

УДК: 780.616.432.08.071.1Рославець"19"
ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-4916-4175>
DOI: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-20-2021-2.179-187>

П'ЯТЬ ПРЕЛЮДІЙ МИКОЛИ РОСЛАВЦЯ У ВІДДЗЕРКАЛЕННІ АКАДЕМІЧНИХ І АВАНГАРДНИХ ТЕЧІЙ СВОГО ЧАСУ

Мінгальов

Павло В'ячеславович

аспірант, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, м. Суми
mingalyov@live.com

Мингалёв

Павел Вячеславович

аспірант, Сумской государственной педагогический университет имени А. С. Макаренко, г. Сумы
mingalyov@live.com

Pavlo Minhalov

Postgraduate student, Sumy State A. S. Makarenko Pedagogical University, Sumy
mingalyov@live.com

Анотація. Розглянуто комплекс проблем, пов'язаний з вивченням фортепіанного мистецтва початку ХХ століття і, зокрема, фортепіанної творчості Миколи Рославця. Охарактеризовано основні вектори розвитку фортепіанної мініатюри, її жанрове та конструкційне різноманіття. Акцентовано увагу на творчих пошуках композиторів початку ХХ століття, прагненні до втілення нових, ще не апробованих композиційних прийомів. Відзначений вплив традиційних та авангардних течій на композиторський стиль того часу та їхнє синтезування в єдиному авторському стилі. Охарактеризовано п'ять прелюдій для фортепіано Миколи Рославця, як одні з найзначніших досягнень зрілого періоду творчості митця, у яких повною мірою розкриваються ключові риси композиторського відчуття та прагнення до синтетичності та нова, інтелектуальна, система організації звуків. Констатовано, що п'ять прелюдій мають зовсім не випадкову будову циклу, відбиваючи вплив багатьох стилів і композиторських технік, акумулюючи здобутки попередніх музичних епох та паростки новітніх, доволі важливих музичних течій у фортепіанній музиці. Відзначено безсумнівний вплив творчості Миколи Рославця на подальший розвиток музичного мистецтва, її актуальність та сучасність. Запропонований аналіз має сприяти ціліснішому розумінню історії фортепіанної музики першої третини ХХ століття, з'ясуванню витоків творчості композиторів-новаторів, незаслужено обійдених увагою музикознавців, виконавців і слухачів, а також поповненню виконавського репертуару фортепіанними творами Миколи Рославця.

Ключові слова. Фортепіанна музика початку ХХ століття, творчість М. Рославця, фортепіанна мініатюра, виконавські прийоми, стиль і жанр.

Постановка проблеми. З позиції сьогодення шлях, пройдений фортепіанною музикою в ХХ столітті, здається цілком природним. Численні стилі та напрями, змагаючись між собою і змінюючи одне одного, логічно прийшли до свого синтезу, відкинувши все непотрібне й залишивши найцінніші та передові ідеї. Композиторам сучасності дістався у спадок від попередників величезний комплекс вироблених прийомів і технік композиторського письма, апробованих об-

разів і характеристик, де кожен може як з конструктора зібрати щось досконале, нове й близьке до свого внутрішнього світу.

Цей алгоритм знову й знову повторюється протягом століть історії музики. Вироблення ладової темперації затвердилося в «Добре темперованому клавирі» Й. С. Баха, розквіт сонатної форми стався у творчості віденських класиків, сучасний оркестр дійшов до своїх барвистих можливостей завдяки роботі Г. Берліоза, Р. Вагнера, М. Римсько-Корсакова та І. Стравінського, фортепіанна техніка досягла неймовірних висот у творах Ф. Ліста та Ф. Шопена. Усі ці досягнення повною мірою були підготовлені попередниками, які інтуїтивно відчували вектор розвитку музичного мистецтва, його поступальний рух. Багато композиторів минулих століть, чия популярність навіть серед професійних музикантів досить мала, відчували, не маючи часто ніякого зв'язку один з одним, цей головний і важливий шлях, силкувалися затвердитися на ньому.

З позицій початку ХХ століття цей шлях виглядав дещо інакше. Музичне мистецтво як в Європі, так і фактично в усьому світі було дуже тісно переплетене. Будь-які, навіть незначні нововведення, негайно ставали відомі всьому музичному співтовариству, обговорювалися, приймалися або, навпаки, відкидалися. Але мистецтво, не тільки музичне, зупинилося на роздоріжжі. У цей період створюється найбільша кількість справжніх шедеврів музичної культури, несхожих одне на одного, що відрізняються не тільки за стилем і жанром, а також за концептуальними ідеями.

