

УДК 781.1:785.7:78.07+780.6(477)
DOI 10.32461/2226-3209.1.2026.356297

Цитування:

Зав'ялова О. К., Устименко-Косоріч О. А. «Нова система організації звуків» і камерно-ансамблева творчість (за участі віолончелі) Миколи Рославця. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. №с1. С. 285–292.

Zavialova O., Ustymenko-Kosorich O. (2026). "New System of Sound Organisation" and Chamber-Ensemble Work (with the Participation of the Cello) of Mykola Roslavets. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 1, 285–292 [in Ukrainian].

Зав'ялова Ольга Костянтинівна, докторка мистецтвознавства, професорка, завідувачка кафедри музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
<https://orcid.org/0000-0002-9483-5871>
cellooz@i.ua

Устименко-Косоріч Олена Анатоліївна, доктор педагогічних наук, професор кафедри музичного мистецтва, директор ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
<https://orcid.org/0000-0001-9686-7626>
akosorich@gmail.com

«НОВА СИСТЕМА ОРГАНІЗАЦІЇ ЗВУКІВ» І КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВА ТВОРЧІСТЬ (ЗА УЧАСТІ ВІОЛОНЧЕЛІ) МИКОЛИ РОСЛАВЦЯ

Мета статті – розкрити специфіку впровадження системи «нової організації музики» (синтетакорду) в камерно-ансамблевих творах за участі віолончелі М. Рославця та її вплив на формування інструментальних співвідношень в ансамблі. **Методологія.** Для вирішення цієї мети було використано біографічний, історико-культурологічний методи та метод музично-теоретичного аналізу. Для характеристики образно-семантичного навантаження музики М. Рославця залучено компаративний та герменевтичний методи. Застосування історико-порівняльного, системного, аксіологічного методів дослідження надало можливість визначити роль творів за участі віолончелі у камерно-ансамблевому спадку митця. **Наукова новизна.** Розкрито специфіку впровадження «нової системи організації звуків» (синтетакорду) в камерно-ансамблевих творах за участі віолончелі М. Рославця та її вплив на формування інструментальних співвідношень в ансамблі, що не було предметом окремої праці в українському музикознавстві. **Висновки.** Констатовано, що техніка синтетакорду була створена М. Рославцем паралельно й незалежно від серійної додекафонії А. Шенберга. Така синхронізація пошуків свідчить про певні закономірності історичного процесу як у вичерпаності можливостей тональної системи, так і у спробах створення альтернативних звуковисотних систем на початку ХХ століття. Камерно-ансамблеві композиції за участі віолончелі М. Рославця початку 1920-х років віддзеркалюють стильові й жанрові перетворення індивідуальної манери композитора. Відзначено, що порівняно з невеликим обсягом ранніх п'єс чи циклів мініатюр, в ці роки спостерігається переважання великих форм, висвітлюються інструментальна фактура й гармонія, ускладнюється ритмічна організація. Це яскраво демонструє музика двох віолончельних сонат (1921, 1922) та «Медитації» для віолончелі та фортепіано (1921), створених у харківський період життя композитора. Відзначено, що і в поліфонічній, і в додекафонній техніках викладення всіх голосів будеться на їх паритеті, отже, функціональне навантаження інструментальних партій у камерно-ансамблевих творах М. Рославця засновується на рівноцінному партнерстві в ансамблі. Через надзвичайну технічну складність творів кожна з інструментальних партій дорівнює сольній, проте відчуття композитором допустимих меж у технічних експериментах свідчить про його чудове знання інструментів та їх виразних можливостей. Незважаючи на те, що твори М. Рославця не були відомими й не виконувались майже до кінця ХХ століття, звернення до змішаної гармонічної техніки, застосованої композитором насамперед у ансамблевих творах за участі віолончелі, певною мірою слугувало підґрунтям для музичних концепцій українських митців у останній третини століття.

Ключові слова: еволюція звуковисотної організації музики, серійна техніка, додекафонія, техніка синтетакорду, нова система організації звуків М. Рославця, камерно-ансамблеве мистецтво, твори за участі віолончелі, функціональне навантаження інструментальних партій, ансамблеві співвідношення.

