

## ФІЛОСОФІЯ МИСТЕЦТВА

УДК 78.01.071.1(477)”18/20”  
orcid.org/0000-0001-6282-3019; doi

### КОМЕНТАР ЯК РЕЗУЛЬТАТ КУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ ТА ФЕНОМЕНУ ВІДЧУЖЕННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ ХІХ–ХХІ СТОЛІТЬ

**Олександр КОЗАРЕНКО**

*Львівський національний університет імені Івана Франка,  
кафедра філософії мистецтв,  
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79005,  
тел.: +380988851823, e-mail: philosophyart@gmail.com*

*Метою роботи є необхідність показати різні типи композиторського коментування, що, на нашу думку, є конкретним засобом загального явища відчуження в музиці.*

*Наукова новизна* полягає у запропонованому автором новому підході до аналізу та осмислення парадигм творчості українських композиторів ХХ–ХХІ століть. Йдеться про “втягування” композитором у власний текст чужих текстів на особливих умовах, що найкраще окреслюється поняттям музичного коментаря. *Методологія дослідження охоплює:* емпіричний метод як пізнання, що *реалізується в процесі особистого досвіду через порівняння як встановлення подібностей між проаналізованими музичними текстами, метод формалізації дає змогу охопити відображення змістовного знання у знаково-символічному вигляді.* Існування музичних ейдосів потребує коментарів, а черговий акт авторського “відчуження” свідчить про самозростання Логосів Музики.

Результати запропонованого дослідження можуть бути використані в програмах навчальних дисциплін: “музична психологія”, “музична філософія”, “світова музична література”, “історія української музики”, “історія української культури”, “культурологія”.

*Ключові слова:* коментар, відчуження, українська музика, Н. Нижанківський, Б. Лятошинський, С. Людкевич, М. Скорик.

Явище відчуження в музиці, яке намагалася осмислити Н. О. Горюхіна в останні роки [3], окрім есхатологічних мотивів, породжених перетворенням “культури в цивілізацію” (за О. Шпенглером), і як результат – трагічне відлучення людини від музики, має ще один вияв – відсторонення від тексту культури, коментування музики музикою. Дуже виразний у творчості В. Сильвестрова (що останні роки “пише музику про музику” [9, с. 280]), він спонукає озирнутися принаймні на найближче ХХ століття – на час, коли особливо загострилася Пам’ять Культури. І виявляється, що Лисенкові спогади-коментарі – від п’яти фортепіанних п’єс з лейпцігського автографа 1876–1878 років до коди кантати “Б’ють пороги”, де історія європейської музики стиснута до кількох сторінок Лисенкового коментаря [3] – мають безпосереднє продовження як у безпосередніх його спадкоємців (Нестора Нижанківського, Бориса Лятошинського), так і в постмодерністів (приміром, того ж В. Сильвестрова чи М. Скорика).

Цікаво, як змінювалася “механіка” коментування чужих текстів: від того ж Лисенка (чи Людкевича) – до їх послідовників. Якщо класики української музики творили свої “моностилі” на засадах лінгвістичної свідомості модернізму, що передбачала засадничу гетерогенність, інтертекстуальність, роботу за “чужими” стильовими моделями та не допускала відчуження-очуднення взорованого зразка, передбачала максимально точно його відтворення, розширення семантично-стильового обсягу привнесеними авторськими рисами. Тому то так виразно відчув Людкевич у музиці Лисенка “стильові маски” Шопена, Ліста, Гріга, Чайковського, вказуючи на інакшість цих стилізацій, крізь які завжди проступає “виразна лисенкова фізіономія”. З одного боку, тут вчувається відгомін середньовічної техніки *varietas*, яка передбачала максимально точно відтворення моделі (аж до утвердження безособовості автора і тривалого періоду анонімної творчості). А з іншого – це свідчить про особливу пластичність-гнучкість національної мистецької свідомості, що знайшла, як видається, своє покликання не у творенні епохальних історичних стилів, а в синтезуванні “чужого”, щоб робити його “своїм” (як українець-лемко Боршнянський “одідичив” італійскість вже у “третьому коліні” – за спостереженням того ж Людкевича).