Мистецтво початку ХХ століття нівелювало стилі епохи, але звелю на Олімп композиторський стиль, або, більш загально, стиль школи, групи музикантів. Геній породжував своє унікальне середовище, свою неповторну музичну мову й комплекс технічних засобів, які копіювалися так чи інакше менш обдарованими наслідувачами. Композитори з усієї Європи ділилися на послідовників К. Дебюссі, О. Скрябіна, Р. Вагнера, А. Шенберга та Ново-віденської школи, інших геніїв. Ці групи не просто дотримувалися протилежних поглядів на розвиток сучасного мистецтва, а й часто боролися одне з одним на сторінках періодики, на лекціях і концертах.

Якщо пильніше вдивитися в ту епоху, такий стан речей не викликає подиву. Кожен композитор-початківець, який ще не до кінця утвердився у своїх

устремліннях, хоче знайти точку опори в мистецтві попереднього покоління. Так, будь-якому творцеві потрібна основа, вироблена і сформована, від якої можливо відштовхнутися. На початку ХХ століття широта вибору, як це завжди буває, змушувала багатьох кидатися в крайнощі, часом у протилежні, у відчайдушній спробі зачепитися за найактуальніше, найцінніше, те, що стане фундаментом мистецтва нового часу.

Лише деякі композитори, які починали свій шлях перед Першою світовою війною, вступали в бурхливу й наповнену різними соціальними, політичними та економічними катаклізмами епохи, змогли знайти в собі сили йти своїм унікальним шляхом, не приєднуючись до жодної з відомих груп. Деякі з них стали відомі широкому загалу, інші ж, борючись з зовнішніми обставинами, не змогли утвердитися у своєму творчому кредо, заявити про себе на всю міць свого самобутнього мистецтва. До цієї категорії творців, на довгий час забутих, протягом тривалого часу заборонених і замовчуваних, належить Микола Рославець.

Творчість Рославця, композитора унікальної долі, багатогранна й самобутня. Багато чого з його спадщини не було опубліковане за життя, щось заборонялося до публікації і побачило світ зовсім недавно. Частина рукописів радше за все назавжди втрачена. Неймовірні зусилля доклали люди, які прагнули донести творчість композитора нащадкам, пройшовши через заборони, репресії та інші несприятливі обставини.

Оцінка творчості М. Рославця музикознавцями також часто є не об'єктивною і компромісною. Детлеф Гойові зараховує композитора до радянських «авангардистів», представників нових композиційних систем, разом з Б. Александровим, Є. Голишевим, А. Лур'є, С. Протопоповим та ін. (Гойові, 2006, с. 91). Л. Сабанєєв відносить М. Рославця, як і самого себе, до яскраво виражених модерністів, творців різко-лівого напрямку, на яких «найсильніше позначилася загальна для всіх композиторів тяга до монументальності й спрощення, лапідаризації стилю» (Сабанєєв, 1926, с. 146). Ю. Холопов вважає його в дечому продовжувачем О. Скрябіна (Холопов, 1989, с. 3). Як бачимо, ці думки виражають лише суб'єктивні, близькі їхнім авторам позиції, фокусуючись на окремих гранях творчості М. Рославця.

Безперечно, музична спадщина композитора

більш багатогранна й багатоваріантна. Його стиль змінювався як під дією природних чинників внутрішнього духовного зростання, так і під впливом зовнішніх обставин, часто вельми несприятливих для митця. У зв'язку з цим можна згадати участь М. Рославця в музично-громадській організації «Асоціація сучасної музики» (АСМ), одним із засновників якої він був, разом з О. Мосоловим, В. Задерацьким, О. Александровим, М. Мясковським, Д. Шостаковичем, Д. Кабалевським, Г. Поповим, Л. Половинкіним та іншими визначними представниками мистецтва того часу. Створена в 1923 році й орієнтована, насамперед, на музичний авангард і новітні течії в музиці початку ХХ століття АСМ була однією з головних організацій вільної творчості, натхненної переважно яскравим індивідуалізмом її творців, вільним від політичних і соціальних умовностей свого часу. Усе змінилося в 1932 році, коли асоціація була оголошена чужою пролетарській ідеології і ліквідована за активного сприяння Російської асоціації пролетарських музикантів (РАПМ). Але ще до остаточного скасування АСМ почалося цькування її організаторів. М. Рославцю фактично заборонили займатися своєю улюбленою справою. У ці роки композитору довелося публічно визнати свої «політичні помилки», зректися минулого й виїхати до Ташкенту, що в той час розцінювалося як громадянське заслання й «чистка» одного з перших професійних Союзів композиторів (Лобанова, 2011, с. 134–143).

