

principles of piano creativity and performance in the context of artistic and cultural life of Western Ukraine; retrospective and structural-systemic in the analysis of sources. The scientific novelty of the study determines the approach to the disclosure of the process of forming an interpretive version of the sonata from the standpoint of historical awareness. The history of Zinovi Lyisko's Sonata for Piano has a rather complicated path. More than 80 years have passed between the last (fragmentary) performance of the sonata in Lviv by Galya Levitska in 1935 and its revival in parallel in the author's project "Galician Context" and "Ukrainian Live Tour". However, it again arouses well-deserved interest and emotional response in the audience, being a work of national character, unusual artistic solution and high compositional skill. Comprehensive scientific research of the cultural context, publication of notes, involvement of the work in concert programs in various performance readings and, finally, recording in the funds of Ukrainian Radio - these are the necessary steps that lay the foundation for consolidating the work in the performance tradition.

Key words: *ukrainian piano sonata, type of performing interpretation, concert traditions, composer's creativity.*

Стаття поступила до редакції 03.01.2020, прийнята до друку 03.02.2020.

УДК 78.27; 78.31

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.173.183>

Антон Пославський

СЕМАНТИКА І ТЕХНІКА У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ ПИСЬМІ АНТОНА ВЕБЕРНА: ВІД ТРАДИЦІЇ ДО АЛЬТЕРНАТИВИ

Пославський Антон Олександрович – кандидат мистецтвознавства, доцент, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: poslav1975@gmail.com
ORCID 0000-0002-5773-6348

Семантика і техніка у камерно-інструментальному письмі Антона Веберна: від традиції до альтернативи

Камерно-інструментальний стиль нововіденської школи виник на основі втілення і модернізації традицій європейського інструменталізму з акцентом на його австро-німецьке відгалуження. Основоположні родові ознаки камерного інструменталізму у вигляді співвідношення голосів-партиї на основі їхньої рівнопотенційності і

тембрової взаємодоповнюваності стали вихідними і співзвучними до музичного експресіонізму, технологічно вираженому через дванадцятитонову композицію.

Камерно-інструментальний стиль став основою і „титульною” сферою художніх інтенцій творчості таких різних за авторськими естетико-поетичними установками композиторів, як А. Шенберг, А. Веберн і А. Берг. Кожен з них на своєму індивідуально творчому рівні втілює традиції камерного інструменталізму як методу мислення, відображеному через темброво-фактурний комплекс твору.

Нові камерно-інструментальні стилі, які формувалися під знаком антиромантичних тенденцій, були з ними генетично пов'язаними у рамках притаманного для академічного мистецтва риторичного типу творчості (Ол. Михайлов, І. Барсова). Це означало іманентну логіку у використанні (свідомому чи інтуїтивному) усіх досягнень попередніх епох навіть в умовах докорінного переосмислення музично-мовних структур.

Нововіденська школа історично розвивалася на основі австро-німецької музичної культури, у якій, в силу особливостей національної музичної ментальності, риторичне (лексичне, музично-мовне) начало проявлялося особливо чітко. Це відображено, зокрема, у чітких „постромантичних” зв'язках камерно-інструментальної музики нововіденців – як самого А. Шенберга, так і його учнів і послідовників А. Берга і А. Веберна.

У статті зроблено акцент на розгляді камерно-інструментального ансамблю як особливого типу музичного мислення, виокремлені стильові „константи” і „змінні” цього художнього феномену. Основною метою статті є характеристика загальних і специфічних особливостей нововіденського камерно-ансамблевого інструменталізму в особі його представника Антона Веберна. У зв'язку з цим запропоновані відповідні висновки, котрі стосуються специфіки та загальних закономірностей темброво-фактурного та просторово-часового комплексів у камерно-інструментальному стилі вказаного автора, що у дотеперішніх роботах спеціально не досліджувалось.

Ключові слова: камерно-ансамблевий інструменталізм, камерно-інструментальний стиль, австро-німецька школа, інструменталізм нововіденської школи, темброво-фактурний комплекс інструментального твору, інтерпретація серіального музикування, просторово-часові звукові відносини, камерно-інструментальний стиль А. Веберна.

