

УДК 78.071.1
orcid.org/0000-0002-3765-9402

ЮХИМ ГОЛИШЕВ: “ПАТЕНТ” НА ДОДЕКАФОНІЮ

Олег РОЖАК

*Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка,
теоретико-композиторський факультет, кафедра композиції,
вул. Нижанківського, 5, Львів, Україна, 79005,
тел.: +380964736403, e-mail: yourhouse.pl@gmail.com*

Актуальність дослідження полягає у необхідності введення Юхима Голишева в українськомовну музикознавчу базу, як українського композитора, який писав у дванадцятитоновій техніці. Метою роботи є розглянути постать Ю. Голишева в контексті музики 1910–1930-х років, визначити його роль в європейській музиці того часу та виявити основні причини, згідно з якими Ю. Голишев не отримав визнання як перший композитор-додекафоніст, хоча його перший додекафонний твір був написаний ще у 1914 році. Дослідження було виконане з використанням таких методів: історіографічний (для вивчення життєвого і творчого шляху Ю. Голишева), метод гіпотез (для визначення причин, через які Ю. Голишев не отримав “патенту” на додекафонію), аналогії (для підтвердження деяких запропонованих гіпотез подібними випадками з історії), комплексний (для підсумування всіх чинників і аспектів досліджуваного явища). У дослідженні вперше були запропоновані гіпотези, які б пояснювали причини, через які Юхим Голишев – композитор українського походження – не залишився в історії як перший додекафоніст. Хоча він написав своє Струнне тріо у дванадцятитоновій техніці 1914 року, за кілька років до першого додекафонного опуса Арнольда Шенберга. Перші три гіпотези – про другорядну роль музики в житті Ю. Голишева, порівняно з візуальними мистецтвами, про невизнання Ю. Голишева його сучасниками і про плагіат з боку А. Шенберга були спростовані у статті. Це дослідження засвідчило, що основною причиною згаданого феномену є несприятливі життєві обставини, які призвели до втрати майже всіх музичних творів Ю. Голишева (Струнне тріо – єдиний уцілілий твір композитора). Ця гіпотеза знаходить своє підтвердження через аналогічні випадки в історії музики. Зокрема, менша популярність Йозефа Матіаса Гауера як композитора (порівняно із А. Шенбергом) спричинила менше поширення його системи композиції. Інший приклад – репресії проти іншого композитора українського походження – Миколи Рославця – призвели до втрати частини його творчої спадщини.

Ключові слова: Юхим Голишев, додекафонія, серіалізм, Струнне тріо.

Постановка проблеми. Про Струнне тріо Ю. Голишева відомо давно, як і про рік його написання – 1914. Питання першості Ю. Голишева на перший погляд, не мало б викликати сумніву, адже А. Шенберг оголосив про створення додекафонії у 1923 році, в Сюїті для фортепіано ор. 23. Проте в працях, присвячених Ю. Голишеву, музикознавці висловлюються про це частково, лише у вигляді окремих рипущень.

А в українському музикознавстві ситуація навколо композитора, родом з України ще більш незрозуміла ^– україномовна література про Ю. Голишева обмежується коротким описом його життєвого шляху і згадкою про “Струнне тріо”, як про дванадцятитоновий твір.

Аналіз останніх досліджень та публікацій щодо теми. У зв’язку з майже цілковитою втратою творчої спадщини Ю. Голишева, цю постать належно не вивчали науковці. Проте, зважаючи на його досягнення у “Струнному тріо” і вагомість Ю. Голишева в середовищі митців-модерністів, його ім’я фігурує серед провідних композиторів початку ХХ століття, які перебували у пошуку нової системи звуковисотної організації. До таких праць належать дослідження Д. Гойови [1], Ю. Холопова [4], Я. Пейса [5]. Натомість, американська музикознавиця Дж. Вівер у своїй дисертації [6] цікавиться технікою Ю. Голишева у Струнному тріо, порівнюючи цей твір із “П’ятьма п’єсами для струнного квартету” Г. Еймерга. Варто зазначити, що у більшості цих праць розділи, присвячені Ю. Голишеву були поверхово-інформативними і складали мізерну частину дослідження. Винятком є стаття Я. Пейса “Юхим Голишев, Арнольд Шенберг і витоки дванадцятитонові музики” [5], де частково досліджене питання першочергового права композитора родом з України називатися винахідником додекафонії.

Актуальність теми зумовлена необхідністю повноцінного залучення Ю. Голишева в україномовний сегмент музикознавства як композитора українського походження, який працював у дванадцятитоновій техніці.

