

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

ОЛЬГА КОМЕНДА

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

навчальний посібник

Луцьк – 2015

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

Коменда О.І. Творчість М.Рославця в контексті становлення музичного модернізму: навч. посіб. ; вид. 2-ге, допов. / Ольга Коменда. – Луцьк, 2015. – 208 с.

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України як навчальний посібник для студентів ВНЗ (лист №1.4/18-Г-1423 від 21.08.2007 р.)

Рецензенти:

Муха А.І. – доктор мистецтвознавства, професор.

Зінькевич О.С. – доктор мистецтвознавства, професор.

У посібнику розглядаються творчі здобутки одного із лідерів музичного модернізму 1920-х років, талановитого композитора, автора оригінальної ладо-гармонічної системи синтетакорду Миколи Рославця, творчість якого, починаючи з середини 1930-х років і аж до кінця 80-х, замовчувалася з ідеологічних причин. У даній праці творчість М.Рославця розглядається в контексті становлення та розвитку музичного модернізму на східноєвропейських теренах, окреслюються зв'язки композитора з українською музичною культурою.

Адресується викладачам і студентам вищих навчальних закладів, науковцям, усім хто цікавиться історичними, теоретичними, естетично-художніми та жанрово-стильовими проблемами музичного модернізму.

© Східноєвропейський національний університет
імені Лесі Українки, 2015

© О.І.Коменда, 2015

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	5
ВСТУП	7
РОЗДІЛ 1. ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ШЛЯХ М.РОСЛАВЦЯ. УМОВИ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ КОМПОЗИТОРА	15
▪ 1.1. Становлення музиканта.....	15
▪ 1.2. Харківський період діяльності.....	27
▪ 1.3. Час творчої зрілості: його здобутки і втрати.....	30
▪ 1.4. Підсумки творчості.....	39
▪ ОСНОВНІ ПОЛОЖЕННЯ РОЗДІЛУ	43
▪ ПИТАННЯ ДЛЯ ЗАКРІПЛЕННЯ МАТЕРІАЛУ	44
РОЗДІЛ 2. РИСИ ТВОРЧОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ М.РОСЛАВЦЯ..	46
▪ 2.1. Особливості нервово-психічної організації М.Рославця як підстава для формування його творчої індивідуальності.....	46
▪ 2.2. Естетично-художні принципи М.Рославця та їх віддзеркалення у його композиторській та музично-критичній спадщині.....	59
▪ ОСНОВНІ ПОЛОЖЕННЯ РОЗДІЛУ	79
▪ ПИТАННЯ ДЛЯ ЗАКРІПЛЕННЯ МАТЕРІАЛУ	80
РОЗДІЛ 3. СИСТЕМА СИНТЕТАКОРДУ	81
▪ 3.1. Система синтетакорду М.Рославця в контексті ладо-гармонічних пошуків часу.....	81
▪ 3.2. Особливості ладо-гармонічної організації М.Рославця.....	88
▪ ОСНОВНІ ПОЛОЖЕННЯ РОЗДІЛУ	99
▪ ПИТАННЯ ДЛЯ ЗАКРІПЛЕННЯ МАТЕРІАЛУ	100
РОЗДІЛ 4. ХАРАКТЕРИСТИКА ТВОРЧОГО ДОРОБКУ. РИСИ СТИЛЮ М.РОСЛАВЦЯ	102
▪ 4.1. Основні етапи кристалізації авторського стилю.....	102

▪ 4.2. Особливості творчої та стильової еволюції.....	124
▪ 4.3. Інтонційний словник М.Рославця, його новітність та оригіна- льність.....	131
▪ ОСНОВНІ ПОЛОЖЕННЯ РОЗДІЛУ	134
▪ ПИТАННЯ ДЛЯ ЗАКРІПЛЕННЯ МАТЕРІАЛУ	135
ВИСНОВКИ	137
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	139
СПИСОК МУЗИЧНИХ ТВОРІВ М.РОСЛАВЦЯ	151
ПРИКЛАДИ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ М.РОСЛАВЦЯ	156
ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ СЛОВНИК	201

ПЕРЕДМОВА

Навчальний посібник «Творчість Миколи Рославця в контексті становлення музичного модернізму» призначений для студентів та викладачів спеціальності «Музичне мистецтво» і є корисним в процесі вивчення курсу «Історія музичної культури». Завдання посібника – дати цілісне уявлення про творчі здобутки одного із лідерів музичного модернізму 1920-х, талановитого композитора, автора оригінальної ладо-гармонічної системи синтетакорду Миколи Рославця. Починаючи з середини 1930-х років і аж до кінця 80-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'явилося ряд статей і нарисів, присвячених його доробку, все відчутнішою стає потреба ґрунтовної праці, присвяченої композитору, творчість якого є яскравим прикладом становлення та розвитку музичного модернізму на східно-європейських теренах. Зацікавлення постаттю М.Рославця українськими науковцями обумовлено ще й тим, що, будучи виходцем з України (композитор народився і виріс на Чернігівщині), він декілька років плідно працював у Харкові і таким чином прислужився становленню і розвитку української музичної культури ХХ століття.

Написаний на основі дисертаційного дослідження, пропонований навчальний посібник оснащений відповідним довідково-супровідним апаратом, що включає термінологічний словник, список та приклади музичних творів композитора, список використаних джерел, різноманітні примітки, роз'яснення та передмову. Вкінці кожного розділу посібника наведено перелік орієнтовних питань для закріплення матеріалу, що вивчається. Завдяки цьому пропонований навчальний посібник придатний для самостійної роботи студентів, а також може бути корисним для науковців, які працюють над проблемами музи-

чної культури ХХ століття. Його матеріали можуть бути використані в навчальних курсах музичної історії, теорії, гармонії, естетики, психології, а також – бути цікавими широкому колу викладачів та студентів спеціальності «Музичне мистецтво».

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 і 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 і 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. В результаті такого виникає рославецький феномен інтелектуалізованої емоції. Романтичний образний світ творів Рославця твориться за допомогою новітньої композиційної техніки. Це забезпечує унікальність творчого почерку митця.

«Что за глупая овца, что не знает Рославца?» [37, 6], – зімпровізував якимось В.Маяковський, і цей «каламбурчик» назавжди оселився в біографії компози-

тора, який на більш, ніж півстоліття був викресленим з історії радянської музики. Ставши жертвою сталінського тоталітаризму, талановитий композитор змушений був «одягнути гамівну сорочку музичного академізму» [143, 5].

Для українців важливою є також тема «Рославець і Україна», адже відомо, що композитор народився і виріс на Чернігівщині, до першої світової війни часто приїздив на батьківщину, в 1921–22 роках жив і працював у Харкові.

Процес відродження інтересу до творчості Рославця розпочався на Заході – в Німеччині, Італії, Франції. В 1979 році 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. всі твори композитора, які знаходились 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. В 1992 р. в Німеччині вийшов CD з записами камерної музики митця.

У 1980-х 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. носить ім'я композитора. Завдяки М.Лобановій у 1989 р. музика композитора прозвучала на фестивалі «Спадщина» та відбулася лекція-концерт з 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.Лазарєв з Ансамблем солістів оркестру Великого театру СРСР записав квінтет Рославця «Ноктюрн». Реставрацію рукописів композитора, що знаходяться у ВДАЛіМ, здійснив московський композитор О.Раскатов. «Музика» видала ряд інструментальних творів митця.

У 1990-х зацікавлення творчістю Рославця прийшло в Україну. В 1993 р. Н.Бабій-Очеретовська провела лекцію-концерт, присвячену творчості композитора, в Харківському Інституті мистецтв. В 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 була проведена лекція-концерт з нагоди 120-річчя з дня народження композитора.

Перші спроби музикознавчого дослідження творчості М.Рославця були зроблені також в Німеччині. На початку 1960-х Д.Гойови (Геттінгенський університет) відкрив «рославціану» публікацією «N.A.Roslavec, ein früher Zwölfton-komponist» [46]. Його робота не була спеціальною, оскільки проводилась у рамках загального дослідження радянського музичного модернізму 1920-х, 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. В 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 носить здебільшого описово-ілюстративний характер і призначена для ознайомлення з творчістю композитора. Звертає на себе увагу і поверхневність 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-диску 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: «хао-

тичність» 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.Веркмайер (під кер. К.Дальхауза) написав працю «Про композиторську спадкоємність Скрябіна: Микола Рославець». 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 була написана дипломна робота А.Пучиної про Скрипковий концерт М.Рославця №1 (1981 р., Москва). На жаль, вузька постановка проблеми цієї відмінної за фаховим рівнем роботи не дозволила належно – широко і цілісно – висвітлити творчість композитора.

З кінця 1980-х 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, всі її зауваження позбавлені системності.

Дві статті М.Белодубровського [12–13] носять характер популярних есе, в яких виклада 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 и шубертианство») торкається лише одного із можливих аспектів вивчення теми.

Виходячи із сказаного, дана робота постає логічним продовженням згаданих досліджень. Вона спрямована на дослідження творчості М.Рославця у повноті всіх пов'язаних з нею аспектів. Належан увага в ній приділяється пи-

танню «Рославець і Україна», як такому, що знаходиться в руслі вивчення проблеми інтеграційних зв'язків українського мистецтва із західноєвропейським, а також – російським. Позитивною рисою даного дослідження є також спроба окреслення основних ознак і етапів музичного модернізму, що як цілісне явище в музикознавстві все ще залишається сферою «terra incognita», в той час як в літературознавстві, наприклад, вирішення цієї проблеми йде набагато успішніше [116,128]. Таким чином, 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 даної праці.

Мета даної роботи полягає у якнайповнішому виявленні самотності творчої спадщини М.Рославця у всіх її проявах, а саме: музично-громадської діяльності, публіцистики, наукової праці та художньої практики (в жодній з існуючих робіт не зроблено це з належною повнотою), а також висвітленні при-таманних їй рис модернізму.

Цій меті підпорядковані наступні 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 (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 даної праці є процес становлення музичного модернізму у культурно-мистецькій традиції європейських країн. Із об'єкту витікає предмет дослідження: творчість М.Рославця в контексті становлення музичного модернізму.

Методологічною основою даної 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], спираючись на розробки 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 – в працях С.Скребкова [136], В.Бобровського [26], В.Медушевського [99–101], К.Леогарда [82], М.Блінової [21], М.Моклиці [103], О.Маркової [96–97], Н.Очеретовської [115].

Наукова новизна одержаних результатів. У даній роботі творчість М.Рославця вперше розглядається різнобічно, з урахуванням основних засад та особливостей становлення музичного модернізму. В ній вперше простежуються умови формування творчої індивідуальності композитора, визначається місце і значення здобутків М.Рославця в 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, розглянені крізь призму естетики модернізму, аналізується ладо-гармонічна система М.Рославця – система синтетакорду, виявляється її еволюційний характер. У

даній роботі зроблена спроба окреслити стильову платформу М.Рославця, встановивши ознаки музичного символізму і конструктивізму як важливих напрямків модернізму. В роботі здійснений інтонаційний аналіз усієї збереженої частини композиторської спадщини митця.

Основні положення праці поповнюють знання про музичне мистецтво першої половини ХХ ст. в 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 1
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 року) в бідній селянській родині, яка мешкала в «глухому напівукраїнському, напівбілоруському» [110, 132] м. Душатіно Суразького повіту Чернігівської губернії (тепер – Брянська обл., Росія¹). 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»², 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], практично всі її представники, обтяжені великими сім'ями, були неосвіченими. Втрачаючи землі, вони зuboжили і залишали родинні угіддя.

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

1. 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.).

2. У 1886 р. всі «державні селяни» отримали право земельного викупу.

«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 знаходяться 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 умов, питання національності композитора не можна трактувати односторонньо. 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 з сім'єю переїздить до Конотопу і розпочинає самостійне життя. «Я існував власною працею, заробляючи на життя службою в дрібних канцеляріях, і разом з тим використовував кожную 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 року та напередодні 1-ї світової війни).

Навчання в Аркадія Максимовича Абази (1845/48–1915)¹ в Музичних класах РМТ (скрипка, теорія музики, гармонія) стало важливим етапом професійного становлення Рославця. Пам'ять про вчителя він пронесе крізь усе життя,

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

в 1915 р. присвятивши А.Абазі фортепіанну прелюдію in Fis та статтю «Дружня відповідь Арс.Авраамову»¹.

У 1902 р. М.Рославець став студентом Московської консерваторії. За словами М.Белодубровського [12,8], розпочалося фатальне «рондо» життєвого шляху композитора: Москва – Єлець (1917-1918) – Москва – Харків (1921–1922) – Москва – Ташкент (1931-1933) – Москва, в якому кожне наступне проведення «рефрену» є похмурішим і трагічнішим, ніж попереднє².

У консерваторії Микола Рославець навчався за спеціальностями композиція і скрипка. Його викладачами з фаху були О.Ільїнський (теорія композиції, контрапункт, fuga), М.Іпполітов-Іванов (вільна композиція – до 1908 р.), С.Василенко (інструментування, вільна композиція – з 1908 р.) та І.Гржималі (скрипка). Відомо, що О.Ільїнський та І.Гржималі належали до академічної школи, а С.Василенко³ був прибічником художньо-педагогічного лібералізму⁴. Однак, навіть йому не вдалось 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 в класі інструментування С.Василенко пригадував таке: «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*

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

2. Приїзд Рославця в столицю співпав з 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].

3. 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.

4. С.Василенко був незмінним учасником засідань «Товариства вільної естетики», організованого В.Брюсовим на зразок петербурзьких «Серед» В.Іванова.

виявились *Потоцький і Рославець...* (курсив – авт.). В 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. Вперше заявивший про себе тоді Шенберг був для нього богом. Справлятися з ним було дуже важко: він писав твори абсолютно непридатні для сприймання. На початку наших занять він приніс мені «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].

Поступово ставлення Василенка до Рославця ще прохолоднішим. «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 благав 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 Гречанінов 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, зая-

вив: «Я виконував у Ялті свій новий твір – Серенаду для малого оркестру». – «Ну й що ж, мали успіх?» – «Колосальний! Заледве врятувався... Мене обсви- стали і почали закидати усім підряд... Але все ж таки, – згадував Василенко, – я не думав тоді, що з нього вийде настільки беззмістовний 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 оцінити належним чином не тільки творчі здобутки М.Рославця, але і таких виданих сучаників композитора як О.Скрябін та С.Рахманінов¹.

На момент закінчення консерваторії (1912 р.)² 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.

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 ста-

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

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

ти на шлях самостійного пошуку нових форм» [110, 133]. Через рік пошуків, у 1913 р. перед композитором, за його словами, «привідкрилася завіса, за якою 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.Хлебніков, 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-театрі¹, що відкрилася в Москві. Приходжу туди і застаю всю компанію «Бубнового валета»² і Рославця, що в той час знайомив слухачів із сольфеджіо» [12, 8]. В.Каменський в книзі «Его-моя біографія 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].

Зближення Рославця з «бубновалетівцями» відбулося на основі захоплення ідеєю синтезу мистецтв, у тому числі синестезійними експериментами. Їх об'єднала і 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 фор-

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

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

ми, насичені фарби» [69, 305]. Вони зробили чимало спільних творчих проєктів. 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)¹.

Колоритним елементом культурного життя Москви 1912–1914 рр. були публічні диспути «бубновалетівців». Ймовірно, Рославець також був учасником цих диспутів, зважаючи на його близькість з «бубновалетівцями». Разом з тим, не всі художні принципи «валетівців» виявилися 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. «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 дружньо розсміялось» [37, 6]².

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 ком-

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

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

позиції. 14 березня 1914 р. О.Блок відзначив у своєму записнику: «Ще два романи 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 декоратор¹. 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 футуристів² – 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. В рамках акції були зачитані тематичні доповіді Б.Лівшиця «Італійський та російський футуризм у їхніх взаємозв'язках» та А.Лур'є «Музика італійського футуризму». В обговоренні маніфесту³, окрім М.Рославця, взяли участь брати Бурлюки, О.Кручених, М.Матюшин, В.Пяст, В.Хлебніков, В.Шкловський.

1. 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.

2. 14 жовтня 1914 р. в Москві у приміщенні Політехнічного Музею футуристи провели дискусію на тему «Війна і мистецтво». З доповідями виступили Д.Бурлюк («Війна і творчість»), М.Бурлюк («Війна і расовий дух»), В.Каменський («Війна і культура»). Ймовірно, Рославець також брав участь в цій дискусії.

3. 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]. В проекції на специфіку музичного мистецтва (за тлумаченням А.Лур'є) нові принципи передбачали «перемання 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].

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 квартети, фортепіанне тріо та квінтет «Ноктюрн». У 1915 р. його Соната для скрипки і фортепіано №1 з художнім оформленням А.Лентулова була надрукована в збірнику «Весняне контрагентство муз» поряд з творами В.Маяковського, М.Асєєва, Д.Бурлюка, А.Лентулова, В.Хлебнікова, Б.Пастернака.

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 компромісів¹. 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 р. значиться в його біографії як рік остаточної кристалізації системи синтетакорду), і педагогічну діяльність. Директор і викладач Єлецької музичної школи, М.Рославець навчав дітей композиції (!), грі на скрипці, писав п'єси для своїх учнів і виконував їх разом з ними. В 1918 р. він прийняв пропозицію

1. 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 року Д.Бурлюк в «Газеті футуристів» закликав розділити всі студії, художні школи, академії порівну між усіма напрямками різноманітних художніх вірувань, щоб кожен міг вільно працювати на славу рідного мистецтва [112].

очолити Профспілку російських композиторів, а в 1919 р. – повернувся до Москви для роботи на посаді Голови Правління Московського губернського відділу Всерабісу.

Дуже важливим у даному контексті є питання ставлення Рославця до марксизму. Д.Гойови формулював його так: «Чи усамітнився він в остракізмі своєї «непопулярної музики» переконаним марксистом, як Антон Веберн в часи «3-го Рейху»? Чи, можливо, його марксизм був просто вимушеним камуфляжем?» [44]¹.

Аналіз і співставлення ряду біографічних фактів, спогадів, опрацювання публіцистики Рославця, приводять до висновку 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 вже зазначалося, в цьому плані М.Рославець не був винятком. У подібній ситуації опинилась 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.Гречанінов, 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 в контексті його біографії раптовий переїзд зі столиці у провінцію (м. Єлець).

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]. «Моє походження і трудове життя, – зазначав Рославець, – не можуть бути приводом для

1. М.Лобанова, – як зазначає там же 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].