Як приклад такого розширюючого-уточнюючого коментаря – вже згадувані “П’ять п’ес для фортепіано” з лейпцизького автографа М. Лисенка, де він “привласнює” для української музики стилі Дворжака, Шопена, Шумана, Чайковського, Шуберта, не тільки окреслюючи власні стильові обрії, але включаючи національну музику в актуальні тренди музичного романтизму, роблячи її зрозумілою в європейському контексті.

Наше наступне завдання – спробувати показати різні типи композиторського коментування в українській музиці, або, як казав Діонісій Ареопагіт – “ми не можемо ані зрозуміти, ані празнувати всіх таїнств, але зобов’язані як слід їх обговорити”.

Чому розглядаю явище коментаря в музиці Н. Нижанківського, М. Скорика, Б. Лятошинського, А. Кос-Анатольського? Зізнаюся, що ювілейні імпульси стали визначальними (125 та 80 років від дня народження двох перших, 110 від дня народження останнього і 50 років після смерті Лятошинського). Виявилось, що композитори саморефлексували (за винятком Скорика) і не соромилися самокоментарів [8, с. 50]. Я спробував піти за їх слідами і переконатися у справедливості Пушкінської максими про корисність “слідування за думками мудрих людей” (“Капітанська донька”).

“Автобіографія” Н. Нижанківського 1926–1928 років не тільки увиразнила портрет композитора, але й пояснила рефлексуючу природу “Інтермеццо” і “Вальсу” для фортепіано. Як пише М. Бонфельд, “композиторська рефлексія – промінь вузько спрямований, сконцентрований на тих взірцях музичної думки, котрі близькі кожному митцеві особистісно, індивідуально” [2, с. 128]. Й. Брамс і Ф. Шопен – не просто узагальнені орієнтири для Нижанківського. А. Яцковська зауважила, що “коментар засобами музики буде ... завжди концепційним – таким, що опирається на вивчення й розуміння коментованого тексту і пропонує його інтерпретацію.

Об’єктом інтерпретації може бути практично будь-який, навіть дрібний компонент – мелодика, ритміка, зворот, мотив” [10, с. 166]. Н. Нижанківський не просто коментує стиль Й. Брамса та Ф. Шопена, інтерпретуючи “Інтермеццо” *b-moll* ор. 117 чи “Вальс” *cis-moll*, розвиваючи як власні інтонаційні зерна класиків: він “поєднує в акті інформаційного обміну дві культури, дві мовні норми, дві картини світу – сучасну добі автора та сучасну адресатові перевидання. Слова коментаря, оточуючи текст твору, продукують для нього середовище, яке пом’якшує його

контакт з іншою культурою та іншим часом” [1, с. 280]. Як на мене – ці п’єси Нижанківського стали відгомонам в українській музиці вершин європейського музичного інтелектуалізму в манері галицького салонного піанізму, “засліпленого блиском коментованої думки” [5].

*Й. Брамс “Інтермеццо” b-moll op. 117, т. 1–4*

*Andante non troppo e con molto espressione*

*p dolce*

*col ♯ca.*

*Н. Нижанківський “Інтермеццо” d-moll, т. 1–2*

*Moderato*

*p*

Інша ситуація, як на мене, у випадку “Траурної прелюдії” Б. Лятошинського. Тут майже точний збіг (інтонаційне, ритмічне, навіть бемольне тональне!) зерен коментованого і коментуючого тексту сприймається як коментар-договорювання шопенового тексту співмірним коментатором (зростання значеннєвих полів довкола таких загальнозначущих “тем-зірок” (М. Коцюбинська) потребує окремого дослідження).

*Ф. Шопен “Прелюдія” c-moll op. 28 №20, т. 1–4*

*Largo*

*ff*

*Б. Лятошинський “Траурна прелюдія”, т. 1–3*

*Lento lugubre*

*p*

Окремий випадок – самокоментування представлений у творчості А. Кос-Анатольського. Явище такого секумлоквіуму (самодіалогу-саморефлексії у свідомості митця) гарно осмислила харківська дослідниця Людмила Шаповалова: “сама дія винесена за рамки сюжету... власне рефлексивний образ є ... реакцією на дію, котра є розважанням над нею, її оцінкою, та не самою дією... Щабель психологічною інтроспекції настільки інтенсивний, що виникає ілюзія подій, що відбуваються «тут і зараз», «на наших очах». Логіка спогадів переводить лірико-психологічний тип оповіді в план драматичний. Тому то рефлексивний сюжет в музиці створює враження повноти життя тією ж мірою, що й драма, та з невеликою різницею: це – монодрама” [11, с. 86].