Постановка проблеми. Інструментальна спадщина А. Шенберга, А. Берга та А. Веберна є класичною духовною складовою австрійської і – ширше – європейської музичної культури першої половини ХХ століття. Камерно-ансамблеві опуси за участю струнних незмінно викликають гострий інтерес з боку вчених та виконавців: адже йдеться про царину найсуб'єктивніших висловлювань, жанрове поле радикальної трансформації традиційних прийомів композиторського письма.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У музично-теоретичних та виконавських дослідженнях проблема інструменталізму або «нового інструментального стилю» (Б. Асаф'єв) почала розглядатись Б. Асаф'євим, М. Друскіним, Л. Гінзбургом, Л. Раабеном, Н. Пославською, І. Окраїнець, Г. Демешко в аспекті нових інструментально-виразових засобів музики першої половини ХХ століття. В існуючих музикознавчих розвідках останнього часу *струнно-смічковий інструменталізм* майже не розглядається. Проте, цей естетичний та тембровий феномен є не менш важливим, ніж мелодичний, ладо-гармонічний, ритмічний рівні авторської художньої свідомості. Актуальність обраного проблемного ракурсу статті пов'язана з недостатньою кількістю інформації, яка була б у змозі створити цілісну уяву про перспективний напрямок сучасної української музикознавчої думки – вивчення інструментальної природи реалізації композиторських задумів у камерно-ансамблевих творах за участю струнних на прикладі творчого доробку представника Нової віденської школи – А. Веберна. Дослідження окресленої проблемної ділянки викликає неабиякий інтерес з боку педагогів-практиків, виконавців, істориків музики.

Мета статті – висвітлити сутність інструментального мислення А. Веберна на основі розгляду його камерно-ансамблевих творів.

Вклад основного матеріалу. Творчість А. Веберна в інструментальному жанрі є зосередженою на основних тенденціях камерності як принципу мислення. Це – „...ідея абсолютного ліризму: спроба розчинити у чистому звучанні суб'єкта усю матеріальність музики, усі об'єктивні моменти музичної структури, що б не залишилося і сліду від чогось, що є протилежним до суб'єкта, чужим йому, є ним не асимільовим? [1, с. 190]. Є характерним, що висловлюючи цю думку, Т. В. Адорно далі розмірковує про значення експресіонізму у різних мистецтвах, відзначаючи, що лірична поезія, яка „...сформулювала його раніше, ніж музика”, натрапила на

перешкоду „об’єктивного слова”, яке „неможливо перевести без залишку у чисту виразність” [1, с. 191].

Що стосується музики, то вона, на відміну від поезії, у якій домінує слово, у свою чергу „...прислухається до власного архітектонізму, усталених уявлень про форму” [1, с. 191]. Музика як часове мистецтво розвивалася у цьому ключі, „...не бажала відмовлятися від виразного оформлення часу, не сміла скоротити його і заради інтенсивності пожертвувати тим, що давалося їй у руки як екстенсивна величина” [1, с. 192].

Лірика, яка є генетично притаманною для музики як для виду мистецтва, у ній ніколи, на думку Т. В. Адорно, беззастережно не реалізовувалася, а вдалося це тільки А. Веберну, як твердить Т. В. Адорно – „тільки Веберну”. У напрямку звуко-просторової „ліризації” здійснювалися усі пошуки „нововіденців”, особливо, А. Шенберга з його дванадцятитоновістю і вільним атоналізмом, що було засвоєно і його учнем А. Веберном. Висловлювання А. Веберна, що відноситься приблизно до 1910 р., „...не залишає жодного сумніву в тому, що було центральним враженням, отриманим від учителя: це експресивність, здатність музики виражати такі рухи, які лежать за порогом виразності будь-якого іншого мистецтва” [1, с. 192].

У камерно-інструментальному стилі нововіденської школи як титульної, генетично визначальної сфери творчості усіх її представників, особливо, А. Шенберга і А. Веберна, експресивність висловлювання „не зводиться лише до крайнощів – до неприборканого пориву і ледь відчутної тиші”; „це і загадковий пласт нескінченного занурення вглиб шукаючих відповіді глибин” [1, с. 192]. Характерною особливістю камерності як принципу мислення, первісно є „фігура умовчування”, коли виконавці чітко усвідомлюють свою функцію в цілому, відступають, замовкають, даючи можливість прозвучати більш вагомому в даний момент інтонаційному „аргументу” іншої партії. „Тиша” як формоутворювальна ознака в архітектоніці пуантилістичної композиції у А. Веберна – один із наслідків орієнтації на камерність.