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 урапатріотичні критики, для яких моя творчість є неприйнятною? Звичайно, я не «пролетарський композитор» у тому розумінні, що не пишу «для мас» кепської музики в стилі Бортнянського чи Галуппі (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 неуцтві 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 тонутом якої вони вважають боротьбу пролетаріату за свої ідеали та їхню реалізацію на землі. Композитори такого плану не ставлять перед собою агітаційних завдань «злободенного» характеру (як це роблять пролетарські музиканти) і тому їм не властиві тенденції «спрощенства» (за своєю суттю «народницькі»), тенденції, що вимагають мовної примітивізації, яка полягає у повній відмові (хоча б тимчасово) від того багатства технічних засобів музичної виразності, до яких привели століття загальнолюдської музичної культури; – вони ставлять перед собою мету: за допомогою всіх музично-технічних ресурсів розширити рамки свого мистецтва до рівня широких музично-ідеологічних узагальнень, і в цьому значенні приписують такому мистецтву не тільки функції вузько-«агітаційні», в загальноприйнятому розумінні чисто-емоційного впливу музично-відображеної ідеї на психіку людини, що сприймає, але і вищі функції організаційного порядку,

об'єктом безпосередньої дії яких є людський інтелект загалом» [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 приходить до марксизму через ідеалізм і, навіть ставши ортодоксальним марксистом, не стає ортодоксальним матеріалістом.

З початку 1920-х у творчість композитора вливається струмінь «масових творів». Це цикли «Поезія робітничих професій», «Пісні революції», «Пісні робітниці та селянки», кантати «Жовтень», «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 вдавалось. Вона пістрявіла штампами. Разом з тим, тільки чисте сумління 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, але й оволодіти елементами культури панівних класів, що хоча й увійшли до загальної скарбниці, але були доступними лише заможним. Однак ця культурна відсталість пролетаріату не дає ніякого права «інтелігенції» і «спецам»... оголошувати проклятими і забороненими цілі сфери людського знання, творчості й культурного досвіду. Роль «знавців» у процесі культурного будівництва – передати свої знання новому класу, що прийшов їм на зміну» [58, 148]. 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 р.р. 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.Матюшин¹. 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 УСРР², ректором і 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. в Харківському Музичному Інституті відкрився педагогічний факультет з двома відділеннями: 1) для підготовки викладачів музичних технікумів; 2) для підготовки викладачів музичних шкіл.

Одна із сторін діяльності Рославця у Харкові – його членство в музичному товаристві «Молода філармонія»³. 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), ви-

1. В.Поліщук працював також в часописі «Театр», серед дописувачів якого зустрічаємо імена В.Дешевова, А.Ахматової, М.Волошина, М.Асєєва.

2. До речі, першим завідувачем музичного відділу Наркомосу Росії був А.Лур'є.

3. У 1922 р. харківський тижневик «Художественная мысль» за №1 повідомляв про виступ Рославця на урочистостях з нагоди дворіччя від заснування «Молодої філармонії» [120, 12].

пусник 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)¹.

Віддзеркаленням діяльності Рославця у Харкові стала його музично-критична праця в тижневику «Театр»². Показовою в цьому плані стаття «О музыкально-педагогическом образовании». Поручуючи 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 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.

1. Детальніше про експерименти Й.Шиллінгера див. у розділі 3.

2. У той час там працювали також В.Поліщук, А.Ахматова, М.Волошин, М.Асеев, В.Дешевов, Б.Яновський.

Серед учнів Рославця в Харкові зустрічаємо імена відомих в майбутньому композиторів, в 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 1921–22 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 неспинний вплив художніх сил з України, головним чином, з *Харкова на північ, в Москву...* Можна сміливо стверджувати, що ніколи, навіть за часів Чехова, *російська провінція* не знала такого тяжіння до Москви, як тепер. Як колись в Афіни з'їжджались звідусіль художники, артисти, співаки, так збігаються в Москву тепер зі всіх кінців України працівники мистецтва. Там істинно-художня атмосфера, з яскравим горінням тих, хто вірує, і буйним метанням тих, хто шукає, тут – *розрізнені, прибиті, пригнічені самотники*. До втечі, підкреслюю це, спонукали ніяк не матеріальні інтереси. При всій дороговизні на Україні, життя тут матеріально завжди було легшим, ніж північне. В тому то й справа, що люди задихались від гнилої і затхлої атмосфери, позбавленої хоч яких-небудь перспектив. Театри хиріли з

кожним днем, художні виставки, що організовувались раз в рік, кожен раз настільки засвідчували «бліду німечність» художніх закладів, що все рішуче викликало один лише острах» [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 напрямку освоєння композитором стилістики конструктивізму.

1.3. Час творчої зрілості. Його здобутки і втрати

Нові обов'язки чекали Рославця в Москві – робота як політредактора Головреперткому, уповноваженого Головліту Держвидаву, члена Президії Всеросійського Музичного Товариства, члена комісії МУЗО Наркомосу, Голови бюро РКП Всеросійської Профспілки працівників мистецтва. Багато часу забирала педагогічна праця в Музичному політехнікумі¹. Незважаючи на насиченість робочого графіку, Рославець спробував себе і в лекторському², і в редакторському³ амплуа.

Крім того, М.Рославець, як і раніше, багато уваги приділяв музично-критичній праці. Журнал «К новым берегам» регулярно друкував його статті,

1. Серед учнів Рославця в цей період зустрічаємо ім'я композитора П.Теплова.

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

3. 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».

з яких стає зрозуміло, що інтереси композитора все більше схилялися в бік сучасної австро-німецької культури, О.Шпенглера, нововіденців тощо. Водночас, часопис слідкував 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 діячів¹.

12 квітня 1924 р. в залі товариства «Міжнародна Книга» успішно пройшов один з перших авторських концертів Рославця². Разом з тим, він, фактично, 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.Ковальова³, 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 використову-

1. Як член АСМу Рославець регулярно друкувався в його робочому органі «Современная музыка». Головним завданням АСМ була пропаганда сучасної музики.

2. Організований в рамках серії концертів нової російської музики «Музичні виставки».

3. Передрук спогадів П.Ковальова про М.Рославця знаходимо в «Музыкальной академии» за 1998 р. [112].

ється» [14, 63]. Натомість, давнішній антагоніст Рославця В.Алексєєв накинувся на композитора із злісними 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, мертво явище. І ми повинні йому це прямо сказати» [2, 28].

У відповідь на це з'явилася стаття В.Асенкова¹, в якій йшлося: «На горизонті з'явився новий музичний критик В.Алексєєв. Працює, проте, методами старими, випробуваними. Говорячи словами Ігоря Глебова..., не застерігає себе «від випадів і нав'язливих домагань особистого смаку», а також від плутанини між власним судженням «мені не подобається» і поширенням його за межі власного судження через необґрунтовані висновки: «нікому не потрібне» і «нічого не варте»... Зрозуміло, музиці Рославця подібна бекмессерівська «мітка» не зашкодить, самому ж Рославцю, дещо пізнувато, але тим тривкіше визнаному тепер «де-юре», вона швидше буде приємною: в патоку хвалебного хору «держав, що визнали» вона вносить деякий дисонанс, суттєво необхідний, як барва контрасту... Але, на жаль! – і сам Бекмессер суттєво необхідний, як фігура, що відтіняє Вальтера і Сакса» [8, 52].

Приблизно так само дискусійно сприймалося виконання й інших творів М.Рославця. Хоча слід зауважити, що критика творів композитора переважно

1. Швидше всього, 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).

носила або дилетанський або ідеологічний характер. Для прикладу. 27 листопада 1924 року в Малому залі Московської консерваторії відбувся ще один авторський концерт М.Рославця, проведений в рамках 4-го виконавського зібрання АСМ. В ньому прозвучали «Медитація» та перша соната для віолончелі і фортепіано, «Пісні минулого» («Осенняя песня», «Сумрак тихий», «Разбудил меня рано», «Безгрешный сон»), твори з циклу «Поезія 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.Тіц, К.Арле-Тіц, П.Ковальов, П.Ільченко, Доліво-Саботницький, С.Мальнєв. 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 численної 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» (У.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 видавництво часопису «Музыкальная культура»¹. 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 епоху² в формах... відмінних від форм мистецтва минулого... Це мистецтво майбутній історик назве «мистецтвом революції» [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 найблагороднішого ідеалу, який людська свідомість могла собі вимислити», обумовлює *третє* завдання «Музичної культури» – «привідкривання завіси... заманливих далечин, споглядання яких повинно вливати в серця бійців нову мужність, бадьорість і енергію» [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*

1. 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.

2. Рославець називає той час «епохою «бурі й натиску» [109, 5–6].

(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 в порівнянні 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.Авраамова, 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 музичної критики (І.Глебов), метро-тектонічний аналіз музичної форми (Г.Конюс), питання методики фортепіанного виконавства (І.Міклашевська) 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.Мяковського, Л.Сабанєєва, С.Фейнберга, М.Рославця.

Тим часом полеміка М.Рославця з «пролетарськими музикантами» набувала все гострішого характеру. Про це дізнаємося із 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 АПМ¹ є знищення буржуазного мистецтва з метою створення мистецтва пролетарського.
2. Творчий метод «пролетарських композиторів» веде до створення «умивно 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, торговельний і т. п.), не слід ототожнювати «пролетарське мистецтво» з «мистецтвом індустріального пролетаріату»² [68, 36].
5. Невідповідність форми і змісту в творах «пролетарських композиторів», «формальний шаблон, що випирає на поверхню», «музична буденність, а то і відверта вульгарність»³ їхніх творів [68,38].

Усі ці «прописні істини» Л.Калтат заперечував таким чином. АПМ, за його словами, ні в якому разі не ставить перед собою завдання знищити буржуазне

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

2. «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].

3. Заперечуючи революційний зміст такої «пролетарської музики», композитор запевняв, що в кращому випадку вона нагадує йому «пристойну, або хорошу музику благонадійного академічного (!) спрямування», джерела якої: «*богослужебно-церковна музика, «імпресіонізм» французького гатунку і «стиль рюс» – «російська народна пісня»* [68, 39].

мистецтво, лише – «критично переробити.., зберігаючи спадкоємність у відношенні *найбільш здорового періоду розквіту буржуазного мистецтва*» (курсив – авт.) [68, 32]. Головним дороговказом пролетарських композиторів, на думку Калтата, має бути щирість того, що вони пишуть, адже «якщо композитор *щиро* хоче виразити ту чи іншу емоцію.., то... він *неминуче буде так писати*» [68, 33]. Журнал «Музыкальная культура», за словами Калтата, кілька років тому назад стверджував, що оскільки «пролетаріат сам не може вирішити, яка музика йому потрібна», то на допомогу йому мусить прийти «висококваліфікований загін музикантів»¹, для «передбачливого заготування» такої музики, яку пролетаріат зрозуміє і з часом визнає «свою». «Прикладом подібного «заготування», за його словами, може бути «Пісенька Арлекіна» (Рославця), «організація звукової матерії» якої є «абсолютно «неорганізованим» набором звуків – футуристичною галімацьєю» [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 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

1. Л.Калтат «перекручує» зміст статті Рославця-Діалектика «По поводу... (Пролетариат и утонченность)», надрукованої в №2 «Музыкальной культуры» за 1924 р.

«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 апологетом і «теоретиком» буржуазного занепадництва в музиці. Він не в змозі ні зрозуміти, ні належно оцінити пролетарську музику, що народжується. Але що він може їй протиставити? Тільки свої схематичні, футуристичні «музичні організми»... Природно, що пролетаріат не може ні зрозуміти, ні визнати цих творів. М.Рославець це відчуває..., звідси – всі його випадки проти АПМ... 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 «дозволених класиків», в першу чергу, – М.Мусоргського та С.Рахманінова. Відчутна спрощеність зближує їх з масовими творами М.Рославця.

Надалі «соціальне замовлення» робило все відчутніший вплив 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. в Колонному залі Будинку спілок Державної академії художніх наук Державною академічною капелюю під кер. О.Александрова (солісти: В.Політковський і О.Татарінова та симфонічним оркестром під диригуванням Б.Хайкіна [71, 178] була виконана приурочена 10-й річниці Жовтневої революції кантата Рославця «Жовтень»¹. У 1928 р. з'явилась симфонічна поема «Комсомолія».

Зрідка продовжувала звучати справжня музика М.Рославця. 29 травня 1929 року П.Ільченко і П.Нікітін в залі Державної академії художніх наук виконали дві перші частини Скрипкового концерту №1 Рославця 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

1. 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.

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].

«Розправа» відбувалася за стандартним сценарієм. АСМ заборонили¹, «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 неможливо².

Ідеологічний пресинг, перекривши творче дихання митцю, почав загрожувати його фізичному існуванню³. Для того, щоб вижити, композитор змушений був приймати замовлення з союзних республік. Так з'явилися струнний квартет «Туркменістанський» і симфонічна поема «Чорне місто».

1. У 1929 р. АСМ була реорганізована у Всеросійське Товариство Сучасної Музики, в 1932 р., невдовзі після колективного виходу з неї М.Мяковського, В.Шебаліна і Д.Кабалевського, в зв'язку з Рішенням ЦК ВКП (б) «Про перебудову літературно-художніх організацій», припинила існування.

2. З 1928 р. статті М.Рославця вже не друкують у пресі.

3. В 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» уникав 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.

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 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 музичною частиною 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 (1936-38 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 творів¹.

Вульгарна, як і раніше, критика творів Рославця в пресі тепер подавалася лише як минуле. «На радянську тематику, – відзначав кореспондент «Советской музики», – 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 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». В нього визрів і почав оформлюватися задум фундаментальної праці «Нова система композиторської освіти».

У кінці 1930-х родини Рославця торкнулися репресії. Племінниця композитора Єфросинія Федорівна Рославець розповідала: «В нашій сім'ї репресували трьох чоловік. Я змушена була відмовитись від рідного брата і в своїй душі поховала також хрещеного батька Миколу Андрійовича Рославця» [60,25]. У 1937 р. родичі Рославця в м. Орехові з метою безпеки знищили рукописи композитора, які він привіз туди ще десять років тому. Його звернення в комісію організації з охорони авторських прав радянських композиторів засвідчує фатальний рівень розгублення і зневіри М.Рославця. «Всі ці твори, –

1. Присутні на лекції-концерті М.Лобанової, що була проведена 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.

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 інсульт став смертельним. 23 серпня 1944 р. у віці шістдесят 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 РОЗДІЛУ

- коло творчого спілкування М.Рославця сприяло визріванню у нього композитора схильності до модернізму;

- сприяння Рославцем марксизму відбулося на ґрунті його неортодоксально-плюралістичного розуміння цієї доктрини;
- праця композитора в Харкові (1921-1922) стимулювала його звернення до конструктивізму;
- діяльність М.Рославця в АСМ сприяла закріпленню естетичних принципів модернізму в художній практиці митця;
- музично-критична праця М.Рославця реалізувала його модерністську потребу «самопояснення».

ПИТАННЯ ДЛЯ ЗАКРІПЛЕННЯ МАТЕРІАЛУ

1. Де і коли народився М.Рославець? Що вам відомо про родину композитора?
2. Хто був першим вчителем 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 в 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 по закінченні консерваторії.
8. Поясніть зміст термінів модернізм, футуризм, символізм, конструктивізм, неокласицизм, академізм.
9. Які твори написав М.Рославець у 1913-16 р.р.?
10. Що вам відомо про участь М.Рославця у акціях футуристів?

11. Як М.Рославець сприйняв Жовтневу революцію і яким було цого 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 в 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 в творчості М.Рославця у 2-й пол. 20-х років? З чим це пов'язано? Перелічіть твори М.Рославця написані в цей період.
24. Яким чином М.Рославець потрапив в Узбекистан? Окресліть основні напрямки діяльності композитора цього часу.
25. Чому преса 1930-х р.р. писала про М.Рославця в минулому часі? Як вона оцінювала творчість композитора?
26. Перелічіть музичні твори і накові праці М.Рославця останнього десятиліття.
27. Де похований композитор? Де знаходиться 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 ХІХ–ХХ ст. є особливим періодом в історії мистецтва. Ламання художніх традицій романтизму відбувається в цей час одночасно 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 1-ї 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 звукопоглядання» В.Каратигіна, «нові, нечувані ще звукові світи» М.Рославця.

«Модернізм починається з того, – пише М.Моклиця, – що створює нового героя, правнука чи внука зганьбленого романтика: з'являється перед очі суспільства всім нам добре знайомий... декадент... Декадент, як і середньовічний монах та романтик, має субтильне кволе тіло. Але, на відміну від них, з конкретної, досить ганебної причини: він веде нездоровий спосіб життя. Його нездорове тіло плаче... дух немічності, песимізму, нежиттєздатності. А чим все ж приваблював декадент..? Ліризмом..., витонченістю, естетством, складністю... І все ж навіть палким послідовникам декадента було очевидно, що цей герой – зовсім не герой, людина, надто далека від досконалості, надто не впевнена у собі і світі... Декадента викривали з піною на губах. Першим це зробив Ф.Ніцше... Ніцше не лише аргументовано зганьбив декадента, він зробив

заміну героя, запропонував... – Заратустру... Митці придивлялись, так і сяк приміряли на себе одяг ніцшеанського героя, зрештою знайшлись ті, кому він припасував. Модернізм замінив декадента футуристом. Футурист, незважаючи на скандальність появи, одразу викликав симпатії, його впізнали: революціонер, борець за світле майбутнє. Вперше коливання між двома пануючими образами... здійснилось у такий короткий строк. Уперше ці антагоністи об'єднались одним і тим самим явищем. Антагонізм, звичайно, від цього не послабився» [103, 17].

«Сенс 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, базується 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 індивідуальність¹, як відомо, формує комплекс факторів, в числі яких – історична ситуація, філософські теорії, художні стилі і т. ін. 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 природнім 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,

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

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 вибіркоче 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»), гальмівний (динамічний з переважанням «дімінуендо»), лабільний (динамічний з балансуванням між «крещендо» і «дімінуендо») та інертний (статичний)¹ типи. Спеціальний рівень диференціює на художній (переважає образне мислення), розумовий (переважає логічне мислення) та художньо-розумовий підтипи². 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.

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

2. Характеризуючи їх, М.Блінова наводить у приклад відповідно: Г.Берліоза, С.Танєєва, М.Мусоргського.

Відповідно запропонованій 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 крещендууючою 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, в т. ч. в умовах політизації мистецтва та ідеологічного тиску 1930-х. Силу і динамізм нервово-психічної діяльності Рославця підтверджує також потужність його новаторських устремлень (про усе це дізнаємося із свідчень сучасників композитора).

