

DOI

УДК 78.071.1

Олег Рожак

ORCID ID 0000-0002-3765-9402

## «ЛЬВІВСЬКА ДОДЕКАФОННА ШКОЛА» В КОНТЕКСТІ ГАЛИЦЬКОГО МУЗИЧНОГО МОДЕРНІЗМУ

**Мета роботи** – визначити ключову роль додекафоністів Ю. Кофлера і Т. Маєрського у музичній культурі Галичини першої половини ХХ ст., розглянувши їх творчість як вагомий складову частину галицького музичного модернізму і знайти підтвердження цій тезі у працях польських та українських музикознавців. **Методологія.** У статті використані такі методи дослідження: історіографічний (дослідження історії музикознавчої спадщини, присвяченої першим додекафоністам Галичини), компаративний (порівняння підходів українських та польських музикознавців до інтерпретації постатей Ю. Кофлера і Т. Маєрського), комплексний (для узагальнення аспектів досліджуваного явища). **Наукова новизна.** У статті вперше зроблена спроба об'єднання і узагальнення позицій українського і польського музикознавства щодо приналежності Ю. Кофлера і Т. Маєрського до українського галицького музичного модернізму.

**Висновки.** Юзеф Кофлер і Тадеуш Маєрський є важливими фігурами не лише для польської музики, але й для музичної культури Галичини. Адже, компонуючи у дванадцяти-тоновій техніці, вони зайняли нішу, на яку не були націлені українські галицькі композитори. Адже додекафонія була одним із центральних символів того часу й очевидний факт її впливу на галицький музичний модернізм неможливо проігнорувати.

**Ключові слова:** Юзеф Кофлер, Тадеуш Маєрський, додекафонія, галицький музичний модернізм.

**Актуальність теми дослідження.** Міжвоєнний період можна вважати найуспішнішим в історії музичної культури Галичини. Митці, більшість яких здобула музичну освіту в європейських вузах, у своїй діяльності слідували за актуальними світовими трендами. Зокрема, в 1920-х роках в Галичині з'явилися і перші композитори-додекафоністи – Юзеф Кофлер і Тадеуш Маєрський. Проте у деяких працях дослідників (О. Козаренка, Л. Кияновської, Р. Стельмашука), опублікованих на початку ХХІ ст., додекафонія в галицькій музичній культурі постає маргінальним явищем. Подібні міркування, очевидно, пов'язані зі недостатньою вивченістю творчості перших львівських додекафоністів станом на початок ХХІ століття в українському музикознавстві. Оскільки додекафонія була одним зі стержнів світового музичного модернізму першої половини ХХ століття, поява її у творчості львівських композиторів є цілком зрозумілою.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Постаті Ю. Кофлера і Т. Маєрського в контексті музичної культури Галичини розглянуті в працях «Стильова еволюція галицької музичної культури» Л. Кияновської [5], «Фортеп'яне мистецтво у Львові: Статті. Рецензії. Матеріали» Н. Кашкадамової [3], «Феномен української національної музичної мови» О. Козаренка [6], «Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х – 30-х рр. ХХ ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи» Р. Стельмашука [12], «Twórczość polskich kompozytorów Lwowa a ukraińska szkoła kompozytorska (1792-1939)» Е. Нидецької [17].

**Виклад основного матеріалу.** У 1920-30-тих роках відбувся розквіт музичного модернізму на Галичині. Причиною цього була поява нових імен композиторів, які отримали професійну освіту у вузах Праги, Відня, Берліна та інших європейських міст. Розглядаючи процес інтеграції нового напрямку в галицьку музичну культуру, О. Козаренко відзначає зв'язок між інтеграцією модернізму в культуру регіону і природною потребою в її розвитку: «Що ж до артифіційного вияву, то естетика модерну (з притаманною їй властивістю асиміляції пізнього романтизму, імпресіонізму, неокласицизму, експресіонізму, конструктивізму) ідеально відповідала ще й суто прагматичній потребі максимально швидкого опанування українськими митцями згаданого естетичного досвіду, вписування себе в загальноєвропейський контекст, заповнення прогалів у національному культурно-історичному процесі» [6, с. 164]

Як відомо, одним з провідних рушіїв європейського музичного модернізму стала так звана Нововіденська школа. Її дітище – додекафонія, на переконання української музикознавиці Стефанії Павлишин, стало найбільш радикальним кроком в музиці на початку ХХ століття: «На перший погляд найбільш революційним у сфері засобів вираження на цьому історичному етапі був експресіонізм. У свій час саме на ґрунті цієї течії відбулися зрушення, які здались такими, що перевертають і знищують основи попереднього музичного мислення. Дійсно, для покоління музикантів і слухачів 1900-х рр. визначальним для музичного мислення був звуковисотний елемент. Крайні висновки з мажоро-мінорної системи, доведеної романтиками до граничної хроматизації, виразилися у експресіоністів в емансипації дисонансу, у встановленні між альтерованими звуками вільних взаємовідношень» [8, с. 26]. Очевидно, що дванадцятитонові техніка як один з тогочасних трендів не могла оминати своєю присутністю і музичну культуру Галичини між двома світовими війнами, зважаючи на її стрімкий розвиток і крокування «в ногу з часом». Варто зазначити, що українські дослідники музичної культури цього регіону (Р. Стельмашук, О. Козаренко, Л. Кияновська та ін.) одностайно вважають, що музичний експресіонізм і додекафонія не мали такої ж популярності серед місцевих композиторів, як сецесія і неофольклоризм. Наприклад, О. Козаренко у праці «Феномен української національної музичної мови» розглядає експресіонізм, як маргінальний напрямок на Галичині [6, с. 146]. Р. Стельмашук у статті «Львівський музичний модернізм 20–30-х рр. ХХ ст. у європейському контексті» приходять до подібних висновків: «Як бачимо, естетика експресіонізму не стала пріоритетним орієнтиром для українського мистецького мислення, як і нововіденська атональність не пододала констант тонального мислення, проте їхні впливи залишили специфічний відбиток в українській музиці Галичини 1920–30-х років – принаймні на рівні тенденції» [11, с. 139].