Інший, не менш істотний стильовий „знак” камерно-інструментального письма „нововіденців”, перш за все А. Веберна, – лаконізм форми. Згідно з Т. В. Адорно, він походить від накладення заборони на повтори будь-якого роду, а у наслідок цього отримує інтенсифікацію виразності, збігається з обмеженням тимчасової

екстенсивності. Цей момент Б. Асаф'єв відзначає і у стилі „нової камерності”, виводячи його, правда, з інших передумов – нового „пульсу життя”, ритму умов життєдіяльності людини, котрі істотно змінилися в урбаністичній культурі ХХ ст. [5, с. 106]

А. Веберн у своїх лекціях виокремлює два моменти – „музичний простір” і „вираз або подання думки” [7, с. 46]. Як зазначається у монографії В. та Ю. Холопових, співвідношення між ними слід розуміти наступним чином: перше є „історично обумовленою звуковою системою, властивою даній епосі”, а друге – „передачею художньо-образного змісту музики, звуковідношень, дієвих для даної системи” [10, с. 139].

Для А. Веберна, як і для А. Шенберга та А. Берга, у центрі музики стоїть „слух”, який збігається з визначенням музичного мислення як „свідомості слуху” або „слухової свідомості” у Т. Чередниченко [11, с. 40]. Якщо скористатися термінологією А. Веберна, то „слух” є відображенням природних звукових властивостей музичної матерії, що відповідає „музичному простору” як системі звукоорганізації, прийнятій у даній епосі, а „свідомість” є „вираженням думки”, котра відповідає цьому „слуховому простору”.

Уже у ранніх камерно-інструментальних творах А. Веберна проявляється єдність цих двох феноменів, які визначаються Т. В. Адорно як „наскрізне конструювання форми заради безпосереднього виявлення сенсу” [1, с. 193]. Перші експресіоністські мініатюри А. Веберна – П'ять п'єс для струнного квартету ор. 5 – є характерними не лише тим, що вони написані у квартетному стилі з усіма атрибутами камерності, а й „...побудовані на тематичному розвитку: перша з них, трохи більша за розмірами, – справжнісінька, хоча ніби скорочена до своїх вихідних посилянь, сонатна форма; інші виводяться з коротких, вельми характерних мотивів, у них часто використовуються імітації та звернення, причому тривалості і акценти зсуваються таким чином, що тотожність мотиву взагалі не усвідомлюється. Все звучить як тихе дихання, внутрішньо необхідне в силу прихованої організованості цілого” [1, с. 193].

Для мислення „нововіденців”, при усіх відмінностях їхніх індивідуальних стилів, характерною є переконаність у „природному”, глобальному характері просторово-часових відносин, у системі яких музика покликана реалізувати ці космічні архітипи у звуковій формі, що моделює систему світобудови. І чим концентрованішим,

лаконічнішим, „тотальнішим” буде цей вислів, тим наочнішим, досконалішим буде отриманий ефект. Цей процес протікав у „нововіденців” під егідою ідей камерного ансамблю, в яких важливе значення завжди мала естетика „малих форм”.

У рамках їхнього звукового простору, який конститується самою функцією „замкнутості”, „малих приміщень” (Б. Асаф’єв), формується принцип „граничного стиснення музики в малі форми” – так Т. В. Адорно позначає роль П’яти п’єс для струнного квартету А. Веберна. Ці мініатюри „...жодним чином не нагадують жанрових п’єс і не написані славнозвісним срібним пером; шок, який вони викликають, робить їх не причетними до сфери тихого і лагідного” [1, с. 195]. У квартетних п’єсах А. Веберна у змістовному сенсі змінюється саме поняття „мініатюра”, „...інтенсивність, з якою вони згортаються в точку, надають їм тотальності; один подих переважає – цим захоплювався Шенберг – цілий роман, напружена фраза скрипок – з трьох звуків – в буквальному, сенсі цілу симфонію” [1, с. 195].

Центральна категорія камерного, ліричного за духом інструментального стилю „нововіденців” – „тиша”. У цьому плані показовими є поради Т. В. Адорно виконавцям творів А. Веберна, у яких „колючість”, „неприсутність побудов” виступає відображенням „чуттєвого аспекту безкомпромісної інтегральності”. Музику А. Веберна „...потрібно виконувати, занурюючи у властиву їй атмосферу тиші, яку Шенберг викликав до життя словами: „Нехай прозвучить нам ця тиша”; в іншому випадку муза Веберна покарає поспішного виконавця образливою абсурдністю або взагалі вислизне від нього” [1, с. 195].