Переважаючі логічного мислення дозволяє віднести нервово-психічну організацію Рославця до розумового підтипу. Йдеться про значення і роль раціонального у творчості. Системність – у різних її 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 справи, яку він робить, виступає 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] дозволяє розглянути нервово-психічну діяльність М.Рославця у її взаємодії з художнім контекстом модернізму. Чотири психологічні типи, які дослідник класифікує як основні, вона описує таким чином. Інтуїтивний тип (символіст) завжди знаходиться в ситуації незлагоди з реальністю; нехтуючи деталями, намагається охопити ситуацію в цілому. Сенсорний (футурист) – ніколи не виходить за межі реальності, справжніми для нього є лише матеріально існуючі речі. У емоційного типа (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 модернізму 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 навряд чи швидко отримають визнання, навіть враховуючи швидкість зростання сучасної музичної свідомості. Дійсно, гармонічна мова автора, чудернацькі вигини його тем, хитромудрі візерунки письма, все це є настільки незвичним, настільки чужим для нас, що, без сумніву, приречене на довгу 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»¹ [35, 273]. Чим породжене прагнення М.Рославця до складності? Страхом модерніста перед простотою, адже «правнук зганьбленого романтика» – «людина, надто далека від досконалості, надто не впевнена у собі і світі». Він ховається від невпевненості у складності власного самовираження.

1. 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 краси-вості звуків» [31, 241], – такими словами завершує рецензію на один з концертів Рославця Є.Браудо, і його думка виявляється на диво співзвучною думці Рославця стосовно Шенберга. Звертаючи увагу на «суворий, терпкий і жорсткий, невмолимий у своєму презирстві... до чуттєвої, пряної і рафінованої краси-вості звуку» [127, 30] стиль Шенберга, Рославець робить висновок: «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 своєчасність 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»¹ 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 змістом» [80, 240]. Запорукою цього він бачив відчутне переважаюче «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 зустрічаємо 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 населення². Сила доцентрового тяжіння спонукала Рославця залишити провінцію. Москва уявлялася вихідцю з незаможної 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*)³.

Дотримання лінії європоцентризму просладковується також у музично-громадській та музично-критичній праці М.Рославця, кульмінацією якої став

1. 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].

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

3. Смысл коду тут – подвійний, оскільки бахівські ініціали «щасливо» збігаються з широко вживаною у XVIII ст. риторичною фігурою хреста.

період роботи в АСМ. Це організація концертів найновішої західноєвропейської музики, її критичний аналіз¹. В руслі європоцентристських інтенцій слід, очевидно, розглядати також літературні псевдоніми Рославця – Діалектик, Архівіст, Комуніст, Наталія Р., Re-la, La-sib².

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 – геніальний дилетант, а з «кучкістів», як вважав Рославець, хіба що М.Римському-Корсакову вдалося наблизитися до загальноєвропейського рівня³.

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 експресіонізму⁴. (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 тягіння 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 по-

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

2. Це зближує метод М.Рославця з методом Р.Шумана.

3. Певна недооцінка Рославцем творчості М.Мусоргського – наслідок конфронтації їх мистецьких позицій: антиєвропейської Мусоргського та європейської Рославця.

4. З легкої руки М.Мяковського, Рославця називали «російським Шенбергом».

зитивізму. 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 позитивістів¹ у його музично-критичній спадщині немає. Захоплення можливостями людського інтелекту привело Рославця до проголошення системності чільним принципом творчості². Разом з тим, помітного вираження у творчості композитора набув один з головних методів позитивізму – феноменалізм, який передбачав вкрай суб'єктивний (чуттєвий) підхід до вивчення об'єкту. 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 митця³. Аналізуючи методологію власної творчості, Рославець приходив до висновку, 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 листку нотного паперу) і про інші делікатні речі «трансцендентальної» формації. Я знаю, що творчий акт – це

1. 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.

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

3. Ще Дж.Міллер (1806-1873) зазначав, що позитивний тип мислення не заперечує надприродного.

не якийсь містичний «транс», не «божественне» «натхнення», а момент вищого напруження людського інтелекту, що прагне «безсвідоме» (підсвідоме) перетворити в 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». Моє «чуття»..? Так, звичайно. Але *моє чуття*, так само як і *твоє*, і *його* – *суб'єктивні*. Значить, наше питання вирішується в чисто суб'єктивному плані настільки, наскільки сам процес нашого сприйняття є явищем суб'єктивного порядку»¹ [110, 136–137].

Історія формального (морфологічного) методу оперує століттями². Його основоположні принципи такі: 1)»Необхідно вивчати «сам художній твір, а не те, «відображенням» чого він є»..; 2)»Сам художній твір – «чиста форма»..; 3)»В мистецтві немає змісту», або: «зміст... твору дорівнює сумі його стильових прийомів»³ [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 пи-

1. Рославець великого значення надавав власним музично-теоретичним дослідженням. Його рукописи Рославця «Робоча книга з технології музичної композиції», «Дослідження музичного звуку і ладу», «Педагогічні засади нової системи музично-творчої освіти» та ін. зберігаються у ВДАЛіМ (фонд 2569) в Москві.

2. 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].

3. 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].

тання 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, метро-ритмічна 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. Відчуженість 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, в т. ч. в робітничому середовищі¹.

Починаючи з 1924 р., з метою створення «педрепертуару для пролетаріату» розпочалася активна робота М.Рославця в масовому жанрі. Незважаючи на явно нелицемірний її характер, вона принесла композитору численні звиначення 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 у відношенні 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 домовитись, – 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

1. 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].

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 посередництвом моїх учнів і учнів моїх учнів хочу утвердити нову систему організації звуку, яка приходить на зміну класичній системі» [36, 22]. Неодноразово зазначаючи, що своєю творчістю доводить неперервність мистецької традиції, Рославець стверджував, що його синтетакорд «включає в себе всі найголовніші гармонічні форми 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 та музично-критичній спадщині

Послідовне втілення у композиторській творчості М.Рославця 1910-х років знайшли естетичні принципи символізму, стилю, що, виконуючи роль «абетки новітнього мистецтва» [103,9], з усіх модерністських напрямків був найбільш співзвучним романтизму. А.Белій 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 світів¹, Рославець послідовно розкрив його низкою образно-художніх концепцій містичного, багатозначно-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-символістів², а також – О.Скрябіна.

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

2. 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, «коліористику музичних тембрів» В.Кандинського (зелений – скрипка, жовтий – труба, світло-синій – флейта, темно-синій – віолончель) тощо.

Характерним явищем символізму був *Vers libre*, вірш, який допускав поєднання різних розмірів, відмову від рими, введення різноманітних ритмічних сполучень¹. 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 стати справді вільним»² [61, 26]. Творча свобода творця синтетакорду пронизана дуалізмом розкнутості та самообмеження. З одного боку, він заявляє, що тільки строгим дотриманням вміло вибудованих канонів можна досягнути бажаної свободи творчості (таким для нього є система синтетакорду). З іншого – всередині системи, в побудові своїх синтетакордів – *асиметричних звукорядів-співзвуч*, довільних за кількісним і якісним параметрами, у необмежених формах роботи з ними, він знаходить широкий простір для вільної фантазії.

У творах 1910-х р. М.Рославець широко користується музичними символами – «мовою знаків, натяків на вище, потойбічне» [102, 10]. Про це свідчать численні теми «поривання», «ніжності», «знемоги», «владності», «пристрас-ті», «гніву», «польоту», «спалаху»³ та ін., що згідно зі способом функціонування сприймаються як успадковані від Вагнера-Скрябіна семантичні еквіваленти «вищої витонченості» та «вищої грандіозності». За допомогою багаторівневої символіки Рославець «перетворює явище в ідею..., але так, що ..., 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.Малларме, – означає на три чверті знищити насолоду..., що твориться з поступового відгадування; нав’язати його образ – ось мрія, пос-

1. Єдиним критерієм поезії в такому випадку залишався принцип гармонії, однак, як зазначав у «Мистецтві поезії» П.Верлен, далеко не кожен поет здатен відчутися цю гармонію, тому істинна поезія – справа вибраних.

2. Те ж мав на увазі М.Бердяєв, коли говорив, що діячі російського духовного ренесансу «шукали не стільки свободи, скільки зв’язаності творчості» [18, 399].

3. Назви тем взято з контекстних ремарок творів М.Рославця; як і О.Скрябін, М.Рославець користувався переважно французькою термінологією.

тупово 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 поширені 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 нематеріальні, безкінечно малі атоми – по суті крапки, що *кру-тяться* навколо центру. Тому кожний оркестровий момент є зображенням системи зоряних систем – у всій її миттєвій багатоманітності... «Теперішнього» в музиці немає, вона найбільш ясно доводить, що теперішнє *взагалі* є тільки умовним терміном для визначення межі (неіснуючої, фіктивної) між минулим і майбутнім. Музичний атом є найбільш досконалим – і єдино реально існуючим, тому, що є творчим. Музика творить світ. Вона є духовним тілом світу – думкою... світу... Слухати музику можна тільки закриваючи очі й обличчя (перетворившись у вухо і ніс), тобто влаштувавши німу тишу і морок – умови «передсвітові». В ці умови нічного небуття починає вливатись і приймати свої форми – ставати космосом – до того безформний і небувший хаос» [24, 443–444].

У композиторів-символістів (Рославця в тому числі) музика переростає в безмежність онтологічного *філософствування*, часто з есхатологічним відтінком¹. Зближуючись із філософією на ідейному рівні, вона починає функціонувати за її законами – здогадів, припущень, прозрінь².

Другим компонентом естетично-художньої платформи М.Рославця став футуризм. Цікаво, що його різко антиромантична позиція ніяк не суперечила

1. Маємо на увазі концепції «загибелі старого світу» Р.Вагнера та містеріальні ідеї-задуми О.Скрябіна.

2. Явище такого перевтілення відзначав ще А.Шопенгауер, вважаючи музику єдиним мистецтвом, здатним «безпосередньо виражати трансцендентний світ» [67, 120].

символістським принципам композитора, але, доповнюючи їх, створювала єдину органічну цілісність. Величезну роль у прилученні Рославця до ідей футуризму відіграло його товариство: «гілейці»¹, «бубновалетівці», К.Малевич, А.Лур'є, М.Матюшин. На відміну від літературного, театрального чи художнього футуризму, музичний – проявився в основному як прагнення всебічного новаторства. «Вже в середині 1910-х р., – писала Т.Левая, – з цими ідеями (футуризму – авт.) зіткнулись інші музиканти «лівої» орієнтації. Так сферу мікроінтерваліки (згадаймо «ноти бюджетлянські»²), розробляли І.Вишнеградський, А.Лур'є, М.Рославець, А.Авраамов та ін. Якщо новації Матюшина, що виникли в зв'язку з театральним задумом³, 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. В 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.р.) виявилось властиве футуризму «векторне відчуття часу» [81, 157]. Щоправда, тоді як в І.Стравінського чи С.Прокоф'єва воно вилилося значенням метро-

1. До поетичного об'єднання «Гілея» входили В.Маяковський, В.Хлебніков, О.Кручених, брати Бурлюки, О.Гуро, В.Каменський, Б.Лівшиць. Завдяки їм в 1912 р. з'явився російський маніфест літературного футуризму «Ляпас громадським смакам», що закликав «скинути Пушкіна, Достоевського, Толстого та ін. з Пароплаву Сучасності».

2. Бюджетлянин – театр футуристів, відкритий в 1913 р. «Першим Всеросійським з'їздом баячів майбутнього», розмістився в приміщенні колишнього театру В.Комісаржевської (Петербург).

3. Йдеться 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 в декорації та костюми).

ритмічних параметрів, то у М.Рославця, з його органічністю символістських інтенцій, – звертанням до художніх образів відповідного змісту¹.

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 цілності (як це і було зроблено в рамках Берлінського музичного фестивалю в 1983 р.). З подібним зустрічаємося в працях російського літературознавця В.Саричева. «Підкреслюючи полярність світобачення символістів і футуристів.., – писав він, – ми не повинні забувати про їх глибоку спорідненість. Справедливо критикуючи естетство символістів, футуристи були глибоко вражені тією ж хворобою... Насправді... епатуючий антиестетизм футуристів – не більше ніж камуфляж. Та й інша течія, йдучи за Ф.Ніцше, сприймали світ як «естетичний феномен» [133, 311–312]. Виходячи з цього, можливим стає пояснення низки естетико-художніх «кентавризмів» Рославця, а саме: 1) переплетення внутрішнього естетства (художній ідеал – в 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 р.р., з'явилися, до певної міри, як данина епатажним тенденціям футуризму.

У 1920 р. адресований П.Беккеру відкритий лист Ф.Бузони «Новий класицизм», закликаючи до реставрації мистецтва минулих епох, маніфестував народження нового стилю. «Під поняттям «младокласицизм» (Junge Klassizistat), – писав Ф.Бузони, – я розумію засвоєння, відбір і використання всіх завоювань, досвіду попередніх епох і включення їх в міцну і досконалу

1. Прикладом такого може бути вокальний твір «Політ», написаний за віршем В.Каменського. Семантичну свободу такого «векторного руху» нерідко забезпечували смислові алогізми та дисонанси.

форму» [33]. Ф.Бузоні ратував за «поновлення в правах мелодії», «розвинуту (але не перевантажену) 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.Левая, – тим нагальнішими були пошуки цілісності, підпорядковані законам «абсолютної краси» [81, 75].

Перехід М.Рославця на позиції «кларизму» зумовили його бунтарські пошуки 1910-х р.р., т. зв. періоду «бурі й натиску». «Назад до Бетховена»¹ називається стаття, в якій композитор маніфестує свій перехід до «нової простоти». Звернення до неокласицизму² 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 панладу), але й інші компоненти його стилю³. Головними художніми принципами Рославця стали логіка, раціональність, економність, точність, ясність⁴.

У Росії, за словами Т.Левої, неокласична тенденція проявила себе двояко. Одночасно виникли і співіснували поряд, не суперечачи один одному корін-

1. Її у відповідь з'являється стаття В.Белого «Левая» фраза о музыкальной реакции / По поводу статьи Н.Рославца «Назад к Бетховену» [11].

2. 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).

3. 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 р.р.

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

ним 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] став умовою народження класицизованого романтизму¹. Виходячи з цього, ряд творів М.Рославця 1920-х можна і слід розглядати в руслі класицизованого романтизму. Адже, зазначаючи неперервність розвитку мистецтва, Рославець тим самим 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, але 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 текстові алюзії (цілі твори в манері С.Рахманінова, М.Мусоргського і 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.

1. Класицизований романтизм взірцево 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.

Аргументувати справедливість розглядування здобутків Рославця 1920-х 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, намався подолати індивідуалізм. Вочевидь, саме тому він звернувся до масового жанру¹. В той час, коли П.Гіндеміт протиставив свою *Gebrauchmusik* низькопробній індустрії розваг, М.Рославець розпочав боротьбу із штампами сучасної агітаційної музики. Детально пояснюючи свої серйозні твори, композитор лише зрідка і то побіжно згадував про свої масові пісні, тому питання її первинності чи вторинності залишається відкритим. Виникли вони під впливом творчості Гіндеміта чи композитор прийшов до них самостійно в руслі тенденцій часу – невідомо. Важлив інше. Цей жанр, фактично, започаткований Рославцем в Росії, добре приживеться на її ґрунті (згодом, наприклад, з'являться чудові масові пісні Д.Шостаковича). Таким чином це є ще однією заслугою композитора.

«Примат раціонального підходу до процесу композиції» [117, 66] став основоположним законом конструктивізму, що, як і неокласицизм, 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 фун-

1. Мотивування можна здійснити й іншим шляхом. С.Павлишин, наприклад, стверджує, що неокласицизм об'єднує дві течії «раціональну» і «дохідливу» [112, 68].

кціональну 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 р.р. з'являються три характерні типи тематизму: 1) *інтенсивний* (в драматургії твору виконує збудливу функцію); 2) *екстенсивний* (виконує згаючу 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 р.р. Разом з тим, близьке сусідство цих естетично-художніх напрямків і тенденцій не привело 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 композитора. Значну частину її складає україністика. Зокрема, в першому номері «Музыкальной культуры» зустрічаємо статтю М.Рославця про музичне життя Києва 1922–23 р.р. 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 1917–21 р.р., а також через неконкурентноздатність 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 ряд інших творів. Він взяв на себе керівництво диригентським класом консерваторії й обов'язки декана музично-педагогічного факультету¹ 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

1. У 1921–22 р.р. аналогічний факультет у Харківському Музичному інституті відкрив М.Рославець.

(засноване в лютому 1921 р. як Комітет пам'яті М.Леонтовича), воно створило музичну студію, хор-студію¹ та музично-теоретичну бібліотеку. Нині, за словами М.Рославця, воно веде роботу по створенню Музею Музичної культури, видає щомісячник «Музика», влаштовує загальнодоступні диспути: «вівторки» і «суботи» (останні присвячені творчості молодих українських композиторів – Вериківського, Козицького, Верьовки, 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 дусі 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 дусі Кохановського і Давидовського... має бути віднесений до чисто естетичних оцінок, які, як ві-

1. У 1924 р. нею виконувалися «Реквієм» В.А.Моцарта, «Мандрівка Рози» Р.Шумана, «Переможна пісня Міріам» Ф.Шуберта.

домо, 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 (Вищ. Муз.-Др. 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 різноманітним репертуаром» [119, 78]. «Великим, однак, недоліком капели, – зауважував композитор, – (власне, її диригента Н.Городовенка) є слабка обробка матеріалу, грубувате, обмежене у нюансуванні, виконання – завдяки чому концерти «Думки» іноді межують з «халтурою» [119, 78].

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 ½ 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, в результаті якої було сконструйовано 4 домри з більшою густотою і силою звучання. «Взагалі, – за-

значав 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 звукоспог-

лядання, А.Шенберг одразу став «обабіч добра і зла»¹ 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]. В цьому двобої, 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]. Подібне трагічне роздвоєння художнього образу, характерне для рубіжних періодів розвитку 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 епохи².

1. Позиція А.Шенберга співзвучна «принципу терпимості» австрійського неопозитивіста Р.Карнапа, який вважав, що в логіці «немає моралі».

2. Це стосується і творчості М.Рославця.

Найбільшим досягненням Шенберга, Рославець вважав його «гармонієформи», з їх строго продуманим, логічним характером «багатоповерхових» звукоутворень. «Шенберг абсолютно вірно 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» зра-зка 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 звуковідчуття, 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 про те, 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]. «Ніколи 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 якою-небудь 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 вражаюче 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 «бульвардє» – 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, – приходить він до висновку, – «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 таке: «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 нахмурінь Прокоф'єва, Стравінського, західних політоналістів» [130, 15]. Г.Крейна Рославець оцінював як композитора, що ще не знайшов власного стилю. Він дорікав йому «побоюванням вийти за межі дванадцятиступеневої темперації, турбуванням про «каденції»..., непослідовністю проведення своєї гармонічної формули» (D7 з альтераціями – авт.) [138, 59].