Як приклад – парафраз для арфи (чи фортепіано) А. Кос-Анатольського на тему власного солоспіву “Ой ти дівчино, з горіха зерня”. Франковий текст, що обумовив емоційно-образний “горизонт” солоспіву, в інструментальному парафразі вже не обмежує композитора у розвитку матеріалу суто музичними засобами – драматизацією-укрупненням образу, частими ладо-тональними відхиленнями, “психологізацією гармонії” (за Н. Горюхіною), збагаченням фактури викладу та ін. Складається враження, що композитор ніби вслуховується в низку варіацій на інтонацію солоспіву, виводячи його на рівень поетичної метафори, загально-романтичного архетипу “страждань молодого Вертера”.

Цікаве явище – творення Кос-Анатольським паралельних текстів (віршованого і музичного), які взаємокоментують один одного чи то в якості поетичного епіграфа, чи музичного розгортання цієї “словесної програми” в прелюдії ля-мінор для фортепіано.

Лежу собі у темнім гробі  
І не турбуюся нічим.  
Написано “Помер” – та й годі,  
Всі земні справи закінчив.  
Важкий лежить на мені камінь  
Це знак, що я на правду вмер  
Я здав останній свій екзамен  
І легко є мені тепер.  
Тут дисонансом сон глибокий  
Вже не порушить крик життя.  
Моє найвище щастя – спокій  
І абсолютне забуття.  
Та ось несеться гомін слави  
У дім мій, де царює смерть.  
Я пізнаю знайомі брава,  
Знайомий Шумана концерт.

Звук чародійний фортепіано  
У серце полум’ям проник.  
Одна сльоза гаряча кане  
З моїх очей, з моїх повік.  
І на осяяну естраду,  
Коли гримить від брава зал,  
Невидимий поклонник з аду  
Тобі кидаю цвіт, мій жаль.  
Минуть роки, хтось в нагороду  
Тобі на сцену кине цвіт.  
Дванадцять б’є, то я з-за гробу  
В тім цвіті шлю тобі привіт.  
Я вмер, я ліг у темнім гробі,  
Я вмер, не хочу жити знов.  
Але не вмер мій жаль по тобі,  
І вічно житиме любов.

Про підкреслену програмність цієї прелюдії свідчить, зокрема, думка Марії Крушельницької [якій присвячена ця прелюдія – *О. К.*] про майже точне збігання строф поетичного тексту і розділів форми цієї прелюдії, особлива значущість басового остінато, яке зображає дванадцять ударів годинника тощо [4, с. 82].

А якщо взяти до уваги, що в основу цієї прелюдії лягла музика Дж. Пуччіні (п’еса для струнних “Хризантеми”, що є антрактом і лейтмотивом в опері Дж. Пуччіні

“Манон Леско”), то маємо подвійний музично-поетичний коментар, здійснений А. Кос-Анатольським словом і музикою.

Прикладом “непрямого” (опосередкованого) коментаря є вальс “Зів’ялі троянди”, назву якого (чи саму лишень назву ?!) Кос-Анатольський запозичив з однойменного романсу Ф. Шуберта з вокального циклу “Прекрасна млинка”. Очевидно, поетична першооснова шубертівського солоспіву задала вектор фортепіанного коментаря Кос-Анатольського.

Квіти від милої, від дорогої  
Нехай кладуть у гріб зі мною;  
Як мертві ваші пелюстки,  
Так сум мій пригадали ви.

Ще один приклад “непрямого” (опосередкованого) коментаря – “Мелодія” М. Скорика, яка виявляє симптоматичні алюзії до солоспіву С. Людкевича “Ой співаночки мої” (а ще більше – до оркестровки-коментаря цього солоспіву В. Кіктою). Оркестратор немов “розпарцельовує” наскрізну Людкевичеву мелодію на окремі фрази-зерна, які двократно повторюючись виявляють свою риторичну “книжну” природу, проникають у фактуру акомпанементу, набуваючи інструментального виміру. “Сцієнтизм” фігури “circulatio” підхопив М. Скорик, змінивши нисхідний людкевичевий хід до V ступеня у завешенні людкевичевого тематичного зерна на висхідне завоювання верхньої домінанти, що дало додатковий поштовх для інтонаційного розгортання “Мелодії” М. Скорика.

