

УДК 7.072.2

С. В. Бєдакова,

кандидат мистецтвознавства, доцент

(Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського)

sofiabyedakova@gmail.com

ORCID: 0000-0002-9234-2459

## ТВОРЧИСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ "ПРАЗЬКОЇ ШКОЛИ" В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ ДИСЦИПЛІН МИСТЕЦЬКОГО СПРЯМУВАННЯ

*У статті представлено період становлення і розвитку національного музичного мистецтва, з урахуванням усестороннього наукового вивчення. З'ясовано особливості "Празького" періоду в становленні і розвитку творчості українських композиторів. Розкрито специфіку та значення "Празької школи" українських композиторів в контексті національного музичного мистецтва. Сформульовано та обґрунтовано рекомендації до дослідження "Празької школи" майбутніми вчителями дисциплін мистецького спрямування.*

**Ключові слова:** "Празька школа", музичний стиль, композиторський стиль, музичний фольклор, музична форма, гармонічне мислення.

**Вступ.** Період першої половини ХХ ст. становить цілу епоху в розвитку української музики. Вона характеризується загальним піднесенням національної духовності, становленням і зміцненням культури, зокрема музичної. У той складний історичний час центр української музичної культури, нової, європеїзованої, перемістився до Галичини, де українські музиканти мали змогу навчатися у Відні, Празі, Варшаві, Берліні. Здобувши професійну освіту, вони поверталися на батьківщину, щоб сприяти формуванню високого професійно-освітнього рівня українських митців.

**Постановка проблеми.** З 1907 по 1936 рр. українські музиканти В. Барвінський, Н. Нижанківський, М. Колесса, Р. Сімович, З. Лисько, кожен у свій час перебували на навчанні у Празькій консерваторії та школі вищої майстерності. Значення цього періоду для розвитку української музичної культури полягає в тому, що саме тоді творці української музики отримали значне професійне зростання, що дало змогу виявити найхарактерніші риси творчого потенціалу народу, опанувати те найпрогресивніше, що можна було запозичити від світової музичної культури.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Кінець ХІХ – початок ХХ ст. в розвитку української музичної культури і частково "празький" період діяльності українських композиторів досліджувались переважно в історико-культурному, музикознавчому та джерелознавчому аспектах.

Історико-культурний аспект дослідження вказаного періоду української музичної культури характерний об'єктивізмом розгляду виконавсько-композиторської спадщини в осягненні широкої картини музичного буття (М. Грінченко, І. Левицький, Б. Кудрик, О. Залеський, А. Рудницький). Музикознавчий напрямок досліджень поглиблений до аналізу освітньої та концертної діяльності українців в Празі, проведений у контексті розвитку європейської культури (П. Козицький, С. Людкевич, З. Лисько, В. Барвінський, Ф. Шешко, С. Туркевич-Лісовська).

Етнографічний аспект дозволяє виокремити справді неповторні національні риси українського музичного мистецтва "празького" періоду: яскраву національну інтонаційну сферу, характерний ладогармонічний колорит, занурення у фольклорну глибинність української народної творчості (М. Вербицький, І. Лаврівський, Н. Нижанківський, З. Лисько, Ф. Колесса).

**Метою статті** є розкриття музично-теоретичних особливостей доробку українських композиторів "Празької школи" в контексті професійної підготовки майбутніх вчителів дисциплін мистецького спрямування.

**Виклад основного матеріалу.** "Празька школа" стала тією основою, завдяки якій українські композитори спромоглися творчо засвоїти найвизначніші риси композиторської майстерності представників чеської музичної культури, тим більше, що чеська і українська музика мають важливу загальнослов'янську спільність: базовим елементом розвитку в них виступає пісня [1].

Найяскравішим представником нової генерації українських музикантів, був, безперечно, В. Барвінський (1888–1963). Знання з композиції В. Барвінський здобув у відомого педагога і митця В. Новака.

В період навчання в Празі В. Барвінський звертається до масштабних циклічних форм, що потребували досконалої фахової підготовки й із цієї причини не були надто поширені в українській музиці. В "Українській рапсодії" для великого складу симфонічного оркестру кристалізуються характерні індивідуальні риси композиторського почерку В. Барвінського.

Комплекс елементів, що охоплює пізньоромантичні стильові риси, притаманну імпресіонізму колористичність та український тип мелодики і спосіб розвитку, становить одне ціле. Так, наприклад,

накладення на тоніку шостого низького ступеня або ж еліптичні роз'єднання, що вносять свіжість, нові штрихи у розвиток плавної мелодичної лінії.

