– № 3.– С. 31.
133. Сарычев В. Эстетика русского модернизма.– Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1991.– 316 с.
134. Schönberg A. Harmonielehre.– Wien: Universal Edition, 1956.– 610 s.
135. Siegmeister E. Harmony and Melody: In 2 vol. Vol.2.– Belmont (Cal.), 1966.– 508 p.
136. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей.– М.: Музыка, 1973.– 448 с.
137. Тараканов М. О методологии анализа музыкального произведения (к проблеме соотношения типологического и индивидуального) // Методологические проблемы музыкознания.– М.: Музыка, 1987.– С. 31–71.
138. Три мазурки op. 15 Гр. Крейна // К новым берегам.– 1923.– № 2.– С. 58–59.
139. Туркельтауб И. Искусство на Украине // Просвещение и искусство.– 1922.– № 1.– С. 48–56.
140. Faulkner P. Modernism.– London, 1977.– 184 p.
141. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс.– М.: Музыка, 1988.– 510 с.



142. Холопов Ю. Классические структуры в современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века. / Ред.-сост. Ю. Тюлин.— М.: Музыка, 1967.— Вып. 1.— С. 91–128.

143. Холопов Ю. Н. Рославец: волнующая страница русской музыки // Н. Рославец. Соч. для фортепиано.— М.: Музыка, 1989.— С. 5–12.

144. Холопов Ю. Об общих логических принципах современной гармонии // Музыка и современность.— Вып. 8.— М.: Музыка, 1974.— С. 229–277.

145. Холопов Ю. Об эволюции европейской тональной системы // Проблемы лада: Сб. ст. / Сост. К. Южак.— М.: Музыка, 1990.— С. 35–76.

146. Холопов Ю. О музыке Рославца // Н. Рославец. Первая и вторая сонаты для фортепиано.— М.: Музыка, 1990.— С. 3–7.

147. Холопов Ю. О трёх зарубежных системах гармонии // Музыка и современность.— Вып. 4.— М.: Музыка, 1966.— С. 255–282.

148. Холопов Ю. Симметрические лады в теоретических системах Яворского и Мессиаана // Музыка и современность.— Вып. 7.— М.: Музыка, 1971.— С. 247–293.

149. Четыре правила // Музыкальная культура.— 1924.— № 2.— С. 135.

150. Шиллингер И. В преддверии нового Баха // Театр.— 1922.— № 7.— С. 5–7.

151. Яроциньский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм.— М.: Прогресс, 1978.— 232 с.

152. Ярустовский Б. Игорь Стравинский.— Л.: Музыка, 1982.— 262 с.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ ПРО М. РОСЛАВЦЯ

1. Авраамов Арс. Дружественное открытое письмо композитору Н. Рославцу // Музыка.— 1915.— № 215.— С. 129.

2. Алексеев Вас. Концерт из произведений Н. А. Рославца // Музыкальная Новь.— 1924.— № 4.— С. 27–28.

3. Асенков В. Запись на полях // Музыкальная культура.— 1924.— № 1.— С. 52–54.

4. Бабій-Очеретовська Н. Про романтичне в композиторській концепції М. Рославця // Шуберт и шубертианство: Сб. материалов науч. музыковедческого симпозиума.— Х., 1994.— С. 108–112.

5. Белый В. “Левая” фраза о музыкальной реакции. По поводу статьи Н. Рославца “Назад к Бетховену” // Музыкальное образование.— 1928.— № 1.— С. 19–21.

6. Белодубровский М. Взглянем озарёнными глазами // Музыкальная жизнь.— 1989.— № 20.— С. 8–9.

7. Белодубровский М. Наш земляк // Сов. музыка.— 1989.— № 5.— С. 104–109.

8. Беляев В. Музыкальные выставки // Музыкальная культура.— 1924.— № 1.— С. 63–64.

9. Беляев В. Узбекский музыкальный театр в Москве // Сов. музыка.— 1937.— № 6.— С. 15–19.

10. Белякаева-Казанская Л. Эхо серебряного века.— СПб.: Канон, 1999.— 304 с.

11. Браудо Е. Авторский вечер Н. Рославца // Известия.— 1926.— 17 февр.

12. Браудо Евг. Организатор звуков Н. А. Рославец // Вестник работников искусств.— 1925.— № 2.— С. 14.

13. Браудо Е. Московское трио // Музыкальная культура.— 1924.— № 3.— С. 240–241.

14. Гладышева А. Гармонический язык Н. А. Рославца в контексте эволюции гармонии нач. XX века // Проблемы историзма и современные методы исследования в искусствоведении и музыковедении.— Тез. докл. к науч.-теорет. конф.— Горьк. консерв.— Горький.— 1986.— С. 152–153.

15. Gojowy D. Introductory article to CD // Nicolaj Roslavets (1881–1944). The Chamber Music.— LDC 288 047.— Germany, 1992.

16. Gojowy D. Muzyczny futurizm w Rosji // Ruch Muzyczny.— 1985.— № 20.— S. 7–8.

17. Gojowy D. N. A. Roslavec, ein früher Zwölfton-Komponist // *Music-forschung*.– XXII.– 1969.
18. 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.
19. Гойови Д. Українські корені світового авангарду // *Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського*.– Вип. 17: Українська тема у світовій культурі.– К., 2001.– С. 82–110.
20. Калтат Л. О подлинно-буржуазной идеологии гр. Рославца // *Музыкальное образование: Сб. по пед., науч. и обществ. вопросам*.– М.: Изд-во Моск. консерватории, 1926.– С. 32–43.
21. Коменда О. П'ять прелюдій О. Скрябіна оп. 74 і п'ять "харківських" прелюдій М. Рославця: до питання традицій і новаторства ладо-гармонічної мови // *Наук. зап. Мистецтвознав.– Терноп. педун-т ім. В. Гнатюка*.– № 2 (3).– 1999.– С. 45–52.
22. Коменда О. М. Рославець і А. Шенберг: спроба фенотипологічних паралелей в ракурсі художньо-естетичних передумов становлення серійності // *Київ. музикознав.*– Вип. 8.– 2002.– С. 80–90.
23. Коменда О. Риси стилю творчості М. Рославця // *Матеріали до укр. мистецтвознав. (на пошану А. І. Мухи): Зб. наук. пр.*– Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАНУ.– Вип. 3.– 2003.– С. 42–48.
24. Коменда О. Микола Рославець (1881–1944): початок творчого шляху в історико-культурному контексті доби // *Наук. вісн. Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки. Іст. науки*.– № 3.– 2000.– С. 184–188.
25. Коменда О. Микола Рославець у контексті української культури // *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Наук. зап. РДГУ*.– Т. 9.– 2004.– С. 37–54.
26. Рославец Н. А. // *Современная музыка*.– 1924.– № 3.– С. 33–36.
27. Лобанова М. Вступительная статья: Н. Рославец. Избран. камерные соч.– М.: Музыка,– 1991.– С. 3–7.
28. Лобанова М. Вступительная статья // Н. Рославец. Первый концерт для скрипки с оркестром.– М.: Сов. композитор, 1990.– С. 3–4.