У праці «Галицька музична культура ХІХ–ХХ ст.» українська музикознавиця Любов Кияновська, розшукуючи послідовників нововіденської школи в галицькій музичній культурі міжвоєнного періоду, зазначає, «... що значно більш яскраво крайньо різні модерні нахили, зокрема, від засад додекафонної техніки до конструктивних засад композиції, проявляються у творчості польських, а не українських митців. Найбільше у Юзефа Коффлера та Тадеуша Маєрського – захоплення додекафонною технікою, здобутками нововіденської школи та її метра Арнольда

Шенберга визначаються беззаперечно» [4, с. 222]. Твердження, що два польські композитори були єдиними, хто практикував строгу додекафонію на Галичині міжвоєнного періоду, присутнє в працях інших дослідників. О. Козаренко, поряд із додекафонними творами Ю. Кофлера і Т. Маєрського, називає «Тріо» С. Туркевич [6, с. 172], проте, як з'ясувала С. Павлишин, цей твір був написаний аж в 1972 році, тобто значно пізніше, ніж період, який ми аналізуємо. Натомість, Р. Стельмашук не виключає значного впливу нововіденської школи на творчість інших галицьких композиторів того часу, окрім Ю. Кофлера і Т. Маєрського. Але при цьому львівський музикознавець переконаний, що цей вплив не призвів до появи суто додекафонних творів: «До умовно-експресіоністичних тенденцій (чи, радше, впливів нововіденської школи) належать деякі сторінки інших творів М. Колесси (Фуга з Сюїти для фортепіано), а також творів Н. Нижанківського (Фуга на тему ВАСН, «Про насмішку над самим собою» з «Малої сюїти» для фортепіано) і З. Лиська (Струнний квартет) з їх збуреними емоціями, в окремих епізодах – атональною дисонуючою музичною мовою і квазі-серійною побудовою тематизму. Тут можна говорити переважно про технологічно-конструктивний аспект тенденції, оскільки образна сфера цих творів знаходиться поза колом експресіоністичної образності» [11, с. 139].

Названі провідними додекафоністами на Галичині між двома світовими війнами композитори Юзеф Кофлер і Тадеуш Маєрський отримали заслужену увагу дослідників порівняно недавно – починаючи з 1990-х років (нешодавно – якщо врахувати той факт, що жили і творили вони ще в першій половині минулого століття). Причиною цього є, насамперед, обставини їх життя: Ю. Кофлер, імовірно, загинув у концтаборі, рік його смерті досі визначений умовно, без документального підтвердження. Найчастіше в працях фігурує цифра 1944 рік. Життя Тадеуша Маєрського склалося сприятливіше, аніж у його колеги, чого не можна сказати про його творчість. Т. Маєрський пережив Другу світову війну, після закінчення якої відновив викладацьку роботу у Львівській консерваторії на кафедрі фортепіано. Проте його творча спадщина не була належно оцінена з часу смерті композитора аж до 1990-х років. Через те, що він потрапив до сумнозвісного списку формалістів внаслідок постанови Політбюро ЦК ВКП(б) «Про оперу «Велика дружба» В. Мураделі» від 10 лютого 1948 року, найбільш вагома частина його творів – опуси додекафонного періоду – залишилась поза увагою дослідників аж до розпаду СРСР.

Станом на другу половину 2010-х років про Ю. Кофлера і Т. Маєрського опубліковано чимало праць польських та українських дослідників. У польському музикознавстві цих композиторів розглядають як перших поляків, які компонували у дванадцятитоновій техніці. Проте було би помилковим ігнорувати заслуги Ю. Кофлера і Т. Маєрського як перших додекафоністів Галичини, і, відповідно, складової частини українського модернізму. У цій статті спробуємо визначити роль цих двох композиторів у музичній культурі Галичини, а також у контексті розвитку всієї української музичної культури.

До другої половини 1980-х років про Ю. Кофлера, а про Т. Маєрського – взагалі до середини 1990-х, не було ґрунтовного дослідження ані в українському, ані в польському музикознавстві. Інформація про львівських додекафоністів обмежувалась невеликими статтями, в яких стисло були подані факти з життя композиторів, інколи з коротким аналізом окремих творів. Серед перших праць про Ю. Кофлера

знаходимо статті польських музикологів Зигмунда Фольги (Z. Folga «Dodekafonia Józefa Kofflera», 1972) та Марії Здуняк (M. Zduniak «Twórczość i działalność Józefa Kofflera w okresie 20-lecia międzywojennego», 1983). Іоланта Чернявська (Jolanta Czerniawska) згадала ім'я Ю. Кофлера в статті «Додекафонія і польська музика» («Dodekafonia a muzyka polska») як «єдиного польського композитора, який у своїй творчості серйозно зацікавився додекафонією» [13, с. 69]. Серед українських музикознавців до розпаду СРСР була опублікована лише одна стаття про Кофлера – «Радянський період в житті і творчості Юзефа Кофлера» («Okres radziecki w życiu i twórczości Józefa Kofflera», 1983) львівського музиколога Лешека Мазепа. Про додекафонний період творчості, як і про включення його в контекст музичного модернізму Галичини – ще однієї теми-табу – у праці музикознавця, який працював у СРСР, і мови бути не могло. Загалом, можна відзначити, що в ранній період вивчення творчості Кофлера (тобто з часу його смерті і до середини 1980-х років) тези про розгляд його як представника галицького музичного модернізму не існувало.