Ці події значно вплинули на творчу долю композитора, викликавши тривалий період заборони його музики й забуття його творів. Лише з кінця 80-х років ХХ століття інтерес до музики М. Рославця починає зростати, що свідчить про безумовну сучасність і актуальність його творчості в наш час. Водночас особливо показовим є інтерес виконавський, що засвідчує неминущу жвавість та емоційність композиторської спадщини, її потужний сценічний потенціал.

Питома вага фортепіанної творчості в музичному універсумі композитора досить висока, фортепіано виступає як сольний і як ансамблевий інструмент. Творчість Рославця охоплює практично всі основні жанри фортепіанної музики: сонати, етюди, мініатюри, поеми, за винятком хіба що фортепіанного концерту — знакового жанру музики минулої епохи романтизму. Незважаючи на те що митець починав навчання як скрипаль, фортепіано

не меншою мірою було частиною творчої лабораторії на шляху становлення і реалізації його потенціалів.

Деяка частина його фортепіанних творів, написаних на межі 1920-х років (період творчості, який розглядається в цій статті), дотепер не віднайдені, як наприклад, третя та четверта сонати, Поема-коліскова, кілька мініатюр. На превеликий жаль, сьогодні ми не маємо можливості проаналізувати й порівняти їх з тими творами, які збереглися. Проте можна вважати, що період з початку 1910-х до кінця 1920-х років був найпродуктивнішим у творчості М. Рославця, виявившись квінтесенцією його образних, жанрових і гармонічних пошуків.

У цей час композитор часто звертався до жанру фортепіанної прелюдії, і саме в ці роки був створений цикл з *п'яти фортепіанних прелюдій* (1919–1922) (Перше видання у 1927 році в Москві, у Музичному секторі Держвидання), що стали яскравими прикладами втілення художніх задумів композитора в жанрі музичної мініатюри. Жанр фортепіанної прелюдії є найцікавішим у фортепіанній творчості М. Рославця. Саме він дає певну свободу, що не обмежується формою, структурою, гармонією або іншими засобами виразності. Невеликий розмір твору, його деяка камерність дозволяють автору сконцентруватися на внутрішньому процесі «дозрівання» музики, врівноважуючи потенціали споглядання, думки й композиторської необхідності, що насамкінець приводить до відкриття нових, незвіданих раніше музичних горизонтів.

Саме в ракурсі новітніх творчих звершень, у симбіозі традиції і авангардних порухів початку ХХ століття, у сплаві старого та нового, у засвоєнні й віддзеркаленні найбільш значущих досягнень композиторів старшого покоління і розглядається в статті цикл фортепіанних прелюдій М. Рославця, написаних на завершенні найяскравішого періоду його творчості. Важливість дослідження фортепіанного мистецтва композитора як вагомий складової його спадщини й, більш загально, доробку всієї європейської фортепіанної музики початку ХХ століття і зумовлюють актуальність цієї статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. З усією очевидністю можна стверджувати, що ім'я М. Рославця до розпаду Радянського Союзу було фактично заборонене, доволі нечасто воно зустрічається й у дослідженнях і статтях сучасних

музикознавців. Однак ще за життя композитора пропагандою його творчості займався Л. Сабанєєв (Sabaneyeff, 1927, р. 146–147). Деякі згадки про митця можна знайти у Б. Асаф'єва (Асафьев, 1979, с. 258–259). У 1980 році вийшла монографія німецького музикознавця Д. Гойові (Гойові, 2006), присвячена всій Новій радянській музиці 20-х років ХХ століття, а також його більш рання стаття про М. Рославця (Gojowy, 1969, р. 22–38). У 1989–1990 роках у передмовях до видань фортепіанної музики і фортепіанних сонат композитора були розміщені статті Ю. Холопова (Холопов, 1989, 1990). У 2011 році видана велика монографія М. Лобанової (Лобанова, 2011) — невомного пропагандиста музики М. Рославця. Безпосередньо життя і творчості митця торкаються праці сучасних вітчизняних музикознавців Я. Станішевського (Станішевський, 2014), О. Іщенко (Іщенко, 2011), О. Коменди (Коменда, 2015; 1999, с. 45–52) та ін. Як ілюстративний матеріал були використані записи фортепіанної музики М. Рославця на CD-дисках, що вийшли з кінця 1990-х років, де можна почути різні інтерпретації п'яти прелюдій композитора у виконанні М.-А. Амлена, О. Андрющенко, І. Ємельянцевой та ін.

Методологічною базою роботи є методи системного, історичного, стильового, структурного та виконавського аналізу.