У виконанні камерно-інструментальних творів А. Веберна, зокрема, квартетних струнно-смічкових, головне завдання – „перевести в абсолютно точні вимоги інтерпретації розрив між виконавцем і твором”. Це формулювання Т. В. Адорно поширюється на усю систему серіального музикування, де головне – якість звуку, звукової точки, мотиву в його якісній темброво-фактурній (а не тематичній) визначеності і співвіднесеності з формою цілого. Для виконавця важливий цілісний, „симультанний” погляд на п’єсу, який вже самим композитором полегшується тим, що вона – мініатюра. Це – характерна риса Багателів для струнного квартету ор. 9 А. Веберна, які Т. В. Адорно називає „найдосконалішими”, „очищеними від будь-яких домішок” творами композитора у цій

сфері. Саме вони слугували моделлю стилю, названого пуантилістичним: „...тут немає жодного звуку, жодного піцикато або шурхоту при грі біля підставки, які б не виконували в цих „moments musicaux” абсолютно певної і недвозначної функції для активно слідкуючого за музикою слуху; (...) розробка може бути представлена трьома нотами, кода – однією, проте слух не засумнівається у їхньому композиційному сенсі” [1, с. 197].

Сам А. Веберн вважав одним із кращих своїх творів Струнний квартет оп. 28. У цьому творі композитор прагнув того, щоб він „зв’язав воедино дві сфери музичного розвитку на Заході, які розпалися – об’єктивність і суб’єктивність; для нього їхній розкол вбачався закріпленим у історично сформованих типах фуґи сонати” [1, с. 200]. Квартет відрізняється граничною статикою і виключає музичний час з категорій вираження, яке сприймається на слух. У цьому полягає абсолютизація принципів камерності в її інструментальному вираженні: тотальність тематичного матеріалу, що походить від Л. Ван Бетховена і Й. Брамса, стала неможливою через його відсутність як такого, а ліричне переживання, як „фірмовий” знак камерно-інструментальних образів, виявляється позбавленим сенсу через їхню адинамічність. Як твердить Т. В. Адорно, „немає нічого більш складного, ніж подібна простота”, проте „важко судити про те, що ж це таке – останнє слово або фатальне повернення до архаїчної дохудожньої стихії” [1, с. 201].

Інструментальне мислення А. Веберна, якщо абстрагуватися від ідей мінімалізму і пуантилізму як технік письма, характеризується тим, що „...відношення між тембровими комплексами поширюється на усю сферу конструктивного – при усій своїй чіткій і точній доступності чуттєвого споглядання, ці відносини породжують щось надприродне, позбавлене не лише тілесності, але майже і фізичного звучання” [1, с. 201]. У цьому міститься, як твердить далі дослідник, опір „ідеї абстрактного”. А. Веберн, як і всі „ноновіденці”, – експресивний художник, але „...це зовсім не те, що мають на увазі, коли говорять про абстрактний живопис, і зовсім не те, що видається абстрактним у музиці...” [1, с. 202].

А. Веберн „повністю чуттєво реалізує ідею у нечуттєвість”; його мінімалізм не припускає, „...щоб місце носія виразності займало самодостатнє явище, яке, навпаки, збільшує виразність, посилюючи враження затишшя, оніміння” [3, с. 202]. „Застиглий час” (В. Холопова) музики А. Веберна – „абсолютне звучання душі”

(Т. В. Адорно), що є „образом і подобою миті смерті”. Гегелівська метафора „фурія зникнення” як символ усього швидкоплинного, такого, що минає у своїй абсолютності (за Т. В. Адорно, „як безшумні змахи крил”) – одночасно і „знак надії”, „притулок вічності”.

З інструменталізму А. Веберна, в кінцевому підсумку, походить і темброве „тілесність”, котра розуміється у сенсі „вираження”. Згідно з О. Михайловим, „...поверхня музики – є найближчою для слуху; сенс, який тим часом вже міститься у цій поверхні, – є найвіддаленішим від слуху” [8, с. 411].

Напружена „звучна порожнеча” – символ звукового мислення А. Веберна як експресіоніста. У музиці А. Веберна є відображенням через звук, як стверджує він сам, „музичний простір” який є простором природним, але не у сенсі романтичного „наслідування природі”, а в іншому „абсолютному” вимірі. Як твердить композитор, описуючи свою подорож у гори, „...мене змушує хвилюватися не красива думка, не красиві квіти – у звичайному романтичному сенсі. Ось мій мотив: глибокий, невичерпний сенс особливості цих виявів природи” [цит по 8, с. 425].