Zavialova Olha, Doctor of Art, professor, Head of Musicology and Culturology Department, Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko; Ustymenko-Kosorich Olena, Doctor of Pedagogic Sciences,

Professor, Department of Musical Art, Director of the Educational and Scientific Institute of Culture and Art, Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko

"New System of Sound Organisation" and Chamber-Ensemble Work (with the Participation of the Cello) of Mykola Roslavets

The purpose is to reveal the specifics of the implementation of the system of 'new organisation of music' (synthetic chord) in chamber and ensemble works with the participation of the cello by M. Roslavets and its influence on the formation of instrumental relationships in the ensemble. **Methodology.** To solve this goal, biographical, historical and cultural methods and the method of music-theoretical analysis were used. Comparative and hermeneutic methods were used to characterise the figurative and semantic load of M. Roslavets' music. The use of historical and comparative, systemic, axiological research methods made it possible to determine the role of works with the participation of the cello in the artist's chamber and ensemble heritage. **Scientific novelty.** The specifics of the introduction of the 'new system of sound organization' (synthetic chord) in chamber and ensemble works with the participation of the cello of M. Roslavets and its influence on the formation of instrumental relationships in the ensemble, which was not the subject of a separate work in Ukrainian musicology, are revealed. **Conclusions.** It has been established that the synthetachord technique was created by M. Roslavets in parallel and independently of the serial dodecaphony of A. Schoenberg. Such synchronisation of searches indicates certain pattern of the historical process both in the exhaustion of the possibilities of the tonal system and in attempts to create alternative pitch systems at the beginning of the 20th century. Chamber and ensemble compositions with the participation of the cello of M. Roslavets from the early 1920s reflect the stylistic and genre transformations of the composer's individual manner. It is noted that in comparison to the small volume of early pieces or cycles of miniatures, in these years there is a predominance of large forms, instrumental texture and harmony are highlighted, and rhythmic organisation is complicated. This is clearly demonstrated by the music of two cello sonatas (1921, 1922) and 'Meditations' for cello and piano (1921), created during the Kharkiv period of the composer's life. It is noted that in both polyphonic and dodecaphonic techniques, the presentation of all voices is based on their parity, therefore, the functional load of instrumental parts in chamber and ensemble works by M. Roslavets is based on an equal partnership in the ensemble. Due to the extraordinary technical complexity of the works, each of the instrumental parts is equal to a solo, but the composer's sense of permissible limits in technical experiments testifies to his excellent knowledge of instruments and their expressive capabilities. Despite the fact that the works of M. Roslavets were not known and were not performed until almost the end of the 20th century, the appeal to the mixed harmonic technique, used by the composer primarily in ensemble works with the involving the cello, to some extent served as the basis for the musical concepts of Ukrainian artists in the last third of the century.

Keywords: evolution of the pitch organisation of music, serial technique, dodecaphony, synthetachord technique, M. Roslavets' new system of sound organisation, chamber and ensemble art, works with the participation of the cello, functional load of instrumental parts, ensemble relations.

Актуальність теми дослідження. Понад сторічний досвід впровадження атональної музики свідчить, що впродовж ХХ століття опрацьовувались насамперед сталі західноєвропейські системи, проте існувала прихована пам'ять щодо аналогічних надбань вітчизняних митців. Попри тривале забуття та часову відстань, авангардні експерименти та творчі знахідки цих композиторів, хоча й опосередковано, ставали імпульсом для розвитку модерністичних тенденцій в музиці другої половини ХХ століття. Одним з найяскравіших представників, новації якого надавали потужні перспективи для подальшого розвитку, був Микола Рославець (1881–1944). Його найзначнішим відкриттям стало створення оригінальної композиторської техніки «синтетакорду», що, без сумніву, є настільки ж революційним й не менш значущим, ніж додекафонна система А. Шенберга.

Микола Рославець як і багато українських митців початку ХХ століття, будучи вихідцем із демократичних кіл, тільки в дорослому віці здобув професійну музичну освіту, про що він

зазначає у автобіографії, опублікованій в журналі «Сучасна музика» № 5 від 1924 року¹. Митець повідомляє, що на його захоплення музикою вплинув рідний дядька, в якого хлопець з 7–8 років став навчатися гри на скрипці по слуху. Відтоді скрізь, де він бував, М Рославець намагався здобути кращу музичну освіту (в Конотопі брав уроки у «весільного» скрипаля-єврея, в Курську поступив до музичних класів А. М. Абази). В 1901-му році він їде до Москви і поступає в консерваторію, де по класу композиції навчається у О. Ільїнського та С. Василенка, а по класу скрипки в І. Гржималі. 1912 року М. Рославець закінчує консерваторію з Великою срібною медаллю і відтоді займається винаходом власної системи організації музики [3, 94].