29. Лобанова М. Вступительная статья: Н. Рославец. Произведения для скрипки и фортепиано.– М.: Музыка, 1991.– С. 3–4.
30. Лобанова М. Забытые страницы. Н. А. Рославец. Творчество и судьба // *Сов. музыка*.– 1989.– № 5.– С. 96–103.
31. Lobanova M. L'eredita di N.A. Roslavec nel campo della teoria musicale // *Musica Realta*.– 1983.– № 12.– S. 16–18.
32. Лобанова М. Найденные рукописи Н. Рославца // *Сов. музыка*.– 1989.– № 10.– С. 32.
33. Лобанова М. О наследии и научной добросовестности // *Сов. музыка*.– 1990.– № 10.– С. 113–115.
34. Ник. А. Рославец о себе и своём творчестве // *Современная музыка*.– 1924.– № 5.– С. 132–138.
35. Н. М. Николай Рославец. Нотография // *Музыка*.– 1914.– № 197.– С. 542–544.
36. Новый Растиньяк или как Ковалёв завоёвывал Москву // *Музыкальная акад.*– 1998.– № 3–4, кн. 2.– С. 306–315.
37. 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.
38. Повідомлення про від'їзд М. Рославця до Москви // *Календарь искусств*.– 1923.– № 2.– С. 10.
39. Повідомлення про творчі плани М. Рославця // *К новым берегам*.– 1923.– № 1.– С. 55–56.
40. Рославец Ник. Дружественный ответ Арс. Авраамову // *Музыка*.– 1915.– № 219.– С. 256–257.
41. Сабанеев Л. Русские композиторы. Николай Рославец // *Парижский вестник*.– 1926.– № 3.– С. 31.
42. Холопов Ю. Н. Рославец: волнующая страница русской музыки // Н. Рославец. Сочинения для фортепиано.– М.: Музыка.– 1989.– С. 5–12.
43. Холопов Ю. О музыке Рославца // Рославец Н. Первая и вторая сонаты для фортепиано.– М.: Музыка, 1990.– С. 3–7.

## СПИСОК МУЗИЧНИХ ТВОРІВ М. РОСЛАВЦЯ

- 1907 "Rêverie" для оркестру
- 1910 Струнний квартет F-dur  
Симфонія №1 c-moll в чотирьох частинах  
"Финская фантазия" для оркестру (партитура знищена)
- 1911 "Серенада" для камерного оркестру
- 1912 Кантата "Небо и земля" (т. Дж. Байрона)
- 1913 Симфонічна поема "В час Полнолунія"  
Три твори для голосу і фортепіано  
"Сумрак тихий" (т. В. Брюсова)  
"Ты не ушла" (т. О. Блока), вид. В. Гроссе  
"Ветр налетит" (т. О. Блока), вид. В. Гроссе  
Квінтет "Ноктюрн" (арфа, гобой, два альти, віолончель); вид. у зб.: Н. Рославец. Избранные камерные сочинения.– М.: Музыка, 1991  
Струнний квартет № 1 in C; вид. там само  
Вокальний цикл "Грустные пейзажи" (т. П. Верлена)  
"Осенняя песня" (пер. М. Мінського), вид. В. Гроссе  
"Закат" (пер. В. Брюсова)  
"Благословенный час" (пер. В. Брюсова)  
Соната для скрипки і фортепіано № 1; вид. у 1915 р. у зб. "Весняне контрагентство муз"
- 1914 Чотири твори для голосу і фортепіано  
"Маргаритки" (т. І. Северяніна), вид. В. Гроссе "Вы носите любовь" (т. К. Большакова)  
"Волчье кладбище" (т. Д. Бурлюка), вид. В. Гроссе  
"Кук" (т. В. Гнедова), вид. В. Гроссе  
"Песенка Арлекина" (т. О. Гуро); вид. Держвидавком  
Соната для фортепіано № 1 in Des; вид. у зб.: Н. Рославец. Первая соната. Вторая соната.– М.: Музыка, 1990  
Три твори для фортепіано; вид. у зб.: Н. Рославец. Сочинения для фортепиано.– М.: Музыка, 1989  
Три етюди для фортепіано; вид. там само  
Струнний квартет № 2 (збереглись ескізи)
- 1915 Поема для скрипки і фортепіано in A; вид. у зб.: Н. Рославец. Произведения для скрипки и фортепиано.– М.: Музыка, 1991  
Два твори для фортепіано; вид. у зб.: Н. Рославец. Сочинения для фортепиано.– 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.: Н. Рославец. 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.: Н. Рославец. Сочинения для фортепиано.– М.: Музыка, 1989  
Соната для скрипки і фортепіано № 4 in C; вид. у зб.: Н. Рославец. Произведения для скрипки и фортепиано.– М.: Музыка, 1991  
Струнний квартет № 3 in E; вид. у зб.: Н. Рославец. Избранные камерные сочинения.– М.: Музыка, 1991  
Вокальний цикл "Пламенный круг" ("Песни прошлого", т. Ф. Сологуба)  
"Степь моя",  
"Тихая колыбельная",  
"Безгрешный сон" ("Разбудил меня рано")
- 1921 Тріо для скрипки, віолончелі і фортепіано № 3 in Fis; вид. Держвидавком  
Соната для віолончелі і фортепіано № 1 in D; вид. там само  
"Méditation" для віолончелі і фортепіано in B; вид. там само  
Симфонічна поема "Человек и море" за мотивами Ш. Бодлера
- 1922 П'ять прелюдій для фортепіано; вид. у зб.: Н. Рославец. Сочинения для фортепиано.– М.: Музыка, 1989  
Симфонія № 2 (збереглись ескізи)  
Симфонічна поема "Конец мира" за мотивами П. Лафарга
- 1923 Соната для фортепіано №5 in Des; вид. у зб.: Н. Рославец. Сочинения для фортепиано.– М.: Музыка, 1989  
Три танці для скрипки і фортепіано; вид. у зб.: Н. Рославец. Произведения для скрипки и фортепиано.– М.: Музыка, 1991  
Соната для скрипки і фортепіано № 5  
Вокальний цикл "Памяти Блока" (т. Н. Павлович)
- 1924 Соната для віолончелі і фортепіано № 2

- 1925 Концерт для скрипки з оркестром № 1 in C; вид.: Н. Рославец. 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 “Песни работницы и крестьянки”  
“Песня о красном знамени” (т. А. Богданова), “На полях” (т. П. Орешина),  
“Метельница” (т. С. Дольникова); вид. Держвидавом  
Вокальний цикл “Песни 1905 года”  
“Смолкли залты” (т. Є. Тарасова),  
“Мать и сын” (т. Г. Галіної),  
“Последнее чудо” (9-е января) (т. А. Андреева); вид. Держвидавом  
Вокальний цикл “Декабристы”  
“Послание в Сибирь” (т. О. Пушкіна),  
“Ответ на “Послание в Сибирь” Пушкина” (т. А. Одоєвського); вид. Держвидавом
- 1926 Цикл хорових та вокальних творів “Поэзия рабочих профессий”  
“Токаря” (т. Я. Твердого),  
“Швея” (т. Г. Коренева),  
“Машинист”,  
“Ткач” (т. С. Литковського); вид. Держвидавом  
Соната для альту і фортепіано № 2 gis-moll  
Цикл хорових та вокальних творів “Песни революции”  
“Октябрь” (т. С. Родова),  
“Кузнец”  
“Мятеж” (т. Верхарна),  
“На первое мая” (т. П. Орешина)  
“Гимн Советский Рабоче-крестьянской милиции” для духового оркестру  
“Интернационал” (“Вставай, проклятьем заклеймённый”)  
“Траурный марш” (“Вы жертвою пали”)
- 1927 Кантата “Октябрь”
- 1928 Симфонічна поема “Комсомолия”  
Соната для фортепіано № 6 (збереглись ескізи)  
Кантата “Ленин”
- 1929 Струнний квартет № 4 (збереглись ескізи)