Мета статті - виявити основоположні елементи композиторського почерку Миколи Рославця, що проявляються в його фортепіанних прелюдіях у контексті закономірностей розвитку фортепіанної мініатюри початку ХХ століття. Отже, *основним завданням* є здійснити музикознавчий та виконавський аналіз п'яти прелюдій (1919—1922) М. Рославця щодо розвитку й внутрішньої трансформації жанру фортепіанної мініатюри та основних рис стилю композитора в його фортепіанних творах малих форм.

Вклад основного матеріалу. Під час дослідження циклу п'яти прелюдій М. Рославця важливо відзначити певні властиві цього циклу, а глобально й усієї спадщини композитора, стилістичні риси та композиційні прийоми. Дійсно, доволі складно вирізнити домінуючі риси стилю М. Рославця, за допомогою яких можна впевнено визначити його творчі мотиви й однозначно віднести прелюді до того або іншого музичного напрямку. Умовний поділ на послідовників традиціоналізму, поміркованих і

крайніх радикалів працює лише в умовах єдності моменту, але дає збій за об'єктивного розгляду досягнень і осмислення стилістичної спорідненості. Необхідно підкреслити, що багато рис композиторського стилю досить умовні, мають відбиток синтезованості й узагальненості. Водночас, сам митець визначав свою систему композиції як синтетичну, проголошуючи: «Я — класик, що пройшов мистецтво всього нашого часу, сприймав усе, що створено людством» (Лобанова, 2011, с. 260).

Саме з позиції синтезу й необхідно аналізувати фортепіанну творчість М. Рославця. У багатовекторності організації музичного матеріалу, де композиторський геній часто, можливо, навіть не усвідомлюючи цього, вихоплює найцінніші й найважливіші елементи, простягається його шлях. Об'єктивно оцінюючи музику композитора, маємо вступати в протиріччя навіть з його власними висловлюваннями. Неможливо не помітити деяку спорідненість, хоча й не дуже яскраву, з експресіонізмом та європейським «варваризмом», стосовно яких М. Рославець однозначно висловлювався проти у своїх публікаціях. Навіть імпресіонізм знайшов точки перетину з системою М. Рославця, нехай і поза бажанням автора. Пошуки композитора дозволили створити унікальний універсум стилів і засобів, що залишалися затребуваними протягом усього ХХ століття.

Цикл мініатюр, створених М. Рославцем у 1919–1922 роках, іноді називають «харківськими прелюдіями» (Коменда, 1999, с. 45), тому що склався він під час перебування композитора в Харкові як ректора Музичного інституту. Заради справедливості варто уточнити, що перші три прелюдії були написані ще в 1919–1920 роках у Москві, але за цим наступила перерва аж до 1922 року, коли були написані два останні номери циклу. Ця перерва не вплинула на монолітність і образну єдність циклу, що вказує на незмінність ідей композитора і його системи впродовж цього часу.

До моменту написання п'яти прелюдій для фортепіано М. Рославець був уже відомим композитором, у тому числі й у галузі фортепіанної музики. У 1910-х роках ним були написані три «композиції» (1914), три етюди (1914), дві «композиції» (1915), перша (1914) та друга (1916) сонати, деякі інші твори. Враховуючи також створення камерної та симфонічної музики, напружену громадську, видавничу та публіцистичну роботу, можемо спо-

вна оцінити накопичений творчий досвід митця. Також до кінця цього десятиліття були теоретично й практично оформлені всі основні постулати «нової системи організації звуку», остаточно склалися естетичні погляди композитора. Отже, не підлягає сумніву, що цикл з п'яти прелюдій належить до зрілого періоду творчості М. Рославця.

Звернення до жанру прелюдій було для композитора зовсім не випадковим. Перехід від традиційного трактування жанру мініатюри, що відбувся ще в 1914 році, до жанру «чистої» фортепіанної музики, що не несе визначення образу, характеру і форми, був абсолютно виважений і відповідав потребам композиторської системи М. Рославця. Навіть його сонати мають радше умовне позначення, більш близьке до романтичного розуміння великої форми як поетичної або філософської картини. Соната у творчості М. Рославця стає по суті великим, драматургічно вивіреним висловлюванням, а мініатюра розкривається як мале висловлювання. Три «композиції» або «твори» (1914) є прикладом «чистої», «абсолютної» музики, що, своєю чергою, свідчить про відхід від естетики музичної драми Р. Вагнера й естетики Е. Гансліка, а також від програмності, популярної для творчості багатьох композиторів початку ХХ століття.