Наукова новизна. Вперше в українському музикознавстві комплексно розглянуто постать Ю. Голишева в контексті історії музики першої третини ХХ століття. Окрім того, висунуто та перевірено очевидні гіпотези, які свідчили б про причини відсутності у композитора родом українського походження світового “патенту” на додекафонію, незважаючи на те, що його перший твір у дванадцятитоновій техніці був написаний ще у 1914 році (тобто, за декілька років до написання першого додекафонного твору А. Шенберга) та, як показали дослідження, всупереч беззаперечному факту, що Ю. Голишев був свідомим у дванадцятитоновому мисленні, випереджаючи свій час.

Мета статті – розглянути Ю. Голишева в контексті стильового розвитку мистецтва першої третини ХХ століття, визначити його внесок у розвиток європейської музики, з’ясувати долю переконання музикознавців у першості Голишева як першого додекафоніста та з’ясувати обставини, що перешкодили отриманню ним “патенту” на додекафонію. Для досягнення вказано мету у статті поставлено такі **завдання**:

- на основі біографічних фактів з життя Ю. Голишева визначити його роль у мистецькому середовищі першої третини ХХ століття;
- окреслити специфіку техніки композиції у Струнному тріо Ю. Голишева;
- враховуючи факти з біографії композитора, взяті з музикознавчих праць, окреслити основні гіпотези відсутності у Ю. Голишева історичного права називатися винахідником додекафонії;
- підтвердити або спростувати знайдені гіпотези.

Полеміка навколо питання, кому належить першість винаходу нової звуковисотної системи від початку ХХ століття, досягла стабільної фази. Поволі музикознавці врахували заслуги тих композиторів (а їх понад десяток), котрі на

фоні кризи романтизму і появи нових течій у інших видах мистецтва (так званих “-ізмів”) докорінно реформували систему музичного мислення.

У 1983 році в СРСР часів “застою” була опублікована стаття російського радянського теоретика Юрія Холопова “Хто винайшов 12-тонову техніку?” [4], у якій дослідник намагався описати всі наявні джерела виникнення додекафонії. Мета дослідника – відповісти на далеко не риторичне питання, винесене у титульну назву статті. У цілому, праця Ю. Холопова є інформативною. Автор відстежує хронологію творів у яких застосовано окремі елементи організації звуковисотного матеріалу. Не враховуючи залучених до фактажу статті імен випередників додекафонії Арнольда Шенберга, радянський музикознавець підсумовує свої наукові розвідки з позицій консервативної думки про винахідника додекафонії: “Втім, говорячи про мистецькі явища, завжди важливіше не те, хто «винайшов» новий прийом, а те, хто вдихнув у нього життя. Отже, незважаючи на необхідність визначення пріоритету, головним є розгляд художньої цінності результатів. Припустимо, можна погодитись з Гауером, що він працював у галузі 12-тонової музики раніше за Шенберга. Але не можна відкидати того, що “трійця” нововіденської школи в музичному відношенні явно і набагато вища Гауера-музиканта” [4, с. 57]. Тобто, Ю. Холопов апелює насамперед до аспекту естетичної цінності творів композиторів-першопроходців на шляху додекафонії, вважаючи факт комплексної розробки композиторської техніки є сильнішим за історичні аргументи і підготовчий етап цього процесу. На нашу думку, таке твердження не є об’єктивним, оскільки існують різні історичні чинники, які свідчать про несправедливість надання, пальми першості у винаході додекафонії нововіденцям. Йдеться про формування покоління послідовників тої чи іншої системи. Зокрема, творчість представника нововіденської школи – Антона Веберна – надихнула наступну потужну генерацію композиторів “другої хвилі” музичного авангарду. Натомість, творчість Йозефа Матіаса Гауера, кандидатуру якого найчастіше пропонують опоненти теорії першості Шенберга і нововіденців, була визнана лише у 1960-х роках. На той час серіалізм, похідний від первинної дванадцятитоновості, вже втратив популярність як серед представників молодого покоління композиторів, так і серед таких майстрів, як П. Булез, К. Штокгаузен, Л. Ноно та ін.

У центрі інтересу даних розвідок – факт звернення автора у списку винахідників нової системи до композиторів українського та російського походження. Радянський музикознавець уперше в СРСР описав систему синтетакордів забороненого у Радянському союзі з 1930-х Миколи Рославця, згадав імена композиторів-“втікачів”, котрі емігрували з Російської імперії до встановлення радянської диктатури. Серед них імена Юхима Голишева та Миколи Обухова. Твори М. Обухова почали виконувати в Росії лише з початку 2000-х. Трагічна доля спіткала і партитури М. Рославця, більшість з яких була знищена у 1930-х роках. Музика, яку радянська влада вважала “буржуазним мистецтвом” служила серйозним аргументом для репресій 1930-х років. Навколо постаті М. Рославця склалася абсурдна ситуація, про яку згадує українська музикознавиця О. Коменда: “Присутні на лекції-концерті М. Лобанової, що проводилася 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” [2, с. 35]. Серед творів Ю. Голишева збереглося лише одне Струнне тріо, у якому він застосував ще у 1914

році дванадцятитонову техніку. Раніше Ю. Холопова в СРСР ніхто про цей твір не згадував, як і замовчували радянські музикознавці й ім'я його автора.

