

Rabindranath Tagore, in particular, to his collection of verses named "The Gardener". There was a great wave of attention to works of this Indian poet, composer and philosopher in Western Europe in the first third of 20th century. Kozytsky in his musical interpretation of Tagore (in Ukrainian translation by Y. Siry) is not trying to reflect the oriental color, but instead he conveys different the psychological shades of this poetry. The same kind of perception is represented in the work of Leos Janacek – "The wandering madman" for men's choir with tenor, baritone and soprano solo, which was written in 1922 year (the same with Kozytsky) on verses from "The Gardener" too. There was a row of other acknowledged Western Europe composers who turned to the poetry of Tagore around the same time. Among them – D. Milhaud, K. Shymanovsky, A. Zemlinsky. Other romances of opus 11 are written on verses of Ukrainian poets: P. Phylypovich (the poet of Executed Renaissance) and close comrade of Kozytsky P. Tychina (who had similar artistic intentions with composer and was at the same artistic circle with him). It is stated, that the whole opus can be considered as cycle, which reflects different stages of life of a woman. Cycle also has apparant links to theatrical art which are reflected in the way composer uses marks. But, regardless of brightness of the music of Four romances op. 11, modernistic intentions of young composes were, unfortunately, changed to another way.

Key words: *Phylyp Kozytsky, music of the beginning of 20 century, poetry of R. Tagore, vocal lyrics, modernism.*

Стаття поступила до редакції 27.09.2019, прийнята до друку 27.10.2019.

УДК 78.421

DOI: <http://doi.org/10.33398/2310-0583.2019.45.182.198>

Наталія Мартинова

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ОНОВЛЕННЯ ЗВУКООБРАЗУ ФОРТЕПІАНО В ЕПОХУ МУЗИЧНОГО РАДИКАЛІЗМУ ПОЧАТКУ ХХ СТОРІЧЧЯ

Мартинова Наталія Іванівна – кандидат мистецтвознавства, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка (Україна). E-mail: natalyamartynova10@gmail.com
ORCID 0000-0002-1446-1567

Деякі аспекти оновлення звукообразу фортепіано в епоху музичного радикалізму початку ХХ сторіччя

У статті досліджується процес еволюції звукового образу фортепіано в контексті інтеграції урбаністичних мотивів у систему інструментального мислення. На прикладі окремих композицій європейських та американських композиторів початку ХХ сторіччя відслідковано специфіку втілення «машинного» динамізму засобами фортепіанного письма та досліджено феномен поліваріантності звукообразу фортепіано в епоху стильового радикалізму. На початку ХХ ст. європейська цивілізація екстраполює у мистецький простір динамічні імпульси техніцизму і машинерії як відображення стрімкої індустріалізації і механізації побутового життя. Урбаністична естетика не лише диктує новітні принципи формотворення і структурування мистецьких об'єктів, але й докорінним чином впливає на трансформацію і переосмислення звукового «амплуа» вже традиційного інструментарію. Адже кожен інструмент, як звуковий символ епохи, має історичні передумови трактування звучності, що обумовлюють його здатність відобразити концепцію інтонованого світловідчуття. Фортепіанна музика, сфокусовуючи духовні і стильові начала новітнього мистецтва початку ХХ ст., у повній мірі демонструє протиріччя всіх антиномій сучасного музичного мислення. Очевидно, що базатозвучність і звукотембральна поліваріантність, здатність до різного роду модифікацій та до відтворення фактури будь-якого типу стали основними чинниками активного залучення фортепіано у сферу звукових проєкцій новітнього урбаністично-індустріального звукового ландшафту, а розмаїтий спектр образів фортепіанного звуку – від сонористично-колористичного до ударно-шумового – у повній мірі виявився запотребуваним молодими композиторами.

