

Оксана Мартиненко

НАРИС ІСТОРІЇ МУЗИКИ ФЕДОРА СТЕШКА:
СПРОБА АНАЛІЗУ КОНЦЕПЦІЇ

Предметом уваги став нарис Ф. Стешка «Українська музика», опублікований лише частково в «Українській Загальній Енциклопедії». Здійснено аналіз позиції дослідника на основі його наукових публікацій та невідомих раніше архівних матеріалів.

Ключові слова: українська музика, енциклопедія, джерелознавчий аналіз.

У роки становлення української музичної історіографії (1920-30-і рр.) було здійснено декілька спроб осмислення історичного процесу розвитку української музики, спроб, різних за об'ємом, структурою, науковим рівнем, а також ідеологічним спрямуванням, пов'язаним з тодішньою політичною ситуацією. Як відомо, концепція М.Грінченка, що базувалася на історичній схемі М.Грушевського і не могла бути сприйнятою в радянському музикознавстві, одержала підтримку українських дослідників у Галичині та в еміграції, хоча й їхні погляди на окремі процеси розвитку української музики не були однотайними. У цьому плані особливо виділяється позиція Федора Стешка, представника празького еміграційного осередку.

Поштовхом до дискусії між музикознавцем і його львівськими колегами став нарис «Українська музика», підготовлений дослідником на замовлення редколегії «Української Загальної Енциклопедії» (1930-1935). Власне, внаслідок розбіжності у їхніх поглядах нарис було опубліковано лише частково. Позиція Ф. Стешка попри цілком резонну критику недоліків мала й суттєві здобутки, які, на нашу думку, не знайшли належної підтримки з боку львівських музикознавців. Ми намагалися проаналізувати погляди дослідника, які він послідовно й аргументовано відстоював у подальших публікаціях, що й сьогодні не втратили своєї наукової вартості. Джерельною підставою у висвітленні даного питання стали матеріали Центрального державного історичного архіву України у Львові та відділу рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника, а також музикознавча спадщина Ф. Стешка.

На той час, коли редколегія «УЗЕ» звернулася до Ф. Стешка зі своїм проханням, музикознавець уже мав 10-річний досвід викладання музично-історичних дисциплін, перебуваючи на посаді керівника кафедри історії музики музично-педагогічного відділу Українського Високого Педагогічного Інституту ім. М. Драгоманова у Празі (УВПІ). Навчальною програмою було передбачено й 2-річний курс «Історія української музики» [12]. На жаль, ми не володіємо докладнішою інформацією стосовно структури й лекційної тематики курсу. Безумовно, основним посібником була монографія М.Грінченка. Однак високо оцінюючи її появу, Ф. Стешко слушно зазначав, що ця праця «тільки намічає шлях, яким має піти потім майбутня історія української музики, намічає цілий ряд проблем, яких їй самій не розв'язати з причин нерозробленості поодиноких її моментів та стадій її розвитку, – взагалі через повний брак підготовчої праці. Без такої праці дати синтетичний образ минулого – річ неможлива» [7, 426]. Ф. Стешко був першим, хто послідовно почав працювати над базою для створення наукової концепції історії української музики. У своїй статті «Джерела до початкової доби церковного співу на Україні» (1929) дослідник порушив одне з головних завдань, що стояло перед тогочасним українським музикознавством, – здійснення джерелознавчих досліджень, на базі яких повинна бути створена історія української музики, і почав розробляти теоретичні питання музичного джерелознавства.

На цій стадії своїх досліджень музикознавець, наприкінці вересня 1930 р. отримав лист від редакції «УЗЕ» з пропозицією написати нарис «Українська музика». В листі зокрема зазначалось: «...з огляду на [...] малий, обмежений об'єм, згадана праця мусить бути написана дуже зв'язно, змістовно та при тім загально зрозуміло. Вона мусить подавати останні висліди дотичної науки та ясний погляд на цілість даного питання [...] Час достарчення рукопису – до кінця ц.р.» [1]. Стешко з готовні-

стю взявся за роботу над нарисом, яку, однак, завершив лише через три роки.¹ Виконати вимоги редколегії та ще й у такий стислий термін було тоді проблематично для будь-якого музикознавця, надто ж для такого прискіпливого до деталей дослідника, як Стешко. В одному з листів Ф.Стешко зізнавався, що, оскільки «історія української музики ще зовсім не розроблена, історичний процес в ній скопити надзвичайно важко; мимоволі приходить зупинятися на деталях та губити історичну перспективу. А тут ще той окаянний поділ на дві частини з окремими історіями (В[елика] У[країна] та Гал[ичина]» [2].