Дослідження життєтворчості Ю. Кофлера польським музикологом Мацеєм Голомбом (Maciej Gołąb) (на даний час – директор Інституту музикології Вроцлавського університету) прийнято вважати найбільш ґрунтовним. Починаючи з 1986 року була опублікована ніжка його праць польською, німецькою, англійською і українською (у перекладі з англійської) мовами, зокрема і монографія «Józef Koffler» [14]. Будучи сконцентрованим на значенні саме додекафонії у творчості Кофлера, М. Голомб не згоден із трактуванням творчості композитора у руслі національної традиції: «Парадоксально, але випадок Кофлера та його значення для польської музичної спадщини не повинні розглядатися в національному контексті, а в більш універсальному контексті європейських авангардних ідей у першій половині ХХ століття (це одна з ключових обставин, яка сформувала цього композитора). Приклад Кофлера нагадує нам про найбільш важливі дилеми польської музичної спадщини, проблеми особистості і прагнення до універсальності. Композитор був дуже самотнім все своє життя, його постійно переслідували польські консервативні критики, він був приречений на нерозуміння у власній країні, він був відкрито «антипольський» в радянський період свого життя, а потім вбитий – разом з усією своєю родиною – нацистами» [2].

Незадовго до смерті другого галицького додекафоніста Тадеуша Маєрського у журналі «Советская музыка» була опублікована стаття Йосипа Волинського, присвячена 75-річчю від дня народження композитора. Львівський додекафоніст, зважаючи на обставини (Маєрський фігурував у списку формалістів, «проголошених» сумнозвісною постановою 1948 року), не хотів багато розповідати про свою творчість. Це й зауважив Й. Волинський: «Нелегко було впросити Тадеуша Станіславовича Маєрського розповісти про свою творчу і виконавську діяльність у зв'язку з його 75-річчям, яке наближається. Він охоче повідомляв про чудового віолончеліста Адама Шмара, про скрипаля Станіслава Крепса, з якими багато років виступав у містах Польщі як один з учасників фортепіанного тріо. І дуже мало говорив про себе, про своє життя» [1, с. 137].

Волинський, описуючи творчий шлях Т. Маєрського, не торкається теми додекафонії у творчості львівського композитора. При цьому, акцентував на поверненні

Т. Маєрського до польських фольклорних джерел у своїй творчості після захоплення у довоєнний період ускладненими гармонічними і фактурними побудовами: «В 40-х і 50-х роках творчий почерк Т. Маєрського суттєво змінився: в ньому чіткіше помітні риси польської народної національної музики» [1, с. 138]. Варто зазначити, що описане Й. Волинським спрощення стилю відбулося саме після зарахування Т. Маєрського до списку формалістів, а приховування того факту, що твори композитора 1930-х років у більшості були додекафонними, під квазі-термінологією, на кшталт «ускладнена гармонічна мова», було типовим прийомом для радянського музикознавства. Такого роду «пом'якшення», віддалення стилю від «буржуазних» тенденцій, применшення значення впливу європейського модернізму на творчість «вітчизняного» композитора присутні, наприклад, у характеристичності творчості Бориса Лятошинського в радянський період (у працях «Фортепианное творчество Лятошинского» В. Клима, «Черты музыкального мышления Б. Лятошинского» В. Самохвалова та ін.).

У 1964 році, наступного року після смерті Т. Маєрського, в польському журналі «Ruch muzyczny» Яніна Мендисова (Janina Mendysowa) вперше з моменту включення його до формалістів написала про додекафонію у творах львівського композитора: «...центральними у його творчому доробку є твори тридцятих років. Зокрема, цикли невеликих творів для фортепіано, серед яких вирізняються чудові Три твори для фортепіано (В мороку, Вальс, Ноктюрн), також Чотири прелюдії (1935) – обидва цикли є додекафонними. Ці твори, як і деякі інші, були неодноразово виконані на концертах Леопольдом Мюнцером, а також прозвучали на радіо в авторському виконанні.

Головним твором додекафонного періоду є Симфонічні етюди для великого оркестру, виконані кілька разів на різних сценах (в т. ч. у Львові під керівництвом відомого диригента Яші Горенштейна (Jascha Horenstein), а пізніше – Шерхена (Hermann Scherchen) в Базелі. В той самий період була створена Сюїта для віолончелі (пізніше перероблена на Сонату для віолончелі), виконана Дезидерієм Данчовським (Dezyderiusz Danczowski), фортепіанні Варіації та пісні, які були виконані відомою співачкою Валерією Єнджеєвською (Waleria Jędrzejewska)» [16, с. 19]. Також Я. Мендисова згадала Скрипковий концерт (1957-1962) Т. Маєрського, у якому, за переконанням музикознавиці, композитор повернувся до додекафонної техніки.