Ключові слова: *піанізм, урбанізм, машинерія, техніка, поліваріантність, фактура.*

Постановка проблеми. Як зазначає Леонід Гаккель [2], певні композиції для фортепіано 1910-х років стають знаковими подіями для музичного мистецтва загалом – це «Три п'єси» ор. 11 Арнольда Шенберга і «Allegro Barbaro» Бели Бартока. Саме ці твори, на думку музикознавця, окреслюють *дві тенденції розвитку піанізму у ХХ сторіччі – колористично-сонористична, пов'язана з ілюзорно-педальною манерою письма, і ударно-безпедальна, спровокована фольклорними, у тому числі і позаєвропейськими, урбаністично-конструктивістськими чинниками та джазовою*

стилістикою. Таким чином, ми спостерігаємо процес еволюції звукового модусу під впливом звукообразного інтонаційного усесвіту тогочасної дійсності, концентратами якого постають *ударність* як принцип звуковидобування і *остинатність* як принцип мислення. У царині фортепіанної звучності на початку ХХ ст. ударність отримує два основних розгалуження – мануальний, неокласичний піанізм і ударно-шумовий, як своєрідна ремінісценція романтичного стилю, проте в кардинально іншому звуковідчуттєвому і стильовому ракурсі. І якщо, приміром, представники французької «шістки» тяжіють до молоточкової пальцевої техніки доби класицизму, за визначенням Дарії Андросової [1] т. зв. «клавірно-клавесинна тембральність мелодизованої моторики», то, приміром, у Бартока, Хіндемита чи у Стравінського спостерігається тенденція у бік ударно-шумового образу фортепіано як тотальної тенденції ХХ ст. в бік автономізації фортепіанної тембральності. В обох випадках, це може бути розцінено як повернення до акустичної автентики фортепіанної звучності шляхом відмови від оркестрового чи вокального мімесису. Ударність і уривчастість звучання, яку композитори і виконавці минулих епох намагались уникати, раптом отримала специфічне семантичне наповнення. Саме ця якість механіки фортепіано виявилась суголосна тогочасним композиторським рефлексіям. Унікаючи будь-яких натяків на традиційний естетизм і милозвучність, вони свідомо акцентують увагу на атембральності і уривчатості звуку фортепіано.

Аналіз досліджень і публікацій. Наприкінці ХІХ – початку ХХ сторіч символи Міста, образи та реалії життя тогочасного суспільства все глибше проникають у різні сфери академічного мистецтва. Апологетика урбанізму спонукає до інтенсивного пошуку нетрадиційних способів їх втілення, а відтак до кардинального оновлення всієї системи виразових засобів. Звідси строката розмаїтість модернових явищ і тенденцій у всіх сферах мистецького життя, починаючи від архітектури, де ідеологом урбанізму виступає видатний французький архітектор Ле Корбю(у)зьє (*Le Corbusier*), і закінчуючи музикою як найабстрактнішим видом мистецтв.

Твердження про значущість урбанізму у музично-культурному процесі європейських країн першої третини ХХ ст. давно стало аксіомним. *Фортепіанна музика у контексті стильових тенденцій початку ХХ ст.* досліджується у працях Т. Адорно,

О. Алексеева, Д. Андросової, Б. Асаф'єва, Ф. Бузоні, Л. Гаккеля, А. Гілмора, Дж. Доналда, М. Друскіна, Л. Кияновської, Л. Когана, О.Кужелевої, М. Матюхіної, І. Малофєєвої, С. Павлишин, Ю. Пакконен, Н. Рябухи, С. Савшинського, Ю. Ханона, Н. Харнонкурта та ін. *Онтологія музичного урбанізму* концентуалізується у монографії Джозефа Меліса (Machlis J. Introduction to Contemporary Music, 1979), Алекса Росса (Ross A. «The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century», 2007), Данієля Олбрайта (Albright D. «Modernism and music: an anthology of sources», 2004), Керолл Дж. Оджа (Carol J. Oja. «Making Music Modern: New York in the 1920s», 2000), а також у сучасних дослідженнях музичного мистецтва початку ХХ століття: праці Дарії Андросової («Символізм і поліклавірність у фортепіанному виконавстві ХХ сторіччя», 2014), Ганни Гостєвої («Російський авангард початку ХХ ст. Деякі музично-естетичні тенденції і принципи», 2017), Тетяни Кузуб («Музична культура ХХ століття як феномен глобалізації», 2009) та ін.