Серед композиторів, уродженців Російської імперії, Ю. Холопов виділяє М. Рославця, котрий, на його думку “як музикант, композитор, щонайменше не поступається Гауеру” [4, с. 35]. При цьому російський музикознавець закликає колег до створення спеціальної праці про творчість композитора. На цей заклик відгукнулася майже через 30 років після публікації статті Ю. Холопова російська музикознавиця М. Лобанова, видавши монографію “Николай Андреевич Рославец и культура его времени” (2011) [3].

Про творчий внесок емігрантів, які виїхали з Російської імперії – М. Обухова (з 1918 року проживав у Франції) та Ю. Голишева (оселився у 1909 році в Берліні задовго до Жовтневої революції) радянський музикознавець згадує рідше. Зокрема, у висновках до статті Ю. Холопова ім'я М. Обухова взагалі не зустрічається. Коротка замітка про композитора подана у другому розділі статті “Народження 12-тонової музики”: “У 1918 році М. Обухов пише дві «Літургичні пісні» (на текст К. Бальмонта). В одній із них – «Кров!» («Le sang!») – принцип структури, – «абсолютна гармонія» із 12-тонових комплексів. «Абсолютну гармонію» Обухова можна назвати несерійною додекафонією. Від вільної атональності Веберна і Шенберга вона відрізняється систематичним і свідомим використанням 12-тонових полів”. [4, с. 52–53] Як відомо, творчість М. Обухова набула популярності на межі ХХ–ХХІ століть, причому не лише в Росії, але і в Європі. Проте його визнали у Франції сучасники після публікації його теоретичної праці “Трактат про гармонію тональну, атональну і тотальну”. А в 1957 році французький композитор Артур Онеггер заснував премію імені М. Обухова за кращу партитуру з використанням нової нотації. На нашу думку, визнання М. Обухова за межами батьківщини повністю компенсує критичне ставлення до його постаті в СРСР.

Про внесок Ю. Голишева у формування дванадцятитонової системи, Ю. Холопов писав: “В наступному, 1914 році, виходець із Росії (композитор і живописець) Ю. Голишев komponує струнне тріо, в якому використовує техніку комплексів 12 висот і 12 тривалостей, тобто елементи серіальної техніки (авторський підзаголовок тріо у виданні 1925 року – «Zwölftondauer-Musik»”. [2, с. 50–51] У висновках Ю. Холопов позиціонує Ю. Голишева як одного з винахідників серіалізму: “В результаті, не можна сказати, «хто» (винайшов 12-тонову систему): додекафонію знайшли Шенберг і Веберн, серійність – Веберн і Стравінський, вільну додекафонію – Обухов, серіалізм – Голишев і Кляйн, тропи – Гауер”. [4, с. 57] Попри все, Ю. Холопов не закликає до написання об'ємної праці про Ю. Голишева (як у випадку із М. Рославцем). Якою мірою це пов'язано з політичними причинами, відсутністю фактів і опублікованих творів композитора, суб'єктивною позицією музикознавця – визначити складно, оскільки плутанина розвитку гуманітарної науки в СРСР – результат тиску ідеології, репресій та специфіки мислення за “залізною завісою”. У праці “Хто винайшов 12-тонову техніку?” автор надав пріоритет питанню становлення додекафонії, а не аналізу творчості забутих “вітчизняних” композиторів. Далі спробуємо дати відповідь на питання: чи поділяли інші музикознавці думку Ю. Холопова щодо першості Голишева-серіаліста? Для наочності, долучимо до цієї статті стислий огляд системи Ю. Голишева у його Струнному тріо.

Процес становлення Ю. Голишева як мистця і музиканта тривав протягом 1910–1930-х років. В Одесі він почав займатися музикою та образотворчим мистецтвом одночасно, що і визначило у подальшому вектори його професійного розвитку. В 1909 році він разом зі сім'єю емігрував до Берліна, рятуючись від антисемітських погромів на півдні тодішньої Російської імперії. Ю. Голишев навчався в Консерваторії Штерна у класі Феруччо Бузоні, котрий підтримував його творчі ідеї. У Берліні уродженець Херсонщини прожив до 1933 року. До кінця 1910-х, окрім занять з композиції, Ю. Голишев вів виконавську (скрипка) і диригентську діяльність. Ці та інші біографічні дані знаходимо у праці відомого дослідника російської та радянської музики ХХ століття, німецького музиколога Детлефа Гойови “Нова радянська музика 20-х років” [1], а також у статті англійського піаніста і музиколога Яна Пейса “Юхим Голишев, Арнольд Шенберг і витоки дванадцятитонові музики” [5].