Надзвичайно сковували дослідника жорсткі обмеження обсягу тексту. Подаючи свій останній варіант нарису, музикознавець зазначав: «Якщо дасться скоротити мою працю стилістично, даю на це повний дозвіл. Але не фактично: вичавлено, кажу, як цитрона!» [2]. Мабуть, цим пояснюється такий спрощений вибір періодизації: 1) домонгольська доба (до XIII ст.), 2) передкозача доба (XIII-XVI ст.), 3) козача доба (XVII-XVIII ст.), 4) нова доба (XIX-XX ст.). Хоча, з іншого боку, такий підхід чіткіше пов'язував зміни музично-історичного процесу з загальноукраїнським культурним контекстом.

Оцінка музичних явищ до другої половини XVIII ст. не викликала з боку редакції ніяких застережень. Та й не могла викликати, оскільки Стешко створив найбільш на той час виважену й аргументовану характеристику давнього періоду. Проблеми виникли під час коректури решти статті. Головний редактор «УЗЕ» І.Раковський змушений був повідомити Ф.Стешка, що, оскільки «Ваша характеристика української музики нової доби не узгоджувалася б із поглядами тутешніх знавців дотичного питання та, що видрукування тієї частини зладеної Вами статті мусіло б спричинити дуже неприхильні фахові рецензії в пресі», характеристика цього періоду буде подана С.Людкевичем та В.Барвінським [3].

Найбільше заперечень викликало твердження дослідника, що найвизначніші українські композитори XVIII ст. Березовський, Бортнянський та Ведель були «провідниками на чужій ниві, що цілою своєю творчістю, а Бортнянський і діяльністю, належать власне російській музичній культурі» [13, 12]. Натомість С.Людкевич у своєму варіанті тексту статті підкреслив: «Виразно український характер творчості Бортнянського, незважаючи на його іт[алійську] школу, безсумнівний, а його дух[овні] хорові твори, гол[овно] «концерти» – це найкращий зразок укр[аїнської] хорової літератури європ[ейської] мрії» [11]. Чіткішими мистецькими оцінками відзначався також огляд В.Барвінського (Нова доба).

У заміні авторства стосовно огляду сучасної української музики Ф.Стешко не заперечував ще під час підготовки нарису до публікації. Він вважав, що «такий огляд, власне, й не має входити в завдання історика музики (сучасність не може бути об'єктом історії) і тут перше й найавторитетніше місце належить музикантам-практикам» [4]. Натомість в оцінці творчості Березовського, Бортнянського і Веделя позиція дослідника й надалі відрізнялася (хоча й з деякими корективами) від поглядів західноукраїнських музикантів.

На наш погляд, треба уточнити, чому саме Стешкові було замовлено такий огляд, а не комусь із львівських музикантів. Як свідчать документи, редколегія «УЗЕ» вважала за доцільне спочатку якнайактивніше залучити до співпраці науковців-емігрантів, а вже потім передавати результати їхньої роботи на критичний розгляд місцевим фахівцям. Таким чином, емігранти потрапляли під так би мовити, перехресний обстріл критики (до речі, не завжди справедливої й коректної). Члени редколегії в такий спосіб керувалися благими намірами досягнути якомога вищого фахового рівня видання. Однак це аж ніяк не сприяло доброзичливим взаєминам з науковцями. Тому цілком зрозумілим був емоційний закид В.Сімовича, ректора УВПІ, головному редактору видання: «Поділ є поділ, і нехай один одному «в капусту не лізе» [...]. З цього приводу я маю тут неприємности, матимете їх Ви» [5].

Своє бачення ситуації Ф.Стешко докладно виклав у листі до редколегії, фрагмент якого подаємо:

¹ До того ж, підготовка огляду збіглася у часі з роботою над дисертацією «Чеські музиканти в українській церковній музиці» (1931-1933 рр.).