Серед рецензій М.Рославця на концертні програми найпомітнішою є стаття про вистави Зимінського й Великого оперних театрів сезону 1923–24 р.р. 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. «Ме-

лос, 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 недолугий 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.Ґуно (в постановці Великого театру) Рославець зазначав таке: «Постановка вийшла імпозантною, не без наміру витримати «готичний» стиль, однак ця вигадка повинна була лопнути, тому що опинилася в жорсткому конфлікті з музикою Ґуно, яка в своїй скромній лірико-сентиментальній консеквентності ні на яку готику ніколи не претендувала» [120,70]. В цілому опера не виправдала покладених на неї надій. А та «родзинка» у вигляді «вакханалії», яка раніше не виконувалась і була призначена для більш «благородної» 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. «Добрий 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 не-

допрацьованості, 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, – характеризовал 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 представляются явлением весьма любопытным и интересным со многих точек зрения, и мы должны приветствовать все новые достижения в этой области; но для трудящихся необходима здоровая логическая музыка» [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 разобраться 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 самоуверенным 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 РОЗДІЛУ

- 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;
- творча індивідуальність М.Рославця відзначена відповідністю його світоглядних уявлень, художніх смаків і переконань головним естетично-художнім настановам модернізму (за С.Павличко), серед яких – утвердження складності, західництво, індивідуалізм, формалізм і т. ін.;
- еволюція естетично-художніх принципів М.Рославця в цілому збігається з послідовним становленням і розвитком головних тенденцій і на-

- прямків музичного модернізму 1-ї пол. XX ст. (символізм → футуризм → неокласицизм /класицизований романтизм/ → конструктивізм);
- аналіз україністики композитора доводить незгасаючий інтерес М.Рославця до українського музичного мистецтва;
 - блискуча музично-критична спадщина М.Рославця цінна не тільки як дзеркало художніх поглядів композитора, але й – документ, що ілюструє розвиток модернізму в СРСР.

ПИТАННЯ ДЛЯ ЗАКРІПЛЕННЯ МАТЕРІАЛУ

1. У чому своєрідність межі ХІХ–ХХ 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. Назовіть 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. Назовіть характерні особливості літературного стилю М.Рославця.

РОЗДІЛ 3

СИСТЕМА СИНТЕТАКОРДУ

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

На межі століть музичне мистецтво переживало чергове зрушення, пов'язане із зміною естетично-художніх ідеалів, жанрово-стильових форм та власне засобів музичної виразності. Е.Сігмейстер писав: «У європейській музиці визначилося два напрямки: перший, йдучи за Мусоргським і Дебюссі, різко порвав з романтичним хроматизмом; другий – Штраус, Малер, Скрейбін, 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»¹ [135, 406]. Поява атональності була підготована розширенням та збагаченням ладо-тональності романтизму (Ф.Ліст, Р.Вагнер, О.Скрейбін та ін.²). В умовах відмови від класичного принципу концентрації близько-споріднених 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

1. Термін «атональність» є недосконалим: визначаючи предмет, він не характеризує суть явища, яке вказує. Саме тому під назвою атональності нерідко зустрічаються різні «структурні типи...», в т. ч. неональність, 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 аспектральним або акомплементарним» [134, 487]. А.Шенберг пропонував до вжитку термін «атонікальність», І.Стравінський – «антитональність».

2. Йдеться про квазісерійні теми шопенівської сонати (№2, фінал), лістівської «Фауст-симфонії» (чотири збільшені тризвуки на початку утворюють цілотоновий ряд), скрейбінського «Прометей» (техніка центрального співзвуччя) і т. ін.

дещо схожий на «дотональний» (часів модальної гармонії XV–XVI ст.), що, проте, на новій основі реалізував тональний або, можливо, вже новотональний принцип»¹ [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. 74² 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'є³ стала 6(8)-звукова вертикаль симетричної будови, а у Струнному квартеті (1915) та фортепіанному циклі «Форми повітря», присвяченому П.Пікассо, композитор подібним чином опе-

1. Очевидно, модальну природу новітньої пантональності (омнітональності) мала на увазі також Т.Бершадська, пишучи про «одночасну дію різних тонів і різних форм логічних підпорядкувань, що утворюють... багатоступеневу ладо-тональну організацію» [19, 219].

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

3. У 1922 р. композитор емігрував у Німеччину.

рував уже 12-звуччям, крім того, використовуючи графічне письмо на зразок «візуальної поезії» Г.Аполлінера.

Й.Шиллінгер¹ (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 базується на дотриманні наступних положень: 1) мелодія та ритм твору будуються на основі 12-членних комплексів (повторення дозволені); 2) сфера акордики включає співзвуччя двох типів: основний («материнський») акорд, що представляє собою вертикалізований всеінтервальний ряд, та похідний («пірамідальний»), в якому всі інтервали послідовно вибудовані за величиною; 3) область нетематична (нейтральна) є чергуванням великих і малих секунд; 4) вказані чинники поєднуються між собою якомога симетрично. Одним з перших творів Ф.Кляйна, написаних за

1. Й. Шиллінгер – уродженець Харкова, випускник Петербурзької консерваторії, в 1920-х – професор Харківського Музичного Інституту, з 1929 р. – в США: працював у Нью-Йоркській лабораторії Л.Термена, займався науковою діяльністю при Колумбійському університеті, Серед його праць – «Шиллінгерівська система музичної композиції», «Математичне підгрунтя мистецтва».

допомогою «комбінаторної системи» став твір «Машина»¹, 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). Спираючись 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-голосся². Художнім втіленням теорії Г.Аймерта стали його П'ять творів для струнного квартету (1925 р.). 12-членний ритмічний комплекс Ю.Голишева став предтечею 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 окрім 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.Гауер³ (1883-1959) створив теорію тропів, положення якої пояснив у працях «Дванадцятитонова 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 («ось-

1. 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.).

2. Ідеї Г.Аймерта викладені в працях «Вчення про атональність» (1924 р.), «Підручник з дванадцятитонової техніки» (1950 р.).

3. Й.Гауер називав себе «музичним інженером», подібно до того як М.Рославець любив називати себе «організатором звуків».

могласія», наприклад) середньовічної церковної музики. Сорок чотири тропи (шестизвуччя) системи, піддаючись різноманітним трансформаціям, виконують функції співзвуч і звукорядів. Таким чином виникає 479001600 варіантів 12-звуччя. За своїм інтервальним складом тропи Гауера¹ діляться на шість видів і розташовуються в напрямку послаблення хроматичних тяжінь: від тотального хроматизму в 1-му тропі – до двох цілотнових шестизвуч – в 44-му. Найвживанішими видами трансформації тропів за Гауером є транспозиція (перенесення тропу на іншу висоту), пермутація (зміна послідовності звуків в межах шестизвуччя або переставлення шестизвуч між собою) та інверсія (перенесення звуку 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 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). Весь звукоряд нотується таким чином, 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 ор. 19 «Nomos»², «Музиці дванадцятинової» для оркестру ор. 98, близько тисячі

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

2. «Nomos» (грецьк.) – закон, мелодія-модель.

творів найрізноманітніших виконавських складів, об'єднаних назвою «Дванадцятитоновна гра», опері «Саламбо», ораторії «Перевтілення».

У 1913 р. власну ладо-гармонічну техніку створив також виходець з України¹ 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, зародішилась і визрівши в умовах повсюдного захоплення подібними 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 в своїх синтетакордах дійсно уніфікував горизонталь і вертикаль. Синтетакорд (далі – с/а) – 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-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 неї², адже тоді йому «привідкрилася та завіса, за якою через шість років цілеспрямованої праці він нарешті знайшов свою ін-

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

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

дивідуальну техніку, яка дала йому повний простір для вираження його художньої особистості»¹ [110, 133].

Напружений пошук привів композитора до «інтуїтивного» [110, 133] віднайдення системи: його «музична свідомість йшла шляхом намацування самотійних... 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-колористичну роль, але і внутрішню роль замісників *тональності*. І дійсно, хоча у всіх моїх творах, написаних до сьогодні, принцип класичної тональності... відсутній, але «тональність», як явище гармонічної єдності, обов'язково існує і 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 оперувало більшість сучасних композиторів, що... «без керма й вітрил» плвли неосяжними хвилями музичної стихії» [110,135]. Передбачаючи неминуче порівняння своєї техніки із скрябінською та шенбергівською, композитор стверджував, що Скрябін є набагато ближчим йому, ніж Шенберг, з творчістю якого він познайомився порівняно недавно².

1. 1913-й – дивовижний для мистецтва рік рідкісної концентрації талановитого художнього самовираження. Саме тоді з'явився ряд високоавангардистських, знакових явищ ХХ ст. Серед них – «Весна священна» І.Стравінського, Шість багатель для струнного квартету А.Веберна, «Щаслива рука» А.Шенберга, «Ляпас громадським смакам» «гілейців», «Чорний квадрат» К.Малевича, «Футуристична антитрадиція. Маніфест-синтез» І.Аполлінера та ін. Цей перелік слушно доповнити Трьома творами для голосу й фортепіано М.Рославця – циклом, в якому вперше була використана система с/а.

2. У 1912 р. М.Рославець вперше почув твори А.Шенберга. Вони видалися йому музичною «абракадаброю» і тому надовго випали з поля зору.

Обґрунтування системи с/а та поради щодо її застосування наведені 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 М.Рославця

У визначенні автора синтетакорд¹ – основне гармонічне шестишлужчя² нової системи, яке включає в себе всі найголовніші гармонічні формули класичної системи (великий, малий, збільшений, зменшений трішлужки, домінантсептакорд, нонакорд, зменшений септакорд, різні види побічних септакордів, «альтеровані», похідні від головних тощо). За своєю функцією с/а має замінити трішлужку класичної системи. В результаті його транспозицій на квінту $\downarrow\uparrow$ 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 відміну від класичної гармонії, з її однотипним центральним елементом, в системі с/а в ролі центрального елемента викорисовуються найрізнома-

1. Іноді називаючи с/а «основними звучаннями», М.Рославець апелює до терміну Grundgestalt («основна модель»), яким користувалися нововіденці.

2. С/а – не завжди шестишлужчя. З одного боку, Рославець наполягає на шестишлужчі як найпростішому виході за межі нонакордового мислення. З іншого, – за словами лінгвіста В.Інгве, 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 (4-8сек.) [99].

нітніші звукові структури. Тим самим ліквідується універсальність центрального елемента, і, відповідно – уніфікація функціональності¹.

Характерною рисою розвитку в системі с/а 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 СА від мажоро-мінору полягає в тому, що СА ніколи не локалізується на якійсь одній ділянці звукоряду, а вертикально й горизонтально розгортається по всьому обширу 12-звуччя, без дотримання рівномірності використання всіх звуковисот (частотата появи кожного з 12 звуків залежить від кількісного складу с/а).

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

Нова якість с/а полягає в безперервній омніфункційності його звукових комплексів. Відсутність яскравих функційних контрастів чинить «постійну афункційність» с/а 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 М.Рославця медитативного характеру).

М.Рославець широко користується багатим звуковим складом с/а як можливістю покласти в основу того чи іншого співзвуччя різні тони звукокомплексу. Так виникає обернення – найпростіший спосіб трансформації с/а. Пода-

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

льшим способом звукового контрасту є транспозиція. Кожне з отриманих обернень можна транспонувати на будь-який тон 12-звуччя. Вичерпавши можливості обернення і транспозиції, можна звернутися до варіаційного методу оновлення с/а: побічних тонів, неповних комплексів, інверсії, в рамках великої форми – навіть тимчасової заміни с/а.

Характерною рисою ладо-гармонічного розвитку в системі с\а є, таким чином, варіантна повторність єдиного (іноді двох) звукового комплексу. Н.Гуляницька [60] називає такий вид системи «системою породжуючої моделі».

Композиційна функція с\а, за словами Ю.Холопова, полягає в тому, що він є єдиним інтонаційним джерелом твору. В цьому плані с/а 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 с/а з його трансформаціями, тональністю і тонікою¹ одночасно – основний вид с/а. Композиції М.Рославця – переважно тонально замкнені: часто твір закінчується основним видом с/а.

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 с/а – 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

1. За словами П.Гіндемита, 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.

(п'єса №3 з циклу «Три твори для фортепіано»). За класифікацією станів тональності Ю.Холопова, в системі с/а діє тональність ширяючого стану, з її виражено яким чуттям тонального центру й функціонального руху і, разом з тим, – відсутності однозначно вираженої тоніки та консонантно-дисонантній варіативності акордових структур¹.

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 модальності² (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.

Таким чином, виходячи із сказаного, слід наголосити, що характер ладо-гармонічного розвитку в системі с/а має риси тональності (центрального елемента – «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

1. Стани тональності за Ю.Холоповим: функціональна, розріджена, дисонантна, ширяюча, інверсійна, перемінна, хитка, багатозначна, знята, політональність.

2. 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.

перервність» [77, 29]. Хоча, оперуючи 12-звуччям, Рославець аналізує свої гармонії за допомогою ступеневих позначень з альтераціями ($\text{III}_{n+3}^7 3$; $+\text{II}_{n6}^7 +3$ і т. д.), тобто, уявляючи корінний звукоряд діатонічним.

Для практичного ознайомлення з системою с/а М.Рославця здійснимо аналіз прелюдії №1 з циклу «П'ять прелюдій для фортепіано» (Пр. №1). В основі її ладо-гармонічного розвитку лежить 9-звучний с/а: «H-eis-fis-a-d¹-gis¹-his¹-cis²-e²». Його тонова будова – несиметрична. Вона містить ознаки послідовно проведеної математичної регресії: 3пт–1т–2пт–1т–1пт–1т. Гармонію першого такту позначимо H·1 (літери вказують транспозицію с/а, цифри – обернення). Аналізуючи кожну наступну гармонію твору, з'ясуємо, яким чином там використаний заданий комплекс: його висотне розміщення, базовий тон, випущені або додані (неакордові) звуки¹. Результатом проведеного аналізу є така гармонічна послідовність²: H·1 – H·3+ais+fisis-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 – H·1-e – H·4+fisis+ais-e – fis₅₃.

Проведений гармонічний аналіз приводить до таких спостережень і висновків. Найчастіше Рославець випускає 5-й (H·3-e, E·1-a, G·1-c, His·3-eis, H·1-e, H·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). Схожим чином ставиться композитор і до вживання транспозицій³. 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. Та-

1. Для зручності аналізу можна скласти таблицю транспозицій та обернень СА на зразок «магічного квадрата» А.Веберна.

2. Додані тони позначаємо «+», пропущені тони – «-».

3. Їх роль, великою мірою, відповідає ролі відхилень в класичній тональності.

ким чином між використанням транспозицій та випущених тонів спостерігаються прямо-пропорційні стосунки: кількість випущених тонів даного 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 тактів).

Дана прелюдія – однотональна (in H), проте завершується не основним видом SA, а *fis-moll* 5₃, створюючи ефект половинного кадансу відносно базового тону «H». Гармонічний розвиток твору здійснюється за асаф'євською схемою «і – m – t»: експонування – розвиток – завершення. Тенденції стабілізуюча і дестабілізуюча 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» «H» – знаходяться на відстані хроматичної секунди (His) та тритону (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). Таким чином, як бачимо, даній прелюдії М.Рославця властиві єдність та рівновага ладо-гармонічного та драматургічного мислення. Саме вони дозволили 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 внутрішньо-системних стосунків; 3) їхній вплив на інші засоби виразності.

Ладо-гармонічні системи Скрябіна, Рославця й Шенберга об'єднує те, що всі вони є організаціями вищого порядку і демонструють «тип звукових сто-

сунків, найбільш суттєвою ознакою яких є централізація»¹ [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 (з подібним зустрічаємося в усіх прелюдях скрябінського циклу за винятком прелюдії №2)².

Тонально-гармонічні плани Рославця складніші, ніж скрябінські, більш розгалужені, деталізовані, водночас раціонально-конструктивніші. В 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 прелюдях №№3,4, з їх переважаче секундо-терцієвим співставленням «гармонієформ» (напр. в прелюдії №3 – I: Des–Eses–D–Es–B–G–D–As–Ges–Ces–Ges; II: Es–Fes–E–F–C–F–B–Fis–C–Es; III: Ges–Ases–F–As–A–Ges–Cis).

1. Скрябін обмежується практичним боком справи. Рославець та Шенберг обґрунтовують свої системи теоретично.

2. У цьому «ескізі «Смерті білого звучання» [56,379] немає жодної транспозиції – нероздільно панує тональність «Fis», з її квазітоніко-домінантовим органом пунктом – двічітритоновою педаллю «fis–c×cis–g».

Напроти вагу такому вишукано-насиченому тонально-гармонічному розвитку прелюдій М. Рославця єдиними свідченнями тонально-гармонічного розвитку фортепіанної сюїти Шенберга є, щоправда, доволі численні тритонові транспозиції (наПр. Гавот т. 2, Джига т. 4; ц. 50 т. 3 та ін.). Відтак, переважаюча монотональність шенбергівського письма – ближча Скрябіну, ніж Рославцю. Зближує шенбергівський тонально-гармонічний розвиток із 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-гармонічної мислення. Відмінність складають також, з одного боку, – переважаюча плагальність гармонічних поєднань Рославця, з іншого – тритонова гострота непереборної домінантності Скрябіна й Шенберга. Гармонічний ритм Рославця – вищий, ніж скрябінський чи шенбергівський. Разом з тим, в усіх трьох системах знаходимо ознаки *пантонікальності* та *ширюючого стану* тональності.

Жодна з розглядуваних систем не містить функціональних стосунків в традиційному розумінні. Проте, більш чи менш виразно, горизонтально чи вертикально, їх подоба представлена в кожній з систем (найслабше – в шенбергівській серійності, з її переважаюче лінеарним 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 із 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 випадку енергія функціональних стосунків «гаситься» численністю варіантних повторів¹.

Аналіз акордики виявляє подібність мислення усіх трьох композиторів. Про скрябінські «гармонії з сексти та квінти» [56, 379] В.Дернова писала як про останнє із знайденого Скрябіним у сфері двічіладових звучань (див., наПр. 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., наПр. 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 із Скрябіним, але також і Рославцем. Це обумовлено рівнозначним функціонуванням терцієвих, квартових та секундових побудов. Частина їх – похідна від руху мелодичних ліній, частина – результат вертикалізації серії (наПр. Прелюдія, *rosó rit.*, Гавот ц.10 і т.д.). Останнє зближує її з акординою Скрябіна. І те, і інше знаходимо у раннього й пізнього Рославця відповідно.

1. «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.).

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 у акордиці всіх трьох циклів досить значною є роль тритонових побудов, в т. ч. тритонового структуралізму.