«Нова система організації звуків» була створена М. Рославцем паралельно й незалежно від творців серійної техніки, по суті передувала їй. Така синхронізація пошуків різних митців свідчить про певні закономірності історичного процесу як у вичерпаності можливостей тональної системи,

так і у спробах створення альтернативних звуковисотних систем на початку ХХ століття. Тож атональні композиції цього періоду були реакцією, з одного боку, на невдоволення визначеністю / обмеженістю класичної тональності, а з іншого, – прагненням віднайти нову інтонаційну логіку, яка б відповідала сучасному музичному висловленню. Це прагнення стає все більш очевидним та усвідомленим для наступних поколінь митців. І зміна організації звуковисотної системи, яку здійснювали у своїй творчості М. Рославець, нововіденці та інші представники музичного авангарду першої третини ХХ століття, була об'єктивною і необхідною.

Додекафонія, як система нової будови музичного інтонування, відіграла вирішальну роль у світовій музичній практиці. Впродовж ХХ століття вона зазнала значної еволюції та перетворень (навіть у А. Шенберга в пізній період творчості додекафонія сполучається з тональністю). Її тотальне використання в кінці століття підтверджує масштаб і актуальність тих перспектив, які були в ній закладені від початку, і в наш час термін «додекафонія» використовується звичайно не в розумінні певної конкретної техніки, а в широкому сенсі, позначаючи найрізноманітніші варіанти 12-тонової організації музики.

У найрізноманітніших проявах додекафонія стає міцним підґрунтям композиторської техніки, надаючи митцям можливість висловлюватись сучасною мовою, тому практично жодний із композиторів ХХ століття та сучасності не уникнув цієї практики, у результаті чого випрацьовується «серійне» чуття. Це є свідченням як еволюції композиторського слуху, так і утвердженням додекафонії як закономірної еволюції тональної системи, що набуває раціонального осмислення. Впровадження раціональних методів композиції, актуальних на початку ХХ століття, у його кінці приводить до інтеграції у творчості інтуїтивного та раціонального. Відтепер композитори не просто «записують» музику, а усвідомлено обираючи принципи звукової організації, творять це за власними законами. У цьому плані творчі експерименти і знахідки М. Рославця, його прагнення створити і творити за власною системою звукової організації, були видатним явищем музичної культури свого часу, що надає право вважати його «музичним пророком».

Аналіз досліджень і публікацій. У сучасному музикознавстві українському музичному авангарду першої третини

ХХ століття і творчості М. Рославця приділено певну увагу дослідників. Особливості розвитку музичного модернізму та авангарду в Україні розглядали Д. Гойові [3], О. Коменда [5], М. Ржевська [7], Р. Стельмашук [9] та ін. Безпосередньо авангардним пошукам Рославця присвячені праці Д. Андросової [1], О. Коменди [6], зокрема в співавторстві з О. Дем'янчук [4] та ін. Однак специфіка впровадження М. Рославцем авангардних тенденцій у камерно-ансамблевій музиці за участі віолончелі не була предметом окремого дослідження, що визначає актуальність і новизну нашої теми.

Мета статті – розкрити специфіку впровадження системи «нової організації музики» у камерно-ансамблевих творах за участі віолончелі М. Рославця та її вплив на формування інструментальних співвідношень в ансамблі.

Виклад основного матеріалу. Початок ХХ століття, що характеризувався плюралізмом стилів, художніх напрямів, композиторських технік, систем і концепцій, став якісно новим етапом в історії музичної культури, порівняно із попередніми епохами, відзначеними превалюванням єдиного принципу, єдиного закону в організації музичної тканини (поліфонія в період Бароко, гомофонно-гармонічний склад і тональні зв'язки в Класицизмі та Романтизмі). Представниками нових авангардних тенденцій в українській музиці першої половини ХХ століття були Ю. Голишев, Ю. Коффлер, Т. Маєрський, М. Рославець, Б. Яновський. Зокрема, названі митці стояли біля витоків атональної музики й одними з перших пропонували свої концепції дванадцятитонові системи. Але за радянського часу всі вони були затавровані як «буржуазні формалісти» і майже до кінця ХХ століття їх музика була піддана замовчанню чи відверто заборонена для виконання.