«1) Ніколи за кілька років мого співробітництва в УЗЕ мені не ставились умови погоджувати мої характеристики (чи, може, ширше – думки й погляди) із поглядами кого б то не було. Гадаю, що таких умов і не можна нікому ставити та й ніхто, хто себе поважає, таких умов і не прийме. З другого боку, де є критерій того, з ким саме треба погоджувати свої погляди?»

2) Щодо опасіння неприхильної (та ще й дуже!) фахової критики, мушу зазначити, що на кожен критику є антикритика, а я свої погляди, будьте певні, Пане Професоре, зумію відстояти й оборонити. Крім того, ніякої фахової музично-історичної критики у нас ще й немає – можу це зазначити саме як фахівець (можливо, нині єдиний на Україні). Слово це вживаю не в розумінні якоїсь глянціфікації моєї особи, а для відзначення фактичного стану речей – моїх студій, що охоплюють тільки історію музики в усіх її ділянках та відтинках. Отже, і з цього боку я ніякої критики не боюся, не слід було її боятися й редакції УЗЕ.

3) Я був би навіть дуже щасливий, якби моя скромна праця викликала яку-будь критику. Працюючи вже 12 років в ролі викладача історії укр[аїнської] музики на 2-х високих школах, та в ролі збирача музично-історичних матеріалів та літератури й, нарешті, в ролі дослідника історії нашої музики, я дійшов до пересвідчення, що мало що (крім питань персональної амбіції головним чином) притягає до себе увагу наших музик, навряд чи й моя невибаглива праця викликала б фахову (отже річеву) критику. Очевидно, річ не в річевій критиці, яку я прийняв би з великою подякою, бо й сам зацікавлений у тому, щоб вона була.

Що ж до участі в цій справі наших шановних музик – В. Барвінського й С. Людкевича – то знаючи їх особисто – перш за все як джентльменів, і високо цінуючи їхній авторитет в наших музичних справах – завжди міг би з ними порозумітись щодо погодження моїх поглядів на певні факти, події й особи нашого музичного життя, тим більше, що жодного принципового розходження в наших поглядах – оскільки мені відомі їхні погляди з моїх розмов з ними та з мого знайомства з тим, що вони писали, – я не бачу й ніколи не бачив» [4].

У кінцевому результаті редакція досягла своєї мети: створення оптимального для енциклопедичного видання варіанта огляду історії української музики як важливої складової нашої культури. Однак компромісу в поглядах між музикознавцями було досягнуто лише частково. До кінця життя Ф. Стешко відстоював своє узагальнююче розуміння ролі XVIII ст. в історії української музики.

Як і інші дослідники, Стешко надавав цій добі важливого значення. Та на пропоруку їм він вважав недостатнім оцінювати здобутки української музики цього періоду, спираючись тільки на творчість Березовського, Бортнянського і Веделя. Дослідник дуже високо оцінював появу перших друкованих видань церковних пам'яток у XVIII ст.: Львівських ірмолів (перший ірмолою, датований 1700 р., виданий 1707 р. при церкві св. Юра, другий – Ставропігійським братством у 1709 р., із значними доповненнями та змінами в порівнянні з попереднім виданням), «Богогласника» (1790-1791 рр.) та синодального видання богослужбових книг у Москві – октоїху, ірмолою, празників для обіходу (1772р.). Стешко відносить появу цих видань до «знаменних подій, що потім мали вплив на дальший хід українського музичного життя» [8, 358]. Так, важливість видання друком Львівських ірмолів він обґрунтовував тим, що «надалі вже стало неможливим вносити в них якісь зміни, що раніше робилось дуже легко, як свідомо, так ще більше несвідомо, внаслідок помилок при переписуванні та невміння переписувача розібратися в справності матеріалу, що служив для нього оригіналом. Церковні мелодії дістали вже певну стійку редакцію, що від неї відступати можна було вже тільки за згодою вищого авторитету – самої української церкви» [9, 31]. Ще одну музичну пам'ятку – «Богогласник» – Стешко вважав «скарбницею мелодій». «В ньому, – писав він, – зібрана й захована для дальших поколінь велика кількість популярних музичних творів, поширених серед широких мас українського народу, з якої частина (напр., коляди) заховалася в ужитку нашого народу аж до цього часу» [8, 359]. Синодальне ж видання в Москві богослужбових книг для співу хоч і було зроблене для потреб російської церкви, однак до них, за словами Стешка, була включена значна частина співів українських, що були перенесені з України до Московщини і там вжилися в практиці російської церкви [8].