Юрій Голишев-композитор був переконаним авангардистом. У Струнному тріо він застосував авторську техніку, яку назвав “Zwölftondauer-Komplexe” (“Комплекс дванадцяти тонів і тривалостей”). Дещо іншою є назва твору у єдиному друкованому варіанті, виданому в 1925 році у видавництві Robert Lienau Verlag (тепер – Robert Lienau Musikverlag GmbH & Co. KG, що працює у місті Ерцгаузен) – “Zwölftondauer-Musik” (“Музика дванадцяти тонів і тривалостей”).

Детальний розбір техніки Струнного тріо Ю. Голишева містить дисертація американської дослідниці Дж. Вівер “Теоретизуючи атональність: вклад Герберта Еймерга і Юхима Голишева у дванадцятитонову композицію” [6], опублікована у 2014 році. Дослідниця порівнює твір Ю. Голишева з твором “П'ять п'єс для струнного квартету” Г. Еймерга.

За твердженням Дж. Вівер, основу техніки у Струнному тріо становить організація не лише звуковисотного матеріалу, як це є в додекафонії, а й ритмічних тривалостей: “Ці комплекси дванадцяти тонів і тривалостей застосовуються і до ритму, і до звуковисотності у творі. У кожному комплексі, який ми бачимо в партитурі, дванадцять звуків хроматичної гами проходять без повторень, за одним-двома незначними винятками”. [6, с. 151] Винятки теж розібрані у дисертації: “Обидва нетипові повторення звуків відбуваються у четвертій частині <...> Це єдині приклади у всьому Тріо, де дванадцятитоновість трактується вільно. Стилiстично це більше схоже на використання дванадцятитонового комплексу Еймергом у його струнному квартеті, написаному в 1925 році. Після цього комплексу починається новий розділ музичного твору, який відмічений зміною стилю із “мелодія та акомпанемент” у першій половині твору на хоральну кінцівку” [6, с. 153]. З цього твердження можна зробити висновок, що Ю. Голишев, як і всі ранні додекафоністи, допускав вільне трактування техніки на межі розділів. В окремих випадках додекафонічна концепція Ю. Голишева втілена в традиційній репризній формі (наприклад, рондо в II частині), фактурі (гомофонно-гармонічна фактура в IV частині) та прийомах розвитку (часте використання імітації). Цього зазвичай уникали у своїх творах переконані додекафоністи. Але серед ранніх апологетів дванадцятитоновості подібний підхід застосовував львів'янин Юзеф Кофлер у ранніх опусах. “Musique de ballet” op. 7 – цикл танцювальних п'єс, у якому в назві чітко визначена жанровість: “Marche”, “Valse”, “Tango” і “Galop Finale”. У “Musique quasi una sonata” op. 8. Кофлер застосує принцип циклічної пермутації серії (твір, написаний у 1927 році і випередив подібні спроби А. Берга і А. Веберна, які зробили австрійські композитори у 1930-х), і водночас не уникає алюзій до романтичної

фортепіанної сонати. “15 варіацій на 12 тонів” ор. 9 – приклад поєднання строгої додекафонії і жанрових варіацій.

Щодо інтерпретації Голишева-додекафоніста, Дж. Вівер, йдучи за Еймертом схильна його вважати послідовнішим у своїй техніці, аніж його сучасники, які творили дванадцятитонові опуси до появи “патенту” Шенберга: “Окрім наведених вище двох прикладів, Тріо ніколи не відходить від строгої послідовності дванадцяти тонів хроматичної гами без повторень. Ці комплекси, як їх називає і Голишев, і Еймерт, представлені як мелодично, так і гармонічно у Тріо. Хоча ця музика не є серійною в тому сенсі, що не всі звуки є упорядковані в ряди, Голишев підходить ближче до досягнення упорядкованих рядів, аніж це робить Еймерт у своїй композиції <...> Голишев чітко розглядає певний порядок звуковисот, оскільки презентує їх і в реверсі, таким чином наближаючись до поняття серійної організації звуків” [6, с. 153–154].