Тематика оновлення музичної мови під впливом урбанізму присутня і у публіцистиці самих композиторів ХХ ст. – Чарльза Айвза, Генрі Коуела, Богуслава Мартіну, Даріуса Мійо, Артура Онеггера, Ігоря Стравінського, Пауля Хіндеміта, Ервіна Шкульгоффа, Джорджа Антейля та ін.

Метою статті є виявлення і дослідження деяких аспектів оновлення звукового образу фортепіано внаслідок проникнення в систему піанізму символу «ударності» як відлуння «нового динамізму» і жанрово-виразових елементів джазового стилю.

Виклад основного матеріалу. Перші зразки втілення антиромантичної тенденції у сфері звукового образу фортепіано з'явилися практично одночасно. У 1911 році у Будапешті звучить «*Allegro Barbaro*» Бели Бартока, і у тому ж році, у Парижі, відбувається прем'єра балету «Петрушка», в якому задіяно фортепіано в абсолютно незвичній для себе ролі оркестрового інструменту. В обидвох випадках ми спостерігаємо трансформацію фольклорних прототипів, котрі в урбаністичних реаліях набувають нових ознак і демонструють звучність фортепіано у незвичному ракурсі. Роберт Крафт, асистент і друг Ігоря Стравінського, у своїй книзі «Igor Stravinsky and Robert Craft, Dialogues and a Diary» [7] згадує, як композитор під час репетицій балету «Петрушка» вимагав від піаніста повністю відкривати кришку рояля, і при цьому все грати на

лівій педалі, *forte* і *secco*. Очевидно, такий метод гри позбавляє фортепіано будь-якого натяку на протяжність звучання, натомість підкреслюється суто ударна природа інструменту. Як у Бартока, так і у Стравінського, на тлі ударно-безпедального піанізму спостерігаємо надзвичайну щільність фактури з опорою на крупну, лапідарну техніку октавних і акордових ланцюгів, з активним застосуванням техніки *martellato*, котрі раз за разом перериваються різкою акцентуацією позаметричних дисонансних співзвуч. Такий «вибуховий» комплекс виразових засобів надає образу фортепіано, його звучності рис саркастичних і брутальних водночас. Начебто традиційний комплекс піаністичних прийомів і засобів раптово просвічується крізь призму метафоричної маски антиестетизму. Барток вперше репрезентує звукову модель тотального ритму у звуковому фовістично-брутальному обрамленні. На думку Стефанії Павлишин [6], всі порушення основного метру, так як і в «Сюїті 1922» П. Хіндеміта, відбуваються аж ніяк під впливом суто фольклорних стимулів, а є відлунням *машинного динамізму* зокрема. Подібний підхід до метроритміки характерний для багатьох новітніх течій ХХ століття – і неокласицизм, і урбанізм, і ужиткова музика опираються на «принцип моторики, на міцний основний метр, у якому всякі порушення рівності, пересування тактової риски відбуваються з машинною» точністю» [6, с. 131]. Така поліметрична багаточаровість під впливом чинників як фольклорних, екзотичних (головно джазових), так і механістичних вивела ритмічну сферу у ранг привілейованих засобів нової музики.

Окрім того, ритм отримує не лише тематичну (у Бартока тематизм зведений до рівня лаконічних послівок мовно-речитативного, «язичницького» типу інтонування), але і динамізуючу функцію, і формотворчу одночасно. Аналогічно з лінійною (часовою) послідовністю епізодів-кадрів у кінематографі, смислові співвідношення частин твору базуються на різних градаціях емоційно-енергетичного накалу, де за напругою слідує розрядка (підйом-спад, активність-пасивність). Функцію екстенсивних епізодів виконує *fis-moll'*ний токатний масив, що неначе «бурдонний» фон, пронизує наскрізний варіантний розвиток тематизму.



Б. Барток. «Allegro Barbaro», т. 62–75.

Оперування великими звуковими масами (аж до «триручного» викладу), застосування різноманітних ударно-сонорних ефектів, що підсилюється раптовими динамічними (*p-fff*), фактурними і регістровими співставленнями, гіперболізована дисонантність і жорсткість музичної мови стають якісними акустичними знаками урбанізму, навіть за відсутності асоціативно однозначних програмних назв.