*С. Людкевич “Ой співаночки мої”, т. 5–9*

*М. Скорик “Мелодія”, т. 1–4*

Життя таких музичних ейдосів вимагає коментарів. Зокрема словесних – коли філософія музики стає “повитухою при народженні істини” (за Сократом), а черговий акт авторського “вічуження” свідчить про самозростання Логосів Музики. І чим більше у словнику композитора таких “знаків-зірок”, тим більша уявленість його свідомості світом загальноартистичного дискурсу (Л. Майер), де “музична мова справляє своє свято”, тим ширший простір його коментарів, “тим краще” (як казав Левко Ревуцький у своїх лекціях студентам-композиторам Київської консерваторії) [7].

### Список використаної літератури

1. Баршт К. О направлениях и пределах комментирования художественного текста. *Вопросы литературы*, 2009. № 5. С. 280.
2. Бонфельд М. Музыка как рефлексия. Конец эпохи: Бах. Моцарт. Чайковский. Стравинский. Искусство на рубежах веков: материалы международной научной конференции. Ростов-на-Дону: Гэфест, 1999. С. 128.
3. Горюхіна Н. О. Відчуження в музиці. *Українське музикознавство*. Київ: Музична Україна. Вип. 3. 1998.
4. Дубровний Т. Фортепіанна творчість Анатолія Кос-Анатольського в проекції стилю доби: Монографія. Львів: НТШ, 2007. С. 82.
5. Исупов К. Вненаходимость комментатора. *Вопросы литературы*. 2008. № 2. С. 6–19.
6. Козаренко О. Семантично-знакова багатомірність тексту кантати “Заповіт” С. Людкевича. *Українське музикознавство*. Київ: Музична Україна. Вип. 16. С. 18–24.
7. Коломієць А. Пам’ятні записки. Розмови з учителем. Київ: НСКУ, 2015 р. 151 с.
8. Нестор Нижанківський. Автобіографія / 1926–28 рр. Цит. за: Ю. Булка. Нестор Нижанківський. Життя і творчість. Львів-Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць., 1997. С. 50.
9. Сильвестров В. Дождатся музики. Київ: Дух і літера, 2012. С. 280.
10. Яцковська А. О. Симфонії І. Стравинського: дис. кандидата мистецтвознавства. Київ, 2018. С. 166.
11. Шаповалова Л. В. Рефлексивный художник. *Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве*. Харьков: Скорпион, 2007. С. 86.

### Referens

1. Barsht K. Pro napravlennya ta pereklad komentuvannya khudozhnikh tekstiv. *Voprosy literatury*, 2009. № 5. S. 280.
2. Bonfel'd M. Muzyka yak refleksiyya. Konets epokhy: Bakh. Motsart. Chaykovs'kyu. Stravyns'kyu. Iskusstvo na rubezhakh: materialy mizhnarodnoyi naukovoyi konferentsiyi. Rostov-na-Donu: Hefest, 1999. S. 128.
3. Horyukhina N. O. Vidtvorennya v muzytsi. *Ukrayins'ke muzykoznavstvo*. Kyiv: Muzychna Ukraina. Vyp. 3. 1998.