Іноді це навіть є відображенням у програмах – прихованих, які композитор записував для себе, – наприклад, для Концерту ор. 24, де тематика „Гірських вершин” відображена, за словами О. Михайлова, не як „природа, а те, що поєднує природу і музику, просторовість” [8, с. 425].

У результаті дослідження ми приходимо до наступних **висновків**. Духовно-естетичні засади творчості А. Веберна обумовили трансформацію інструментальних виразових засобів, що привело до створення у А. Веберна (як і інших представників Нової віденської школи) нового інструментального стилю, який на нашу думку, можна назвати хроматизованим артикуляційно-динамічним стилем, який став основою новаторських інструментальних рішень другої половини ХХ – ХХІ століть.

Висуваючи тезу про взаємозалежність музичної мови та інструментальної специфіки мислення, у статті обґрунтовується значення останньої як одного з плідних чинників формування індивідуальних стилів композиторів-нововіденців.

Література

1. Адорно Т. Антон фон Веберн. *Советская музыка*. 1988. № 7. С. 106–113.

2. Адорно Т. Избранное : Социология музыки / пер. с нем. М. И. Левиной, А. В. Михайлова ; сост. С. Я. Левит, С. Ю. Хурумов. М.-СПб. : Университетская книга, 1999. 445 с.
3. Адорно Т. Антон фон Веберн / пер. с нем. А. В. Михайлова. *Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки*. М.-СПб. : Университетская книга, 1999. С. 191–204.
4. Адорно Т. Философия новой музыки / пер. с нем. Бориса Скуратова. М. : Логос, 2001. 352 с.
5. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л. : Музыка, 1977. 280 с.
6. Барсова И. А. Поздний романтизм и антиромантизм в свете риторического типа творчества (опыт рассуждения). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. К., 1999. Вип. 6 : *Musicae Ars et Scientia* : Книга на честь 70-річчя доктора мистецтвознавства, професора Ніни Олександрівни Герасимової-Персидської. С. 202–218.
7. Веберн А. Лекции о музыке. Письма / пер. с нем. В. Г. Шнитке. М. : Музыка, 1975. 143 с.
8. Михайлов А. В. Отказ и отступление. Пространство молчания в произведениях Антона Веберна. *Адорно Т. В. Избранное : Социология музыки* / пер. с нем. М. И. Левиной, А. В. Михайлова ; сост. С. Я. Левит, С. Ю. Хурумов. М.; СПб. : Университетская книга, 1999. С. 412–427.
9. Польская И. И. Камерный ансамбль : история, теория, эстетика : монография. Харьков : ХДАК, 2001. 395 с.
10. Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество / предисл. Р. К. Щедрина. М. : Сов. композитор, 1984. 319 с.
11. Череди́нченко Т. Идеи Ю. Н. Холопова к философии музыки. *Laudamus* : К шестидесятилетию Ю. Н. Холопова : сб. статей / сост. Ценова В. С., Сторожко М. Л. М. : Композитор, 1992. С. 40–48.

References

1. Adorno, T. W. (1988) Anton von Webern. *Sovietskaya muzyka*, no 7. P. 106–113.
2. Adorno, T. W. (1999) *Izbrannoye: Sotsiologiya muzyki*. Moscow & Saint Petersburg: Universitetskaya kniga. 445 s.
3. Adorno, T. W. (1999) Anton von Webern. *Izbrannoye: Sotsiologiya muzyki*. Moscow & Saint Petersburg: Universitetskaya kniga. P. 191–204.
4. Adorno, T. W. (2001) *Filosofiya nowoy muzyki*. Moscow: Logos.
5. Asafiev, B. (1977) *Kniga o Stravinskom*. Leningrad: Muzyka.
6. Barsova, I. A. (1999) *Pozdniy romantizm i antiromantizm v svete ritoricheskogo tipa tvorchestva (opyt rassuzhdeniya)*. *Naukovyi Visnyk NMAU imeni P. I. Chaikovskoho*. Vol. 6 : *Musicae Ars et Scientia* : *Knyha na chest 70-richchia doktora mystetstvoznavstva, profesora Ninyi Oleksandrivny Herasymovoii-Persydskoii*. P. 202–218.
7. Webern, A. (1975) *Lekcii o muzyke. Pisma*. Moscow: Muzyka.