Акцент на ударно-шумовій акустиці фортепіанного звучання знаходить своє продовження і у «Токаті» Сергія Прокоф'єва (1912), проте вже на основі урбаністично-механізованої остинатності. Процесуальність розгортання музичного матеріалу у Прокоф'єва підпорядкована втіленню саме різних етапів динаміки і енергії руху у його прогресі. Незважаючи на відсутність прямої предметної асоціативності, виразний арсенал музичних засобів і піаністичних прийомів в повній мірі викривають урбаністично-індустріальний підтекст музики. Слід зазначити, що і перший фортепіанний концерт, написаний в цей же період (1910–1911), в музикознавчій літературі класифікують як «футуристично-кубістичний», де матеріалізація звуку виявляється в самозначимості моторики. Як і у Токаті, Прокоф'єв виводить на перший план «магію ритмоостинатних побудов», коли ритмічна остинатність стає втіленням ідеї втрати інструментом своєї звукової онтологічної природи [5, с. 169]. В. Нест'єв виводить сконцентровану формулу прокоф'євського піанізму, в основі котрої «сталеві пальці, сталеві зап'ястя, сталеві біцепси, сталеві пріцепси» [5, с. 186]. Цей «звуковий залізний каркас» спостерігається і у П. Хіндемита («Сюїта 1922»), І. Стравінського («Piano Reg-music») чи американських модернових

композиціях початку ХХ ст., проте в цьому випадку футуристична ідіоматика переплітається зі стилістикою джазу, якій теж притаманна манера піанізму на кшталт жорсткої безапеляційної ударності. Як зазначає Леонід Гаккель, з ритмічною моделлю регтайму в піанізм ХХ ст. прийшла ударно-безпедальна манера, «технічною основою котрої стали вертикальні рухи фіксованої кисті і ... уривчастість фортепіанного звучання» [2, с. 15]. Вже починаючи мініатюр з Клода Дебюссі («Ляльковий кек-уок» (1908) з «Дитячого альбому», прелюдії «Менестрель» і «Генерал Лявін-ексцентрик» (*General Lavine-eccentric*, 1910), ця тенденція знайде своє крайнє вираження в «Сюїті 1922» Пауля Хіндемита. Його ремарка у нотному тексті щодо виконання «Регтайму» достатньо категорична: «Забудь все, чому тебе вчили на уроках музики. Не роздумуй довго над тим, яким пальцем взяти Dis, четвертим чи шостим...Виконуй цю п'єсу стихійно, але завжди строго в ритмі, як машина. Віднесись на цей раз до інструменту як до своєрідного ударного інструменту і трактууй його відповідним чином» [4, с. 279]. Художній символізм «ударності» знайде яскраве втілення у фортепіанній творчості композиторів різних національних шкіл і напрямків. Лятошинський, як один з перших українських модерністів, у 20-ті роки пише фортепіанний цикл «Відображення» ор. 16 і сонату-баладу № 2 ор. 18, де чи не вперше в історії української музики таким відчутним є вплив європейського модерну. Дисонантність гармонічної мови, надзвичайна експресія подачі музичного матеріалу як в плані динамічних градацій, так і плані інформаційного насичення і енергетиці контрастного нашарування різних звукових пластів демонструє надзвичайну актуальність обраного молодим композитором стилю. В цих опусах присутні відголоски примітивістського варваризму Бартока, урбаністичними ритми Стравінського і Прокоф'єва, конструктивістські моделі чи поемно-драматична вибуховість Скрябіна. Лятошинський зумів поєднати в ранніх модернових творах всі ці стильові тенденції, демонструючи одночасно своєрідний підхід до звукообразу фортепіано. Приміром, вже з перших тактів *Maestoso e con fermezza* з циклу «Відображення» фортепіанна звучність вражає динамічною виразністю. Маркована

¹ Лятошинський з 1922 по 1925 очолював Асоціацію сучасної музики при Музичному товаристві імені М. Д. Леонтовича, куди входив і В. Косенко. З АСМ підтримував тісні зв'язки М. Рославець. До складу московської АСМ входили М. Мясковський, Д. Шостакович, С. Фейнберг, Б. Асаф'єв та ін.