Музичний цикл В. Барвінського "Пісня. Серенада. Імпровізація" відкриває період зрілої творчості майстра з усіма ознаками його індивідуального почерку, насамперед нерозривного зв'язку з українським музичним фольклором.

Наступний цикл "Любов" було написано ним у 1914–1915 роках у Празі. Це один з останніх творів композитора, для яких невластивий безпосередній зв'язок з народною пісенністю. Причиною цього є розлука з нареченою, якій присвячено твір. Про це згадував автор в огляді власної творчості, вказуючи водночас на монотематичний принцип побудови твору, всі теми якого виводяться з однієї основної [2: 59].

Безпосередньо за циклом "Любов" у тому ж 1915 році було написано "Українську сюїту" для фортепіано в чотирьох частинах. Тематично вона ґрунтується на оригінальних народних темах.

В "Українській сюїті" В. Барвінський високохудожньо розкрив велику внутрішню силу народної пісні, багатство її відтінків і образних граней, можливості різнопланового розвитку, збагачення гармонії ладом забарвленням, поліфонії – підголосковістю, нарешті – переплетення моно тематичного принципу з полі тематичним, що є запорукою досягнення нерозривної цілісності й образної переконливості архітектоніки циклу.

До найвизначніших досягнень В. Барвінського в інструментально-ансамблевій і загалом у всій його творчості належить секстет для двох скрипок, альту, віолончелі, контрабаса і фортепіано до мінор, написаний у Празі в 1914–1915 роках. Автор сам точно окреслив його джерела, процес написання: "Я намагався віддати не тільки в мелодиці, але й у гармонії якнайбільше духа української народної музики. Цей твір я показував під час роботи своєму вчителю Новакові, який після закінчення твору сказав мені: "Цей твір буде мати успіх" [3: 75].

Отже, твори періоду перебування В. Барвінського у Празі виявили найбільш типові риси національного музичного мислення у його творчості. Творчий метод, сформульований В. Барвінським у Празі, не змінювався впродовж усього його життя. В. Барвінського можна віднести до тих композиторів ХХ ст., які органічно й переконливо поєднали неоромантичний стиль на народно-національній основі із класичними формами і принципами музичного розвитку.

До українців – учнів В. Новака належав і Н. Нижанківський. Природно, формування Н. Нижанківського як митця відбувалося в Празі, куди він переїхав 1923 році. Під керівництвом В. Новака Н. Нижанківський і завершив свою музичну освіту. Розвиток композиторського таланту Н. Нижанківського відбувався на основі тих характерних рис, які проявились ще у ранніх його творах, – це, зокрема, щирість емоційного висловлювання, поглиблений інтерес до музичного фольклору.

Першим твором, який написав Н. Нижанківський під час навчання у Празі, стало фортепіанне тріо мі мінор. В ньому композитор не тільки спробував сили у великій циклічній формі, а й показав помітно зрослому творчу зрілість. Зокрема, багатшим і виразнішим стало його гармонічне мислення. Фортепіанне тріо Н. Нижанківського належить до кращих здобутків національного музичного мистецтва.

Навесні 1929 року він закінчив "Маленьку сюїту" для фортепіано. Твір було задумано в оригінальній формі "Листів до Неї". Стилістика сюїти свідчить про експериментаторську спрямованість цього зразка творчості композитора. Деякі сторінки цього опусу передають дух сучасності – це, наприклад, квартетні акорди віддалених фанфар у вступі чи мелодія "Листа про ніжність її рук" з її канканними інтонаціями. Ці прийоми явно споріднені з засобами представників естетики урбанізму французької "Шістки" (Д. Мійо, А. Онеггер, Ф. Пуленк, Ж. Орік, Л. Дюрей, Ж. Тайфер).

В творах Н. Нижанківського трапляються такі новітні на той час прийоми: поліритмія (у фіналі тріо), політональність (у "Маленькій сюїті"), оригінальне вирішення форми варіацій на остинатну тему (в середній частині тріо) тощо. Інтелектуалізму творчості композитора імпонували також неокласичні тенденції, які активно проявлялись у музиці початку ХХ століття. Зважаючи на це, можна зрозуміти його нахил до поліфонічного мислення, часте вживання форми фуги, самобутнє використання малого циклу прелюдія – fuga. Засвоєння нових засобів музичної виразності не знівельовало національних основ музики Н. Нижанківського, а навпаки, сприяло їх повнішому, рельєфнішому прояву.