Інновації Миколи Рославця щодо прояву творчих інтенцій композитора, на думку авторки, є особливо цікавими. Він був винахідником техніки синтетакорду – нової системи музичної композиції, яка постає містком «від ладового мислення пізнього О. Скрябіна до серійності А. Шенберга» [6, 257]. З цього приводу дослідниця творчості митця Ольга Коменда відзначає, що «на відміну від Скрябіна, який використовував свої комплекси переважно як акорди, та Шенберга, з його лінеарними серіями-рядами, Рославець дійсно уніфікував горизонталь і вертикаль. Синтетакорд <...> – мелодична

послідовність і гармонічне співзвуччя одночасно. В цьому його синтетизм» [6, 257].

Креативний за натурою композитор гаряче вітав експерименти й новітні підходи до творчості. Незважаючи на конкуренцію, що була б звичайною у творця «нової системи організації звуку» з авторами інших систем, М. Рославець був одним із перших пропагандистів додекафонної творчості «нововіденців» (А. Берга, А. Веберна, А. Шенберга). Але попри власні інновації та підтримку нових винаходів і концепцій у мистецтві, наприкінці 1920-х років представники Асоціації пролетарських музикантів (РАПМ) затаврували М. Рославця як «продукт гниття буржуазного суспільства» [3, 93], що стало причиною його вигнання з музики².

Свої новації М. Рославець втілював насамперед у пріоритетній у його творчості камерно-ансамблевій музиці. Доробок композитора налічує шість скрипкових і дві віолончельні сонати, чотири тріо, п'ять струнних квартетів, квінтет («Ноктюрн»). Багато з його творів до нашого часу не збереглось, адже М. Рославець був одним з тих «неугодних», хто повною мірою відчув на собі цькування і тиск нової влади. Втім, у галузі музичної мови його твори і нині є видатними досягненнями композитора-новатора, а в перших десятиліттях ХХ століття вони були тим потужним відкриттям, що торували шляхи авангарду.

Однією з цих композицій, що і в наш час не втратила популярності, є квінтет «Ноктюрн» для арфи, гобою, двох альтів та віолончелі³, написаний у 1913 році – визначальному в пошуках М. Рославця індивідуальної манери висловлювання. Зміни і нову якість композиторського письма демонструють й інші твори, які також з'явилися у цей рік (Перша соната для скрипки та фортепіано, Перший струнний квартет, симфонічна поема «В часи молодика», «Три твори» для голосу з фортепіано, цикл романсів «Сумні пейзажі» на слова П. Верлена). Саме в них відбулась кристалізація композиторського стилю, і саме в них М. Рославець вперше повноцінно реалізував свою систему синтетакорду. Безсумнівно, цими якостями позначений і квінтет «Ноктюрн», який майже не згадується дослідниками.

Крім авангардних віянь та основної мети – впровадження новітньої системи організації музичного матеріалу, – квінтет (також як і симфонічна поема М. Рославця «В часи молодика») і за назвою, і за образністю

викликає прямі асоціації з «Місячним П'єро» та «Просвітленою ніччю» А. Шенберга. Згадаємо, що М. Рославець листувався з віденським маестро з творчих питань та обожнював його як митця. Отже, у творах вітчизняного авангардиста закономірно присутні схожі риси з композиціями нововіденців. Попри це, музика «Ноктюрну» є абсолютно авторською і відлунне характерні для того періоду творчості композитора риси новаторства та творчих експериментів, що підтверджує аналіз твору.

У контексті дослідження особливий інтерес привертає ансамблевий склад квінтету. Поєднання неоднорідних за тембральними характеристиками інструментів – ансамбль складається зі струнно-смичкових (віолончель, два альти), струнно-щипкових (арфа) та духових (гобой), – є викликом для композитора і певним здивуванням для слухача. Крім тембральної «різношерстності», цей набір демонструє ще й незбалансованість об'єму звучання, оскільки три верхніх голоси – два альти та гобой – з дещо однаковою мензурою значно переважають звучання віолончелі, а ще більше арфи. Звісно, без активного верхнього голосу – скрипки чи флейти, яких нема в квінтеті, – музика звучить глухо й малодинамічно.