Вкрай важливими для відновлення пам'яті про Т. Маєрського є спогади Анджея Нікодемівича, який до 1980 року проживав у Львові та був учнем Т. Маєрського у класі фортепіано. У 1989 році в тому ж виданні – «Ruch muzyczny» – вийшла в друк стаття Нікодемівича «Zapomniany kompozytor lwowski». На відміну від Я. Мендисової, учень Т. Маєрського твердив, що саме композиторська творчість, а не концертна та педагогічна діяльність галицького додекафоніста, є найважливішою частиною його спадщини. Щоправда, сам Маєрський у повоєнні роки визнав, що у зв'язку з активною концертною діяльністю на композицію не вистачало часу, особливо в 1930-х роках, в додекафонний період: «Про ці роки Маєрський пізніше згадував із жалем, бо присвячував композиції занадто мало часу, будучи захопленим піанізмом» [18, с. 23]. За словами Нікодемівича, брак часу на заняття композицією Маєрський компенсував у другій половині 1950-х – 1960-х роках, «будучи

сильною особистістю, не піддався зовнішньому тиску і далі komponував твори незалежні, особисті. В той час постали: 4 твори для органу (1953), Скрипковий концерт (1957–1962) і два фортепіанних етюди (1963)» [18, с. 23].

Підкреслення Нікодемівичем національної приналежності Маєрського, як одного з небагатьох польських професорів, які залишились у Львівській консерваторії після Другої світової війни, є ще однією особливістю трактування особистості Т. Маєрського його учнем: «Хотів би звернути увагу і підкреслити вагомий дотепер факт, що в тридцятих роках Тадеуш Маєрський, поруч з Юзефом Кофлером, з яким його єднали узи артистичної приязні, належав до перших додекафоністів у Польщі» [18, с. 22]. У кінці статті Анджей Нікодемівич закликає польських дослідників до більш детального вивчення та популяризації творчої спадщини «свого» композитора: «Прагну, щоб стало можливим організувати авторський концерт Тадеуша Маєрського, польського композитора, котрий завжди підкреслював свою приналежність до нашої культури, і якому не дано було за життя побачити перебіг сучасного польського музичного життя» [18, с. 23].

У 1990-х роках, коли М. Голомб опублікував чимало праць про Ю. Кофлера, зокрема й монографію «Юзеф Кофлер» («Josef Koffler», 1995) – дотепер найоб'ємнішу працю про першого польського додекафоніста, в українському музикознавстві відбулась хвиля зацікавлення галицьким музичним модернізмом. Дослідження цього пласту було зроблено у різних площинах:

– національної музичної мови (О. Козаренко «Феномен української національної музичної мови», 2000) [6];

– регіональної музичної культури (Л. Кияновська «Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.», 2000) [5];

– історії становлення регіональної виконавської школи (Н. Кашкадамова «Фортеп'яне мистецтво у Львові») [3];

– окремо, як течії (Р. Стельмашук «Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20–30-х рр. XX ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи») [12];

– опис життєвого і творчого шляху окремих персоналій (С. Павлишин «Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович» [9], Л. Мазепа «Юзеф Кофлер» [7] та ін.).

У праці «Стильова еволюція галицької музичної культури» Л. Кияновська трактує Ю. Кофлера не просто як додекафоніста, а саме як галицького додекафоніста: «Кофлер послідовно застосовував засади дванадцятитонової техніки у своїй музиці, більше того – він неодноразово декларував захоплення цим радикальним експериментом в композиторській техніці. Таким чином, його начебто можна було б вважати представником додекафонного принципу композиції в галицькій культурі – і в тому наголошувати його невідповідність до провідних тенденцій розвитку культури краю, в цілому не вельми схильної до такого радикалізму. Але, хоча він постійно наголошував на своїй духовній близькості до ідеалів нововіденської школи, його власні твори надто сильно відрізняються від опусів Шенберга і Берга, не кажучи вже про вишуканий конструктивізм Веберна» [5, с. 231]. На підтвердження своїх слів, музикознавиця пропонує читачу власне бачення шляху, яким Ю. Кофлер йшов вслід за А. Шенбергом – людиною, яку він безмежно поважав:

«Можна помітити винятково ідеалістичне ставлення Кофлера до того, що репрезентує Шенберг у своїй цілісності особи і музиканта. Природно, що при такій ідеалізації він намагається досить стисло перевтілити дванадцятитонову систему ново-віденського метра. Але слід при тім пам'ятати, що і вплив галицького середовища не міг пройти не зауваженим. Цим зумовлена трансформація класичних (неокласичних) засад, і неодмінне для кожного митця, який формувався в цьому краї, значення фольклорних інтонаційних джерел» [5, с. 233]. Загалом музикознавиця залишає відкритим питання ролі Ю. Кофлера у галицькій музичній культурі, при цьому стверджуючи лише про те, що «попри всі новаторські і незвичні знахідки цього митця, він все-таки органічно вписується в картину буття краю» [5, с. 234]. Щодо Т. Маєрського, то Л. Кияновська не розглядає його творчість детальніше: «Маєрський, як музикант значно меншого масштабу, не буде розглядатись окремо в дослідженні, лише побіжно згадуватись в контексті художніх процесів» [5, с. 231].

Як вже було зазначено, О. Козаренко, як і Л. Кияновська, вважає музичний експресіонізм не притаманним напрямком для галицької музичної культури. Тому й творчість додекафоністів Ю. Кофлера і Т. Маєрського інтерпретує «з поправкою» на галицьку музичну сецесію: «Ще однією стильовою маргіналією, що її заповнювали в загальнонаціональному контексті композитори «віденсько-празької школи», був музичний експресіонізм. У галицьку музику його окремі елементи (зокрема 12-тонова система) були акцентовані, знову ж таки, крізь усегуманізуючий та естетизуючий метод сецесії – звідти походить по-бергівськи олюднений характер тематизму в композиціях Стефанії Туркевич-Лукиянович (Тріо), Юзефа Кофлера (15 варіацій для струнних), Тадеуша Маєрського («Симфонічні етюди»): «ліризований» тип культивованої ними експресії (кантата «Любов» Кофлера); відносна консонантність їх музичної тканини, що виразно проступає порівняно з творами «нововіденців» (4-та симфонія Кофлера з виразними малерівськими алюзіями в оркестровці та тематизмі). Прикладом вільного трактування додекафонії є фортепіанні Прелюди Т. Маєрського («Експресії»), в яких автор часто порушує принцип неповторності тонів серії заради її мелодичної виразності» [6, с. 172].