Правда, поглиблюючись (чи не найбільше з тодішніх українських музикознавців) у давньоце-

рковну українську музику і акцентуючи на її досягненнях, Стешко, так би мовити, з віддалі попередніх часів недооцінював здобутки Березовського, Веделя і Бортнянського. Він вважав, що вплив їхніх творів, написаних в чужому, на його думку, італійському стилі і тому позбавлених українського забарвлення, на подальшому розвитку нашої музики позначився дуже мало. З цим не погоджувались західноукраїнські музикознавці, які вважали другу половину XVIII ст. «золотою добою» української музики.

Як відомо, у радянському довоєнному музикознавстві через пануючу тоді атеїстичну ідеологію дослідження давньої української церковної музики взагалі не заохочувалися. Оцінка ж творчості Бортнянського, Березовського й Веделя робилася на основі поглядів російських дослідників. З другого боку, музикознавці Західної України та еміграції акцентували на досягненнях цих трьох композиторів як на найвищих в українській музиці. Позиція Ф.Стешка, незважаючи на дискусійність окремих оцінок, важлива для нас насамперед тим, що він наголошував на науковому, комплексному підході до оцінки творчої діяльності українських композиторів у Росії. Ось як, наприклад, він підходив до оцінки творчості Д.Бортнянського: «Аргументація наша буде солідною тільки тоді, коли ми як слід проаналізуємо стилеві прикмети творчості Бортнянського, поставимо цю творчість на належне їй місце в ряді історичних явищ свого часу, – взагалі підійдемо до неї зі сучасними науковими вимогами, а головне – з методами наукового дослідження. Поки ж ми цього не зробили, ми не можемо (як дехто робить) відкидати а ліміте негативну оцінку творчості Бортнянського, вважаючи її за «витівки». Тільки по вдумливій та глибшій аналізі творчості Бортнянського, в історичній перспективі, ми й можемо поставити його на належне місце в пантеоні славних українських мужів. Одні ж «молебні» Бортнянському користи не принесуть» [10, 192].

Зрештою, особистим внеском Ф.Стешка у цьому напрямку стала стаття «Бортнянський та Чайковський (До історії видання «Повної збірки церковно-музичних творів Д.Бортнянського)» [10]. Дослідник зазначає, що Чайковський, редагуючи твори Бортнянського, вносив суттєві зміни, а отже видання П.Юргенсона – це не збірка автентичних творів Бортнянського, а є, як пише Стешко, збіркою «пороблених Чайковським перерібок творів Бортнянського, пристосованих до потреб та вимог російської церковної практики» [10, 185]. Музикознавець слушно відзначає необхідність публікації повної збірки автентичних творів композитора з ґрунтовною попередньою музико-текстологічною роботою над автографами, списками. Це завдання, поставлене Стешком, і сьогодні залишається актуальним.

До найвагоміших заслуг музикознавця слід віднести насамперед те, що він першим почав послідовно працювати над джерельною базою для створення наукової концепції історії української музики. Дослідник чітко обґрунтував свою позицію ще в одній зі своїх перших публікацій – у статті «Джерела до історії початкової доби церковного співу на Україні» [7], яка має програмний характер. Спираючись на досвід світової музичної історіографії, Ф.Стешко виділяє основні групи джерел, які повинні бути об'єктом вивчення для істориків української музики. Зрештою, сам він і взявся поступово досліджувати ці джерела. І це в еміграції, в умовах недоступності до українських і російських архівів. Чи не найбільш вражаючою в цьому плані є майже детективна історія підготовки до публікації «Нижегородського Благовіщенського кондакаря», пам'ятки XII ст., яка знаходилася тоді у Ленінградській публічній бібліотеці [6].

Безумовно, стиль, спосіб мислення Ф.Стешка чималою мірою визначило екзотичне поєднання набутих ним впродовж життя спеціальностей: релігійно-духовна, військово-юридична, музична. Його публікації присвячені насамперед аналізу музично-словесних джерел, а не нотного матеріалу. Звідси – деяка розбіжність в оцінках музичних творів із західноукраїнськими музикознавцями, які були насамперед практикуючими музикантами і покладалися на власний музичний досвід, а не на авторитети. Однак у силу цього їх не приваблювала джерелознавча, так би мовити, «паперова» робота, здійснення якої було важливою підставою для розвитку українського музикознавства. Саме цю нішу зайняв Ф.Стешко. У сумлінності опрацювання різноманітних музично-історичних джерел, у їх виваженій критичній оцінці та обережному підході до викладу власних висновків йому тоді не було рівних.