За такого інструментального балансу здійснити потужний драматургічний розвиток – дуже складно, але М. Рославець блискучо упорався з цим завданням. Важливу роль у цьому відіграло те, що, втілюючи нові авангардні принципи і концепції, композитор не відмежовувався від надбань попереднього. І за використання новітньої гармонії та акордових структур у квінтеті застосовано пізньоромантичний діалогічний тип ансамблевого викладення, який «зчеплює», «цементує» тематизм. Отже, драматургія твору вибудовується як спілкування декількох осіб, що діляться думками, суперечать чи підтримують один одного. Такий тотально діалогічний принцип, з одного боку, сприяє персоніфікації кожного інструменту, їх самостійності та своєрідної виразності, а з іншого, – об'єднує ансамблеву тканину в єдине ціле.

Образна виразність і пластичність цієї музики, безсумнівно, передбачають певну програму. Деякою мірою на це натякають алюзії з шенбергівською «Просвітленою ніччю» для струнного секстету (1899), написаною на вірш Р. Демеля. Музика твору подекуди прямо віддзеркалює і структуру, і поетичний текст літературного джерела.

М. Рославець, який особисто листувався з А. Шенбергом, міг це врахувати під час написання квінтету. На наявність змісту у творі вітчизняного митця натякає й присвята його опусу *M-lle Zinaïde Bogdanovsky*. Звичайно свої творіння композитор присвячував їх виконавцям, але особу, якій адресовано «Ноктюрн», встановити не вдалось.

Не менш цікавими в рамках теми дослідження є «Медитація» (1921) та дві віолончельні сонати (відповідно 1921 та 1922 роки), написані у харківський період життя композитора (1921-1923). У цей час М. Рославець був завідувачем відділу художнього виховання Наркомпросу УСРР, а також обіймав посади професора й ректора Харківського музичного інституту⁴ [8]. Інформація щодо прем'єр та виконавців цих творів у Харкові не збереглася. Можливо, що імпульсом для створення віолончельних опусів стало перебування у місті в цей час концертуючого віолончельста Михайла Букиника (1872–1953), також вихідця з України. У 1919–1922 роках цей чудовий музикант працював на посаді професора Харківської консерваторії, а в 1921 році одночасно обіймав посаду декана виконавчого факультету Харківського музично-драматичного інституту⁵ [2]. Проте офіційних даних щодо спілкування М. Рославця та М. Букиника у Харкові не виявлено, імовірно, це пов'язано з тим, що обидва митці незабаром опинились на маргіналі радянської музичної історії⁶.

У творах М. Рославця початку 1920-х років його «нова система організації музики», що усталилась з 1913 року, досягла своєї повноти. Формування раніших винаходів у струнку та переконливу систему стало етапом творчої зрілості композитора. Крім композицій для віолончелі, це реалізовано в таких «знакових» у доробку митця творах, як вокально-інструментальний цикл на слова Т. Шевченка; П'яти прелюдій для фортепіано (1919-1922); струнному квартеті № 3 (1920); двох фортепіанних тріо (№ 2 – 1920, № 3 – 1921); двох сонатах для скрипки та фортепіано (№ 4 – 1920, № 5 – 1923); кількох симфонічних опусах. Форма цих творів доволі вільна й рапсодична, але М. Рославець дуже ретельно її структурує. За загальної економії композиційних засобів та раціональності музичної будови інструментальне викладення в них дуже складне та емоційно напружене, що вимагає блискучої технічної підготовки виконавців. Відзначені особливості творчості

композитора початку 1920-х років яскраво віддзеркалені у двох сонатах для віолончелі та фортепіано.

Соната для віолончелі та фортепіано № 1 М. Рославця⁷ невелика за обсягом, але емоційно дуже насичена. В основі одночастинної композиції – традиційне сонатне *Allegro*, зміст і концепція якого повністю завершені й самодостатні. Цілісність твору забезпечується динамічним розвитком першої теми *con brio* (головна партія), що робить експозицію сонати надзвичайно активною, бурхливою, за її доволі стислою обсягу. Другий епізод (побічна партія) – *molto espressivo* – відносно спокійний, проводиться у фортепіано, якому вторять репліки віолончелі. Тема, що звучить у дещо повільному темпі, інтонаційно теж пов'язана з першою, схожість є і в ритмічній організації, яка виступає тут на другому плані, але присутня далі у кульмінації.