- 1930 Струнний квартет “Туркменистанский”  
Симфонічна поема “Чёрный город”, за мотивами О. Жарова  
“Барабан. Новый марш пионеров”  
“Безбожные песни”  
“Легенда” для скрипки і фортепіано d-moll; вид. у зб.: Н. Рославец. Произведения для скрипки и фортепиано.– М.: Музыка, 1991  
“Комсомольский марш” (т. І. Уткіна); вид. Театркінодруку
- 1932 “Марш физкультурников”(т. О. Осеніна); вид. Держвидаву  
“Авиамарш” (т. П. Орешина)  
Балет “Пахта”  
Симфонічна поема “Узбекистан”
- 1935 Камерна симфонія для 18 інструментів соло (збереглися фрагменти)  
П’єси для скрипки і фортепіано
- 1936 Концерт для скрипки з оркестром № 2  
Попурри-фантазія для художественного свиста и фортепіано
- 1941 Хор a cappella “Рабочий дворец” (т. А. Поморського); вид. Держвидавом  
Струнний квартет № 5 Es-dur; вид. у зб.: Н. Рославец. Избранные камерные сочинения.– М.: Музыка, 1991
- 1942 “Табачок” (т. О. Пришельца)  
24 прелюдії для скрипки и фортепіано вид. у зб.: Н. Рославец. 24 прелюдии для скрипки и фортепиано.– М.: Музыка, 1990

1 Andante affettuoso

cresc. a tempo mf

Con moto, capricciosamente  
dim. e poco rit. p

pp poco a poco cresc.

Lento pp sonabile

poco a poco cresc.

Violino I

Violino II

Violino III

Violino IV

Violoncello

Violone

pp

*poco a poco dim. e rit.*

*m. a.*

Violino I

Violino II

Violino III

Violino IV

Violoncello

Violone

pp

*poco a poco dim. e rit.*

*m. a.*

Nº 2 Allegro con impeto

Violino I

Violino II

Violino III

Violino IV

Violoncello

Violone

pp

Nº 3 Scherzando con leggerezza

Violino I

Violino II

Violino III

Violino IV

Violoncello

Violone

pp

Violino I

Violino II

Violino III

Violino IV

Violoncello

Violone

pp

Nº 4 Moderato (dolce, con alcuna liezza)

Violino I

Violino II

Violino III

Violino IV

Violoncello

Violone

pp

Nº 5 Adagio (nobilissimo)

P-no

P-no

Nº 6 Adagio con passione

P-no

P-no

P-no

Nº 7 Affettamente (pur)

P-no

Nº 8 Con dolce maniera

P-no

Nº 9 Burlando

Piano score for No. 9, *Burlando*. The piece is in 3/8 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The notation features a light, playful melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. A *poco cresc.* marking is present towards the end of the piece.

Nº 10 Tres modere (calme)

Piano score for No. 10, *Tres modere (calme)*. The piece is in 3/4 time and marked piano (*p*). The melody is calm and features a mix of eighth and quarter notes.

Nº 11 [Moderato con moto, Allegro moderato]

Piano score for No. 11, *[Moderato con moto, Allegro moderato]*. The piece is in 4/4 time and marked mezzo-forte (*mf*). It includes a *morendo* marking, indicating a gradual decrescendo.

Nº 12

Piano score for No. 12. The piece is in 2/4 time and marked mezzo-piano (*mp*). The melody is more active than the previous pieces.

Nº 13 Allegretto fervido

Piano score for No. 13, *Allegretto fervido*. The piece is in 3/4 time and marked mezzo-forte (*mf*). It features a *poco rit dim* marking, indicating a slight deceleration and dynamic decrease.

Nº 14 Allegretto con moto

Piano score for No. 14, *Allegretto con moto*. The piece is in 3/8 time and marked piano (*p*). It includes a *poco rit. dim* marking.

Nº 15 Lento sostenuto

Piano score for No. 15, *Lento sostenuto*. The piece is in 3/4 time and marked pianissimo (*pp*). It includes a *cresc.* marking.

Nº 16 Lento, rubato

Piano score for No. 16, *Lento, rubato*. The piece is in 4/4 time and marked mezzo-forte (*mf*). It includes a *rit* marking, indicating a tempo rubato.

Nº 17 Allegretto con moto

Piano score for No. 17, *Allegretto con moto*. The piece is in 3/4 time and marked mezzo-forte (*mf*). It includes a *risoluto* marking, indicating a firm and decisive character.

Nº 18 a tempo con grazia

Piano score for No. 18, *a tempo con grazia*. The piece is in 3/4 time and marked mezzo-forte (*mf*). The tempo is *a tempo*, and the character is *con grazia*.





No. 23 Andante

Му-зи-ка - ин-стру-менты. (Му-зи-ка - ин-стру-менты. Звучит)

му-зы-ка - ин-стру-менты. *dim*

Му-зи-ка - ин-стру-менты. (Му-зи-ка - ин-стру-менты. Звучит)

No. 24 Allegretto (avec élan)

*mf*

И - так, и так. (И - так, и так. И - так, и так. И - так, и так.)

№ 25 Moderato

№ 26 Allegretto grazioso



No 29 Allegro grazioso (tres doux)

Violin I  
Violin II  
Viola  
Violoncello

Violin I  
Violin II  
Viola  
Violoncello

No 30 (avec emotion)

Violin I  
Violin II  
Viola  
Violoncello

Violin I  
Violin II  
Viola  
Violoncello

Nº 31 Moderato

V-n I *p cresc.* *f* *pp grazioso*

V-n II *p cresc.* *f* *pp grazioso*

V-la *p cresc.* *f* *pp grazioso*

V-c *p cresc.* *f* *pp*

V-n I *f*

V-n II *f* *mf* *pp*

V-la *f*

V-c *f*

Nº 32 espress.

V-n I *f* *mf*

V-n II *f* *mf*

V-la *f* *mf*

V-c *f* *mf*

Nº 33 Tempo I espress.