Необхідно згадати також і деякі жанрові мініатюри М. Рославця, написані в рік початку роботи над циклом прелюдій — «Танок», «Вальс» і «Колискова» (1919). Удавана програмність тут досить умовна, вона позначається тільки на схожості структури й драматургії. Як справедливо вказує М. Лобанова,

«не відмовляючись цього разу від традиційних позначень, композитор відтворює відомі моделі натяками, переводячи їх у план алюзій. Шлях жанрового осторонення, тонкої гри з моделями визначить роботу з малими інструментальними формами 1920-х років» (Лобанова, 2011, с. 249).

У руслі абсолютної музики вирішені й дві «композиції» (1915). Проте тут присутні деякі авторські вказівки — до першого твору «*Quasi prelude*» і до другого «*Quasi poeme*» (Рославець, 1989), що опосередковано вказує на моделі для мініатюр композитора. Жанр прелюдії, як і споріднений жанр поеми, найближче підходив до розчинен-

ня музичної структури як такої, ставши вільнішим і суб'єктивнішим за творчим висловлюванням. Виникнувши первісно як імпровізаційний вступ, прелюдія зберігала іманентні ознаки жанру для всіх музичних епох саме через свою близькість до абсолютної музики. Відчуття музичного мистецтва як самодостатнього стало невід'ємним атрибутом музики ХХ — початку ХХІ століть, і М. Рославець чуйно вловив цю тенденцію.

Стає необхідним відзначити й особливу спорідненість фортепіанних прелюдій композитора з циклами прелюдій О. Скрябіна і, вдивляючись далі в минуле, з циклом прелюдій Ф. Шопена. За всієї несхожості образного й гармонічного рішення цих творів, очевидно, що саме новаторство геніального романтика найсильніше вплинуло на жанр прелюдії в ХХ столітті.

Ф. Шопен був дуже близький до пошуків композиторів наступного століття, відчуваючи внутрішню драматургію музичного матеріалу безвідносно програмної або жанрової приналежності, тобто бачив її самодостатньою, будучи безумовним новатором у галузі ритму та гармонії, на що вказував С. Слонимський (Слонимский, 2010). Ф. Шопен підпорядковував усі композиційні елементи чітко окресленій та емоційно насиченій ідеї. Ця тенденція пронизує весь цикл, створюючи окремі маленькі світи, які іноді доходять до граничної стислості висловлювання, по суті символічності. Звідси виявляється і ємність, і барвистість, і логічність прелюдій М. Рославця (а також П. Хіндеміта, А. Шенберга, Д. Шостаковича та ін.).

Окремо необхідно відзначити вплив на творчість М. Рославця прелюдій К. Дебюссі. Заперечуючи імпресіоністичні тенденції в спонтанності та хаотичності, М. Рославець у той самий час був надзвичайно близький до осмислення мініатюри як до змалювання враження, структурування певного невловимого моменту. Незалежно від дуже різного образного відчуття, сам спосіб побудови драматургії твору, де ідея, разом з ідеєю конструкції та гармонії, панує над класичною формою і жанровими штампами, споріднений. Тут відчувається сходження в одній точці реалізації різних, по суті, смислових векторів. У сполученні новизни гармонії, фактури й ладу з образом та ідеєю, що підпорядковує собі форму й структуру, перебуває точка сходження творчості М. Рославця з романтичними (через Ф. Шопена) та імпресіоністичними (через

К. Дебюссі) тенденціями. Разом з ідеями «чистої» музики такі устремління долають традицію, стають позасистемними та привертають композиторів як вкрай лівих, так і традиційних.

Аналіз будови циклу виявляє його помітну спорідненість з сюїтою, нехай і сильно видозміненою. Прелюдії, написані в різні роки, об'єднані й видані одним циклом явно не випадково насамперед тому, що композитор заперечував випадковість, натхнення та імпульсивність у своїй праці:

«Я знаю, що творчий акт — це не якийсь містичний “транс”, не “божественне натхнення”, а момент вищої напруги людського інтелекту, який прагне “несвідоме” (підсвідоме) перевести в форму свідомості» (Вороб'єв, 2008, с. 249).

Враховуючи це, варто розглядати циклічність як спробу подолання усталеної будови циклів прелюдій за квінтовым колом або дуальною будовою, заснованою на контрасті. Радше за все, тут має місце повернення до барокових моделей сюїт, причому саме до моделей, без якогось помітного копіювання. Враховуючи, як було вказано вище, прагнення до подолання програмності, написання абсолютної музики у вигляді «*composition*», можна стверджувати, що М. Рославець у цьому аспекті був близький до неокласицизму і творчих пошуків його представників.