Натомість, як пише Дж. Вівер, ритмічний компонент у Струнному тріо Ю. Голишева не є настільки строго регламентований, як звуковисотність. “Поєднання певного звуку з конкретною ритмічною одиницею є лише у першій та останній частині твору і тільки під час першого проведення дванадцятитонового ряду. Однак, тривалості, з’являються в першому такті першої частини, складають основу для ритмічних конструкцій, що використовуються в інших частинах” [6, с. 155]. На початку третьої частини американська дослідниця констатує зміщення цілої дванадцятискладової ритмічної структури (“ритмічного комплексу”) на півтон вище при незмінному співвідношенні звуковисотності, порівняно із початковим комплексом. Хоча таке зміщення зустрічається лише один раз, твердження про свідому організацію композитором двох компонентів музичної мови – звуковисотності та ритму очевидне і не піддається сумніву.

Аналіз Струнного тріо Ю. Голишева показав, що у спробі створення тотального серіалізму композитор значно випередив свій час. Як пише Дж. Вівер, “важливо, що такого типу ротація з’являється у творі Голишева настільки [хронологічно] рано, навіть якщо брати до уваги тільки дату публікації, тобто, 1925 рік <...> Комплекс тривалостей Голишева, з’єднаний із найпростішим дванадцятитоновим рядом (по суті – хроматичною гамою), є насправді найбільш раннім прикладом серійної техніки зразка 1950-х. Хоча є лише гіпотезою те, чи було відоме “Тріо” Голишева цим композиторам. Мессіан, Булез, Штокгаузен і Еймерт були колегами в результаті залучення Еймерта до співпраці з WDR і Дармштадськими літніми курсами. Цілком можливо, що Еймерт згадував про твори Голишева” [6, с. 159–160]. На нашу думку, твердження про вплив саме Ю. Голишева на ранніх серіалістів є перебільшенням, адже А. Веберн у 1930-х роках вже міг похвалитися теоретичними (цикл лекцій “Шлях до нової музики”) і практичними (Варіації ор. 30) досягненнями на шляху винаходу тотального серіалізму.

Також, Д. Гойови, Я. Пейс, Дж. Вівер пишуть про те, що Ю. Голишев написав твір у специфічній нотації, у якій відсутні випадкові знаки альтерації, а нота з хрестиком усередині означала підвищення на півтон. Як важає англійський музикознавець Ян Пейс, це було результатом впливу ідей його вчителя і наставника, Феруччо Бузоні, який, як відомо, виступав проти традиційної системи нотації [5]. Д. Гойови, висловлює ще цікавішу версію: “... його система нотного запису з хрестиками для півтонів точно співпадає із системою Ніколая Обухова, яку він, найімовірніше, не знав. Можливо тут існував якийсь спільний російський попередник?” [1, с. 159].

Отже, Ю. Голишев у своєму першому дванадцятинозовому творі досягнув межі тотального серіалізму – течії, яка сповна про себе заявила у 1950-х роках, будучи фактично фундаментальною композиційною технікою “другої хвилі” авангарду. Також Голишев-композитор використав альтернативну нотацію у Струнному тріо. Виникає закономірне питання: як же Ю. Голишев поступився А. Шенбергу у праві “запатентувати” додекафонію? У спробах дати відповідь на це питання у цій статті будуть висловлені декілька гіпотез, які перш за все пов’язані із життєвим і творчим шляхом Ю. Голишева.

1. Відомі на сьогодні факти з біографії Ю. Голишева, описані у працях Д. Гойови, Я. Пейса та ін., свідчать про його захоплення живописом під впливом Василя Кандінського у 1920-х роках. Але висновок про те, що Ю. Голишев повністю припинив композиторську діяльність, є хибним, у чому можна перекоонатися у процесі детального вивчення біографії композитора. Кульмінаційним моментом розвитку його музичної творчості прийнято вважати симфонічну поему “Льодова пісня”. Цей опус, датований 1919 роком, вважається першим у світі додекафонним твором для симфонічного оркестру. На жаль, партитура “Льодової пісні”, як і інші твори Ю. Голишева, була втрачена, щоправда згадки про прем’єру залишилися. Ян Пейс описав твір, як “симфонічну поему, що триває 75 хвилин із піснями, оркестровою музикою та візуальними ефектами” [5]. Починаючи з 1920-х, Ю. Голишев дійсно дедалі більше зосередився на занятті живописом, проте продовжував займатись музикою до початку наступного десятиліття. Про перебіг музичної творчої діяльності Ю. Голишева після здобуття ним європейської слави писав Д. Гойови: “Він винаходив нові інструменти, роздавав виконавцям у якості інструментів кухонне начиння. Вивчав природничі науки (хімію та фізику, зокрема акустику), працював у якості технічного консультанта на студії “TOBIS-Klangfilm”, де познайомився із С. Ейзенштейном та В. Пудовкіним, для яких у 1931 році написав музику до радянського фільму “Ігденбу – великий мисливець” [1, с. 96]. Можна стверджувати, що інтерес Ю. Голишева до музики не згас, тому перша гіпотеза не є вірною.