V-n I *p*

V-n II *p*

V-la *p*

V-c *p*

Violin I  
Violin II  
Viola  
Violoncello

Nr 34  
Violin I  
Violin II  
Viola  
Violoncello

*f* *espress*  
*f*  
*f*  
*f* *molto espress*

Violin I  
Violin II  
Viola  
Violoncello

*pizz arco*  
*pizz arco*  
*pizz arco*  
*pizz arco*

Nr 35 Largo  
Violin I  
Violin II  
Viola  
Violoncello

*molto espress*  
*p*  
*p*  
*p*

V-n I

V-n II

V-la

V-c

*espress.*

Nº 36 Allegro

V-n I

V-n II

V-la

V-c

*f*

Nº 37 Lento (avec langueur)

Violin

Piano

*p*

*avec langueur*

*p* *legatissima*

*simile*



Allegro con spirito (non troppo allegro)

Nº 38

V-n

P-no

V-n

P-no

Nº 39 Più tranquillo

V-n

P-no

V-n

P-no

Nº 40 Lento e sempre fantastico

V-n

P-no

Nº 41 Allegretto

V-n

P-no

Nº 44 Andante

V-n

P-no

Nº 45 Allegretto con moto

Violin

Violoncello

Piano

V-n

V-c

P-no

46 Piu lento

Musical score for measures 46-47, marked *Piu lento*. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Violin (V-n), Viola (V-c), and Piano (P-no). The second system includes staves for Violin (V-n), Viola (V-c), and Piano (P-no). The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. A *dim.* (diminuendo) marking is present in the piano part of the second system.

Nº 47 Con brio

Musical score for measures 48-50, marked *Con brio*. The score is arranged in three systems. The first system includes staves for Violoncello (Violoncello) and Piano (Piano). The second system includes staves for Violoncello (Vc) and Piano (Pno). The third system includes staves for Violoncello (Vc) and Piano (Pno). The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. Dynamic markings include *mf*, *f*, *mf*, *sf*, and *sf*.

№ 48 Andante

Violoncello (Cello) part, marked *p*.  
Piano (no.) part, marked *p* and *Andante*.  
Violino (Violin) part, marked *p*.  
Piano (no.) part, marked *p*.

№ 49 Allegretto grazioso

Flauti (Flutes) 1 and 2.  
Clarineti in Bb 1 and 2.  
Fagotti (Bassoons) 1 and 2.  
Violini I and II (Violins).  
Viola.  
Violoncelli (Violoncellos) 1 and 2, marked *pp*.  
Contrabbassi (Contrabasses), marked *pp*.

Musical score for page 166, measures 1-4. The score includes staves for Flute 1 and 2, Clarinet 1 and 2, Bassoon 1 and 2, Violin 1 and 2, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The music is in 4/4 time and features a melodic line in the flutes and violins, with a steady bass line in the cellos and contrabass.

No 50 a tempo

Musical score for page 167, measures 1-4. The score includes staves for Flute 1 and 2, Clarinet 1 and 2, Bassoon 1 and 2, Violin 1 and 2, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The music is in 4/4 time and features a melodic line in the flutes and violins, with a steady bass line in the cellos and contrabass. The tempo is marked 'a tempo'.

Nº 51 - Adagio sostenuto

Clarinet

English Horn

Clarinet in Bb

Bass Clarinet

Bassoon

Triangle

Timpani

Solo Violin

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Double Bass

Nº 52 - Più mosso, con moto

Flute

Bassoon 1

Bassoon 2

English Horn

Clarinet

Trombone

Trumpet

Sub-Viola

Viola

Violoncello

Double Bass

Musical score for page 170, featuring woodwinds, strings, and brass. The score includes parts for Flute 1, Flute 2, Clarinet in B-flat, Oboe, Bassoon, Horns (Hr.), Trumpets (Tpt.), Trombones (Tbn.), Violins (Vln.), Violas (Vla.), Cellos (Vcl.), and Double Basses (Cb.). The music is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass provides harmonic support.

Nº 53 Allegro moderato, risoluto

Musical score for page 171, titled "Nº 53 Allegro moderato, risoluto". The score includes parts for Flute 1, Flute 2, Clarinet in B-flat, Oboe, Bassoon, Horns (Hr.), Trumpets (Tpt.), Trombones (Tbn.), Violins (Vln.), Violas (Vla.), Cellos (Vcl.), and Double Basses (Cb.). The music is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass provides harmonic support.

Musical score for page 172, featuring vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

№ 54 Moderato

Musical score for page 173, titled "№ 54 Moderato". It features vocal staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, along with piano accompaniment. The lyrics "Не - ре - вре - сток Стых ю - лбе." are written under the vocal lines. The score includes dynamic markings such as *p* and *pp*, and the tempo marking "Moderato".



S *mf*  
 Гран-на - я  
 A *p*  
 Не - ре - кре слов Стуж не - лее  
 T *p*  
 Не - ре - кре слов Стуж не - лее  
 B *mf*  
 не.  
 no *p* *mf*

S  
 кре - тив-ся в - ступи  
 A  
 T *mf*  
 Там-ва-к кре - тив-ся в - ступи  
 B *mf*  
 Гран-на-я кре - тив-ся  
 no *mf* *mf*

S

A *mf* Вьeт-ца мe-н-ца-я струж-ка. *p* Кро-веть го-

T *mf* Вьeт-ца струж-ка. *p* Кро-веть го-

B *mf* Вьeт-ца мe-н-ца-я струж-ка. *p* Кро-веть го-

no *mf* *p*

S

A *mf* *p* *mf* *p*

T *mf* *p* *mf* *p*

B *mf* *p* *mf* *p*

no *mf* *p*

## ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

Абаза А. 13  
 Абаза-Григор'єв А. 25, 29, 30  
 Авраамов А. 13, 25, 29, 30, 53  
 Аймерт Г. 70–72, 78  
 Александров А. 26, 29, 33  
 Алексеев В. 26, 27  
 Альтенберг П. 74  
 Андреев А. 102  
 Аполлінер Г. 70, 74  
 Арле-Тіц К. 26, 28  
 Архипенко О. 117  
 Асаф'єв Б. (Глебов І.) 11, 26–30, 32, 111, 112  
 Асеев М. 19, 22, 23  
 Асенков В. 27  
 Ахматова А. 22, 23  
 Байрон Дж. 15  
 Бальмонт К. 51  
 Бах Й. С. 56, 66, 104  
 Бахтін М. 48  
 Беккер П. 55  
 Белза І. 34  
 Бенуа О. 17  
 Берг А. 74  
 Бергсон А. 39  
 Бердяєв М. 21, 51, 52, 57  
 Березовський М. 61  
 Берліоз Г. 41  
 Бершадська Т. 70  
 Бетховен Л. ван 41, 45, 55, 59, 60  
 Белий А. 50  
 Белий В. 55  
 Белодубровський М. 7, 9, 12, 13, 24, 90, 95, 110  
 Беляєв В. 26, 28, 29  
 Блінова М. 11, 40, 41, 67  
 Блок О. 13, 16, 18, 51, 52, 87, 88  
 Бобровський В. 11  
 Богданов А. 102