Львівська музикознавиця Наталя Кашкадамова, яка спеціалізується на історії українського фортепіанного мистецтва, та польська дослідниця Івонна Ліншtedт, яка вивчала додекафонію в контексті музики Польщі, майже одночасно стали авторками перших ґрунтовних праць про життя і творчість Тадеуша Маєрського. І хоча контексти їх роботи відрізняються, обидві, як не дивно, сконцентрували свою увагу саме на додекафонному періоді творчості львівського композитора. У праці «Фортеп'янне мистецтво у Львові» Н. Кашкадамова справедливо зазначила: «Творчість Маєрського досі не мала систематичного дослідження. Оpubліковано декілька статей (Й. Волинським – 1963, Я. Мендисовою – 1964, А. Нікодемівичем – 1989), які дали загальну інформацію про особу, діяльність і творчість музиканта, але не ставили завдань характеристики його стилю та композиторської техніки, не аналізували його творів» [3, с. 101]. Українська музикознавиця пише й про відмінність в інтерпретації додекафонного періоду творчості Маєрського у своїх працях та працях її польської колеги: «Пані Ліншtedт цікавилася спеціально першими спробами застосування додекафонії в Польщі. У своїй дисертації вона дала висококваліфікований аналіз вибраних творів Маєрського (трьох фортепіанних циклів) під цим

кутом зору. Проте такий специфічний підхід привів п. Ліндштедт до недооцінки важливих для творчості Маєрського традиційних аспектів музики: тематизму та його розвитку, гармонії, колористики, фактури. Результатом став надто поспішний висновок: «Композиції Маєрського – це фактично скоріш музичні розробки (wyracowania) типу Гауера, Аймерта чи Голишева, ніж зрілі мистецькі твори» [12, с. 7]. Оцінку творчості Маєрського дано зі специфічно додекафонної позиції, що не є визначальною для спадщини композитора в цілому, не дозволяє повністю охопити його творчий задум, отже й не дає права виносити остаточний присуд художній вартості музики» [3, с. 101–102].

Незважаючи на те, що інтерес до дванадцятитонової техніки лежить далеко від наукових пошуків Н. Кашкадамової, вона вважає додекафонний період творчості Маєрського вартим найбільшої уваги: «Першочерговий інтерес викликають ті твори Маєрського, в яких застосовано додекафонну техніку письма. Вони не становлять якоїсь окремої групи, але природно обмежені відрізком 1930-х років. Це три фортеп'янні цикли (4 Прелюдії, 3 Твори та «Музичні картинки»), пісні й, за свідченням сучасників, «Симфонічні етюди» [3, с. 104].

В процесі аналізу наявних творів Маєрського додекафонного періоду, Н. Кашкадамова відзначає вплив на них творчості представників нововіденської школи: «Отже, можна зробити висновок, що Маєрський в 30-х роках сприйняв істотне зерно додекафонної техніки – системність використання 12-тонового ряду. Йому близькою була комбінаційна техніка оперування інтервальними та мотивно-структурними відношеннями, подібна до техніки А. Веберна, але Маєрський завжди підпорядковував серійну техніку тематичному задуму та інтонаційно-фактурному розвитку в творі» [3, с. 105]. Щодо приналежності Т. Маєрського до галицької композиторської школи, Н. Кашкадамова не конкретизує цей момент, зосереджуючись більше суто на фортепіанній творчості композитора та його виконавської діяльності. Адже розкриття цих аспектів було першочерговою метою дослідниці історії української фортепіанної музики. Хоча контекст дослідження – історія фортепіанного мистецтва Львова, свідчить про бажання музикознавиці позиціонувати польського композитора і піаніста у світлі музичної культури Галичини.

Дослідження галицького музичного модернізму міжвоєнного періоду досягло свого апогею у працях Р. Стельмашука. Він є автором ряду статей, присвячених цій темі («Львівський музичний модернізм 20–30-х рр. ХХ ст. у європейському контексті», «Забутий львівський композитор-неокласик (штрихи до творчого портрета Стефанії Туркевич)», «Львівський музичний "модернізм" і новації в музиці Радянської України 1920-30-х рр.: тотожності, паралелі, аналогії» та ін.). У 2003 році Р. Стельмашук захистив кандидатську дисертацію на тему «Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х – 30-х рр. ХХ ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи». У контексті регіональної музичної культури львівський музикознавець розглядав і творчість Ю. Кофлера і Т. Маєрського. Проте, вважаючи додекафонію напрямком, який не був реалізований сповна на теренах Галичини, Р. Стельмашук дещо виокремлює цих двох композиторів: «Досліджуючи творчість українських «модерністів», неможливо не згадати і про їхніх польських колег, які грали важливу роль в музичному житті полінаціонального і полікультур-



ного Львова. В 1910-ті роки з польського композиторського середовища виділяється випускник Львівської і Ляйпцігської консерваторій, талановитий «модерніст» Тадеуш Маєрський, який компонує під впливом нових знахідок у сфері музичної мови та технології, поєднує традиційний розвиток музичного тематизму з елементами додекафонії. В Стрию в той час визріває талант Юзефа Кофлера – майбутнього додекафоніста, учня та послідовника Арнольда Шенберга» [11, с. 140].