Відносний спокій переривається стрімким злетом віолончелі на кульмінацію (*furioso*), після чого тема звучить у фортепіано – *dolce e poco fantastico*. Кілька спадних хвиль після злетів віолончелі *furioso* приводять до ослаблення напруження та початку розробки – *narrante; con affettazione*. Ця ремарка підкреслює діалогічність викладення, що подекуди майже наочно імітує людське спілкування. У розробці отримують розвиток ті самі елементи першої теми, які композитор використовує у різних контекстах у тематизмі всього твору. Так, у музиці всієї сонати домінує початковий мотив, схожий на фанфарний заклик, його тематизм, що розвивається і трансформується, відчутний у всіх розділах, у т. ч. й у розробці, що нагадує своєрідне скерцо.

Отже, у Першій віолончельній сонаті М. Рославця здобули поєднання експресивності пізнього романтизму й нова раціональна техніка, заснована на синтетичному акорді (гармонічному ладі), що стали еталоном композиторського стилю 1920-х років. Різноманітність звучання, а звідси й музичних образів досягається шляхом майстерних варіантних змін тематизму, фактури, виразних засобів та штрихів. Це яскраво проявляється у партії віолончелі, лінійне викладення тематизму у якій загострює звучання кожного навіть незначного елементу. Так, передача поривчастого руху та інтонацій злету здійснюється за допомогою пасажів на пунктирному ритмі, для врівноваження стрімкості застосовуються пластичні тріольні арабески, а бентежність і

тривожність музики у розробці передаються за допомогою бурхливих арпеджіато та «колючого» спікатного штриху.

Композиційні принципи, застосовані в першій сонаті, розвиваються у інших творах композитора цього періоду, зокрема в Сонаті для віолончелі та фортепіано № 2. Це також одночастинний твір, але теми та розділи в ньому подано набагато контрастніше, ширше і масштабніше. Крім того, тут спостерігається більш революційний, ніж у першій сонаті, підхід до ансамблевої взаємодії. Діалогічність висловлювання віолончелі та фортепіано здійснюється за умов деталізованого поліфонічного викладення. Ускладнюється і ритмічна структура, що вимагає від виконавців технічно абсолютно вільного володіння інструментами. Композитор у цій сонаті експериментує з настільки складними техніками письма, які іноді майже неможливо практично відтворити. Це є певним викликом для виконавців, і робить віолончельну сонату № 2 М. Рославця одним із самих складних і незвичайних творів цього жанру в ХХ столітті. Але відчуття композитором допустимих меж у технічних експериментах свідчить про його чудове знання інструментів та їх виразних можливостей.

Поемно-рапсодичного плану «Медитація»⁸ для віолончелі та фортепіано за обсягом та технічною складністю поступається віолончельним сонатам. Загалом у своїх невеликих п'єсах М. Рославець звертається до традиційних жанрів поеми, прелюдії, ноктюрна, тож «Медитація» - це по суті романтичний «роздум». За формою (складна тричастинна) та настроєм (елегічні крайні розділи з бурхливою кульмінацією й скерцозною серединою) п'єса сповна відповідає всім канонам жанру. Новими в ній є оригінальна музична мова та специфічна гармонізація (техніка синтетакорду) М. Рославця. Використання у середньому розділі поліфонічної форми композитор повною мірою реалізує у другій віолончельній сонаті. У цьому ж творі застосування поліфонічної форми працює на створення бентежного, дещо обуреного образу.

Порівняно із ранньою віолончельною п'єсою «Танець білих дів» (1913), музика «Медитації» демонструє безсумнівне творче і професійне зростання композитора. М. Рославець чудово усвідомлював шляхи створення системи організації музичної тканини, альтернативної класичній тональності, що підтверджує думка, висловлена ним в автобіографії: «На весні

1913 р. мені трохи відкрилася та завіса, за якою потім, через шість років напруженої творчої праці (приблизно в 1919 р.) я остаточно знайшов свою індивідуальну техніку, яка дала мені повний простір для вираження моєї художньої особистості» [цит. за: 3, с. 95]. Проте лещата тоталітарної радянської ідеології не дали можливості втілити всі задуми композитора.