Богдановська З. 88  
 Бодлер Ш. 25  
 Большаков К. 90  
 Бортнянський Д. 21, 61  
 Бородін О. 30, 104  
 Браудо С. 25, 28, 29, 44  
 Брамс Й. 66, 104, 105  
 Брик О. 25  
 Бріттен Б. 78  
 Брюсов В. 51, 87, 89  
 Бузоні Ф. 30, 55  
 Бурлюки М. і Д. 16–20, 51, 53, 54, 90  
 Бухарін М. 21  
 Вальтер Б. 66  
 Вагнер Р. 52, 53, 64, 69, 78  
 Варравін Д. 16  
 Варуц В. 55  
 Василенко С. 6, 14, 15, 37, 43  
 Вебер П. 26  
 Веберн А. 8, 20, 39, 44, 74, 79  
 Вериківський М. 59  
 Веркмайєр А. 8  
 Верлен П. 51, 89  
 Вермель С. 16  
 Верн Ж. 41  
 Верьовка Г. 59  
 Виноградов В. 25  
 Вишнеградський І. 53  
 Вієру Н. 80  
 Волошин М. 22, 23  
 Гайдн Й. 104  
 Галуппі Б. 21  
 Ганслік Е. 48  
 Галіна Г. 102  
 Гауєр Й. 70, 72, 73, 78, 100  
 Гаузенштейн 29  
 Гіль Р. 51  
 Гіндеміт П. 55, 57, 77, 78  
 Гінзбург С. 29

Гладишева А. 9  
Глазунов О. 41  
Глінка М. 45, 61  
Глущенко Ф. 7  
Гнедов В. 16, 19, 90  
Гойови Д. 7, 8, 18, 20, 46, 54  
Голишев Ю. 70–73, 117  
Голованов М. 14, 25  
Голомб М. 70  
Гольдштейн М. 28  
Гончарова Н. 16, 54  
Городовенко Н. 61  
Горюхіна Н. 11  
Гречанінов О. 15, 20, 30  
Гржималі І. 14  
Гріг Е. 60  
Грінберг О. 7  
Грінденко Т. 7  
Гуляницька Н. 77  
Гуно Ш. 65  
Гуро О. 53, 90  
Давидовський Г. 60  
Дальхауз К. 8  
Дебюссі К. 64, 69  
Денисов Е. 8  
Держановський В. 25, 26, 28, 29  
Дернова В. 82  
Дешевов В. 22, 23, 34  
Діллон В. 28  
Доліво-Саботницький О. 28  
Дольников С. 102  
Достоевський М. 53  
Дувірак Д. 11  
Дудкевич 65  
Ейгес І. 30  
Єрмилов 22  
Жирмунський В. 56  
Жиро А. 62  
Зінькевич О. 11

Іванов В. 14  
Ігумнов К. 25  
Ільїнський О. 13, 14  
Ільченко П. 26, 28, 33  
Інгве В. 75  
Іпполітов 14  
Іпполітов-Іванов М. 14, 15  
Кабалевський Д. 34  
Калдасв 14  
Калтат Л. 30–32, 38  
Каменський В. 16, 18, 19, 53, 54, 94  
Кандинський В. 17, 19, 20, 39, 117  
Каратигін В. 39  
Карнап Р. 46, 62  
Кастальський А. 30  
Кашкін 15  
Квітка К. 60  
Кейдж Дж. 48  
Кияновська Л. 11  
Клемперер О. 66  
Кляйн Ф. 70, 71, 78  
Ковальов П. 26, 28, 99  
Кожебаткін 16  
Козаренко О. 11  
Козицький П. 34, 59  
Комаренко В. 61  
Коміссаржевська В. 53  
Кон Ю. 75, 78  
Конт О. 46  
Кончаловський П. 16  
Конюс Г. 29, 30  
Корнев Г. 103  
Котляревський І. 11  
Кохановський 60  
Крейн Г. 65  
Кругліков 15  
Кручених О. 16, 19, 53  
Кузнецова Т. 98  
Кульбін М. 18

Лабріола А. 21, 29  
Лазарев А. 7  
Лазарев М. 30  
Ланова Н. 15  
Ларіонов М. 16  
Лафарг П. 25  
Лебединський Л. 30  
Ленін В. 21  
Лентулов А. 16, 17, 19  
Леонгард К. 11, 40  
Леонтович М. 25, 59  
Левая Т. 53, 55, 56  
Лисенко М. 59, 60  
Ліванова Т. 15  
Лівшиць Б. 16, 18, 53–54  
Ліст Ф. 69  
Лістов К. 24  
Літковський С. 103  
Лобанова М. 6, 7, 13, 20, 35, 80, 88, 93, 95, 100, 104  
Лосев О. 105  
Лур'є А. 16, 18, 20, 22, 36, 53, 70  
Луценко П. 23  
Лядов А. 41  
Лятошинський Б. 34  
Малевич К. 16, 19, 20, 22, 53, 54, 74, 117  
Малларме С. 52  
Малер 69  
Малько М. 59  
Мальнєв С. 28, 29  
Марінетті 18  
Маркова О. 11, 111  
Маркс К. 21, 29  
Матюшин М. 16, 19, 22, 53, 54  
Мах Е. 46  
Машков І. 16  
Маяковський В. 6, 16, 17, 19, 22, 53  
Медушевський В. 11, 111  
Мейсрхольд В. 16  
Мендельсон Ф. 60

Мессіан О. 78, 79, 83, 92, 96  
Метнер М. 20, 56  
Михайлов М. 11  
Мійо Д. 64  
Міклашевська І. 29, 30  
Міллер Дж. 47  
Мінський М. 89  
Моль А. 75  
Моклиця М. 11, 39, 42, 67  
Мопассан Г. де 41  
Мореас Ж. 51  
Москаленко В. 11  
Мосолов О. 33, 34, 37, 65  
Моцарт В. А. 59  
Мусоргський М. 30, 33, 41, 46, 57, 69, 102, 104, 105  
Муха А. 11  
Мясковський М. 26, 30, 34, 43, 46, 87, 95, 112  
Нейрат О. 46  
Нікітін П. 33  
Ніколаєвський 14  
Ніцше Ф. 39, 54  
Одоєвський А. 102  
Онеггер А. 64  
Оршин П. 102  
Орік Ж. 64  
Ортега-і-Гассет Х. 40  
Орнштейн Л. 70, 73  
Орф К. 103  
Осенін О. 103  
Очеретовська Н. (Бабій-Очеретовська) 7, 9–11  
Павличко С. 11, 40, 43, 45, 68  
Павлишин С. 57, 58  
Пастернак Б. 19  
Петрицький А. 22  
Підгорний Т. 29  
Пікассо П. 70  
По Е. 41  
Покрас Д. 24  
Політковський В. 33

Поліщук В. 22, 23  
Половинкін Л. 33, 34, 37  
Поморський А. 103  
Попов Г. 34  
Потоцький І. 14  
Прокоф'єв С. 20, 34, 54, 56, 65, 78, 111  
Пуленк Ф. 64  
Пучина А. 8  
Пушкін О. 53, 102  
Пяст В. 19  
Раабен Л. 108  
Рабець С. 23  
Равель М. 78  
Раскатов О. 7, 87  
Рахманінов С. 15, 20, 33, 56, 57, 104, 105, 111  
Ревуцький Л. 34  
Рембо А. 51  
Римський-Корсаков М. 30, 41, 46, 61, 65, 78  
Рославець А. 12  
Рославець Є. 36  
Рославець С. 12  
Рубінштейн А. 41  
Сабанєєв Л. 16, 20, 28–30, 98, 112  
Сараджев К. 29, 33  
Саричев В. 54  
Сагі Е. 64  
Свиридов Г. 102  
Сєверянін І. 90  
Сігеті Ж. 30  
Сігмейстер Е. 69  
Скрєбков С. 11  
Скрябін О. 15, 30, 46, 49, 51–53, 59, 63, 69, 70, 73, 75, 80–83, 86, 104, 112  
Славинський С. 33  
Слоніський М. 74  
Спенсер Г. 46  
Станчинський А. 56  
Стасов В. 30  
Стравінський І. 20, 39, 49, 54–57, 65, 69, 74, 78