2. Гіпотеза про непопулярність Голишева-митця утвердилася завдяки аналогії з постаттю Й. Гауера, для якого саме невизнання сучасниками стало вирішальним у боротьбі за першість у додекафонії. Варто сказати, що у період Першої світової війни Ю. Голишев був важливою фігурою у європейському мистецькому середовищі, про що свідчить його дружба з Ф. Бузоні, Р. Штраусом, І. Стравінським, В. Кандінським, В. Гропіусом та іншими відомими в той час митцями, про що пише, зокрема, Ян Пейс: “Батько Голишева був другом Кандінського і відомий художник переконав натхненного Голишева почати малювати ще до його переїзду в Німеччину. До часу прем’єри його “Sinfonie aggregate”, яка відбулась 21 лютого 1919 року, Голишев разом із Раулем Хаусманном та Ріхардом Хюльсенбеком примкнув до течії дадаїстів і був співавтором маніфесту, який закликав до “жорстокої боротьби” проти “експресіонізму та неокласичної культури <...> Його роботи були помічені на перших виставках дадаїстів. Він презентував Антисимфонію (“Musikalische Kreisguillotine”¹) як частину цих виставок у квітні 1919 року <...> Він також став учасником так званої Листопадової групи і в певний момент, на початку 1920-х

¹ У перекладі “Музична кругова гільйотина”. Симфонія написана у трьох частинах: Провокаційний укол; Хаотична ротова порожнина або Підводний літак; Складаний гіпер фа-дієз мажорчик.

стояв в одному ряду із такими маститими митцями, як Ганс Гайнц Штукеншмідт, Ганс Тіссен, Макс Буттінг, Філіп Ярнах, Курт Вайль, Владімір Фогель, Ганс Ейслер, Фелікс Петріек, Яша Горенштейн, Джордж Антейл і Стефан Вольпе” [5].

Становище Ю. Голишева, на перший погляд, мало б сприяти належній оцінці творчої спадщини мистця. Проте для повноти розкриття другої гіпотези варто враховувати ще один вагомий факт, згаданий у вступній частині цієї статті. Йдеться про наявність послідовників, учнів чи навіть школи композитора. І тут факти не на боці Ю. Голишева: якщо додекафонія А. Шенберга поширилася за межі так званої нововіденської школи, досягнувши через А. Веберна післявоєнної “другої хвилі” музичного авангарду, то першість Ю. Голишева серед його сучасників відстоював лише Г. Еймерт. Саме він уперше заявив на право Ю. Голишева бути додекафоністом-першопрохідцем: Д. Гойови, Дж. Вівер і Ян Пейс, характеризуючи Ю. Голишева як додекафоніста посилаються на працю “Atonale Musiklehre” Еймерта, у якій він “...вніс до списку не названий твір Голишева, датований 1914 роком, як перший зразок дванадцятитонової музики, написавши згодом, що Гауер зайнявся чистою атональністю наступного року. Еймерт в певний момент став близьким другом Голишева, володів кількома його картинами, які були знищені під час війни, але коли вони вперше зустрілись – незрозуміло (ймовірно до 1924 року), оскільки пам’ять Еймерта була неясною, як стверджує Гельмут Кірхмайер. Еймерт продовжував наполягати, що Голишев був першим композитором-додекафоністом і в пізніших працях” [5]. Незначна підтримка музикологів, а також відсутність у Голишева теоретичної праці, де б він описав свою систему, частково пояснює, чому А. Шенбергу, а не Ю. Голишеву надали “патент” на додекафонію.

3. Додекафонію, без сумніву, можна вважати науковим відкриттям у музиці. Історія науки знає випадки, коли одне і те ж відкриття було зроблене декількома вченими водночас. Хрестоматійними є факти, які стосуються винайдення телефону і рентгенівських променів у XIX столітті. А. Белл – власник патенту на телефон, подав заявку в бюро всього лиш на дві години раніше, ніж Е. Грей. Досі не вирішена суперечка за першість відкриття X-променів між прихильниками кандидатур В. Рентгена та І. Пулюя. І якщо пристрої Е. Грея і А. Белла мали різні конструкції, то у випадку з X-променями є доведеним факт знайомства В. Рентгена із працями І. Пулюя до того, як німецький фізик запатентував своє відкриття. Третя гіпотеза, висунута в цій статті, є результатом аналогії із подібними випадками, і є нічим іншим, як конспірологічною теорією. З факту, що світ мистецтва доволі тісний, впливає припущення, що А. Шенберг міг скопіювати або запозичити систему Ю. Голишева. Щоб перевірити цю гіпотезу, необхідно лише дізнатись, чи були в Ю. Голишева контакти із А. Шенбергом і чи знав австрієць про існування Струнного тріо Ю. Голишева. Розмиті відомості про це знаходимо у праці Д. Гойови. Німецький музикознавець стверджував, що Ю. Голишев надсилав своє Струнне тріо А. Шенбергу й отримав у відповідь “жахливого та гнітючого” листа, в якому австрійський композитор наполягав, що дванадцятитонна система – його власний винахід. Проте англійський музиколог Ян Пейс, пояснив ситуацію так: “...ймовірно, це відбулося після літа 1921 року (інакше Шенберг не міг говорити про додекафонію як власний винахід), і, швидше за все, після 1925 (припускаючи, що Голишев надіслав копію друкованої партитури). Таким чином, малоімовірно, що Шенберг знав про Тріо до цього, хоча цілком можливо, що спільний друг чи знайомий міг згадати про цей твір, але це вимагає подальших досліджень” [5]. Згадуючи не