Спроба розглядати Юзефа Кофлера і Тадеуша Маєрського як рівноцінних композиторів-додекафоністів регіонального значення була зроблена у статті О. Рожака і Н. Пузанкової «Юзеф Кофлер і Тадеуш Маєрський – перші композитори-додекафоністи Галичини». Праця має інформативний характер, позбавлена деталізованих теоретичних розборів творчості і містить лише короткі біографічні дані і порівняльний аналіз циклів «Musique de ballet» Кофлера і «Експресії» Маєрського. Найважливішим у цій статті є підсумок багаторічних досліджень цих постатей важливою тезою про рівноцінність Кофлера і Маєрського як додекафоністів, а також їх однакову вагу в контексті впливу на музичне життя Львова: «...яскрава і індивідуальна творчість обидвох поставила музичну культуру Львова, задовго до інших європейських міст і країн, на одну мистецьку паралель з найновішими досягненнями європейської музики» [10, с. 59].

У процесі вивчення музикознавчих праць виявилось, що не лише українські, але і польські музикознавці позиціонували Ю. Кофлера і Т. Маєрського як складову частину української музичної культури. Наприклад, доктор Єва Нідецька у праці «Творчість польських композиторів Львова та українська композиторська школа (1792–1939)» (Е. Nidecka «Twórczość polskich kompozytorów Lwowa a ukraińska szkoła kompozytorska (1792–1939)») частково включила польських композиторів в український контекст. Примітка «частково» означає, що авторка пише окремо про польських композиторів Львова, але водночас шукає українські аналоги, тобто подібних за творчими нахилами сучасників-українців. Щодо додекафоністів Кофлера і Маєрського, думка Є. Нідецької є близькою до тієї, яку ми бачили у праці Л. Кияновської: «У міжвоєнному двадцятилітті серед львівських українських композиторів немає відповідника – з точки зору додекафонії – до творчості Кофлера і Маєрського. Додекафонія [в українській музиці] з'явилась лише в повоєнний період, у шістдесятих роках у творчості сучасних композиторів В. Сильвестрова і Л. Грабовського. Натомість, помітні інші впливи музики двадцятого століття, які проявляються у творчості композиторів незалежних від романтично-модерністично-фольклористичних тенденцій» [17, с. 130]. На думку дослідниці, сліди нетипово-радикальних для галицького музичного модернізму напрямків помітні у творчості В. Барвінського («Жаб'ячий вальс» – один з перших прикладів вживання кластерів у музиці) та М. Колесси (хорові твори «Віддай своє одіння в магазини», «Новобранці» й «Отруйний газ» – експресіонізм бергівського зразка). При цьому Є. Нідецька виділяє неокласичний пласт галицького музичного модернізму, називаючи твори Н. Нижанківського (Фуга на тему ВАСН, Фортепіанне тріо), Р. Сімовича (Прелюдія і Фугетта для фортепіано, Струнний квартет та ін.), М. Колесси (Фортепіанний квартет, Сонатина), А. Рудницького (Соната для фортепіано), З. Лиська (Струнний квартет, Фортепіанне тріо та ін.) та С. Туркевич-Лукинович (Соната для скрипки і фортепіано, Перша симфонія). На нашу думку, цим жестом вона переконує читача, що

неокласичний період творчості Ю. Кофлера, який був наступним після додекафонного, є наслідком впливу на нього музичної культури регіону.

У статті «Розвиток дванадцятитонових та серійних технік в музиці польських композиторів ХХ століття» («The Development of Twelve-Note and Serial Techniques in the Music of Polish Twentieth-Century Composers») вже згадувана нами польська дослідниця І. Ліндштедт розглядає Кофлера і Маєрського виключно як польських композиторів, але при цьому підкреслює їх приналежність до культури Львова, а отже, і галицької культури: «Хронологія появи дванадцятитонові та серійної технік у творчості польських композиторів може бути поділена на три фази ... Перша фаза включає в себе, насамперед, твори львівських піонерів дванадцятитонові техніки Юзефа Кофлера, чий фортепіанний твір *Musique de ballet op. 7*, написаний у 1926 році позначає початок додекафонії в Польщі, і Тадеуша Маєрського, чий творчі досягнення, датовані серединою 1930-х років (Чотири фортепіанні прелюдії і Два етюди для оркестру (1936)) є цікавим додатком до феномену, який може бути описаним як «львівська додекафонна школа» [15. с. 108].

**Висновки.** Незважаючи на національну приналежність, Юзеф Кофлер і Тадеуш Маєрський є важливими фігурами не лише для польської музики, але й для музичної культури Галичини. Адже, компонуючи у дванадцятитоновій техніці, вони зайняли нішу, на яку не були націлені українські галицькі композитори (за винятком, можливо, С. Туркевич, але її відомі твори в строгій додекафонії, згідно з працями С. Павлишин, були написані після Другої світової війни, в еміграції). Вивчення праць польських дослідників показало, що вони безумовно розглядають Кофлера і Маєрського як польських композиторів. Але при цьому більшість із них інтерпретують галицьких додекафоністів поза межами польської національної традиції. Найбільший дослідник постаті Ю. Кофлера – М. Голомб – схильний бачити в ньому більше композитора-космополіта і навіть наводить факти жорсткої критики додекафоніста з боку представників польського консервативного музикознавства, ніби говорячи, що для поляків Ю. Кофлер не був «своїм». І. Ліндштедт, розглядаючи творчість перших польських додекафоністів, вважає їх прямими попередниками пізніших польських композиторів, які працювали у дванадцятитоновій техніці. Але при цьому називає їх «львівською додекафонною школою». Натомість Є. Нідецька вважає, що польські композитори, які жили і творили у Львові, були нерозривно пов'язані з українським мистецьким середовищем. Тому у своєму дослідженні намагається відшукати точки дотику обох культур – української і польської – у багатонаціональному Львові.