8. Mikhaylov, A. V. (1999) Otkaz i otstupleniye. Prostranstvo molchaniya v proizvedeniyakh Antona Weberna. *Adorno T. W. Izbrannoye: Sotsiologiya muzyki*. Moscow & Saint Petersburg: Universitetskaya kniga. P. 412–427.
9. Polskaya, I. I. (2001) *Kamernyi ansambl: Istoriya, teoriya, estetika: Monografiya*. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture.
10. Kholopova, V. N., Kholopov, Yu. N. (1984) *Anton Webern. Zhizn i tvorchestvo*. Moscow: Sov. kompozitor.
11. Cherednichenko, T. (1992) Idei Yu. N. Kholopova k filosofii muzyki. *Laudamus: K shestidesyatiletiiyu Yu. N. Kholopova*. Moscow: Kompozitor. P. 40–48.

Anton Poslavsky – Candidate in Art Criticism (PhD), Associate Professor, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine).
E-mail: poslav1975@gmail.com
ORCID 0000-0002-5773-6348

Semantics and technique in A. Webern chamber instrumental writing: from traditions to alternative

The chamber-instrumental style of the Second Viennese School evolved from the embodiment and modernization of the traditions of European instrumentalism with an emphasis on its Austria-German branch. The fundamental generic features of chamber instrumentalism in the form of the ratio of voice parts based on their equi-potentiality and timbre complementarity were the initial and consonant with musical expressionism, technologically expressed by the twelve-tone composition.

The chamber-instrumental style became the basis and the "title" sphere of artistic intents of creativity of such various in their aesthetic-poetic installations composers as A. Schönberg, A. Webern and A. Berg. Each of them, at his individually creative level, embodies the traditions of chamber instrumentalism as a method of thinking, reflected through the timbre complex work.

The new chamber-instrumental styles, which formed under the sign of anti-romantic tendencies, were genetically related to them within rhetorical type of creativity inherent in academic art (Myhaylov A., Barsova I.). This meant immanent logic in using (consciously or intuitively) all the achievements of previous eras, even in the face of a radical rethinking of musically-linguistic structures.

The Second Viennese historically developed on the basis of the Austro-German musical culture, in which, owing to the peculiarities of the national musical mentality, the rhetorical (lexical, musical-linguistic) principle was especially clear. This is reflected, in particular, in the clear post-romantic structural relationship of the chamber-instrumental music of the newcomers -

both A. Schoenberg himself and his students and followers A. Berg and A. Webern.

The article focuses on the chamber and instrumental ensemble as a special type of musical thinking, as well as distinguishes the style "constants" and "variables" of this artistic phenomenon. The main purpose of the article is to characterize the general and specific features of Second Viennese chamber-ensemble instrumentalism in the person of its representative, Anton Webern. In this connection, we propose the appropriate conclusions regarding the specifics and general patterns of the timbre complex in the chamber-instrumental style of the mentioned author, which was not specifically investigated in the previous works.

Key words: *chamber-ensemble instrumentalism, chamber-instrumental style, Austria-German school, instrumentalism of the Second Viennese school, timbre complex of instrumental work, chamber-instrumental style of A. Webern, interpretation of serial music, spatio-temporal sound relations.*

Стаття поступила до редакції 16.01.2020, прийнята до друку 16.02.2020.

УДК 78.27

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.183.194>

Наталія Самострокова

ЕТНОХАРАКТЕРНІ ЗАСАДИ СКРИПКОВОГО КОНЦЕРТУ МЕЧИСЛАВА КАРЛОВІЧА

Самострокова Наталія Олександрівна – пошукувач, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: taliczkaviolino@gmail.com
ORCID 0000-0002-9285-1771

Етнохарактерні засади скрипкового концерту Мечислава Карловіча

У статті розглянуто естетичні передумови проявів етнохарактерності у польській музиці початку ХХ ст. у зв'язку з діяльністю товариства «Молода Польща», проаналізовано Скрипковий концерт А-dur (1902–1903) М. Карловіча (Mieczysław Karłowicz) з огляду на вказані вище процеси, виявлено риси етнохарактерності у вказаному творі, визначено їхнє підґрунтя та вказано на перспективи розвитку.

Наголошено, що діапазон втілених у творі етнохарактерних засад показав, що їхній простягається від тонкого ліризму до фольклорної трансформації та у стилістичній проекції від романтизму до його пізнього варіанту із залученням ознак фольклоризму. Тематизм твору