Таким чином, продемонструвавши наявність ряду спільних ознак у ладогармонічних системах Скрябіна, Рославця та Шенберга та проміжне місцезнаходження системи *c/a* між системою пізнього Скрябіна та серійністю Шенберга, проведений порівняльний аналіз 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 елемента системи. Більшість *c/a* Рославця мають несиметричну будову. Композитор довільно обирає не тільки послідовність звуків, але і орфографію своїх *c/a* (множинність їх 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 с/а Рославця поділяються на структури діатонічного, хроматичного та мішаного виду¹. Діатонічні, наприклад, представлені «міксолідійським» с/а квінтету «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 в системі с/а є додані (неакордові звуки) й випущені тони, при першим – композитор надає перевагу. Досить відчутною є тенденція поступового збільшення їхньої кількості і, відповідно, – зростання їхньої ролі. У 1920-х вони відіграють вагому 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 СА витримується кілька тактів). Він характерний для «зон спокою» (див., наПр. вступу 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* гар-

1. Необхідно зазначити умовність запропонованих термінів, оскільки будь-який с/а Рославець трактує як діатонічний.

монічного ритму є важливим чиником розвитку образів композитора (див., наПр. 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 багатозвучним структурам терцієвої будови (ундецимакорд, терцдецимакорд – «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 РОЗДІЛУ

- центральний елемент системи с/а – синтетакорд – має виразно вертикально-горизонтальну, тобто синтетичну природу;
- характер кількісного (5→12) та якісного (діатонічні, хроматичні, мішані) складу с/а обумовлює варіантно-множинний тип центрального елементу системи с/а;
- переважна більшість с/а Рославця має несиметричну будову;

- важливим чинником розвитку музичних образів Рославця є гармонічний ритм – збільшення та зменшення швидкості зміни «гармонієформ»;
- протягом усього часу роботи Рославця в системі с/а відбувалося її послідовне збагачення шляхом ускладнення центрального елемента, збільшення кількості неакордових звуків і т. ін.;
- підтвердженням самобутності теоретичних здобутків М.Рославця є його оригінальна, високохудожня композиторська творчість.

ПИТАННЯ ДЛЯ ЗАКРІПЛЕННЯ МАТЕРІАЛУ

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. Назовіть відомі вам засоби розвитку в системі с/а, поясніть їхні особливості.
7. Що таке гармонічний ритм в системі с/а?
8. Що вам відомо про функціональний розвиток в системі с/а?
9. Назовіть 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 напрямки 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 (велику роботу з реставрації рукописів М.Рославця проводив О.Раскатов), частина – назавжди втрачена (знищена під час обшуків і конфіскацій).

Увесь доробок композитора поділяється на дві нерівноцінні в кількісному і художньому відношенні групи. З одного боку – справжня творчість, в якій композитор, оперуючи своїми *c/a*, 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 *c/a*, але його ладо-гармонічне письмо, інші засоби виразності – достатньо складні і 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 *c/a* в рамках крупної 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 композиції¹.

1. Про твір «Сумрак тихий» (т. В.Брюсова) з цього циклу, відзначаючи «гарні низхідні гармонії», М.Мяковський писав як про «особливо цілісний за настроєм» [111, 543–544].

У творі «*Ты не ушла*» (т. О.Блока, с/а «as-b-ces-es-fes-g») канву поетичного тексту утворює співставлення образів ружі й солов'я. Інтонаційним зерном композиції служить тризвучний мотив «es-fes-b» (Пр. №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 – розосередження 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 уведення 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 співставлення настроїв природи і людини. Розімкнений 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 виступають еквівалентом символістської «не-сказанності».

У написаному в серпні 1913 р. квінтеті «*Ноктюрн*»¹ (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 переважаючу «терпкість прямих співзвуч» [85, 5] твору. На її думку, «Ноктюрн» належить до розряду специфічно «повільної музики» ХХ ст. Інтелектуалізація емоції відбувається шляхом уведення численних поліфонічних прийомів і побудов, тісно вплетених у тканину монотематичного складу. Разом з тим, вагому роль в драматургії твору характерний для Рославця принцип кадровості.

1. Твір присвячений З.Богдановській.

1-а тема «Ноктюрну» – двоелементна. 1-й – (Andante sostenuto, arpa, in D) представляє собою ланцюг-секвенцію ундецимакордів із характерним зміщенням імпульсів ладового ритму. 2-й – (in F) – імпровізацію віолончелі. 2-а тема (espress., ц. 1, solo oboe, in Fis) виростає з 1-ї. (Обігрування звуку «е» зближує її з 2-м елементом). Новий відтінок вносять квінтові фігурації арфи та гармонічна педаль. Наступне соло альты (ц. 2) побудоване на мелодії пісенного складу, що розгортається по звуках Мзм7, ММ6₅. 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 «с-d-es-fis-a-b»), за словами М.Лобанової, екстраполює в музику ХХ ст. «ідею стиснутого часу» [85, б]. «Регресивний» характер ладо-гармонічного розвитку квартету (від хроматики до діатоніки: ГП – ПП – епізод) тісно пов'язана 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; Пр. №29) є тризвучний мотив «es¹-d¹-a¹», в якому тенденція автономізації тривалості долає чіткість метричної структури. Протирих крайніх голосів в 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; Пр. №30) не заважає помітити її спорідненість з головним інтонаційним зерном квартету (м. 2↓, ч. 5↑).

Середній розділ форми поєднує ознаки розробки і епізоду. Його початок (a tempo (avec une grace capricieuse) відзначений пуантилістичною свободою

метро-ритму і артикуляції. Далі (avec (trouble) – величезний розділ, в якому зони звукового ущільнення (ПП) змінюються зонами розрідження (ГП). В кульмінації (епізод avec elan) формується якісно новий образ: екстатична «тема самоствердження» (in F). У репризі друге проведення ГП (Tempo I (avec douceur), in C) розростається до масштабів повноцінної фуги (12 проведеннь 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 «ses-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 (Пр. №23). Сполучення вірша з 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; с/а «h-cis-dis-eis-fis-gis-ais») є результатом поєднання двох принципів: секундового сповзання (↓) та квартових підйомів (↑) (на початку переважає перший, в завершенні – другий). Три типи мелодико-ритмічних зворотів («формул-згустків») складають інтонаційний каркас твору. Перший (А) є різнобічною модифікацією висхід-

ного 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 $MM4_3\uparrow$ (Пр. №24).

Інтонаційну основу твору «*Волчье кладбище*» (с/а «d-es-f-g-as-b-h-des») складають остінатні проведення хроматичного мотиву (ф-но). Ковзкість поступеневого руху, поєднуючись з трепетністю тріольної пульсації та активністю пунктирного ритму творить трагедійно-гротескний образ – відображення химерних видінь героя.

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

У «*Пісеньці Арлекіна*» (1914) (т. О.Гуро, с/а «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 звуку) та варіантним розвитком висхідного мотиву вокальної партії (Пр. №26).

Фортепіанна соната №1 in Des (1914, с/а «des-e-f-ges-as-b-c») – одночасна. 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 співставлення двох елементів: витончено-експресивного, з півтоновими мелодичними мотивами та «ниткоподібним арпеджіо» і повнозвучно-патетичного, пронизаного вольовими ритмо-окликами (Пр. №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 (Пр. №3), тема із стану напруження переходить у стан невагомості. 2-а тема ПП *in D* (*Moderato. Pieghevole*) доповнює 1-шу.

Середній розділ форми (*Moderato (dolce, con alcuna licezza)*) поєднує в собі риси розробки і епізоду (Пр. №4). Хоральний остов нової теми «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 (в середині с/а 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 монолоїчний характер її образу (Пр. №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 басу 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) (Пр. №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 репризі Темпо І (*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 *Етюд №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 (Пр. №7). С/а етюд – періодично-симетричний (т-пт-пт-т-пт-пт-т-пт-пт). За звучанням він збігається з 3-м ладом мессіанівської системи¹ (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 (${}_1As - cis^4$) та введення нових фактурних пластів: спочатку – двозвучних мелодичних мотивів ($\downarrow m.3$, $\downarrow v.3$), 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_1'), проте суттєво змінюється гармонічний зміст матеріалу. Неакордові звуки творять нову, таємниче-містичну трансформацію

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

теми, що веде до генеральної кульмінації (*impregieux*), з її владною екстатичністю звучання.

Гра різноманітних ритмічних фігур *Етюд №2 in H (Pianissimo, Con dolce maniera)*, с/а «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 – хроматизовані мелодичні лінії (з триплєдіезами). В. 7↓ – інтонаційне зерно теми, обумовлюючи її дзеркальну симетрію, з'являється на початку кожного такту (у верхньому голосі) та кінці (у нижньому) (Пр. №8). У контексті вільного поліфонічного письма (2 ч., т. 27) композитор використовує подвійний контрапункт октави ($iv = -21$): ідея переставлення голосів впливає з широких можливостей симетричної варіантності, закладених в темі.

Масштабний, як і перший, *Етюд №3 in Ces (burlando)*, с/а «ces-c-d-es-ges-g-a-b») будується на співставленні скерцозного й ліричного планів. 1-а тема – пронизана безупинністю хвилеподібного руху арпеджіо (Пр. №9). 2-а – 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 *Поєми для скрипки і фортепіано¹ in A (Москва, листопад 1915, Lent (avec languueur)*, с/а «a-h-c-dis-f-fis-g») представляє собою мелодію скрипки широкого розгортання, що звучить на фоні баркарольного супроводу фортепіано (Пр. №37). Вона має імпровізаційний характер, насичена поліритмією, секвентно-варіантним та імітаційним розвитком (тт. 4-9). Лавини віртуозних пасажів готують першу кульмінацію *passione*. Генеральна, – 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.

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

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 (Пр. №10), а секвенціювання терцієвих мотивів – хвилеподібним погойдуванням фігурацій та форшлагами розщеплених октав. У *квазі-поемі in Gis (Lent (legendaire), c/a «gis-a-ais-cis-d-e-g»)* розвиток музичної думки спрямовується в епічну площину. Її тема – достатньо різнорідна. 1-й елемент (avec douceur) містить ряд інтонаційних нашарувань: початок його мелодії ($fis^2 \uparrow c^3$) віддзеркалює завершення однотактового вступу ($g^2 \downarrow cis^2$) у ракоході (схожість спостерігається і в характері мелодичного рельєфу); 2-й елемент (tres soutenu) побудований на проростанні тритонової 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. Деламаційна 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 «*Політ*»¹ (1915, т. В.Каменського, с/а «b-ces-des-d-e-f-ges-a») побудована на риторичних прийомах «політності». Висхідні мелодичні фрази створюють ефект «танення звучання» («взлетая и тая»). У Allargando «політність» збагачується «дзвоновими» звучаннями. Гармонічний розвиток твору представлений трансформаціями 8-звучного с/а несиметричної будови (пт-т-

1. Твір присвячений дружині композитора – Наталії.

пт-т-пт-пт-1,5т-пт), на основі якого композитор застосовує «остінатне хроматичне сповзання співзвуч» (на зразок прелюдії Ф.Шопена e-moll).

СА Сонати для фортепіано in C №2 (1916, c/a «c-cis-d-e-fis-g-a-b») випи- саний М.Рославцем на початку твору від звуків «F» та «G» (D і S основної то- нальності). Як зазначав Ю.Холопов, він має обертонову природу: c⁸-cis¹⁷-d⁹- e¹⁰-fis¹¹-g¹²-a¹³-b¹⁴. Домінуюча роль поліфонії, а, разом з тим, відмова від бага- тотемності позбавляють форму структурності, мозаїчності. Такий підхід буде характерним для стилю Рославця зрілого періоду. Ритмічні зміщення ГП in C ([Moderato con moto, Allegro moderato] в контексті контрапунктичного письма ведуть до різкого акорду-удару (т. 5) (Пр. №11). Напружено-енергійний хара- ктер теми забезпечує графічна чіткість музичного письма. Поліфонічне мере- живо голосів оплітає кантиленну мелодію ПП (in H, т. 42), інтонаційно спорі- днену з рвучкими мотивами ГП (Пр. №12). «Розвиток думки, – писав Ю.Холопов, – приводить до найбільш поетичного моменту – тканина з краси- вих 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 репризі in A (ritornando al tempo I) гармонічний ритм є рідкісно високим для М.Рославця (3-5 «гармонієформ» на такт). Таким чином напружений розвиток вливається в код у in C ([Allegro moderato]), що іскриться радісними тонами.

Дві поеми для фортепіано (Москва, 1920) відзначені ощадливістю та рів- новагою виразових засобів. У першій (in Es, Allegretto, fervido, c/a «es-f-g-a-b- c-cis») септимові інтонації оплітаються мереживом поліритмії (Пр. №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, розосереджуються в серпанку- никнучих секундових ковзань.

У Сонаті для скрипки і фортепіано №4 in C (Москва, серпень 1920, с/а «с-cis-d-es-fis-a-b»), за словами М.Мяковського, відчувається «справжній внутрішній трепет» [38, 66]. Витонченість музичного письма поєднується в ній з прагненням простоти й монументальності. Як зауважувала М.Лобанова, неспівпадіння композиційного і драматургічного планів сонати виявляється парадоксальним поєднанням статичної й динамічної кульмінації: поряд з «екстатичною» дається «тиха» вершина.

Пунктирні мотиви ГП in C (Allegro con spirito (non troppo allegro) (Пр. №38) формують образ драматично-імпульсивного змісту. На відміну від ГП, ПП in G (Piu tranquillo) витримана у мрійливо-сповідальному тоні (Пр. №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 співставлення 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 різномірних 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 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)¹ даного 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 вплетена монограма «ВАСН» (Пр. №31). Її розвиток здійснюється шляхом інтенсивного мотивного вичленування, утворюючи поле високої інформаційної напруги. 2-а тема ГП протиставляється 1-й м'яким ліризмом (Пр. №32). Таким чином вже в рамках ПП встановлюється рівновага об'єктивного та суб'єктивного початків. Інтонаційно споріднена з ГП ПП in H (Tempo I) є взірцем узагальненої лірики М.Рославця (Пр. №33). Її 1-е проведення завершується варіантом 2 т. ГП, 2-е – стретним накладанням тем ПП і 2 т. ГП. В розробці гострота конфліктних зіткнень досягає апогею. Її чотири фази утворюють єдину лінію драматургічного *crescendo*. 1-а (Tempo I) – містить мотивний розвиток ГП та ПП (Пр. №34), в центрі 2-ї (ц. 12, т. 2) – фугато на темі «ВАСН», 3-я фаза (3 т. до ц. 6) – подвійне фугато (ПП, ЗП), 4-а (*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 співставленні 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-ть звуків замість 9-ти), що обумовлює багатство його потенційних трансформацій та малотерцієвістю звукової структури (на відміну від малосекундовості с/а-1). Про інтонаційну спорідненість

1. В цьому – близькість с/а квартету до «ладів обмеженої транспозиції» О.Мессіана. До речі, симетричні с/а забезпечують найвищий ступінь однорідності гармонічного звучання.

ГП з темою вступу свідчить її початковий мотив «b↑-c↑-e↑» (Пр. №45). У процесі викладу ПП in A (Piu lento) розкривається її художня багатогранність: від тужливого роздуму Piu lento (Пр. №46) через енергійний порив con moto до могутнього життєствердження risoluto. Відсутню розробку заміщає розробка ГП в 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 мажоро-мінору.

Інтонаційним зерном конфліктно-драматичної ГП in D (Con brio) (Пр. №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, представляє собою fugу, 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 триумфуюче-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, c/a- 1) гнучка мелодія віолончелі проходить на фоні фігурацій фортепіано (Пр. №48). 2 ч. (Allegretto capriccioso, c/a-2) будується як масштабна двоголосна (v-cello – p-no) fuga), в якій виклад теми шістнадцятими, а також – T-D тональне співвідношення «теми-відповіді» асоціуються із стилістикою бароко. Панування тональної нестійкості, введення поліритмії, зростання ролі фігурацій та регістрових співставлень 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 «his-cis-d-e-eis-fis-gis-a»)* (Пр. №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, capricciosamente) приводить до могутнього кульмінаційного зриву, після якого раптом настає розрідження фактури (тт. 17-19). Гармонічний розвиток прелюдії здійснюється за рахунок використання усіх можливих обернень c/a.

Тема *прелюдія №2 in A (Allegretto con moto, c/a «a-b-c-cis-e-f-gis»)* містить два контрастні елементи. 1-й представляє собою пластичну мелодичну лінію, що оспівує тон «а», «мінорною» і «мажорною» терціями («с» і «cis») одночасно (Пр. №14); 2-й – «розсіює» здобуті інтонації: септимові форшлаги вносять у тему відтінок ірреальності, фантастики. Поліритмія та синкопований ритм, акумулюючи енергію у процесі розвитку теми, розряжаються блискучим фейєрверком акцентованих співзвуч (тт. 19–20).

Прелюдія №3 in Des (Lento, c/a «des-e-ges-g-as-b-c») (Пр. №15) побудована як період з трьох речень. 1-е – представляє собою різноманітні модифікації квартової інтонації (в т. ч. зм.4), посиленої то октавним викладом, то фонізмом ВВ₇ (т. 6); 2-е – в цілому відзначене спадом інтенсивності музичного роз-

витку; стисле 3-є – завершується екзотичним ЗБ4₃ («e-g-as-c»), що з'являється як продовження протягнутого тону «g».

Мірний плин думки *прелюдії № 4¹ 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 (тт. 9–10), але напруження при цьому не спадає, адже там і там панує тонально-гармонічна нестійкість.

Прелюдія № 5² in Cis (Lento rubato, c/a «cis-dis-e-gis-a») – найліричніша в циклі. Хвилеподібні мелодичні фрази теми закінчуються протягнутими повторюваними звуками, створюючи враження недовомовленості (Пр. №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 Des³ (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-а – *in Des (risoluto)* – результат синтезу гомофонного та поліфонічного складів (Пр. №17). У ній зароджується важливий для наступного розвитку тематичний елемент – «мотив волі» (тт. 3–4). У 2-й темі *in Des (con grazia)* в умовах всеохоплюючого мелодизму (Пр. №18) він проводиться у своєму пом'якшеному варіанті у супроводі одного з контрапунктів з 1-ї теми. 3-я тема *in Bes (con fuoco)*, відначена екстатич-

1. Присвячена Л.Сабанєєву.
2. Присвячена Т.Кузнєцовій.
3. Присвячена піаністу П.Ковальову.

ністю звучання, представляє собою ряд хвилеподібних пасажів, що вливаються у гроно масивних акордів-ударів. 1-а тема ПП in Es (Meno mosso (dolce)) пройнята поетичним смутком (Пр. №19). Її відтіняє химерна фантастика 2-ї теми in Eses (espress.), з її секвенціюванням рвучких тірат та спадаючими гірляндами тріолей. (В 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) (Пр. №20).

На початку розробки (Agitato; scherzando) миттєво проноситься скерцозна тема, вводячи у 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 співпадаючи з початком долі, щоразу відстає). Напруженість екстатичних акордових грон, що чергується із емоційним розрідженням «просторових комплексів», готує появу першої кульмінаційної вершини – проведення 1-ї теми ГП акцентованими октавами у низькому регістрі.