Під час перебування в Празі представниками молодшої генерації українських композиторів в Чехії: М. Колессою, З. Лиськом, Р. Сімовичаєм, С. Туркевич-Лісовською були написані оригінальні й високохудожні твори. Діяльність цих музикантів теж мала вплив на розвиток української музичної культури в Україні, особливо в західній.

Особливо активний період творчої діяльності молодших представників української культури припадає на 20–30-ті роки ХХ ст. У їх музичному доробку поглиблюються пошуки нових жанрових форм і модерних стилів. Водночас характерними для них лишаються, як і для всіх представників української композиторської культури у Празі, яскрава національна інтонаційна сфера, характерний ладогармонічний колорит, занурення у глибини української народної творчості. Більш детальний аналіз

виявляє присутність наявних ознак таких музичних напрямів, як модернізм, експресіонізм, неокласицизм і неофольклоризм.

В 1925 році М. Колесса вступив до Празької консерваторії на факультет композиції й диригування. Педагогом М. Колесси був В. Новак. Під його впливом у свідомості М. Колесси зміцнювалися усвідомлення і повага до традицій класиків, ставитися до творчості як до високого обов'язку громадянина перед своїм народом і батьківщиною.

В "Українській сюїті" для симфонічного оркестру композитор широко використав інтонації бойківських і гуцульських народних пісень. У музиці сюїти, її оркестровці помітний вплив неофольклористичних тенденцій, притаманних музичному мистецтву 20-х років XX ст. Музичний неофольклоризм традиційно пов'язують передусім із музикою Б. Бартока, "Allegro barbaro" якого стало провідником цього нового напрямку [4].

М. Колесса, опановуючи досвід Б. Бартока, виробив "модерно-фольклорний" український стиль із яскравим регіональним забарвленням. Особливо яскраво проявилися ознаки нового опанування фольклору в камерно-інструментальних творах М. Колесси кінця 1920-х–1930-х років (Скерцо із сюїти для фортепіано, фортепіанні сюїти "Дрібнички" і "Картинки Гуцульщини", фортепіанний квартет, сонатина для фортепіано, оркестрова "Українська сюїта").

У цих творах яскравий стилізовано-фольклорний тематизм поєднується із жорсткими гармонічними (полігармонічними) конструкціями, з ускладненим тональним (політональним, атональним) мисленням, часто – з нерегулярною ритмікою і неквадратними побудовами, властивими типовому європейському неофольклоризму. Зв'язок і опора на народне мистецтво в "Українській сюїті" в майбутньому стануть стильовою прикметою творчості М. Колесси, мистецькою позицією його як художника-громадянина.

Творчість М. Колеси започатковує новий етап розвитку народнопісенного фольклору, а саме – певне дистанціювання від фольклорних джерел, синтез національно-фольклорних компонентів із новітніми засобами музичної виразності, що якісно змінило індивідуальний стиль композитора.

У фортепіанних сюїтах "Дрібнички" і "Пасакалія, скерцо, fuga" виявляються неокласичні тенденції музики М. Колесси. Неокласична спрямованість простежується у стрункості фактури, гостроті гармонічної мови – секундіві тональні зіставлення, напружені півтонові акордові зрушення, бітональні секундіві накладення, які не мають аналогів у фольклорних першоджерелах. Музичну мову тут характеризують поліладовість і розщеплення звуків ладу. Л. Ніколаєва в своїй статті "Камерно-інструментальні твори М. Колесси" відзначає: Застосування квартових та порожніх квінтнакордів, які надають твору "підкреслено-жорсткої звучності" [5: 13], відповідає природі й традиціям української, зокрема гуцульської народної музики, їх інструментарію.

Одним із успішних українських композиторів, що здобули освіту в Празі, є Р. Сімович, творчий доробок якого охоплює великі симфонічні, хорові й камерні композиції. Заслужений діяч мистецтв України, викладач Львівської державної консерваторії, він здобув визнання як автор програмних симфонічних творів, присвячених величним сторінкам історії України. В цих творах помітні фольклорні джерела його симфонізму. Найпривабливішими особливостями музики Р. Сімовича є багатий мелодизм і добре володіння оркестровкою.

З 1929 по 1936 рр. музикант навчався у Празі на композиторському та фортепіанному факультетах. "Дивна новина", рондо-каприс, прелюдія та фугетта, соната № 1. Р. Сімовича, свідчать про глибокий зв'язок молодого композитора з темами і образами рідної землі. Музична мова їх тісно пов'язана з українським фольклором.