Образне втілення фортепіанних прелюдій М. Рославця, безумовно, має спорідненість із символізмом, стилізацією і театральністю в широкому сенсі цього слова. Адже прагнення до врівноваженості, логічності, пошук форм, мотивів, побудов, що мають найбільшу смислову ємність, вбачається як спроба відродження архаїчних театралізованих форм мистецтва, дійства, де кожен елемент у суворій послідовності несе певну ідею. Суб'єктивне бачення має підкоритися об'єктивному, усеохопному, закони світобудови повинні підпорядкувати собі чуттєве сприйняття. У цьому вбачаються паралелі з творчістю О. Скребіна й дещо з музикою І. Стравінського, з його підкресленою ідеєю музики для музики. Далі, у ХХ столітті, ці тенденції стануть одними з найважливіших у композиторській творчості.

Звичайно, згадка про творчість О. Скребіна, яка нерідко входить у зіткнення з творчістю М. Рос-

лавця, безпосередньо стосується п'яти прелюдій композитора. Скребінівські гармонії, що вражали багатьох сучасників і надихали послідовників, стали однією з яскравих вершин модернізації тонального простору, крайньою межею «ладогармонічних пошуків, за якими “нірвана” атональності» (Коенда, 1999, с. 46).

У циклі М. Рославця відчувається гармонічна й мелодична спорідненість з творчістю О. Скребіна. Але це не є самоціллю і втіленням скребінівських ладогармонічних пошуків у своїй музиці й тим більше різного роду епігонством. Новаторство О. Скребіна, його гармонічна мова, стали частиною синтезованої системи, усеохопного конгломерату композиторських технік і стилів, вкладених М. Рославцем у свою творчість. Він зауважує: «Усі мої твори, написані з 1919 року до цього дня, є не тільки результатом застосування відкритої мною системи у творчій практиці, а й подальший її розвиток і удосконалення» (Вороб'єв, 2008, с. 248). Поза всяким сумнівом, п'ять прелюдій, перша з яких написана саме в листопаді 1919 року, є незаперечним доказом цього твердження.

Незважаючи на паралелі у творчості двох композиторів, у той самий час «абсолютно чужі Рославцю були містика й екстатика творця “Прометей”, як і теософські ідеї» (Лобанова, 2011, с. 170). Музичні елементи в п'яти прелюдях, маючи лише зовнішню схожість з прелюдями О. Скребіна, несуть винятково окреслені естетичні ідеї, цінні самі по собі, без включення зовнішніх художніх елементів. Ці масиви звукових вражень повністю реальні, позбавлені у своїй основі елементів чутливого хаосу й космічного споглядання, вони спираються на чітко вивірений фундамент.

Створення творчого фундаменту — «нової системи організації звуку» — зробило М. Рославця не тільки одним з найпередовіших композиторів свого часу, а й, безумовно, разом зі схожими пошуками новітньої системи А. Шенбергом, заклало основи композиторських технік усього ХХ століття, що зберігають свою актуальність і понині. Водночас, на відміну від додекафонних побудов, техніка «синтетаккорда» не має жорстко закріплених дванадцяти тонових послідовностей, а радше являє собою композиційне поле, що простягається горизонтально та вертикально й індивідуально для кожного окремого твору, але завжди має свою логіку розвитку.

Цей базовий принцип, який покладено в основу п'яти прелюдій, постає цементуючим чинником усього циклу, що складається з творів, написаних у різні роки й насичених різними образами. Саме це визначає цикл М. Рославця як повністю закінчений твір, як монолітний ряд п'єс, драматургічно скріплений у полі синтетаккорда, підпорядкований його системоутворювальному порядку.

Висновок. М. Рославець та його музика, разом з п'ятьма прелюдіями для фортепіано (1919–1922) є зразком «чистого» музичного мистецтва, вивіреном насамперед найвищим напруженням інтелекту художника й натхненням його внутрішнім

творчим чуттям. Стилї й техніки, використані в циклі, синтезуються в єдиний композиторський універсум, що рівноцінно дозволяє проявлятися тут як традиційним, так і авангардним засобом вираження. У певному сенсі цикл з п'яти прелюдій стає сполучною ланкою між старим і новим, перехідним щаблем і відправною точкою новітніх течій у музиці ХХ століття, що акумулює в собі всі досягнення традиційної композиторської школи й потенціали новітніх систем, які згодом, зміцнівши, стануть найважливішими новаторськими музичними ідеями як на Батьківщині автора, так і за кордоном.