2-а 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 (Пр. №21). У репрізі посилюється контрастність тем ГП, 2-а 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»)* представляє собою «вінок» (7 розділів) вальсових образів-

тем (Пр. №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. співставлення 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-звуківі комплекси, як в 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 остінатних 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)* остінато віолончелей і контрабасів експонує 6-звуччя «с-des-dis-e-as-a» – половину ротованого СА (Пр. №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) (Пр. №50). Речитатив віолончелей і контрабасів, виконуючи роль співрозмовника (контрапункт) врівноважує емоційність вислов-

лювання соліста. Квазі-домінантовий 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 співставлення з'являється тиха вершина – проникливо-ліричний епізод *Poco meno mosso (grazioso e sarciccioso)*. Значно розширена (до 81 т.) ГП в репризі in C (5 т. до ц. 19) через монолог соліста вливається у каденційний розділ (*Quasi cadenza, a piacere*), 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 задержуватою квартою вкінці у гобоя (Пр. №51). ПП in H (*Piu mosso, con moto*) має жанрові риси серенади (Пр. №52). Розробка 2 ч.– чотирифазна: крайні розділи, розвиваючи матеріал ПП, виконують роль обрамлення двох середніх. Смісловим центром розробки є розділ (*Tempo I Adagio*). В ньому тричі проводиться нова ніжно-лірична тема, побудована 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 представляє собою імітаційний виклад хроматичного мотиву альтів. Він готує появу ефектної теми ГП in C (4 т. до ц. 55), що сприймається як алюзія рахманіновських фіналів (Пр. №53). ПП in B (4 т. до ц. 61) також має ряд атрибутів орієнтальних тем рахманіновського зразка. У передрепризній 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 цілотнових комплексів (c-d-e-ges-as-b) «в'їжджає» в унісон «Des».

З середини 1920-х 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.Дольнікова). У *«Песни о красном знамени»* для жіночого хору і фортепіано риси маршу доповнюються використанням закличних зворотів. Передбачення мелодично-гармонічних знахідок Г.Свірідова знаходимо у мішаному хорі a capella *«На полях»* («Над избушкой моею красно» вражаюче співзвучне «Я последний поэт деревни»). Урбаністичні прийоми визначили художній зміст *«Метельщицы»*, написаної для мішаного хору й фортепіано (Пр. №54).

Разом із звертанням до масових жанрів композитор розпочинає *академічний напрямок* своєї творчості. Біля його витоків знаходяться вокальні цикли *«Песни 1905 года»* та *«Декабристы»*, обидва створені у жовтні 1925 році у м.Пушкіно. До першого циклу входять твори *«Смолкли залты»* (т. Є.Тарасова), *«Мать и сын»* (т. Г.Галіної), *«Последнее чудо»* (9-е янвря) (т. А.Андрєєва). Трагічний образ твору *«Смолкли залты»* кореспондує до *«Песен и плясок смерти»* М.Мусоргського (Пр. №27). На різноманітних варіантах ме-

лодичного викладу Зм.7, МЗм.7 побудована вокальна партія твору «Мать и сын». Драматичні образи твору «Последнее чудо»(9-е января) 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.Одоевського). Характерними особливостями циклу є хвилеподібний рельєф вокальної партії, витриманість тріольної пульсації та оркестральне звучання фортепіано (Пр. №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.Корєнєва), «Машинист», «Ткач» (т. С.Литковського). У цих творах широко використані цілотнові мелодичні звороти, регулярна ритмічна пульсація, октавні потовщення фактури, альтерована лейтгармонія ($D_2^{\#5}$ - VI_{b4}) тощо (Пр. №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 кульмінацію.

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^1 - fis^1 - h^1 + f^2 - as^2 - des^3) і ін. – складають основу його художньої виразності. Схожі прийоми зустрічаємо також в «Марше физкультурников» (т. О.Осеніна, 1932). Крім цього, його широко вживані паралелізми й октавні потовщення кореспондують до стилю К.Орфа. Схожі ін-

тонаційні звороти пронизують мішаний хор а саррелла «*Рабочий дворец*» (т. А.Поморського, 1941).

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

2 ч. квартету (Presto) g-moll будується на співставленні 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). В 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 дану тему з ГП Струнного квартету №1 (Пр. №35).

Урочистий фінал (Allegro) поєднує риси сонатності, варіаційності та рондо. Грайлива ГП нагадує задерикуватого-бешкетливого тону прокоф'євських фіналів (Пр. №36). Лірична ПП As-dur (т. 49) – зразок проникливої інструментальної кантילени. В центрі розробки фіналу (т. 134, Es-dur) розміщена чотириголосна fuga на темі ГП з серією стрет в 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, фуги, мазурки, етюда, колискової, аріозо, програмної мініатюри, романсу, елегії, пісні без слів, драматичного монологу тощо.

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

Ціла серія п'єс циклу мають виразні танцювальні ознаки. Серед таких – прелюдії №№2,14,17. *Прелюдія №17 As-dur (Allegretto grazioso e rubato)*, наприклад, – гордовито-імпозантна мазурка, з властивою їй гостротою артикуляційних прийомів (акценти, *pizz.*). *Прелюдія №14 es-moll (Moderato)* – вальсбостон. *Прелюдія №2 a-moll (Allegretto)* – вальс, що з'являється в двох іпостасах: як спокусливий танець і як руйнування цього образу (двоелементна тема відображає цю дію-протидію) (Пр. №41). Крім цього, обрамлююча прелюдію тема є алюзією 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 фуга, що, крім того, фактично вся проходить в партії соліста (виняток – одне проведення теми у фортепіано) (Пр. №43).

Найбільшу групу п'єс циклу складають такі, теми яких є алюзіями до стилю композиторів-класиків. Серед таких – прелюдії №№ 7, 12, 16, 19, 23. Гармонічною «родзинкою» прелюдії №7 *A-dur (Larghetto)*, наприклад, є скрябінська домінанта ($D^{#5b5}$), а прелюдії №12 *gis-moll (Andante)* – використана алюзія до «Старого замку» М.Мусоргського (Пр. №44). «Колисковою 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 валторн». Яскрава алюзія на стиль С.Рахманінова використана

на в *прелюдії №23 F-dur (Allegretto poco moderato)*: кантилена соліста ведеться на фоні дзвонової партії фортепіано.

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

Деякі образи циклу мають виразно метро-ритмічний походження. Це можна спостерігати в *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-тиріччя: 1907–1942 рр. Її особливості дозволяють застосувати традиційний підхід до її періодизації. Поділ на ранній (1907–19), зрілий (1920–29) та пізній (1930–42) періоди. Така періодизація водночас співпадає 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.Лосєв, – 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 фактора у композиції твору (див. табл. 4.1).

Приклади музичних символів М.Рославця у творах раннього періоду творчості

Художній зміст музичного символу	Твори М.Рославця, в яких використаний даний музичний символ	Засоби музичної виразності, що формують даний музичний символ
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 напрямок розвитку мелодії з переважанням поступенового руху, «розкачування» на сусідніх тонах; 2) фігураційна, часто арпеджіоподібна фактура з тенденцією до поступового ущільнення.
«Ніжність»	Соната для фортепіано №1: епізод (Moderato, dolce, con Alcunlicezza); 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 фігу-

		раційна фактура; 4) «чиста» гармонія (без неакордових звуків).
«Знемога»	Поєма для скрипки і фортепіано (lent (avec langueur); Три етюди: №1 (avec langueur); Два твори: Квазі-прелюдія (lanquide)	1) остінато фігурацій (часто поліритмічне); 2) балансуєчий тип мелодії (див. поперед. стор.); 3) ладо-гармонічна нестійкість.
«Опанування»	Два твори: Квазі-поєма (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 гостропунктирних мотивів.
«Політ»	Три етюди для фортепіано: №1 (Presto volando)	1) висхідне секвенціювання «двоголосних» фігурацій.

«Спалах»	Три етюди для фортепіано: №1 (comme des eclairs)	1) <i>sf</i> 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, foudrojant* і т.п.) служить зовнішнім показником символічності музичного тексту. Деталізована термінологія, переважно французькою, уособлює характерні для символізму аналіз і контроль емоції.

Драматургія тем-персонажів робить вплив 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.Рославця¹, 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)². Визначальними рисами стилю Рославця цього періоду стали економність та графічність письма, високий ступінь інтонаційної сконцентрованості тощо.

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

2. «Рационалістичний 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].

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 остінато, 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).

Таблиця 4.2

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)
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.
<p>Виразові засоби, що формують даний тип тематизму</p> <p>Виразові засоби, що формують даний тип тематизму</p>	<p>1) переважне використання поліфонічного складу;</p> <p>2) лавиноподібні пасажі;</p> <p>3) закличні квартові мотиви.</p> <p>4) декламаційний характер мелодики;</p> <p>5) нерегулярність метро-ритму;</p> <p>6) імпровізаційний характер розгортання матеріалу з елементами секвенціювання;</p> <p>7) квазі-автентичні ладо-гармонічні звороти;</p>	<p>1) переважне використання гомофонного складу;</p> <p>2) ламаний (звивистий) мелодичний рельєф;</p> <p>3) велика роль фонізму як чинника ладо-гармонічного розвитку;</p> <p>4) різноманітні атрибути «орієнталізму», в т. ч. «прянощі» хроматичних підйомів і споазань;</p> <p>5) вокальні жанрові ознаки.</p>	<p>1) лінійний, рядний характер тематизму;</p> <p>2) ланцюги тритонових побудов утворень (квазі-ТD-органні пункти;</p> <p>3) прийоми пуантілізму;</p> <p>4) мелодико-ритмічні остінато;</p> <p>5) уникання інтонаційно-жанрової індивідуальності.</p>

	8)широке застосування неакордових звуків; 9)інструментальні жанрові ознаки.		
--	--	--	--

«Класицизований романтизм» М.Рославця втілює неокласичні тенденції його московському віддзеркаленні. В цілому він виявився тяжінням до непрограмної 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 в 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, в т. ч. підкреслений контраст діатоніки та хроматики, гомофонії та поліфонії тощо.

У творчості М.Рославця 1930-х був здійснений поворот до *академізму*. Вона, за словами М.Белодубровського, – *lacrymosa* 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 в творчості С.Прокоф'єва, С.Рахманінова та ін.

4.3. Інтенаційний словник М.Рославця. Його 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, таким чином, постає унікальною композиційною єдністю типологічного й одиничного, жанр – концентрацією художньої виразності, доведенням її до характерної інтонаційної формули, оволодіння комплексом «інтонаційних ідей» в процесі індивідуальної творчості – основою художньої виразності митця.

На основі сполучення 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 лише один бік справи. Добре помітна в тексті «математичність» М.Рославця – практично невловима на слух, її вуалює афектована емоційність музики композитора.

Як визнавав сам М.Рославець композитор, певний час він знаходився під сильним впливом творчої індивідуальності О.Скрябіна, проте все-таки зміг позбутися цього впливу¹. Це помітив ще М.Мясковський. «Відчувається, – писав він, – що не з тих основ випливає 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 самобутню... 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 Скрябіна – розвитку

1. Згодом М.Рославець критикував О.Скрябіна за схематизм.

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.Танеєва. Адже конструктивність стилю М.Рославця відзначав ще Б.Асаф'єв. «Як показує 1-а скрипкова соната (1913), а потім і ряд інших творів, – писав він, – він (Рославець – авт.) чутливо і сміливо накреслив проблему конструктивізму... Про його твори в той час треба було говорити, користуючись таким термінами... як організаційний принцип, строго конструктивна система й суто ділова точність» [7, 258].

Відзначаючи самобутність 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 «нео-класицизм», що мирно ссе двох маток – «вчора» і «сьогодні» й намагається таким чином знайти «синтез минулого з теперішнім». Це також не «варваризм» європейської музики, що описує фатальне коло від Дебюссі до негра. Це – міцна і стійка система нового звукоспоглядання і звукосприйняття, що виростає на ґрунті нового відчуття і сприйняття світу» [84, 33–35]. В 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 тенденцією 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, але і 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 с/а. 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 с/а формує аналогічну *художню перехідність* стилю М.Рославця. В результаті – 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, поліритмія, 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, в першу чергу, романтичною і доводить *перехідну – синтетичну – якість* його композиторського стилю.

ОСНОВНІ ПОЛОЖЕННЯ РОЗДІЛУ

- музичний символізм композитора є результатом втілення законів і принципів музичної риторики. Він виявляється формульним характером тематизму (авторські музично-риторичні фігури), а також – значимістю сюжетного фактора у композиції його творів (драматургія тем-персонажів, кадровість тощо);
- музичний конструктивізм Рославця відзначений високим ступенем інтонаційної сконцентрованості, графічністю письма, симетричністю формотворення. Показовою рисою музичного конструктивізму М.Рославця є уніфікація тематизму до оперування трьома типам тем – інтенсивними,

екстенсивними, мішаними, кожен з яких виконує свою драматургічну функцію.

- у 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;
- 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

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. В чому оригінальність квінтету М.Рославця «Ноктюрн»?
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 стисло 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 стисло 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. ХХ ст.). Це доводиться органічним вписуванням його наукових та творчих здобутків у панораму культурно-мистецьких процесів модернізму 1-ї пол. ХХ ст., 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 творчої 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 його композиторської творчості. Цінність цієї системи підтверджується синтетичним (вертикально-горизонтальним та варіантно-множинним) характером її центрального елемента, а також здатністю цієї системи до активного «само-

розвитку», в цілому відповідного темпам «саморозвитку» модернізму періоду його становлення.

Підтвердженням вартісності теоретичних здобутків М.Рославця як модерніста стала його оригінальна, високохудожня композиторська творчість, в рамках якої визріли і вагомо заявили про себе такі модерністські тенденції як музичний символізм, а також музичний конструктивізм, в рамках яких 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 самобутності 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.

Виходячи із сказаного, і, наголошуючи пряме відношення 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, що, почерпнувши життєдайну силу своєї творчості в Україні, сформували характер і визначили напрямки розвитку модерного мистецтва ХХ 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: Сборник статей. – М.: Сов. комп., 1973. – С. 61–159.
4. Аркас М. Історія України-Русі.- К.: Вища школа, 1991. – 395 с.
5. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс: В 2 кн. – М.: Музыка. Ленингр. отд., 1971. – Кн. 2. Интонация. – 355 с.
6. Асафьев Б. «Пиковая дама» // Асафьев Б. О музыке Чайковского. – Л.: Музыка, 1972. – С. 327–361.
7. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века. – Л. : Музыка, 1979. – 328 с.
8. Асенков В. Запись на полях // Музыкальная культура. - 1924. - №1. - С.52-54.
9. Бабій-Очеретовська Н. Про романтичне в композиторській концепції М.Рославця // Шуберт и шубертианство: Сборник материалов научного музыковедческого симпозиума. – Харьков. – 1994. – С. 108–112.
- 10.Белый А. Между двух революций. – М.: Худ. литература, 1990. – 666 с.
- 11.Белый В. «Левая» фраза о музыкальной реакции. По поводу статьи Н.Рославца «Назад к Бетховену» // Музыкальное образование. – 1928. – №1. – С. 19–21.
- 12.Белодубровский М. Взглянем озарёнными глазами // Музыкальная жизнь. – 1989. – №20. – С.8–9.
- 13.Белодубровский М. Наш земляк // Советская музыка. – 1989. – №5. – С.104–109.

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

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

- Тез. доклад к научно-теоретической конференции. – Горьк. консерв. – Горький. – 1986. – С. 152–153.
44. Gojowy D. Introductory article to CD // Nicolaj Roslavets (1881–1944). The Chamber Music. – LDC 288 047. – Germany. – 1992.
45. Gojowy D. Muzyczny futurizm w Rosji // Ruch Muzyczny. – 1985. – №20. – S. 7–8.
46. Gojowy D. N.A. Roslavec, ein früherer Zwölfton-Komponist // Musicforschung. – XXII. – 1969.
47. Gojowy D. The article of N. Roslavets // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – Edited by Stanley Sadie: In twenty volumes. – V. 16. – 1980. – P. 208–209.
48. Гойови Д. Українські корені світового авангарду // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – В.17: Українська тема у світовій культурі. – К. – 2001. – С. 82–110.
49. Goląb M. Dodekafonia. – Pomorze: Bydgoszcz. – 1987. – 82 s.
50. Helman Z. Strukturalizm interwalowy w technice kompozytorskiej XX wieku // Muzyka. – 1975. – №2. – S. 33–46.
51. Горбачов Д. Вступна стаття // Український авангард 1910–1930-х років. – К.: Мистецтво, 1996. – С. 3–10.
52. Горюхина Н. Музыкальное становление. Методика анализа // Музыкальное мышление: проблемы анализа и моделирования: Сборник научных трудов. – К.: – 1988. – С. 3–10.
53. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. – К.: Музична Україна, 1985. – 112 с.
54. Григорьева Г. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. – М.: Сов. композитор, 1989. – 204 с.
55. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. – М.: Музыка, 1984. – 256 с.

- 56.Дернова В. Гармония Скрябина // А.Н.Скрябин: Сборник статей. – М.: Сов. комп., 1973. – С. 344–383.
- 57.Диалектик. О реакционном и прогрессивном в музыке // Музыкальная культура. – 1924. – №1. – С. 45–51.
- 58.Диалектик. По поводу... (Пролетариат и утонченность). – Музыкальная культура. – 1924. – №2. – С. 147–148.
- 59.Дорошенко Д. Нарис історії України: В 2-х т. –Т.2. – К.: Глобус, 1991. – 350 с.
- 60.ДЦММК ім. М.Глінки, ф. 373. – С. 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 // Советская музыка. – 1940. – №9. – С. 31–48.
- 64.Журналист. Вопреки исторической реальности // Советская музыка. – 1984. – №11. – С. 126.
- 65.Ингарден Р. Исследования по эстетике. – М.: Иностранная литература, 1962. – 572 с.
- 66.История современной отечественной музыки: В.1 (1917–1941) / Под редакцией М.Тараканова. – М.: Музыка, 1995. – 479 с.
- 67.История эстетической мысли: В 6 т. – Т.4. – М.: Искусство, 1987. – 724 с.
- 68.Калтат Л. О подлинно-буржуазной идеологии гр. Рославца // Музыкальное образование: Сборник по педагогическим, научным и общественным вопросам. – М.: Изд. Московской консерватории. – 1926. – С. 32–43.
- 69.Каратыгин В. Избранные статьи. – М.: Музыка, 1965. – 352 с.