Щодо українських музикознавців, то спільною рисою у їх працях, присвячених галицькому модернізму, є безумовне включення польських додекафоністів у загальний контекст розвитку музичної культури регіону і визнання їх важливої ролі в розвитку галицького музичного модернізму. Деякі українські дослідники (зокрема, О. Козаренко, Л. Кияновська, Р. Стельмашук) необачно ставлять цих двох композиторів, як і додекафонію, обабіч центральних напрямків галицького музичного модернізму. Н. Кашкадамова, розглядаючи постать Т. Маєрського, вважає саме додекафонний період творчості композитора найбільш вартим уваги. У статті О. Рожак і Н. Пузанкової постаті польських додекафоністів показані як рівноправні і вкрай важливі для актуалізації галицької музичної культури свого часу. Однак всі, без

винятку, українські дослідники галицького музичного модернізму визнають, що навіть, на перший погляд, маргінальний статус послідовників Нововіденської школи на Галичині не створює прецеденту для ігнорування цього напрямку в контексті найбільш прогресивного періоду історії музики регіону. Адже додекафонія була одним із центральних символів того часу і очевидний факт її впливу на галицький музичний модернізм неможливо проігнорувати.

### Література

1. Вольинский Й. Т. С. Маерский (к 75-летию со дня рождения профессора Львовской консерватории). *Советская музыка*, 1963. № 6. С. 137-138
2. Голомб М. *Йозеф Кофлер – композитор додекафоніст зі Стрия*.  
URL: [http://www.ji.lviv.ua/n70texts/Golamb\\_Josef\\_Kofler.htm](http://www.ji.lviv.ua/n70texts/Golamb_Josef_Kofler.htm) (дата звернення: 11.06.2019)
3. Кашкадамова Н. *Фортеп'яне мистецтво у Львові*: Статті. Рецензії. Матеріали. Тернопіль: СМП «Астон», 2001. 400 с.
4. Кияновська Л. *Галицька музична культура XIX-XX ст.* Чернівці: Книги-XXI, 2007. 424 с.
5. Кияновська Л. *Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.* Тернопіль: Астон, 2000. 339 с.
6. Козаренко О. *Феномен української національної музичної мови*. Львів: НТШ, 2000. 285 с.
7. Мазепа Л. *Юзеф Кофлер. Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого)*. Львів: Сполом, 2001. С. 9–39.
8. Павлишин С. *Музика двадцятого століття*: навчальний посібник. Львів: БаК, 2005. 232 с.
9. Павлишин С. *Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукинянович*. Львів: БаК, 2004. 160 с.
10. Рожак О. Пузанкова Н. Ю. Кофлер і Т. Маерський – перші композитори-додекафоністи Галичини. *Київське музикознавство: збірник статей*. Київ, 2011. Вип. 40. С. 54-59.
11. Стельмащук Р. *Львівський музичний модернізм 20–30-х рр. XX ст. у європейському контексті. Матеріали до українського мистецтвознавства (Пам'яті академіка О. Г. Костюка)*. Київ, 2003. Випуск 2. С. 137–141.
12. Стельмащук Р. *Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х – 30-х рр. XX ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи*: дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2003. 190 с.
13. Czerniawska J. *Dodekafonia a muzyka polska*. URL: <http://repozytorium.ukw.edu.pl/handle/item/3042> (дата звернення: 11.06.2019).
14. Gołąb M. *Jozef Koffler*. Krakow: Musica Iagellonica, 1995. 395 s. + 12 ilustracji
15. Lindstedt I. *The Development of Twelve-Note and Serial Techniques in the Music of Polish Twentieth-Century Composers*. URL: [http://files.musicologytoday.hist.pl/files/Musicology\\_Today/Musicology\\_Today-r2005-t2/Musicology\\_Today-r2005-t2-s106-124/Musicology\\_Today-r2005-t2-s106-124.pdf](http://files.musicologytoday.hist.pl/files/Musicology_Today/Musicology_Today-r2005-t2/Musicology_Today-r2005-t2-s106-124/Musicology_Today-r2005-t2-s106-124.pdf) (дата звернення: 11.06.2019).
16. Mendysowa J. T. Majerski. *Ruch Muzyczny*, 1964. Nr 23. S. 3-4.
17. Nidecka E. *Twórczość polskich kompozytorów Lwowa a ukraińska szkoła kompozytorska (1792-1939)*. Rzeszów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2005. 158 s.
18. Nikodemowicz A. *Zapomniany kompozytor lwowski*. *Ruch Muzyczny*, 1989. № 12. S. 22-23

### References

1. Kozarenko, O. (2000). Phenomenon of Ukrainian national musical language. Lviv: NTSh. [in Ukrainian]
2. Pavlyshyn S. (2005). Music of the twentieth century: tutorial. Lviv : BaK. [in Ukrainian]