доведене припущення Дж. Вівер, що Г. Еймерт міг познайомити ранніх серіалістів 1950-х із Струнним тріо, а також спростовану Я. Пейсом гіпотезу Д. Гойови про запозичення ідеї додекафонії А. Шенбергом, можна стверджувати, що плагіату з боку австрійського композитора не було.

4. Останню гіпотезу про вирішальну роль нищівного впливу зовнішніх обставин у збереженні творчої спадщини, вважаємо найбільш вагомою. У 1933 році Ю. Голишев планував організувати в Берліні персональну виставку власних робіт, яких на той час налічували близько двохсот. Однак виставка була заборонена, а твори визнані зразками “дегенеративного мистецтва” і знищені представниками націонал-соціалістичної влади. Сам Ю. Голишев змушений під тиском переїхати до Барселони. У вирі революційних подій 1936 року більшість його картин була знищена. Після переїзду до Франції у 1938 році і протягом Другої світової війни Ю. Голишев перестав займатися мистецтвом, працюючи інженером-хіміком, втративши при цьому майже всі свої зв’язки в мистецькому світі. Про повернення Ю. Голишева до мистецтва пише Д. Гойови: “У 1956–1966 роках жив у Сан Паулу; отримавши підтримку В. Дзаніні, знову почав займатись художньою творчістю, був натхненником групи молодих бразильських композиторів “Musica Nova”. З 1966 році до смерті жив у Парижі” [1, с. 97]. Очевидно, у ці роки і були загублені неопубліковані музичні твори Ю. Голишева, що вкрай ускладнило роботу дослідникам його творчості. А відсутність теоретичних праць Ю. Голишева про його нову систему – обов’язкового атрибута усіх тогочасних композиторів-винахідників – дала змогу А. Шенбергу цілком законно присвоїти собі “патент” на додекафонію.

Висновки. Отже, несприятливі обставини життя Ю. Голишева, ймовірно, і спичинили те, що він не став для історії “винахідником” додекафонії. У якості підтвердження останньої нашої гіпотези можна навести схожі приклади з історії музики початку ХХ століття. Адже Ю. Голишев був далеко не єдиним, хто хотів реформувати музичну мову в період кризи романтизму. Зусилля Й. Гауера не були належно оцінені сучасниками. Окрім того, на відміну від А. Шенберга, він не емігрував після приходу націонал-соціалістів до влади в Австрії. Його твори теж вважалися “дегенеративним мистецтвом”. М. Рославець постраждав від іншого тоталітарного режиму – радянського. Будучи прогресивним митцем, він потрапив у немилість влади, через що постраждала насамперед його творча спадщина (частину якої, на щастя, вдалося відновити у результаті багаторічного дослідження М. Лобанової). У випадку з Ю. Голишевим залишається лиш констатувати наступний факт. Струнне тріо значно випередило свій час, але такого вирішального впливу на наступні покоління композиторів, як творчість представників нововіденської школи, цей твір, очевидно, не мав.

Перспективи цього дослідження полягають у необхідності популяризації Ю. Голишева в Україні. Це ім’я не часто вживається в українськомовних джерелах. Композитор українського походження, якого деякі дослідники вважають першим серіалістом, мав би мати визнання в себе на Батьківщині. Ім’я Ю. Голишева та аналіз його Струнного тріо фігурує в дослідженнях німецьких музикологів Г. Еймерта (у праці про теоретичні засади атональної музики) і Д. Гойови (в контексті історії російської музики початку ХХ століття), англійця Я. Пейса та росіянина Ю. Холопова (дослідження витоків дванадцятитонової музики), американки Дж. Вівер (порівняння систем Ю. Голишева і Г. Еймерта). Натомість,

в українському музикознавстві обмежується невеличкою статтею в Енциклопедії сучасної України (стаття О. Зінкевич)². У зв'язку з цим, питання про повноцінне долучення Ю. Голишева в наукометричну базу як композитора українського походження і розгляд його творчості, як одного з феноменів української музики початку ХХ століття, є вкрай важливим в українському музикознавстві.