70. Коменда О. П'ять прелюдій О.Скрябіна ор. 74 і п'ять «харківських» прелюдій М.Рославця: до питання традицій і новаторства ладо-гармонічної мови // Наукові записки. Мистецтвознавство. – Тернопільський педуніверситет ім. В.Гнатюка. – №2 (3). – 1999. – С. 45–52.
71. Коменда О. М.Рославець і А.Шенберг: спроба фенотипологічних паралелей в ракурсі художньо-естетичних передумов становлення серійності // Київське музикознавство. – В.8. – 2002. – С. 80–90.
72. Коменда О. Риси стилю творчості М.Рославця // Матеріали до українського мистецтвознавства (на пошану А.І.Мухи). Збірник наукових праць. – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАНУ. – В.3. – 2003. – С.42-48.
73. Коменда О. Микола Рославець (1881-1944): початок творчого шляху в історико-культурному контексті доби // Науковий вісник Волинського державного університету ім. Лесі Українки. Історичні науки. – №3. – 2000. – С. 184-188.
74. Коменда О. Микола Рославець у контексті української культури // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку – наукові записки РДГУ. – Т.9 – 2004. – С. 37–54.
75. Кониский Г. История Русов или малой России. – К.: Дзвин, 1991. – 310 с.
76. Концерты АСМ в сезоне 1927–28 г. // 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-siv*. Симфонический концерт под управлением Клемперера // Музыкальная культура. – 1924. – №3. – С. 244.
80. *La-siv*. 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 школа», 1989. – 374 с.
83. Ливанова Т. Вступительная статья // Василенко С. Воспоминания. М.: Сов. композитор, 1979. - С. 3-27.
84. Л. Н.А. Рославец // Современная музыка. - 1924 - №3. - С. 33-36.
85. Лобанова М. Вступительная статья к изданию: Н. Рославец. Избранные камерные сочинения. – М.: Музыка. – 1991. – С. 3–7.
86. Лобанова М. Вступительная статья к изданию: Н. Рославец. Первый концерт для скрипки с оркестром. – М.: Советский композитор. – 1990. – С. 3–4.
87. Лобанова М. Вступительная статья к изданию: Н. Рославец. Произведения для скрипки и фортепиано. – М.: Музыка. – 1991. – С. 3–4.
88. Лобанова М. Забытые страницы. Н.А. Рославец. Творчество и судьба // Советская 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 // Советская музыка. – 1989. – №10. – С. 32.
92. Лобанова М. О наследии и научной добросовестности // Советская музыка. – 1990. – №10. – С. 113–115.

93. Лосев А. Диалектика художественной формы // Лосев А. 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). – 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) // Бахтин М. (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 // Советская 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. – 285с.
102. Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ 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. – 406с.
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 // Советская 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. Н.М. Николай Рославец. Нотография // Музыка. – 1914. – №197. – С. 542–544.
112. Новый Растиньяк или как Ковалёв завоёвывал Москву // Музыкальная академия. – 1998. – №№3–4, кн. 2. – С. 306–315.
113. Нога О. Давид Бурлюк і мистецтво всесвітнього авангарду. – Львів: 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.Р. 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: Издательство Воронежского университета, 1991. – 316 с.
- 134.Schönberg A. Harmonielehre. – Wien: Universal Edition. – 1956. – 610s.
- 135.Siegmeister E. Harmony and Melody: In 2 v. – V.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 оп. 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. – В.1 / Редактор–составитель Ю.Тюлин. – М.: Музыка, 1967. – С. 91–128.
- 143.Холопов Ю. Н.Рославец: волнующая страница русской музыки // Н.Рославец. Сочинения для фортепиано. – М.: Музыка. – 1989. – С. 5–12.
- 144.Холопов Ю. Об общих логических принципах современной гармонии // Музыка и современность. – В.8. – М.: Музыка, 1974. – С. 229–277.
- 145.Холопов Ю. Об эволюции европейской тональной системы // Проблемы лада: Сборник статей / Составитель К.Южак. – М.: Музыка, 1990. – С. 35–76.
- 146.Холопов Ю. О музыке Рославца // Рославец Н. Первая и вторая сонаты для фортепиано. – М.: Музыка, 1990. – С. 3–7.
- 147.Холопов Ю. О трёх зарубежных системах гармонии // Музыка и современность. – В.4. – М.: Музыка, 1966. – С. 255–282.

- 148.Холопов Ю. Симметрические лады в теоретических системах Яворского и Мессиаана // Музыка и современность. – В.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.Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. – М.: Прогресс, 1978. – 232 с.
- 152.Ярустовский Б. Игорь Стравинский. – Л.: Музыка, 1982. – 262 с.

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 Полнолуния»
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.: Рославец Н. 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.Сєверяніна), 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.: Рославец Н. Первая соната. Вторая соната. - М.: Музыка, 1990
- Три твори для фортепіано; вид. у зб.: Рославец Н. 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.: Рославец Н. Произведения для скрипки и фортепиано. - М.: Музыка, 1991
- Два твори для фортепіано; вид. у зб.: Рославец Н. 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.: Рославец Н. Первая соната. Вторая соната. – М.: Музыка, 1990
- Фортепіанні тріо №№1,2
- Сонати для фортепіано №№3,4
- Сонати для скрипки і фортепіано №№2,3
- 1920** Дві поеми для фортепіано; вид. у зб.: Рославец Н. Сочинения для фортепиано. - М.: Музыка, 1989
- Соната для скрипки і фортепіано №4 in C; вид. у зб.: Рославец Н. Произведения для скрипки и фортепиано. - М.: Музыка, 1991
- Струнний квартет №3 in E; вид. у зб.: Рославец Н. 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.: Рославец Н. 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.: Рославец Н. Сочинения для фортепиано. - М.: Музыка, 1989
 Три танці для скрипки і фортепіано; вид. у зб.: Рославец Н. Произведения для скрипки и фортепиано. - М.: Музыка, 1991
 Соната для скрипки і фортепіано №5
 Вокальний цикл «Памяти Блока» (т. Н.Павлович)
- 1924** Соната для віолончелі і фортепіано №2
- 1925** Концерт для скрипки з оркестром №1 in C; вид.: Рославец Н. Первый концерт для скрипки с оркестром. Партитура. - М.: Сов. композитор, 1990
 Соната для альту і фортепіано №1
 Фортепіанне тріо № 4 (присвячене В.Держановському)
 Хоровий цикл «Песни работницы и крестьянки»
 «Песня о красном знамени» (т. А.Богданова), «На полях» (т. П.Орешина),
 «Метельщица» (т. С.Дольнікова); вид. Держвидавком
 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. Держвидавком

- Вокальний цикл «Декабристи»
 «Послание в Сибирь» (т. О.Пушкіна),
 «Ответ на «Послание в Сибирь» Пушкина» (т. А.Одоевського); вид.
 Держвидавом
- 1926** Цикл хорових та вокальних творів «Поэзия рабочих профессий»
 «Токаря» (т. Я.Твердого),
 «Швея» (т. Г.Коренєва),
 «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.Орєшина)
 «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 «Туркменистантский»
 Симфонічна поема «Чёрный город», за мотивами О.Жарова
 «Барабан. Новый марш пионеров»
 «Безбожные песни»

- «Легенда» для скрипки і фортепіано d-moll; вид. у зб.: Рославец Н. произведения для скрипки и фортепиано. - М.: Музыка, 1991
- «Комсомольский марш» (т. І.Уткіна); вид. Театркінодруку
- 1932** «Марш физкультурников»(т. О.Осеніна); вид. Держвидав
«Авиамарш» (т. П.Орєшина)
Балет «Пахта»
Симфонічна поема «Узбекистан»
- 1935** Камерна симфонія для 18 інструментів соло (збереглись фрагменти)
П'єси для скрипки і фортепіано
- 1936** Концерт для скрипки з оркестром №2
Попурри-фантазия для художественного свиста и фортепиано
- 1941** Хор а саррелла «Рабочий дворец» (т. А.Поморського); вид. Держвида-
вом
Струнный квартет №5 Es-dur; вид. у зб.: Рославец Н. Избранные камер-
ные сочинения. - М.: Музыка, 1991
- 1942** «Табачок» т. О.Пришельца
24 прелюдії для скрипки и фортепиано вид. у зб.: Рославец Н. 24 пре-
людии для скрипки и фортепиано. - М.: Музыка, 1990

ПРИКЛАДИ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ М.РОСЛАВЦЯ

1 Andante affettuoso

This system shows the beginning of a piece in 3/4 time. The tempo is marked 'Andante affettuoso'. The music starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a series of chords and moving lines, while the left hand features a triplet of eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

cresc. *a tempo* *mf*

The second system continues the piece. It features a crescendo (*cresc.*) leading into a section marked 'a tempo' with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The right hand has a melodic line with a triplet, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The key signature changes to two sharps (F# and C#).

Con moto, capricciosamente - *dim. e poco rit.* *p*

The third system concludes the piece. It is marked 'Con moto, capricciosamente' and includes a decrescendo and slight ritardando (*dim. e poco rit.*) leading to a piano (*p*) dynamic. The right hand has a melodic line with a triplet, and the left hand has a rhythmic accompaniment. The key signature returns to one sharp (F#).

The image displays three systems of piano sheet music, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in B-flat major, indicated by two flats in the key signature.

The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction *poco a poco cresc.* (poco a poco cresc.). It features a melodic line in the right hand with a slur and a crescendo hairpin, and a bass line with a slur and a crescendo hairpin.

The second system starts with a pianissimo (*pp*) dynamic and is marked *Lentoso*. It includes the instruction *sonabile*. The right hand has a melodic line with a slur and a crescendo hairpin, while the left hand has a bass line with a slur and a crescendo hairpin.

The third system continues with a *poco a poco cresc.* instruction. It features a melodic line in the right hand with a slur and a crescendo hairpin, and a bass line with a slur and a crescendo hairpin. The system concludes with a final cadence in 3/4 time.

The image shows three systems of musical notation for piano. The first system is labeled 'P-no' and consists of two staves. The first staff has a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The second staff has a bass clef and a key signature of two sharps (F-sharp and C-sharp). The first system includes dynamic markings 'm. d. f' and 'poco a poco dim. e rit.'. The second system is also labeled 'P-no' and consists of two staves with the same clefs and key signature. The third system is labeled 'P-no' and consists of two staves with the same clefs and key signature. It includes dynamic markings 'poco a poco dim. e rit.', 'pp', and 'm. d.'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Nº 2 Allegro con impeto

The image shows a single system of musical notation for piano, labeled 'P-no'. It consists of two staves with a treble clef and a bass clef, both in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

♭ 3 Scherzando con leggerezza

pp

Piano score for measures 1-4 of 'Scherzando con leggerezza'. The music is in 3/8 time and B-flat major. The right hand features a light, playful melody with eighth notes and chords, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. The dynamic is marked *pp*.

Piano score for measures 5-8 of 'Scherzando con leggerezza'. The right hand continues with chords and eighth notes, while the left hand has a more active line with eighth notes and chords. The dynamic is *pp*.

♭ 4 Moderato (dolce, con alcuna lievezza)

p

Piano score for measures 1-4 of 'Moderato (dolce, con alcuna lievezza)'. The music is in 3/8 time and B-flat major. The right hand has a melodic line with eighth notes and chords, while the left hand has a steady accompaniment of eighth notes and chords. The dynamic is marked *p*.

Nº 5 Adagio (nobilissimo)

P-no

P-no

cresc. molto

f

Nº 6 Adagio con passione

P-no

pp

P-no

P-no

mf *cresc. molto*

Nº 7 Affettamente (pur)

P-no

Nº 8 Con dolce maniera

P-no

pp

2 7 Buriando

Musical score for 'Buriando' in 3/8 time. The piece begins with a piano (*pp*) dynamic and a 'pur' (pizzicato) instruction. The melody is characterized by rapid sixteenth-note passages. A 'poco cresc.' (poco crescendo) instruction is placed over the latter part of the piece.

10 Tres modere (calme)

Musical score for 'Tres modere (calme)' in 3/8 time. The piece starts with a piano (*p*) dynamic. The music is characterized by a calm, steady accompaniment in the bass and a more active melody in the treble.

11 [Moderato con moto, Allegro moderato]

Musical score for 'Moderato con moto, Allegro moderato' in 4/8 time. The piece begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. It features a rhythmic accompaniment in the bass and a melodic line in the treble. A 'morendo' instruction is present towards the end of the piece.

Continuation of the musical score for 'Moderato con moto, Allegro moderato'. The piece continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a 'pp' (pianissimo) dynamic marking in the final section.

13 Allegretto fervido

Musical score for 'Allegretto fervido' in 3/4 time. The piece starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and is marked 'poco rit. dim.' (poco ritardando, diminuendo). It features a rhythmic accompaniment in the bass and a melodic line in the treble, with 'marc.' (marcato) markings indicating accents.

Nº 14 Allegretto con moto

P-no

p

poco rit. dim.

Nº 15 Lento sostenuto

P-no

pp *cresc.*

mf dim. e poco rit.

Nº 16 Lento, rubato

P-no

p *mf dim.*

ter.

Nº 17 Allegretto con moto

P-no

mf *risoluto*

Nº 18 a tempo con grazia

P-no

mf *p*

№ 19 *Meno mosso*
dolce
P-no *m. d.*

№ 20 *Un poco piu mosso*
espress.
P-no *p.*

№ 21
P-no *pp.*

№ 22

Moderato

Voice

Ты не ушла. Но не жет быть. Спо -

Piano

pp *p*

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

быть. Всё мной лю-би-мо-е,

O - сен - ний стои Про - тж - ний твои Зчи

This system contains the first two measures of the piece. The vocal line is in a 4/4 time signature. The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line. The key signature has two flats.

по - хо - рои - ный

dim.

This system contains the next two measures. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features a more active bass line. The time signature changes to 3/4. A dynamic marking of *dim.* is present.

Вду - ше больнои За - г стру - ной Ны - го

This system contains the final two measures. The vocal line concludes with a melodic phrase. The piano accompaniment provides harmonic support. The time signature changes to 3/4. The key signature remains two flats.

1-но

нош

poco rit.

Detailed description: This system shows a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a whole note chord, followed by a half note chord, and then a quarter note chord. The piano accompaniment features a complex chordal structure with many flats, including a tritone. A 'poco rit.' marking is present in the bass line.

24 Allegramente (avec élan)

1-но

mf

О, по-мно-гри!

как мно-го мар-га-ри-ток

Detailed description: This system is marked 'Allegramente (avec élan)' and 'mf'. It features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. The lyrics are 'О, по-мно-гри! как мно-го мар-га-ри-ток'.

2-но

И там, и тут...

О - ни где-тут; их мно-го;

Detailed description: This system continues the piece with a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are 'И там, и тут... О - ни где-тут; их мно-го;'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets.

их - пи - бы - ток, О, пи - нис - тут.

№ 25 Moderato

Кук! Я! А стре-пет

где? Гне-зда не-ре-пе-рны бу-хли

p В *poco cresc.*
 Птен - ны жел - то ро ти - ли

P-no *ppp* *pp*

acc.

P-no

№ 26 Allegretto grazioso

p

Да - ле ко, да - ле ко за мо - рем

P-no *p*

по

крут - лыни хо - лу бим пле - ют а - пель -

по

си ны под ме - ся - цем зо - ло - тым.

27 Tempo di Marcia
funebre

1-по

Смоле-ди зл - пы за - поз - да - лы-е, Смоле о -

47 *piu forte*

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

piu forte

P-no

50 *mf*

щы ус - та-лы-е - Спят не - здеш - ным сном

mf

P-no

28 *Andantino con elevazione*

mf

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

mf

P-no

№ 29 Allegro grazioso (tres doux)

Violin I
p

Violin II
p

Viola
p

Concello
p

1

1

a

c

sf *p*

Detailed description: This is a page of a musical score for a string quartet. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is in 6/8 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The Violin I and II parts play a melodic line with eighth notes and slurs. The Viola and Cello parts provide harmonic support with chords and moving lines. The Double Bass part includes a triplet of eighth notes and dynamic markings of *sf* (sforzando) and *p* (piano). The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are first and second endings indicated by the numbers '1'.

♩ 30 (avec emotion) *pp*

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello

Nº 31 Moderato *v*

Violin I: *p cresc.* *f* *pp grazioso*

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

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

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

Nº 32 *espress.*

Violin I: *f* *mf*

Violin II: *f* *mf* *p*

Viola: *f* *mf* *s*

Violoncello: *f* *mf*

v-n I
 v-n II
 v-la
 V-c

è 33 Tempo I espress.

v-n I
 v-n II
 v-la
 V-c

Violin I (vln I) and Violin II (vln II) parts feature triplets of eighth notes. The Viola (v-la) part has a long, sustained note with a fermata. The Violoncello (V-c) part is mostly silent.

Measures 34-35

Violin I (vln I) starts with a forte (*f*) dynamic and the instruction *espress.* (espressivo). Violin II (vln II) and Viola (v-la) parts also begin with a forte (*f*) dynamic. The Violoncello (V-c) part starts with a forte (*f*) dynamic and the instruction *molto espress.* (molto espressivo). The score shows complex rhythmic patterns and melodic lines for all instruments.

Violin I
Violin II
Viola
Cello

pizz. arco

pizz. arco

pizz. arco

35 Largo
molto espress.

p

p

p

Violin I
Violin II
Viola
Cello

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello

espress.

№ 36 Allegro

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello

f

37 Lent (avec langueur).

The musical score consists of two systems. The first system features a Violin part (top staff) and a Piano part (middle and bottom staves). The Violin part begins with a *p* dynamic and the instruction *avec langueur*. The Piano part is marked *p* and *legatissimo*. The second system features a Violin part (top staff) and a Piano part (middle and bottom staves). The Violin part is marked *simile*. The Piano part continues with *legatissimo*. Both systems include triplets in the piano part and slurs in the violin part.

38

V-n

V-no

V-n

P-no

39 Più tranquillo

V-n

P-no

The image shows a page of a musical score for Violins and Piano. It is divided into two systems, measures 38 and 39. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The first system (measures 38-39) features two Violin parts (V-n) and a Piano part (P-no). The Piano part has a complex texture with many chords and arpeggiated figures. The second system (measures 39-40) features one Violin part (V-n) and a Piano part (P-no). The tempo/mood marking 'Più tranquillo' is present at the start of measure 39. Dynamics include *f*, *dim.*, *p*, *cresc.*, and *espress.*. There are also markings for *tr* (trills) and *v* (accents). Fingerings and articulations like slurs and accents are clearly indicated throughout the score.

Violino I (V-n) and Piano (P-no) score, measures 39-41. The score is in G major and 3/4 time. Measure 39 features a violin melody with a triplet and a piano accompaniment with a triplet and a *pp* dynamic. Measure 40 is marked "Lento e sempre fantastico" and features a violin melody with a triplet and a piano accompaniment with a triplet and a *p* dynamic. Measure 41 is marked "Allegretto" and features a violin melody with a triplet and a piano accompaniment with a triplet and a *p* dynamic.