ЛІТЕРАТУРА

1. Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника (надалі – ЛНБ). Відділ рукописів. – Ф. 252. – Оп. 1. – Спр. 343/п. 7. – Арк. 1. Лист редколегії УЗЕ до Ф. Стешка (23.IX.1930).
2. ЛНБ. Відділ рук. – Ф. 252. – Оп. 1. – Спр. 1002/п. 16. – Арк. 1. Лист Ф. Стешка до В. Дорошенка (4.XII.1933).
3. ЛНБ. Відділ рук. – Ф. 252. – Оп. 1. – Спр. 343/п. 7. – Арк. 8. Лист І. Раковського до Ф. Стешка (15.V.1934).
4. ЛНБ. Відділ рук. – Ф. 252. – Оп. 1. – Спр. 957/п. 16. – арк. 1-2. Лист Ф. Стешка до І. Раковського (19.V.1934).
5. ЛНБ. Відділ рук. Ф. 252. – Оп. 1. Спр. 934/п. 15. Арк. 21. Лист В. Сімовича до І. Раковського (5.XII.1930).
6. Мартиненко О. Документи і матеріали про діяльність української музичної еміграції міжвоєнного періоду в Чехословаччині у фондах празьких архівів // Повернення культурного надбання України: проблеми, завдання, перспективи. Матеріали музичної спадщини. – Київ, 1999. – Вип. 13. – С. 95-103.
7. Стешко Ф. Джерела до історії початкової доби церковного співу на Україні // Праці Українського Високого Педагогічного Інституту ім. М. Драгоманова. – Прага, 1929. – Т. I – С. 425-440.
8. Стешко Ф. Березовський і Моцарт (З історії української музики XVIII ст.) // Науковий збірник Українського Вільного Університету в Празі. – Прага, 1942. – Т. III. – С. 357-374.
9. Стешко Ф. Перші українські нотодруки // Книголюб. – Прага, 1929. – Кн. 3-4. – С. 13-31.
10. Стешко Ф. Бортнянський та Чайковський (До історії видання «Повної збірки» церковно-музичних творів Д. Бортнянського) // Українська музика. – Львів-Стрий, 1938. – Ч. 7-8. – С. 133-135; Ч. 9-10. – С. 149-153; Ч. 11-12. – С. 181-192.
11. Українська Загальна Енциклопедія. – Львів-Станіславів-Коломия, 1930-1935. – С. 502.
12. Центральний державний архів вищих органів влади України. – Ф. 3972. – Оп. 1. – Спр. 225. Розклади занять, учбові плани музично-педагогічного відділу на 1927-31 рр.
13. Центральний державний історичний архів України у Львові. – Ф. 328. – Оп. 1. – Спр. 29. – Арк. 1-21. Нарис Ф. Стешка «Українська музика», надісланий до «УЗЕ».

Oksana Martynenko
SCATCH OF THE MUSIC HISTORY BY FEDIR STESHKO:
ATTEMPT OF THE ANALYSYS OF THE CONCEPT

The attention was devoted to a work «Ukrainian musik» by F. Steshko, that had been published only partially in «Ukrainian General Encyclopedia». For unknown archive materials and the scientific publications of the researcher was a base to analyse his views.

Key words: ukrainian music, encyclopedia, resorce studying analysis.

Наталія Вакула

РИСИ НЕОКОНСТРУКТИВІЗМУ В ФОРТЕПІАННИХ КОНЦЕРТАХ
АНДРІЯ НІКОДЕМОВИЧА

У статті досліджуються тенденції драматургічного стильового оновлення інструментальних концертів представників львівської композиторської школи. А. Нікодимович зберігає типологічні ознаки жанру при послідовному оновленні лексики, зокрема в неоконструктивістському напрямку.

Ключові слова: А. Нікодимович, фортепіанний концерт, неоконструктивізм, цілісний аналіз, українське фортепіанне мистецтво.