Сюта Б. 11  
Тансєв С. 41, 44, 56, 70, 112  
Таражанов М. 11  
Тарасов Є. 102  
Татарінова О. 33  
Твердий Я. 103  
Термен Л. 71  
Тєплов П. 25  
Тишко С. 11  
Тіц Б. 26, 28  
Толстой Л. 53  
Толстяков І. 14  
Тріодін С. 65  
Троцький Л. 21, 29  
Туркельтауб І. 23, 24  
Уткін І. 103  
Фейнберг С. 26, 30  
Філіпова М. 34  
Фолкнер П. 40  
Фрейд З. 39  
Фрейзер Д. 39  
Футорянський С. 60  
Хайкін Б. 33  
Хайт С. 60  
Хлебников В. 16, 19, 53  
Холопов Ю. 9, 11–13, 22, 24, 35, 44, 69, 77, 78, 91, 92, 94, 99, 112  
Чайковський П. 45, 59, 61, 65  
Чемоданов С. 48  
Черепнін М. 20  
Чехов А. 24  
Шагал М. 19, 20  
Шебалін В. 34  
Шенберг А. 14, 17, 18, 30, 44, 46, 55, 62, 63, 66, 68–70, 73–75, 80–83, 86  
Шиллінгер Й. 23, 70, 71  
Шип С. 11  
Шкловський В. 16, 19, 22  
Шопен Ф. 45, 46, 57, 99, 100, 104  
Шопенгауєр А. 53

Шостакович Д. 25, 26, 33–35, 57  
Шпенглер О. 26  
Шпільман С. 26, 28  
Штейнхард Е. 29  
Штраус Р. 59, 69  
Шуберт Ф. 59, 89, 104  
Шуман Р. 45, 59, 91  
Щербачов В. 26  
Юдкін І. 11  
Юнг К. 39, 42, 67  
Юрасовський 65  
Юрін І. 14  
Яворський Б. 26, 28, 77  
Якулов Г. 16, 18, 19  
Яновський Б. 23–25

## ПОКАЖЧИК ТВОРІВ М. РОСЛАВЦЯ

### Музичні

“Rêverie” для оркестру 15  
Струнний квартет F-dur 15  
Симфонія №1 c-moll в чотирьох частинах 15  
“Финская фантазия” для оркестру 15  
“Серенада” для камерного оркестру 15  
Кантата “Небо и земля” 15  
Три твори для голосу і фортепіано 17–19, 46, 74, 84, 87, 88, 114  
Квінтет “Ноктюрн” 19, 83, 85, 88, 114  
Струнний квартет №1 in C 19, 83, 84, 88, 89, 106, 115  
Вокальний цикл “Грустные пейзажи” 19, 89, 90, 115  
Соната для скрипки і фортепіано № 1 17, 19, 112  
Чотири твори для голосу і фортепіано 19, 84, 90, 91, 106, 115  
“Пісенька Арлекіна” 90  
Соната для фортепіано № 1 in Des 19, 91, 106, 115  
Три твори для фортепіано 19, 77, 91, 92, 107, 115  
Три етюди для фортепіано 17, 19, 83, 92, 93, 106, 107, 115  
Струнний квартет № 2 19  
Поєма для скрипки і фортепіано in A 28, 93, 107  
Два твори для фортепіано 17, 85, 93, 106, 107, 115  
Прелюдія пам’яті А. Абази in Fis 13, 83, 94  
“Полёт” 94, 106  
Соната для фортепіано № 2 in C 19, 94, 115  
Фортепіанні тріо № 1, 2 19  
Соната для фортепіано № 4 26, 32  
Дві поеми для фортепіано 95  
Струнний квартет № 3 in E 45, 50, 83, 84, 95, 96, 110, 115  
Вокальний цикл “Пламенный круг” (“Песни прошлого”) 27, 34  
Тріо для скрипки, віолончелі і фортепіано № 3 25, 28, 96, 97  
Соната для віолончелі і фортепіано № 1 in D 25–27, 97  
“Méditation” для віолончелі і фортепіано in B 25, 27, 97  
Симфонічна поєма “Человек и море” 25  
П’ять прелюдій для фортепіано 25, 28, 77, 78, 80, 82, 84, 85, 97–99  
Симфонія № 2 25  
Симфонічна поєма “Конец мира” 25  
Соната для фортепіано № 5 in Des 28, 32, 45, 50, 84, 99, 100, 115

Три танці для скрипки і фортепіано 26, 84, 100  
 Соната для скрипки і фортепіано № 4 in C 28, 95, 115  
 Вокальний цикл "Пам'яті Блока" 32  
 Соната для віолончелі і фортепіано № 2 32  
 Концерт для скрипки з оркестром № 1 in C 32, 33, 83, 84, 100–102, 108–110, 115  
 Хоровий цикл "Пісні работниці и крестьянки" 21, 44, 102  
 Вокальний цикл "Пісні 1905 года" 33, 87, 102  
 Вокальний цикл "Декабристи" 33, 87, 102, 103  
 Цикл хорових та вокальних творів "Поэзия рабочих профессий" 21, 27, 28, 44, 103  
 Соната для альту і фортепіано № 2 gis-moll 110  
 Цикл хорових та вокальних творів "Пісні революції" 21, 28  
 Кантата "Октябрь" 21, 22, 33  
 Симфонічна поема "Комсомолия" 33  
 Соната для фортепіано № 6 32  
 Кантата "Ленин" 22  
 Струнний квартет № 4 32  
 Струнний квартет "Туркменистанский" 34  
 Симфонічна поема "Чёрный город" 34  
 "Легенда" для скрипки і фортепіано d-moll 103  
 "Комсомольский марш" 103  
 "Марш физкультурников" 103  
 Балет "Пахта" 35  
 Симфонічна поема "Узбекистан" 35  
 Камерна симфонія для 18 інструментів соло 26, 36, 87  
 Концерт для скрипки з оркестром № 2 36  
 Попурри-фантазія для художественного свиста і фортепіано 36  
 Хор a cappella "Рабочий дворец" 103  
 Струнний квартет № 5 Es-dur 36, 103, 104  
 24 прелюдії для скрипки і фортепіано 36, 104, 105

#### Наукові

Дослідження музичного звуку й ладу 35, 47, 75  
 Нова система організації звуку й нові методи викладання теорії композиції 35, 75  
 Педагогічні засади нової системи музично-творчої освіти 36, 47  
 Робоча книга з технології музичної композиції 35, 36, 47, 75  
 Нова система композиторської освіти 36