Violino I (V-n) and Piano (P-no) score, measures 39-41. The score is in G major and 3/4 time. Measure 39 features a violin melody with a triplet and a piano accompaniment with a triplet and a *pp* dynamic. Measure 40 is marked "Lento e sempre fantastico" and features a violin melody with a triplet and a piano accompaniment with a triplet and a *p* dynamic. Measure 41 is marked "Allegretto" and features a violin melody with a triplet and a piano accompaniment with a triplet and a *p* dynamic.

Nº 42 Andantino

V-n

pp *p*

P-no

mp *p*

V-n

f

P-no

f

Nº 43 Allegro moderato

V-n

f

P-no

f

№ 44 Andante

V-n

V-n

P-no

P-no

rit.

Nº 45 Allegretto con moto

The image displays a page of musical notation for a piece titled "Nº 45 Allegretto con moto". The score is arranged in a system with six staves. The top two staves are for Violin and Violoncello, both marked with a piano (*p*) dynamic. The middle two staves are for Violoncello and Piano, with the Piano part also marked *p*. The bottom two staves are for Violoncello and Corno. The music is in 6/8 time and features a melodic line in the Violin and Corno parts, and a rhythmic accompaniment in the Violoncello and Piano parts. The Piano and Corno parts include complex chordal textures with slurs and fingerings. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the overall tempo is indicated as "Allegretto con moto".

46 Piu lento

The image shows a musical score for three instruments: Violin (V-n), Viola (V-c), and Piano (P-no). The score is divided into two systems. The first system shows the Violin and Viola parts with rests, and the Piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system shows the Violin and Viola parts with rests, and the Piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked "Piu lento". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

V-n

V-c

P-no

Piu lento

V-n

V-c

P-no

dim.

Nº 47 Con brio

The image shows a page of musical notation for three instruments: Violoncello, Piano, and Violino. The score is in 3/4 time and marked "Con brio".

- Violoncello:** The first staff is in bass clef. It begins with a rest, followed by a triplet of eighth notes marked *mf* and a trill marked *tr*. The piece concludes with another triplet of eighth notes.
- Piano:** The piano part consists of two staves. The upper staff is in treble clef and starts with a fortissimo (*f*) chord, followed by a melodic line with a *mf* dynamic, a *sfz* accent, and a trill. The lower staff is in bass clef and provides harmonic support with chords and a melodic line, featuring *sf* accents and trills.
- Violino:** The violin part is in bass clef and features a trill at the beginning, followed by a melodic line with a *sfz* accent and a trill.

№ 48 Andante

The image shows a page of musical notation for a piece titled "№ 48 Andante". The score is arranged in two systems, each featuring a Violin (Vc.) and Piano (no.) part. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Andante". The first system includes a dynamic marking of *p* (piano) for both parts. The second system also includes a dynamic marking of *p* for the piano part. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and slurs.

№ 49 Allegretto grazioso

This musical score is for a piece titled "№ 49 Allegretto grazioso". It is arranged for a chamber ensemble consisting of two flutes, two clarinets in D, two bassoons, two violins, a viola, a violoncello, and a contrabasso. The score is written in 3/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#). The woodwind parts (Flute 1, Flute 2, Clarinet in D-1, Clarinet in D-2, Bassoon 1, and Bassoon 2) are mostly silent, with some notes appearing in the latter half of the page. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso) play a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello and Contrabasso parts are marked with "pizz." (pizzicato) and "pp" (pianissimo). The Viola part also has a "pp" marking. The overall texture is light and delicate, consistent with the "Allegretto grazioso" tempo and character.

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

- Fl. 1:** Flute 1, Treble clef. Measures 1-3 are rests. Measure 4 begins with a *pp* dynamic marking and a melodic line.
- Fl. 2:** Flute 2, Treble clef. Measures 1-3 are rests. Measure 4 begins with a *pp* dynamic marking and a melodic line.
- B♭ Cl. 1:** B-flat Clarinet 1, Bass clef. Measures 1-4 are rests.
- B♭ Cl. 2:** B-flat Clarinet 2, Bass clef. Measures 1-4 contain a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Bar. 1:** Baritone 1, Bass clef. Measures 1-4 contain a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Bar. 2:** Baritone 2, Bass clef. Measures 1-3 are rests. Measure 4 begins with a *pp* dynamic marking and a melodic line.
- Vln. I:** Violin I, Treble clef. Measures 1-3 are rests. Measure 4 begins with a *pp* dynamic marking and a melodic line.
- Vln. II:** Violin II, Treble clef. Measures 1-4 are rests.
- Vla:** Viola, Bass clef. Measures 1-4 contain a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Vc:** Violoncello, Bass clef. Measures 1-4 contain a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Cb:** Contrabasso, Bass clef. Measures 1-4 contain a rhythmic accompaniment of eighth notes.

50 a tempo

This page of a musical score, numbered 50, is marked "a tempo". It features a variety of instruments and vocal parts. The instruments include Flute, Clarinet in B-flat, Bassoon, Horns I and II, Trumpets I and II, Trombones I and II, Piano, Violins I and II, Viola, Cello, and Double Bass. The vocal parts include Soprano, Alto, Tenor I, Tenor II, and Bass. The score is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by melodic lines with slurs and ties, and dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The tempo marking "a tempo" is present at the beginning of the page and again in the vocal part. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the instruments are arranged in a standard orchestral layout.

Nº 51 - Adagio sostenuto

Oboe *pp espr.*

English Horn

Clarinet in B \flat *p espr.*

Bass Clarinet *pp espr.*

Bassoon *pp espr.*

Triangle *pp*

Timbales *pp*

Solo Violin *pp* *div. senza sord.*

Violin I *pp* *div. senza sord.*

Violin II *pp* *div. senza sord.*

Viola *pp* *div. senza sord.*

Violoncello *pp* *div. senza sord.*

52 Più mosso, con moto

This musical score page contains measures 52, 53, and 54 of a piece. The tempo and mood are indicated as "Più mosso, con moto". The score is for a full orchestra and includes the following parts:

- Clarinet in D₃**: Rests in measures 52 and 53, then plays a melodic line in measure 54.
- Bassoon 1**: Plays a rhythmic pattern of eighth notes in measures 52 and 53, then rests in measure 54.
- Bassoon 2**: Plays a rhythmic pattern of eighth notes in measures 52 and 53, then rests in measure 54.
- Contrabassoon**: Plays a rhythmic pattern of eighth notes in measures 52 and 53, then rests in measure 54.
- Horn in F**: Plays a melodic line in measures 52 and 53, then rests in measure 54.
- Timpani**: Plays a rhythmic pattern of eighth notes in measures 52 and 53, then rests in measure 54.
- Ktrp (Kettledrums)**: Plays a rhythmic pattern of eighth notes in measures 52 and 53, then rests in measure 54.
- Solo Violin**: Plays a melodic line in measures 52 and 53, then rests in measure 54.
- Viola**: Plays a melodic line in measures 52 and 53, then rests in measure 54.
- Violoncello**: Rests in measures 52 and 53, then plays a melodic line in measure 54.
- Contrabasso**: Rests in measures 52 and 53, then plays a melodic line in measure 54.

The score includes various dynamic markings such as *pp*, *sf*, *pp*, *pizz*, and *tr*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

This page of a musical score features ten staves. From top to bottom, the staves are labeled: Flute (Fl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcllo.), Double Bass (Cb.), Harp (Hp.), Violin III (Vln. III), Violin IV (Vln. IV), and Double Bass (Cb.). The score is written in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Flute part has a melodic line with some dynamics like *pp* and *f*. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola part has a melodic line with dynamics like *pp* and *f*. The Harp part has a complex rhythmic pattern. The Violin III and IV parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Double Bass parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and dynamics.

è 53 Allegro moderato, risoluto

This musical score page contains the first five measures of a piece in 3/4 time, marked 'Allegro moderato, risoluto'. The instrumentation includes Flute, Oboe, English Horn, Bass Clarinet, Bassoon, Contrabass, Horn in F, Trompa, Bass Drum, Solo Violin, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The score is written in G major and features a variety of dynamics such as *f*, *mf*, *p*, *ppz*, and *arco*. The Solo Violin part is particularly prominent, starting with a melodic line in the first measure and continuing with intricate patterns. The woodwinds and strings provide harmonic support, with the Bassoon and Contrabass playing a rhythmic pattern of eighth notes. The overall texture is dense and rhythmic, characteristic of a 'risoluto' (determined) tempo.

This image shows a page of a musical score, likely for a symphony, featuring multiple staves for various instruments. The staves are labeled on the left as follows: Fl (Flute), Ob (Oboe), Cl (Clarinet), Bass (Bassoon), Trp (Trumpet), Trom (Trombone), Vln I (Violin I), Vln II (Violin II), Vla (Viola), Vcl (Violoncello), and Cb (Double Bass). The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The music is arranged in measures, with various notes, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte) visible. The notation includes stems, beams, and slurs, indicating the flow and phrasing of the music. The page is numbered 195 at the bottom.

№ 54

Moderato

p

Пе - ре - крё - сток. Стук ко - лёс.

Alto

Tenor

p

Пе - ре - крё - сток. Стук ко -

Moderato

p

Piano

n

Detailed description: This is a musical score for a voice and piano ensemble. It is numbered 54 and marked 'Moderato'. The score is written in common time (C). The vocal parts are Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The piano part consists of a right-hand and left-hand part. The lyrics are 'Пе - ре - крё - сток. Стук ко - лёс.' The Soprano part begins with a piano (*p*) dynamic and a crescendo leading to a fermata. The Bass part begins with a piano (*p*) dynamic and a crescendo leading to a fermata. The piano accompaniment begins with a piano (*p*) dynamic and a crescendo leading to a fermata. The right-hand piano part has a piano (*p*) dynamic and a crescendo leading to a fermata. The left-hand piano part has a piano (*p*) dynamic and a crescendo leading to a fermata. The Alto and Tenor parts are silent throughout the piece.

S *mf*
 Трам - ва - я
 V *p*
 Пе - ре - кре - сток. Стук ко - лёс.
 T *p*
 Пе - ре - кре - сток. Стук ко - лёс.
 B лёс.
 D *p* *mf*
mf

This musical score is for a voice and piano piece. It features five staves: Soprano (S), Alto (V), Tenor (T), Bass (B), and Piano (D). The lyrics are in Russian: "Трам - ва - я" (Tram - va - ya), "Пе - ре - кре - сток. Стук ко - лёс." (Pe - re - kre - stok. Stuk ko - les.), and "лёс." (les.). The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano), along with crescendo and decrescendo hairpins. The piano part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment.

S
 кре - нит-ся у - ступ:

A

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

B
 Трам-ва-я кре - нит-ся - у

P.
mf *m. d.*
mf

S
 A *mf* Вьёт-ся зме-и-на-я струж-ка, *p* Сто-нет го-
 T *mf* Вьёт-ся струж-ка, *p* Сто-нет го-
 B *mf* Вьёт-ся зме-и-на-я струж-ка, *p* Сто-нет го-
 P *mf* *p*

S
A
T
B

ря - чий ме - талл.
ря - чий ме - талл.
ря - чий ме - талл.

Музыкальный фрагмент, включающий вокальные партии сопрано (S), альты (A), теноры (T) и басы (B), а также фортепиано (p). Музыка написана в тональности ми-бемоль мажор (два бемоля) и 2/4 такта. Вокальные партии содержат текст: «ря - чий ме - талл.». Музыкальная запись включает ноты, аккорды, штрихи и динамические обозначения.

ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ СЛОВНИК

АКАДЕМІЗМ

(франц. *academisme*) – напрямок, що склався у мистецтві XVI-XIX ст. (в першу чергу, малярстві, але також – літературі, музиці) на основі наслідування зовнішніх форм класичного мистецтва. Характерною рисою академізму була еkleктичність: здатність «підлаштовуватися» до естетичного ідеалу епохи, «вростати» в її стилі і напрямки, сприймати, вбирати в себе і переробляти різноманітні тенденції, в результаті чого виникли академічний романтизм, академічний класицизм, академічний реалізм 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 в Ленінграді). Завданнями АСМ була пропаганда творчості сучасних композиторів, в т. ч. організація концертів, видання журналу «Современная музыка» (1924-29). До її складу входили А.Александров, Б.Асаф'єв, М.Мясковський, С.Фейнберг, В.Щербачов, Д.Шостакович і ін. АСМ не мала єдиної стильової платформи, в ній поєднувалися різні напрямки і тенденції. У 1931 р. група композиторів на чолі з М.Маяковським, В.Шебаліним і Д.Кабалевським заявила про свій вихід з АСМ, після чого та припинила своє існування.

АТОНАЛЬНІСТЬ

(від грецьк. α – відсутність і тональність) – відсутність тональності. Використовується стосовно музики, в якій слух не знаходить ніякого тонального (ладового) центру і функціональної пов'язаності з ним звуків і 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 в творчості пізньоромантичних композиторів. Послідовний розрив з тональною логікою здійснили композитори нововіденської школи, які в своїх творах пройшли шлях від «вільного атоналіз-

КОНСТРУКТИВІЗМ

ма» до розпрацьованої Шенбергом нової системи композиції – серійності. Шенберг і ін. критикували термін за його неточність, відсутність вказівок на конкретний тип звукової організації. Тим не менше, термін зберіг своє значення як оцінковий, фіксує ігнорування особливостей музичного сприйняття, акустичних і психофізіологічних закономірностей.

напрямок 1920-х р.р. (в першу чергу в архітектурі, оформлювальному, театральному-декоративному мистецтві, плакаті, мистецтві книги, художньому конструюванні, але 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 якості як строгість, геометризм, функціональність, аналітичність.

МОДАЛЬНІСТЬ

(франц. Modalité; англ. Modality; нім. Modalität) – спосіб звуковисотної організації, в основі якого лежить звукопорядковий 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 звукопорядку певний устій є не обов'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 і можуть переходити один і 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 modere – новітній, сучасний) –

НЕОКЛАСИЦИЗМ

термін, яким називають ряд художніх напрямків мистецтва ХХ століття, спільною рисою яких є більш чи менш рішучий відхід від естетичних критеріїв і традицій класичного мистецтва. На початку ХХ століття – 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) і музичного авангардизму, що передбачали принциповий розрив з традицією. В сучасному розумінні – означає розпочату італійськими футуристами послідовність новацій авангардизму (починаючи з 1910-х р.р.), що, шляхом прискореної зміни методів і прийомів композиції, привела в 1970-х роках до «нової простоти», з її намаганням реставрувати романтизм. Як ідейно-естетичний напрямок виражає особливості культури і суспільства ХХ століття – відчуженість митця від суспільства, елітаризм, прискорений темп історичного розвитку і т. ін.

(від грецьк. νέος – новий і класицизм) – напрямок в музиці 1920-30-х р.р., якому притаманне звернення до принципів музичного мислення і жанрів бароко (рідше – раннього класицизму і пізнього Відродження). Став одним із проявів антиромантичного руху поч. ХХ 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 в 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 контрапунктичних форм, відродження інструментальної спадщини Й.С.Баха, інструментальних концертів А.Вівальді, старовинної італійської опери, старовинної французької сонати, опери Ж.Б.Люлли і ін.

РОСІЙСЬКА
АСОЦІАЦІЯ
ПРОЛЕТАРСЬКИХ
МУЗИКАНТІВ (РАПМ,
АПМ, ВАПМ)

СЕРІЯ

СЕРІЙНІСТЬ

І. Стравінський об'єднав у своїй творчості майже всі різновиди неокласицизму, створивши особливий стиль, в якому різні старовинні прототипи співставляються з музичними жанрами ХХ ст. чи їх елементами. Властиве неокласицизму вільне використання старовинних стилів і жанрів стало однією з суттєвих рис музики 2-ї пол. ХХ ст.

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. із складу РАПМ виділилося Об'єднання революційних композиторів і музичних діячів (ОРКІМД). В 1928 р. в РАПМ вступила група композиторів з організації «Прокол». Після Постанови ЦК ВКП (б) від 23.04.1932 «Про перебудову літературно-художніх організацій» РАПМ припинила існування. (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.

способи використання серії для створення музичного твору. Одним із головних принципів є безперервне повторення серії. Вся тканина твору складається з сплетіння серійних рядів, які вибираються із загального числа (48) за ознаками того чи іншого способу поєднання

ДОДЕКАФОНІЯ

одного з одним. Серійний ряд може викладатися горизонтально, вертикально і горизонтально-вертикально. Серійне голосоведення може бути «одноколіїним» (одночасно викладається один ряд), так і 2-, 3-, 4- «коліїним» (викладаються кілька серійних рядів одночасно).

СИМВОЛІЗМ

(від грецьк. 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 ор. 25, 1921-23 р.р.).

(франц. symbolisme, від грецьк. σύμβολου – знак, символ) – літературно-художній, філософсько-естетичний, також музичний напрямок. Зародився у Франції в творчості С.Малларме, А.Рембо, П.Верлена, Ж.Мореаса (термін уведений і обґрунтований Ж.Мореасом в «Маніфесті символізму» (1866), звідки розповсюдився по інших країнах Західної Європи, Росії. Відзначена запереченням матеріалізму і позитивізму, філософія символізму склалася під впливом платонізму, ідеалістичних концепцій А.Шопенгауера, Е.Гартмана, Ф.Ніцше, В.Соловйова і ін. В основі методології пізнання символізму лежить «надчуттєва інтуїція», що ототожнюється з містичним проникненням в таємниці «ідеального світу», приховані під покровом реальної дійсності. З усіх мистецтв символісти віддавали перевагу музиці, як такій, що ірраціональним шляхом відкриває сокровенну сутність світу. В 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 і 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 орфеїзма, пророцтва, месіанства), особливостями формотворення і емоційної настроєності – напруження, екзальтації, надтонкої градації емоційних відтінків і переживань.

СИНЕСТЕЗІЯ

зорово-слухові, позапредметні співвідчуття асоціатив-

(СИНОПСІЯ,
КОЛЬОРОВИЙ СЛУХ)

ного походження, міжчуттєві співставлення на рівні уявлень, що виникають в процесі творення і сприйняття творів мистецтва і властиві кожному індивідууму як норма. Синестезія – психологічний і естетичний феномен, що виникає в 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 небагатозвучністю (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 грецьк. *ἵσθλοζ* – зворот мови) – багатозначний термін, який має багато самостійних значень в 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). Всього, за Гауером, є 44 тропи, які відрізняються один від одного інтонаційним складом.

ФУТУРИЗМ

(від лат. *futurum* – майбутнє) літературно-художній напрямок в мистецтві 1910-20-х р.р. Виник під впливом ідей Ф.Ніцше, А.Бергсона, лозунгів анархістів. Відводячи собі роль прообразу мистецтва майбутнього, футуризм в якості основної програми висував ідею руйнування стереотипів традиційної культури, її моральних і художніх цінностей, пропонуючи взамін 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 «Маніфеста футуризму», 1909 р.). В Росії – носив назву кубофутуризм і був заснований на поєднанні принципів французького кубізму і європейських загально-естетичних 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 власному словотворенню.