Потужний вплив на формотворення у музиці Р. Сімовича мали неокласичні чинники, що, увиразнюючи структурні особливості та логіку формотворення, проявились також у модифікації строфічних засад, проникненні елементів мотивної розробки у звичні варіантно-варіаційні форми, значній динамізації розвитку та загостренні функцій заключних, кульмінаційних розділів. Симфонічний і вокальний доробок Р. Сімовича того періоду свідчить про захоплення композитора імпресіонізмом.

Риси раннього стилю композитора підсумувала симфонічна поема "Карнавал". Композитор майстерно вплітає у симфонічну тканину інтонації української народної пісні "Дівча в сінях стояло". У цій симфонічній поемі Роман Сімович виступає вже як справжній знавець оркестру. Фінал симфонії – рондо – блискучо оркестрований і побудований на органічній трансформації народних мелодій у симфонічній тканині. Його варто віднести до найбільших творчих удач композитора.

Ще один український композитор, а також музикознавець Зіновій Лисько (1895–1969 рр.) навчався з 1922 по 1929 р. у Празі й належав до діяльних організаторів музичного життя Галичини. Навчання у Празі він розпочав із приватних занять у В. Новака. Під його керівництвом у 1926 році З. Лисько захистив докторську дисертацію на тему опери С. Гулака-Артемовського "Запорожець за Дунаєм" і розпочав викладати музично-теоретичні дисципліни в Українському педагогічному інституті ім. Драгоманова в Празі, водночас продовжував навчатися у Празькій консерваторії й закінчив при ній Школу вищої майстерності в 1929 році по класу композиції Й. Сука. В 1930–1931 рр. він викладав музично-теоретичні дисципліни у Харківській консерваторії, з 1932 р. був директором Стрийської філії

Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка [6: 103]. Саме в цей період З. Лисько написав основні свої композиції, серед них симфонічна поема "Тризна", Струнний квартет, Соната для фортепіано, які пізніше виконувались у Львові, Києві, Харкові.

У 30-ті роки в Празі проходила творча й виконавська діяльність Стефанії Туркевич-Лисовської (1898–1977). Вона стала першою в Галичині українською жінкою, яка здобула науковий ступінь доктора мистецтвознавства. Її композиторський стиль наближений до естетичних і конструктивних засад неокласицизму; її ладотональне мислення ґрунтується на "дванадцятитупеневій діатоніці" із вживанням різноманітних хроматичних щаблів у ролі побічних тонік, частим застосуванням квартових і квінтових вертикалей поряд із терцовими.

С. Туркевич-Лисовська приділяє значну увагу поліфонії в розвитку музичної тканини твору, не використовуючи при цьому суто поліфонічних форм. Часом і назви деяких пізніших опусів С. Туркевич сприймаються як алюзії до назв гіндемітових творів: "Малярська симфонія" – і "Маляр Матіс", "Космічна симфонія" – і "Гармонія світу".

**Висновки та перспективи подальших досліджень.** Загалом "празький" період творчості для галицьких музикантів позначений плідними творчими пошуками як у царині авторських новацій, формуванні стилю, так і в розвитку жанрової палітри української музики, пов'язано насамперед із впливом на їх композиторську діяльність педагогіки В. Новака.

Заслуга Празької композиторської школи у розвитку українського мистецтва полягає в тому, що завдяки їй було реалізовано багатий творчий потенціал національної музики, репрезентований у чеській культурі молодими українськими композиторами, які спромоглися розвинути яскраві новаторські тенденції вітчизняного мистецтва у європейському контексті. Їм належить заслуга формування національного музичного стилю на основі засвоєння неоромантичних та модерністських тенденцій світової культури.

**Перспективним**, на нашу думку, саме музично-теоретичний підхід у вивченні індивідуальної манери письма українських композиторів, які заклали фундамент професійної національної композиторської школи, помножений на переосмислення факторів впливу на їх творчість є одним з найважливіших чинників високої професійності майбутнього вчителя музичного мистецтва.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Грінченко М. Музикальна творчість і музикальний фольклор Західної України / М. Грінченко // Рад. музика. – 1939. – № 6. – С. 12–15.
2. Барвінський В. Музичне життя у Празі чеській / В. Барвінський // Музичний вісник. – Львів. – 1930. – С. 58–61.
3. Smolka J. Česká hudba našeho století / J. Smolka. – Praha, 1961. – 376 s.
4. Бэлза И. Русские классики и музыкальная культура западного славянства / И. Бэлза // М. : Музгиз, 1950. – 488 с.
5. Ніколаєва Л. Камерно-інструментальні твори М. Колесси / Л. Ніколаєва // Музика. – 1979. – № 1. – С. 10–15.
6. Волошин М. Вищий музичний інститут у Львові / М. Волошин // Альманах музичний. – Львів, 1904. – С. 102–104.

#### REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Hrinchenko M. Muzykal'na tvorchist' i muzykal'nyy fol'klor Zakhidnoyi Ukrayiny [Musical Art and Musical Folklore of Western Ukraine] / M. Hrinchenko // Rad. muzyka [Soviet Music]. – 1939. – № 6. – S. 12–15.
2. Barvins'kyi V. Muzychne zhyttya u Prazi ches'kiy [Musical Life in Czech Prague] / V. Barvins'kyi // Muzychnyy visnyk [Musical Journal]. – Lviv. – 1930. – S. 58–61.
3. Smolka J. Česká hudba našeho století / J. Smolka. – Praha, 1961. – 376 s.
4. Belza I. Russkiye klassyky i muzykal'naya kul'tura zapadnoho slavyanstva [Russian Classics and Musical Culture of Western Slavdom] / I. Belza. – M. : Muzhyz, 1950. – 488 s.
5. Nikolayeva L. Kamerno-instrumental'ni tvory M. Kolessy [Chamber Instrumental Compositions of M. Kolessa] / L. Nikolayeva // Muzyka [Music]. – 1979. – № 1. – S. 10–15.
6. Voloshyn M. Vysshyy muzychnyy instytut u L'vovi [Higher Musical Institute in Lviv] / M. Voloshyn // Al'manakh muzychnyi [Musical Almanac]. – Lviv, 1904. – S. 102–104.

#### **Бедакова С. В. Творчество украинских композиторов "Пражской школы" в контексте музыкально-теоретической подготовки будущих учителей дисциплин художественного направления.**

*В статье представлен период становления и развития национального музыкального искусства, с учетом всестороннего научного изучения. Выявлены особенности Пражского периода в становлении и развитии творчества украинских композиторов. Раскрыта специфика и значение Пражской школы украинских композиторов в контексте национального музыкального искусства. Сформулированы и обоснованы рекомендации к исследованию Пражской школы будущими учителями дисциплин художественного направления.*

**Ключевые слова:** Пражская школа, музыкальный стиль, композиторский стиль, музыкальный фольклор, музыкальная форма, гармоническое мышление.

***Bedakova S. V. Creativity of the Ukrainian "Prague School" Composers in the Context of Musical Theoretical Training of Future Art Disciplines Teachers.***

*Having assimilated the experience of the Prague school, the representatives of younger Ukrainian composers' generation elaborated the modernistic tendencies of European Slavonic esthetics. The appearance of neoclassic tendencies in the Ukrainian composers' oeuvre was connected with the desire to master classical music heritage (in the wide sense) in practice on one hand, and with neoclassical tendencies in Western culture in general on the other hand. The character of innovations showed itself in piano oeuvre first of all, which was naturally grounded on inner factors of national art heritage. In that very period an active attention of Ukrainian composers was aimed at the classic genres of Western piano music such as sonatas, baroque polyphonic genres, variational cycles and program suite.*

*Experiments with form, rhythms, mode tonal organization and harmony are peculiar for symphonic, chamber instrumental, vocal oeuvre of M. Kolessa, R. Simovych, Z. Lysko, S. Turkevych-Lisovska. The consequences of V. Novak's style influence with its tendency to symbolic, metaphoric folk songs' palette, veiled impressionistic harmonies and texture, especially had an effect on their oeuvre.*

*The merit of the Prague composers' school in the development of Ukrainian art lies in realization of rich creative potential of national music, represented in Czech culture by young Ukrainian composers, who were successful in developing of bright innovatory tendencies of native art in European context. The forming of national musical style based on assimilation of neo-romantic and a modernistic tendency of world culture also belong to them.*

*In our opinion, the musical theoretic approach multiplied by rethinking of factors of influence on their oeuvre in the learning of individual manner of Ukrainian composers' writing, who laid the foundation of professional national composer school, is one of the most important factors of high professionalism of the future teacher of music art.*

**Key words:** the Prague school, musical style, composer's style, musical folklore, musical form, harmonic thinking.