#### Критичні

Дружественный ответ Арс. Авраамову 13  
 "Лунный Пьеро" Арнольда Шенберга 62, 63, 68  
 Музыка в послевоенной Франции 63  
 Назад к Бетховену 55  
 Н. А. Рославец о себе и своём творчестве 44  
 О музыкально-педагогическом образовании 23, 38  
 О псевдо-пролетарской музыке 30  
 По поводу... (Пролетариат и утонченность) 31  
 Семь лет Октября в музыке 49



## ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ СЛОВНИК

### **АКАДЕМІЗМ**

(франц. *academisme*) – напрям, що склався у мистецтві XVI–XIX ст. (насамперед у малярстві, а також літературі, музиці) на основі наслідування зовнішніх форм класичного мистецтва. Характерною рисою академізму була електричність: здатність “підлаштовуватися” до естетичного ідеалу епохи, “вростати” в її стилі і напрями, сприймати, вбирати в себе і переробляти різноманітні тенденції, в результаті чого виникли академічний романтизм і т. ін. Сприяючи систематизації мистецької освіти, академізм закріплював традиції класичного мистецтва, культивував умовні ідеалізовані образи тощо

### **АСОЦІАЦІЯ СУЧАСНОЇ МУЗИКИ (АСМ)**

творча і музично-громадська організація, що виникла як відділення Міжнародного товариства сучасної музики (1924 р. – Москва; з 1926 р. – філіал у Ленінграді). Завданнями АСМ була пропаганда творчості сучасних композиторів, у т. ч. організація концертів, видання журналу “Современная музыка” (1924–1929). До її складу входили А. Александров, Б. Асаф’єв, М. Мясковський, С. Фейнберг, В. Щербачов, Д. Шостакович та ін. АСМ не мала єдиної стильової платформи, в ній поєднувалися різні напрями і тенденції. У 1931 р. група композиторів на чолі з М. Мясковським, В. Шербалінім і Д. Кабалевським заявила про свій вихід з АСМ, після чого та припинила своє існування

### **АТОНАЛЬНІСТЬ**

(від грец. *ἄ* – відсутність і *tonal* – тональність) – відсутність тональності. Використовується стосовно музики, в якій слух не знаходить

ніякого тонального (ладового) центру і функціональної пов’язаності з ним звуків та співзвуч. Термін охоплює велику область музичних явищ XX століття, пов’язаних з інтенсивним використанням хроматизму, “емансипацією дисонансу”, відмовою від мажоро-мінора і т. ін. Окремі позатональні епізоди зустрічаються у творчості пізньоромантичних композиторів. Послідовний розрив із тональною логікою здійснили композитори нововіденської школи, які у своїх творах пройшли шлях від “вільного атоналізму” до розпрацьованої Шенбергом нової системи композиції – серійності. Шенберг й ін. критикували термін за його неточність, відсутність вказівок на конкретний тип звукової організації. Проте термін зберіг своє значення як оцінковий, фіксує ігнорування особливостей музичного сприйняття, акустичних і психофізіологічних закономірностей

### **КОНСТРУКТИВІЗМ**

напрямок 1920-х рр. (насамперед в архітектурі, оформлювальному, театральному-декоративному мистецтві, плакаті, мистецтві книги, художньому конструюванні, а також літературі і музиці), відзначений простотою і підкресленою утилітарністю предметних, вербальних, звукових форм (конструкцій). У такий спосіб опредметнюючи новий демократичний характер стосунків між людьми, конструктивізм культивував такі риси, як строгість, геометризм, функціональність, аналітичність

### **МОДАЛЬНІСТЬ**

(франц. *Modalité*; англ. *Modality*; нім. *Modalität*) – спосіб звуковисотної організації, в основі якого лежить звукорядний принцип, на відміну від тональності, з її

технікою центрального тону або співзвуччя. До модальності належать ладові системи монодійних культур (григоріанського співу, візантійської гімнографії, знаменного співу), східні лади, лади народної музики, в яких при строго витриманому звукоряді певний устрій є необов'язковим. Модальним називають також багатоголосся епох середньовіччя і Відродження як таких, що пов'язані з григоріанською ладовою системою. У XVII–XVIII ст. модальність була витіснена класичною тональністю, але у XIX–XX ст. відродилася в нових формах (неомодальність). Модальний і тональний принципи не суперечать один одному та можуть переходити один в інший. У сучасній музиці модальністю називають також метод композиції на основі найрізноманітніших натуральних і штучних ладів, а також вільно вибраних ритмічних модусів. Модальна техніка іноді наближається до серійності, але на відміну від серії модус – комплекс із вільно змінюваним порядком елементів

### МОДЕРНІЗМ

(франц. *modernisme*, від *moderne* – новітній, сучасний) – термін, яким називають ряд художніх напрямів мистецтва XX ст., спільною рисою яких є більш чи менш рішучий відхід від естетичних критеріїв і традицій класичного мистецтва. На початку XX ст. – використовувався для означення пізнього романтизму (Г. Малер, Р. Штраус) та імпресіонізму, з властивою їм деструкцією тональної гармонії, класичних форм, традиційної метрики, ритму, відсутністю тематично-мотивної роботи і т. ін. Пізніше – став синонімом понять *нова музика* (термін П. Беккера) та *музичний авангардизм*, що

передбачали принциповий розрив із традицією. В сучасному розумінні – означає розпочату італійськими футуристами послідовність новацій авангардизму (починаючи з 1910-х рр.), що, шляхом прискореної зміни методів і прийомів композиції, привела в 1970-х роках до “нової простоти”, з її намаганням реставрувати романтизм. Як ідейно-естетичний напрям виражає особливості культури і суспільства XX ст. – відчуженість митця від суспільства, елітаризм, прискорений темп історичного розвитку і т. ін.

### НЕОКЛАСИЦИЗМ

(від грец. *νέος* – новий і класицизм) – напрям у музиці 1920–1930-х рр., якому притаманне звернення до принципів музичного мислення і жанрів бароко (рідше – раннього класицизму і пізнього Відродження). Став одним із проявів антиромантичного руху поч. XX ст., протистояв імпресіонізму, експресіонізму, веризму – художнім тенденціям як таким, що генетично пов'язані з романтизмом. Виник як наслідок потреби об'єктивізації творчості, звернення до художніх систем і стильових моделей минулого. Найбільш виразно проявився у творчості І. Стравінського, П. Гіндемита і А. Казелли. Привів до відродження жанрів сюїти, *concerto grosso*, поліфонічних циклів, використання нерегламентованих виконавських складів (камерного оркестру чи ансамблю догайднівського типу), посилення поліфонічних принципів розвитку, використання барочних контрапунктирних форм, відродження інструментальної спадщини Й. С. Баха, інструментальних концертів А. Вівальді, старовинної італійської опери, старовинної французької сонати,

опери Ж. Б. Люллі й ін. І. Стравінський об'єднав у своїй творчості майже всі різновиди неокласицизму, створивши особливий стиль, в якому різні старовинні прототи-пи зіставляються з музичними жанрами ХХ ст. чи їхніми елементами. Властиве неокласицизму вільне використання старовинних стилів і жанрів стало однією з суттєвих рис музики 2-ї пол. ХХ ст.