Ольга Коменда так резюмує перипетії життя й творчості М. Рославця: «Ті традиційні інертність і шаблонність сприйняття, що властиві пересічній людині і спонукають її до упередженого ставлення стосовно всього незвичного, як правило, призводять до несправедливої вульгарно-тенденційної критики, свого часу дуже зашкодили належному поцінуванню здобутків Рославця, призвівши до багатьох непоправних втрат і, таким чином, до збіднення нашої культури загалом» [5, с. 187]. На превеликий жаль, така сама участь спіткала багатьох українських митців, які на початку ХХ століття торували шляхи сучасного мистецтва.

Наукова новизна статті. Розкрито специфіку впровадження « нової системи організації звуків » (синтетакорду) в камерно-ансамблевих творах за участі віолончелі М. Рославця та її вплив на формування інструментальних співвідношень в ансамблі, що не було предметом окремої праці в українському музикознавстві.

Висновки. Отже, камерно-ансамблеві композиції за участі віолончелі М. Рославця початку 1920-х років віддзеркалюють стильові й жанрові перетворення індивідуальної манери композитора. Так, порівняно з невеликим обсягом ранніх п'єс чи циклів мініатюр попереднього періоду, в ці роки спостерігається переважання великих форм, висвітлюються інструментальна фактура й гармонія, ускладнюється ритмічна організація. Це яскраво демонструє музика двох віолончельних сонат, створених у 1921 та 1922 році. З огляду на те, що і в поліфонічній, і в додекафонній техніках викладення всіх голосів будується на їх паритеті, то функціональне навантаження інструментальних партій у камерно-ансамблевих творах М. Рославця засновується на рівноцінному партнерстві в ансамблі. Більше того, через надзвичайну технічну складність інструментальних голосів, кожна з ансамблевих партій дорівнює сольній, що буде розвинуто в камерно-ансамблевій творчості подальшого часу. Незважаючи на те, що твори композитора майже до кінця ХХ століття не

були відомими й не виконувались, звернення до змішаної гармонічної техніки, застосованої М. Рославцем насамперед у ансамблевих творах за участі віолончелі, певною мірою слугувало підґрунтям для музичних концепцій українських митців у останній третини століття.

Примітки

¹ З огляду на тогочасні тенденції викривання «буржуазних елементів», М. Рославець в автобіографічній довідці надав неправдиві відомості про своє походження [8].

² Звинувачення в «буржуазному формалізмі» змусили композитора виїхати до Ташкенту, припинити музичні експерименти, знищити частину свого листування, теоретичних праць і композиторського доробку.

³ Nicolas Roslavetz. Nocturn. Quintetto pour Harpe, Hautbois, deux Altos et Violoncelle. A M-lle Zinaïde Bogdanovsky. S. a. 21 p.

⁴ За певними відомостями в 1922–1924 роках М. Рославець обіймав посаду ректора Харківської консерваторії [10]. Тож наявні невідповідності як у назві закладу, так і в часі перебування композитора в Харкові.

⁵ Вірогідно, ця назва помилкова, оскільки Харківський музично-драматичний інститут офіційно був утворений тільки в 1924 році в результаті реорганізації Харківської консерваторії.

⁶ М. Букиник з 1922 року мешкав у США, з того часу в СРСР жодної інформації про період еміграції митця не поширювали [2].

⁷ Н. Рославец. Соната для виолончелі и фортепиано [N. Roslavetz. Sonata pour Violoncelle et Piano]. Музыкальный сектор, 1924. 27 с., партия виолончели 6 с.

⁸ Nicolas Roslavetz. Méditation pour Violoncelle et Piano. Copyright by Universal-Edition Mobart Music Publications sole agent for the USA, Canada, and Mexico, 1929. 13 s., parte violoncello 4 s.

Література

1. Андросова Д. В. Символіка жанрових побудов М. Рославця за їх витоком у культурі символізму. *Мистецтвознавчі записки*. 2023. № 43. С. 70-75. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286838>.

2. Букиник Михайло Овсійович. *Вікіпедія*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%83%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D0%BA_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE_%D0%9E%D0%B2%D1%81%D1%96%D0%B9%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення: 4 серпня 2025)

3. Гойові Д. Українські корені світового авангарду. *Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського* : зб. наук. ст. Київ, 2001. Вип. 17. Українська тема у світовій культурі. С. 82-110.