Література:

- Асафьев, Б. (1979). *Русская музыка XIX и начала XX века (издание 2-е)*. Ленинград: Музыка.
- Воробьев, И. (сост.) (2008). *Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи (1908–1917)*. Санкт-Петербург: Композитор.
- Гойови, Д. (2006). *Новая советская музыка 20-х годов*. Москва: Композитор.
- Ищенко, О. (2011). О преломлении принципов полифонического письма в фортепианных сонатах Н. Рославца. *Вестник Башкирского университета*, 16(4), 1264–1267. Уфа.
- Коменда, О. (1999). П'ять прелюдій О. Скрябіна ор. 74 і п'ять «харківських» прелюдій М. Рославця: до питання традицій і новаторства ладогармонічної мови. *Наукові записки. Мистецтвознавство*, 2 (3), 45–52. Тернопільський педуніверситет ім. В. Гнатюка.
- Коменда, О. (2015). *Творчість Миколи Рославця в контексті становлення музичного модернізму*. Луцьк: Національний університет імені Лесі Українки.
- Лобанова, М. (2011). *Николай Андреевич Рославец и культура его времени*. Москва: Петроглиф.
- Рославец, Н. (1927). *Пять прелюдий для фортепиано*. Москва: Музыкальный сектор Госиздата.
- Сабанеев, Л. (1926). *Музыка после Октября*. Москва: Работник просвещения.
- Слонимский, С. (2010). *О новаторстве Шопена*. Санкт-Петербург: Композитор.
- Станишевский, Я. (2014). Об одной неуловимой теоретической системе: Н. Рославец и его теория «тонального родства» синтетаккордов. *Научный вестник Московской консерватории*, (2), 123–135. Москва.
- Холопов, Ю. (1989). Н. Рославец: волнующая страница русской музыки. *Н. Рославец. Сочинения для фортепиано*. Москва: Музыка.
- Холопов, Ю. (1990). *О музыке Рославца. Рославец Н. Первая соната, вторая соната для фортепиано*. Москва: Музыка.
- Gojowy, D. (1969). Nikolaj Andreevic Roslavec, ein früher Zwölftonkomponist. *Die Musicforschung*, 22. Januar/März. Hamburg: Bärenreiter, p. 22–38.
- Sabaneyeff, L. (1927). *Modern Russian composers*. New York: International publishers.

References:

- Asafev, B. (1979). *Russkaja muzyka XIX i nachalo XX veka (izdanie 2)* [Russian music of the 19th and early 20th centuries (2nd edition)]. Leningrad: Muzyka. (in Russian)
- Gojowy, D. (2006). *Novaja sovetskaja muzyka 20-h godov* [Neue sowjetische Musik der 20er Jahre]. Moscow: Kompozitor. (in Russian)

- Gojowy, D. (1969). Nikolaj Andreevic Roslavec, ein früher Zwölftonkomponist. *Die Musicforschung*, 22. Januar/März. Hamburg: Bärenreiter, p. 22–38.
- Holopov, Ju. (1989). N. Roslavec: volnujushhaja stranica russkoj muzyki [N. Roslavets: an exciting page in Russian music]. In *N. Roslavec. Sochinenija dlja fortepiano*. Moscow: Muzyka. (in Russian)
- Holopov, Ju. (1990). O muzyke Roslavca [On the music by Roslavets]. In *Roslavec N. Pervaja sonata, vtoraja sonata dlja fortepiano*. Moscow: Muzyka. (in Russian)
- Ishchenko, O. (2011). O prelomlenii principov polifonicheskogo pisma v fortepiannyh sonatah N. Roslavca [On the refraction of the principles of polyphonic writing in the piano sonatas of N. Roslavets]. In *Vestnik Bashkirskogo universiteta*, 16(4), 1264–1267. Ufa. (in Russian)
- Komenda, O. (1999). Piat preliudii O. Skriabina op. 74 i piat «kharkivskykh» preliudii M. Roslavtsia: do pytannia tradytsii i novatorstva ladoharmonichnoi movy [Five preludes by O. Scriabin op. 74 and five "Kharkiv" preludes of M. Roslavets: to the question of traditions and innovations of ladoharmonic language]. In *Naukovi zapysky. Mystetstvoznavstvo*, 2(3), p. 45–52. Ternopil'skyi peduniversytet im. V. Hnatiuka. (in Ukrainian)
- Komenda, O. (2015). *Tvorchist Mykoly Roslavtsia v konteksti stanovlennia muzychnoho modernizmu [Creativity of Mykola Roslavets in the context of the formation of musical modernism]*. Lutsk: Natsionalnyi universytet imeni Lesi Ukrainky. (in Ukrainian)
- Lobanova, M. (2011). *Nikolaj Andreevich Roslavec i kultura ego vremeni [Nikolai Andreevich Roslavets and the culture of his time]*. Moscow: Petroglif. (in Russian)
- Roslavets, N. (1927). *Pjat preljudij dlja fortepiano [Five preludes for piano]*. Moscow: Muzykalnyj sektor Gosizdata.
- Sabaneev, L. (1926). *Muzyka posle Oktjabrja [Music after October]*. Moscow: Rabotnik prosveshhenija. (in Russian)
- Sabaneyeff, L. (1927). *Modern Russian composers*. New York: International publishers.
- Slonimskij, S. (2010). *O novatorstve Shopena [About Chopin's innovation]*. St. Petersburg: Kompozitor. (in Russian)
- Stanishevskij, Ja. (2014). Ob odnoj neulovimoj teoreticheskoj sisteme: N. Roslavec i ego teorija «tonalnogo rodstva» sintetakkordov [On one elusive theoretical system: N. Roslavets and his theory of a "tonal affinity" of synthacords]. In *Nauchnyj vestnik Moskovskoj konservatorii*, (2), p. 123–135. Moscow. (in Russian)
- Vorobev, I. (Ed.) (2008). *Russkij avangard [Russian avant-garde]*. In *Manifesty, deklaracii, programnye stati (1908–1917)*. St. Petersburg: Kompozitor. (in Russian)