Список використаної літератури

1. Гойови Д. Новая советская музыка 20-х годов / пер. с нем. Н. Власовой. Москва: Композитор, 2006. 368 с.
2. Коменда О. Творчість М.Рославця в контексті становлення музичного модернізму: навчальний посібник / вид. 2-ге, допов. Луцьк, 2015. 226 с.
3. Лобанова М. Николай Андреевич Рославец и культура его времени. Санкт-Петербург: Петроглиф, 2011. 352 с.
4. Холопов Ю. Кто изобрел 12-тоновую технику? *Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века. Сб. трудов Института им. Гнесиных.* Москва, 1983. С. 34-58.
5. Pace I. Yefim Golyshev, Arnold Schoenberg, and the Origins of Twelve-Tone Music. *Desiring Progress*: веб-сайт. URL: <https://ianpace.wordpress.com/2014/09/02/yefim-golyshev-arnold-schoenberg-and-the-origins-of-twelve-tone-music> (дата звернення: 18.02.2019).
6. Weaver J. *Theorising atonality: Herbert Eimert's and Jefim Golysheff's contributions to composing with twelve tones: dissertation prepared for the degree of doctor of philosophy.* University of North Texas, 2014. 243 p.

References

1. Goyovi, D. (2006) *New Soviet music of the 20-th years*. Translated by Vlasova N. Moskva:Kompozitor (rus).
2. Holopov, Yu. (1983) *Who had invented twelve-tone technics? Problems of the Austrian-German music. First third of the XX century.* Moskva: Muzyka. 34-58 (rus).
3. Komenda, O. (2015) *M. Roslavets' activity in the context of incipience of the musical modernism: teach. manual; 2nd edition, suppl.* Lutsk (ukr)
4. Lobanova, M. (2011) *Nikolay Andreevich Roslavets and the culture of his time.* Sankt-Peterburg: Petroglif (rus)
5. Pace, I. (2015) *Yefim Golyshev, Arnold Schoenberg, and the Origins of Twelve-Tone Music*. Retrieved from <https://ianpace.wordpress.com/2014/09/02/yefim-golyshev-arnold-schoenberg-and-the-origins-of-twelve-tone-music> (дата звернення: 18.02.2019).
6. Weaver, J. (2014) *Theorising atonality: Herbert Eimert's and Jefim Golysheff's contributions to composing with twelve tones: dissertation prepared for the degree of doctor of philosophy.* Denton: University of North Texas (eng).

Стаття надійшла до редколегії 12.09.2018.

Прийнята до друку 23.10.2018

² Але ім'я Ю. Голишева відсутнє в "Українській музичній енциклопедії" (2006).

YEFIM GOLYSHEV: A DODECAPHONY “PATENT”**Oleh ROZHAK**

*Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko,
theory of music and composition faculty,
department of composition,
5, Nyzhankivs'koho Str., Lviv, Ukraine, 79005,
phone: +380964736403, e-mail: yourhouse.pl@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-3765-9402>*

Relevance of the study is conditioned by necessity to include Y. Golyshev to Ukrainian musicology section as Ukrainian-born composer, who composed with twelve-tone technique.

The main objective of the study is to consider Y. Golyshev in the context of music of the 1910-30 years, to determine his role in European music of that time and to find out main reasons according to which Y. Golyshev is not known as first composer-dodecaphonist.

The study was done by using such methods: historiographical (for studying Y. Golyshev's life and creative path), hypothesis (for searching reasons which prevented Y. Golyshev's getting the dodecaphony “patent”), analogy (for confirmation of some hypotheses by similar facts from history), complex (for generalization of factors and aspects of the investigated phenomenon).

For the first time the main hypotheses which could answer why Ukrainian-born composer Yefim Golyshev did not stay in history as first dodecaphonist despite he had written his String trio in twelve-tone technique in 1914, several years before Arnold Schoenberg's first dodecaphonic opus were put forward. First three hypotheses – about secondary role of music in comparison with fine arts in Y. Golyshev's life, about the non-recognition of Y. Golyshev by his contemporaries and about A. Schoenberg's plagiarism were refuted. Our research testified that primary reason of this phenomenon is the negative impact of external circumstances of Golyshev's life, which led to the loss of almost all his pieces (String trio is the only saved his composition). This hypothesis confirms itself by similar cases from the history of music. In particular, less popularity of J. Hauer as a composer (compared to A. Schoenberg) caused to less popularity of his composition system. Other example – repressions against other Ukrainian-born composer M. Roslavets caused to loss of part of his creative contribution etc.

Keywords: Yefim Golyshev, twelve-tone technique, serialism, String trio.