4. Dubrovnyy T. Fortepianna tvorchist' Anatoliya Kos-Anatol's'koho v proektakh stylyu zdobula: Monohrafiya. L'viv: NTSH, 2007. S. 82.
5. Isupov K. Vnenakhodymost' komentatora. Voprosy literatury. 2008. № 2. S. 6–19.
6. Kozarenko O. Semantychno-znakova informatsiya pro velyku kil'kist' kontaktiv "Zapovit" S. Lyudkevycha. Ukrayins'ke muzykoznavstvo. Kyiv: Muzychna Ukraina. Vyp. 16. S. 18–24.
7. Kolomiyets' A. Pam'yatni zapysy. Rozmovy z uchytel'em. Kyiv: NSKU, 2015 r. 151 s.
8. Nestor Nizhankivs'kyy. Avtobiohrafiya / 1926–28 rr. Tsyt. za: YU. Bulka. Nestor Nizhankivs'kyy. Zhyttya i tvorchist'. L'viv-N'yu-York: Vydavnytstvo M. P. Kots'., 1997. S. 50.
9. Syl'vestrov V. Dozhdaytes' muzyky. Kyiv: Dukh i literatura, 2012. S. 280.
10. Yatskovs'ka A. O. Symfoniyi I. Stravins'koho: dys. kandydata mystetstvoznavstva. Kyiv, 2018. S. 166.
11. Shapovalova L. V. Refleksyvnyy khudozhnyk. Problemy refleksyi v muzykal'nom tvorchestve. Khar'kov: Skorpion, 2007. S. 86.

Стаття надійшла до редколегії 12 .09.2018.

Прийнята до друку 12.10 2018.

## COMMENTARY AS A RESULT OF CULTURAL DIALOG AND THE ALIENATION (IN UKRAINIAN MUSIC OF THE 20-21<sup>TH</sup> CENTURIES

**Oleksandr KOZARENKO**

*Ivan Franko National University of Lviv,  
Department of Philosophy of Art,  
18, Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008,  
phone: +380988851823, e-mail: [filosophyart@gmail.com](mailto:filosophyart@gmail.com)*

The phenomenon of alienation in music, which Nadiya Horiuhina was trying to comprehend lately, besides eschatological motives that were generated by the transformation of “culture into civilization” (by O. Spengler) has one more display – a commentary of music by music. It is very expressive in the works of V. Sylvestrov (who writes “music about music” lately), which makes us to look back at least on the nearest 20<sup>th</sup> century – the time when philosophers stated The Decline of the West. And it turned out that commentaries of Mykola Lysenko – beginning from his five piano pieces from Leipzig autograph of 1876-1878 up to the coda of his cantata “Biuť Porohy” (The Rapids Roar) in which the history of European music is compressed into several pages of Lysenko’s commentary – has their direct continuation in the works of his successors: Nestor Nyzhankivsky, Borys Liatoshynsky as well as such postmodernists as Valentyn Sylvestrov or Myroslav Skoryk.

Thus, “Autobiography” of N. Nyzhankivsky which was written during 1926-28 not only made the portrait of the composer more clear but also explained the reflexive nature of his piano works such as “Intermezzo” and “Waltz”. As M. Bonfeld suggested “is a composer’s reflection is a tiny ray, which is projected and concentrated on these musical samples that are close to every

artist personally and individually”. Brahms and Chopin are not simply generalized guides for Nyzhankivsky. A. Yatskovska turned her attention that “a commentary made by musical means will be ... conceptual – it will be such that relying on studying and understanding of the text commented and offers its interpretation... The object of interpretation can be practically any, even small component – melody, rhythm, phrase, motif”. N. Nyzhankivsky does not comment the style of Brahms or Chopin, he interprets “Intermezzo” b-moll op. 117 or “Waltz” cis-moll in his own way, developing the intonation seeds of classics as his own: “he connects two cultures in the process of information exchange, two linguistic norms, two pictures of the world – one which is modern for the era and the second – for an addressee of the reprint. The words of the commentary, surrounding the text of the work, create an environment for it, which makes its contact with other culture and other time more soft”. As for me, these pieces of Nyzhankivsky became the echo in Ukrainian music of the peaks of the European intellectualism in the manner of Galician salon piano art, “blinded by the brightness of a commented thought”.

The different situation, as for me, is in the case of “Trauma preliudiya” (“Elegy-Prelude”) and “Zapovit” (“My Testament”) by Borys Liatoshynsky. In these pieces the almost exact coincidence (intonation, rhythmic and even tonal!) of the seeds of the commented and commenting text is considered as a commentary-договорювання of someone else’s text by commensurate commentator. The increase of meaningful fields around “themes-stars” (M. Kotsiubynska) needs to be studied separately.

*Keywords:* comment, alienation, Ukrainian music, N. Nyzhankivsky, B. Lyatoshynsky, A. Kos-Anatolsky, M. Skoryk.