3. Stelmashchuk R. (2003). Lviv musical modernism of 20-30th years of XX century in the European context. *Materials to Ukrainian art (In memory of O. H. Kostiuk)*, vol. 2, pp. 137-141. [in Ukrainian]
4. Kyianovska L. (2007). Galician musical culture of the XIX–XX centuries, Chernivtsi : Knyhy–XXI. [in Ukrainian]
5. Czerniawska J. Dodecaphony in Polish music. Retrieved from: <http://repozytorium.ukw.edu.pl/handle/item/3042> (accessed: 11.06.2019). [in Polish]
6. Golamb M. (2012). Josef Koffler – twelve-tones composer from Stryi. URL: [http://www.ji.lviv.ua/n70texts/Golamb\\_Josef\\_Kofler.htm](http://www.ji.lviv.ua/n70texts/Golamb_Josef_Kofler.htm) (accessed: 11.06.2019). [in Ukrainian]
7. Gołąb M. *Jozef Koffler*. Krakow: Musica Iagellonica, 1995. 395 s. + 12 ilustracj
8. Volynskij J. (1963). T. S. Majerski (to the 75th anniversary of the birth of the professor of the Lviv Conservatory). *Soviet music*, vol. 6, pp. 137-138. [in Russian]
9. Mendysowa J. (1964). T. Majerski. *Ruch Muzyczny*, vol 23. pp. 3-4. [in Polish]
10. Nikodemowicz A. (1989), Forgotten Lviv composer. *Ruch Muzyczny*, vol. 12, pp. 22-23. [in Polish]
11. Kyianovska, L. (2000), Stylistic evolution of Galician musical culture of the XIX–XX centuries, Ternopil: Aston. [in Ukrainian]
12. Kashkadamova N. (2001), Piano art in Lviv: Articles. Reviews. Materials. Ternopil: Aston. [in Ukrainian]
13. Stelmashchuk R. (2003), Modernist trends in the works of Ukrainian composers from Lviv in the 20-30<sup>th</sup> years of the 20th century: aesthetic and stylistic features in the context of the epoch (PhD Thesis). Kyiv. [in Ukrainian]
14. Pavlyshyn S. (2004), First Ukrainian female composer Stefania Turkewich-Lukianovych. Lviv: BaK. [in Ukrainian]
15. Mazepa L. (2001), Josef Koffler. *Pages of musical past of Lviv (from unpublished)*. Lviv: Spolom, pp. 9–39. [in Ukrainian]
16. Rozhak O., Puzankova N. (2011), J. Koffler and T. Majerski – first Galician twelve-tones composers. *Kyiv musicology: collection of articles*, vol. 40, pp. 54-59. [in Ukrainian]
17. Nidecka E. (2005), Activity of the Polish composers in Lviv and Ukrainian composers school (1792-1939). Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego. [in Polish]
18. Lindstedt I. (2005), The Development of Twelve-Note and Serial Techniques in the Music of Polish Twentieth-Century Composers. URL: [http://files.musicologytoday.hist.pl/files/Musicology\\_Today/Musicology\\_Today-r2005-t2/Musicology\\_Today-r2005-t2-s106-124/Musicology\\_Today-r2005-t2-s106-124.pdf](http://files.musicologytoday.hist.pl/files/Musicology_Today/Musicology_Today-r2005-t2/Musicology_Today-r2005-t2-s106-124/Musicology_Today-r2005-t2-s106-124.pdf) (accessed: 11.06.2019). [in English]

**Oleh Rozhak. «Lviv Dodecaphony School» in the context of Galician musical modernism.**

**The purpose of the research** is to determine main role of twelve-tones composers J. Koffler and T. Majerski in Galician musical culture of the first half of XX century considering their activity as weighty part of Galician modernism and find confirmation of this thesis in the works of Polish and Ukrainian musicologists. **Methodology.** The article uses the following research methods: historiographic (study of the history of musicological heritage devoted to the first dodecaphonists of Galicia), comparative (comparing the approaches of Ukrainian and Polish musicologists to the interpretation of the figures of J. Koffler and T. Majerski), complex (for generalization of aspects of the investigated phenomenon). **Scientific novelty.** In this article, for the first time, it was made an attempt to unite and generalize the positions of Ukrainian and Polish musicology regarding the affiliation of J. Koffler and T. Majerski to Ukrainian Galician musical modernism. **Conclusions.** Jozef Koffler and Tadeusz Majerski are important figures not only for Polish music, but also for the musical culture of Galicia. After all, composing in the twelve-ton technique, they took a niche, which was not targeted by Ukrainian Galician composers. The

*study of the works of Polish researchers showed that they definitely view Koffler and Majerski as Polish composers, who, however, worked beyond the Polish national folk tradition. The greatest researcher of the figure of J. Koffler – M. Gołąb, is inclined to see him as composer-cosmopolitan. I. Lindstedt considers J. Koffler and T. Majerski as direct predecessors of the later Polish dodecafonists. But at the same time he calls them «Lviv dodekafon school». E. Niedecka believes that the Polish composers who lived and worked in Lviv were inextricably linked with the Ukrainian artistic environment. Therefore, in her research, she tries to find the points of contact of both cultures – Ukrainian and Polish – in a multinational Lviv. As for Ukrainian musicologists, they unanimously included J. Koffler and T. Majerski in the general context of the development of the musical culture of the region, recognizing their important role in the development of Galician musical modernism. O. Kozarenko, L. Kyianovska, R. Stelmashchuk and others. admit that even, at first glance, the marginal status of followers of the Second Viennese School in Galicia does not create a precedent for ignoring this trend in the context of the most progressive period in the history of music in the region. After all, dodecaphony was one of the central symbols of that time and the obvious fact of its influence on Galician musical modernism must not be ignored.*

**Key words:** *Josef Koffler, Tadeusz Majerski, dodecaphony, Galician musical modernism.*