### **РОСІЙСЬКА АСОЦІАЦІЯ ПРОЛЕТАРСЬКИХ МУЗИКАНТІВ (РАПМ)**

музично-громадська організація. Заснована в 1923 р. з ініціативи групи музикантів-комуністів. Мета діяльності – наближення музики до радянської дійсності, боротьба із впливами буржуазної ідеології. Завдання – ведення музично-просвітницької праці серед широких мас трудівників, створення масового музичного репертуару (в основному пісенного). Теоретичною основою діяльності РАПМ було вульгарно-соціологічне трактування марксизму, в результаті – багато творів класичної музики оголошувалися ідейно чужими пролетаріату. Друковані органи РАПМ – журнали “Музыка и Октябрь”, “Пролетарский музыкант”, “За пролетарскую музыку”. В 1925 р. зі складу РАПМ виділилося Об'єднання революційних композиторів і музичних діячів (ОРКІМД). У 1928 р. в РАПМ вступила група композиторів з організації “Прокол”. Після Постанови ЦК ВКП (б) від 23.04.1932 р. “Про перебудову літературно-художніх організацій” РАПМ припинила існування

### **СЕРІЯ**

(лат. series – ряд, франц. – série, нім. – Reihe, Grundgestalt) – ряд, послідовність 12-ти або менше звуків різної висоти, повторення і

перетворення якого утворюють всю тканину твору. Інтонаційна структура серії визначається її інтервалікою. Серія має чотири форми – пріму (P – лат. primus), ракохід (R – retroversus), інверсію (I – inversus) і ракохідну інверсію (RI – retroversus inversus). Звуки серії можуть братися в різних октавах, різному ритмічному оформленні. Кожна серія має 12 висотних позицій, тобто 48 серійних рядів

### **СЕРІЙНІСТЬ**

способи використання серії для створення музичного твору. Одним із головних принципів є безперервне повторення серії. Вся тканина твору складається зі сплетіння серійних рядів, які вибираються із загального числа (48) за ознаками того чи іншого способу поєднання одного з одним. Серійний ряд може викладатися горизонтально, вертикально і горизонтально-вертикально. Серійне голосоведення може бути як “одноколіїним” (одночасно викладається один ряд), так і 2-, 3-, 4-“коліїним” (викладаються кілька серійних рядів одночасно)

### **ДОДЕКАФОНІЯ**

(від грец. δώδεκα – дванадцять і φωνή – звук) – один із видів серійності, де вся тканина будується на основі 12-звучної серії. Метод композиції теоретично розпрацьований і втілений А. Шенбергом (вперше – у сюїті для фортепіано op. 25, 1921–1923 pp.)

### **СИМВОЛІЗМ**

(франц. symbolisme, від грец. – σύμβολον – знак, символ) – літературно-художній, філософсько-естетичний, також музичний напрям. Зародився у Франції в творчості С. Малларме, А. Рембо, П. Верлена, Ж. Мореаса (термін уведений і обґрунтований Ж. Мореасом у “Маніфесті символізму”

(1866)), звідки поширився в інші країни Західної Європи, Росії. Відзначена запереченням матеріалізму і позитивізму, філософія символізму склалася під впливом платонізму, ідеалістичних концепцій А. Шопенгауера, Е. Гартмана, Ф. Ніцше, В. Соловйова й ін. В основі методології пізнання символізму лежить “надчуттєва інтуїція”, що ототожнюється з містичним проникненням у таємниці “ідеального світу. У зв'язку з цим вони прагнули наблизити виразові засоби літератури і живопису до музики (звукові вірші К. Бальмонта, “симфонії” А. Белого, “живопис-музика” М. Чюрльоніса й ін.). Одним із прикладів відображення в музиці символізму є творчість О. Скрябіна, що зумовлено винятковою роллю в ній філософсько-концептуального начала (пошуки світової і космічної єдності, погляд на творчість як на обрядовий акт, ідеї орфеїзму, пророцтва, месіанства), особливості формотворення і емоційної настроєності – напруження, екзальтації, надтонкої градації емоційних відтінків і переживань

### **СИНЕСТЕЗИЯ (СИНОПСІЯ, КОЛЬО- РОВИЙ СЛУХ)**

зорово-слухові, позапредметні співвідчуття асоціативного походження, міжчуттєві зіставлення на рівні уявлень, що виникають у процесі творення і сприйняття творів мистецтва і властиві кожному індивідууму як норма. Синестезія – психологічний і естетичний феномен, що виникає і закріплюється в процесі комплексного (полісенсорного) сприйняття дійсності. Вона може мати колективний (для людей, які живуть в одних географічних, історичних і соціальних умовах) та індивідуальний (суб'єктивно-випадковий) характер. Наявність зорово-слухових синестезій лежить в основі зображальних можливостей музики

### **СИНТЕТАКОРД**

“синтетичний акорд” (термін М. Рославця) – група звуків, яку композитор вибирає для твору або його частини. Як і серія, синтетакорд розгортається і горизонтально, і вертикально. Музична тканина твору виводиться лише з нього, як єдиного інтонаційного джерела. Синтетакорд – передформа серії, він відрізняється від неї небагато-звучністю (звуків менше ніж 12), можливістю октавних подвоєнь і зміни синтетакорду протягом п'єси. Схожими з технікою синтетакорду є техніка пізніх творів О. Скрябіна, а також модальність асиметричних ладів

### **ТРОПИ**

(від грец. τροπή – зворот мови) – багатозначний термін, який має багато самостійних значень у давньогрецькій та західноєвропейській середньовічній теорії музики. У ХХ ст. – поняття, близьке до серійності. Техніка тропів є одним із методів 12-тонової композиції. Зокрема в теорії Й. Гауера тропи – назва 12-тонових звукорядів, розділених навпіл (по 6 звуків). Усього, за Гауером, є 44 тропи, які відрізняються один від одного інтонаційним складом

### **ФУТУРИЗМ**

(від лат. futurum – майбутнє) літературно-художній напрям у мистецтві 1910–1920 рр. Виник під впливом ідей Ф. Ніцше, А. Бергсона, лозунгів анархістів. Відводячи собі роль прообразу мистецтва майбутнього, футуризм як основна програма висував ідею руйнування стереотипів традиційної культури, її моральних і художніх цінностей, пропонуючи натомість апологію техніки і машинної цивілізації – культ швидкості, сили, руху, енергії як головних ознак теперішнього і прийдешнього. Важливою

художньою ідеєю футуризму став пошук пластичного вираження стрімкості руху як основної ознаки темпу сучасного життя. Зародився в Італії (лідер і ідеолог – Ф. Марінетті, автор “Маніфесту футуризму”, 1909 р.). У Росії – мав назву кубофутуризм і був заснований на поєднанні принципів французького кубізму і європейських загальноестетичних настанов футуризму. В живописі – зводився до хаотичних комбінацій площин і ліній, дисгармонії кольору і форми, в поезії – до “заумності” – відмови від традиційної граматики, орфографії на користь власного словотворення.

ДЛЯ НОТАТОК