4. Дем'янчук О. Н., Коменда О. І. Творчість Миколи Рославця у контексті становлення

музичного модернізму. Луцьк : РВВ «Вежа», 2008. 198 с.

5. Коменда О. Микола Рославець (1881-1944): початок творчого шляху в історико-культурному контексті доби. *Науковий вісник Волинського держ. ун-ту імені Лесі Українки*. Луцьк, 2000. Вип. 3. Історичні науки. С. 184-188.

6. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... доктора мистецтвозн.: 17.00.03. Київ, 2020. 519 с.

7. Ржевська М. Ю. Український модус європейського музичного модернізму. *Трансформація освіти і культура: традиції та сучасність* : зб. матер. Міжнар. науково-творч. конф. (2-3 травня 2012 р.). Київ : НАКККіМ, 2012. С. 17-20.

8. Рославець Микола Андрійович. *Вікіпедія*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%BE%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D1%86%D1%8C_%D0%9C%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0_%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D1%96%D0%B9%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення: 29 червня 2024 року)

9. Стельмашук Р. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х – 30-х рр. XX ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи : дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Київ, 2003. 190 с.

10. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. *Вікіпедія*. https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B0%D1%80%D0%BA%D1%96%D0%B2%D1%81%D1%8C_%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BD%D0%B0%D1%86%D1%96%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D1%83%D0%BD%D1%96%D0%B2%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%82_%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2_%D1%96%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%96_%D0%86%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B0_%D0%9A%D0%BE%D1%82%D0%B%D1%8F%D1%80%D0%B5%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE (дата звернення: 03.01.2025).

References

Androsova, D. V. (2023). Symbolism of genre constructions of M. Roslavets according to their origin in the culture of symbolism. *Art history notes*, 43, 70–75. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.43.2023.286838> [in Ukrainian].

2. Bukynyk Mykhailo Ovsyiovych. (n.d.). Wikipedia. Retrieved from: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%83%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D0%BA_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE_%D0%9E%D0%B2%D1%81%D1%96%D0%B9%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 [in Ukrainian].

3. Hoiovyi, D. (2001). Ukrainian roots of the world avant-garde. *Scientific Bulletin of the P.I.*

Tchaikovsky National Academy of Sciences: collection of scientific articles, 17, 82–110 [in Ukrainian].

4. Demianchuk, O. N., & Komenda, O. I. (2008). The work of Mykola Roslavets in the context of the formation of musical modernism. *RVV 'Vezha'* [in Ukrainian].

5. Komenda, O. (2000). Mykola Roslavets (1881–1944): the beginning of the creative path in the historical and cultural context of the era. *Scientific Bulletin of the Lesya Ukrainka Volyn State University*, 3, 184–188 [in Ukrainian].

6. Komenda, O. I. (2020). Universal creative personality in Ukrainian musical culture. Doctor's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

7. Rzhavska, M. Yu. (2012). Ukrainian mode of European musical modernism. Transformation of education and culture: traditions and modernity: Collection of materials of the International scientific and creative conference. *NAKKKiM*, 17–20 [in Ukrainian].

8. *Roslavets Mykola Andriiovych*. (n.d.). Wikipedia. Retrieved from: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%BE%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2%D0%B5%D1%86%D1%8C_%D0%9C%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0_%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D1%96%D0%B9%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 [in Ukrainian].

9. Stelmashchuk, R. (2003). Modernist tendencies in the work of Ukrainian composers of Lviv in the 1920s and 1930s: aesthetic and stylistic features in the context of the era. Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

10. I. P. Kotlyarevskiy Kharkiv National University of Arts. (n.d.). Wikipedia. Retrieved from: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B0%D1%80%D0%BA%D1%96%D0%B2%D1%81%D1%8C_%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BD%D0%B0%D1%86%D1%96%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D1%83%D0%BD%D1%96%D0%B2%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%82_%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2_%D1%96%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%96_%D0%86%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B0_%D0%9A%D0%BE%D1%82%D0%B%D1%8F%D1%80%D0%B5%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 07.01.2026
Отримано після доопрацювання 09.02.2026
Прийнято до друку 16.02.2026
Опубліковано 31.03.2026