Мингалёв Павел Вячеславович

Пять прелюдий Николая Рославца в отражении академических и авангардных течений своего времени

Аннотация. Рассмотрен комплекс проблем, связанный с изучением фортепианного искусства начала XX века и, в частности, фортепианного творчества Николая Рославца. Охарактеризованы основные векторы развития фортепианной миниатюры, ее жанровое и конструкционное разнообразие. Акцентируется внимание на творческих поисках композиторов начала XX века, стремление к новым, еще не апробированным, композиционным приемам. Отмечено влияние традиционных и авангардных течений на композиторский стиль того времени и синтезирование этих течений в единый авторский стиль. Охарактеризованы пять прелюдий для фортепиано Николая Рославца, как одно из наиболее значительных достижений зрелого периода творчества композитора, в которых в полной мере раскрываются ключевые черты композиторского ощущения и стремления к синтетичности и новая, интеллектуальная, система организации звуков. Констатируется, что пять прелюдий имеют далеко не случайное строение цикла, испытывают на себе влияние многих стилей и композиторских техник, аккумулируют в себе достижения предыдущих музыкальных эпох и содержат ростки новых, достаточно важных музыкальных течений в фортепианной музыке. Отмечено несомненное влияние творчества Николая Рославца на развитие музыкального искусства, его актуальность и современность. Предложенный анализ способствует более целостному пониманию истории фортепианной музыки первой трети XX века, истоков творчества композиторов-новаторов, незаслуженно обойденных вниманием музыковедов, исполнителей и слушателей, а также пополнению музыкального репертуара фортепианными произведениями Николая Рославца.

Ключевые слова. Фортепианная музыка начала XX века, творчество Н. Рославца, фортепианная миниатюра, исполнительские приемы, стиль и жанр.

Pavlo Minhalov

Five preludes of Mykola Roslavets in the reflection of academic and avant-garde trends of his time

Abstract. The article considers a set of problems related to the study of piano art of the early XXth century and, in particular, the piano work of Mykola Roslavets. It provides the characteristic of the main vectors of piano miniature development, its genre and construction diversity. It emphasizes the composers' creative search in the early XXth century, the desire to embody new, not yet tested compositional techniques. The article notes the influence of traditional and avant-garde trends on the compositional style of that time and their synthesis in a single author's style. It describes five preludes for piano by Mykola Roslavets as one of the most significant achievements of the mature period of the artist's work, which fully reveals the key features of the composer's sense and desire for syntheticity and a new, intellectual, system of sound organization. The five preludes are stated to not have an accidental cycle structure reflecting the influence of many styles and compositional techniques, accumulating the achievements of previous musical epochs and sprouts of the latest, quite important musical trends in piano music. The author notes undoubted influence of Mykola Roslavets' work on the further development of musical art, its relevance and modernity. The proposed analysis should contribute to a more complete understanding of the history of piano music of the first third of the XXth century, elucidate the origins of innovative composers, undeservedly overlooked by musicologists, performers and listeners, and replenish the performing repertoire with piano works by Mykola Roslavets.

Keywords: piano music of the early XXth century, the work of M. Roslavets, piano miniature, performing techniques, style and genre.