ударність пунктирної теми в низьких регістрах наче на межі втрати висотності. Відчувається лише призвук металу, оголений безпедальною акустикою, абсолютно у дусі тогочасних футобрюїстичних пошуків нового звукового ландшафту.

У 20-ті роки ХХ ст. європейська публіка з захопленням сприймає і ультраавангардні композиції молодих американських композиторів, котрі в цей період активно гастролювали Європою – Генрі Коуела, Лео Орнштейна, Джоржа Антейля, Джорджа Гершвіна та ін. Слід згадати, що з 1921 по 1924 у Парижі перебував і Айрон Копленд, у майбутньому автор славнозвісної симфонічної «оди Місту» «Quiet City» (1939), котрий, як і Антейль, брав уроки композиції у Наді Буланже.¹

Епатажна брутальність і сміливість молодих американських композиторів була як ніколи запотребувана в академічному європейському мистецькому середовищі, відкритому до будь-яких позаєвропейських інспірацій. Прагнучи розширити колористичні ресурси фортепіано, молоді авангардисти демонструють публіці абсолютно новаторський підхід до трактовки фортепіано. Генрі Коуел починає активно вводити в музичну тканину кластери (*tone cluster*) – «Рекламне оголошення» (1914), «П'ять Динамічних рухів» (1916), а також випробовує і незвичні способи звуковидобування – «Еолова арфа» (*Aeolian Harp*, 1923), «Баньши» (*The Banshee*, 1925), де застосовує різні методи дотику до струн – зашипування, тертя, удар різними частинами руки тощо. Чарльз Айвз у сонаті «Конкорд» вдається до використання плаского шматка дерева для одночасного натискання понад десяти клавіш.²

У 1929 році Коуел дає ряд концертів у Росії, викликавши достатньо неоднозначні відгуки. Зокрема, Матіас Грінберг у статті «Ліктями по клавіатурі» називає прийоми гри американського композитора «жулачною розправою з фортепіано» [3, с. 3]. Його гру називали «трюкацтвом», що не має жодного відношення до справжнього мистецтва, а майбутнє такого роду музики пов'язували з виключно механічними інструментами. Нагадаємо, що твори для

¹ Французька піаністка і композитор, Надя Буланже працювала в Американській консерваторії у Фонтенбло. Серед її учнів на той час були Діну Ліпатті, Джордж Гершвін, Жак Ібер, Даріюс Мійо та ін.

² У Василя Барвінського вперше з'являються кластерні співзвуччя у фортепіанній мініатюрі «Жабячий вальс» (бл. 1900–1910 р.), проте швидше в імпресіоністичному ракурсі, аніж в модерново-урбаністичному.

механічного фортепіано – піанолі, історія якої розпочинається ще з 1887 року, вже були в доробку багатьох композиторів, серед яких І. Стравінський («Етюди для механічного піаніно», 1917), А. Казелла («Три п'єси для піанолі», 1918), П. Хіндеміт (Токата, 1926), і, звичайно, Джордж Антейль зі скандальним «Ballet Mécanique» (1924). І. Стравінський був особливо захоплений ідеєю механічного відтворення музики, адже це певний захист від свавілля виконавської інтерпретації і від сценічної нестабільності виконавця-піаніста водночас. Слід згадати, що виконавська активність піаністів-віртуозів того періоду практично конкурувала з композиторською і мала безпосередній вплив на формування стильових тенденцій і композиторських технік.

Henry Cowell

Moderato scherzando

Piano

f *p* *poco marcato*

sempre *mf*

Pedal sparingly

Г. Коуел, № 2 з циклу «П'ять динамічних рухів», т. 1–13.

Новітні акустичні експерименти Коуела у царині звуковидобування і пошуків нового тембрового звучання фортепіано продовжує і американський композитор українського походження Лео Орнштейн. Його фортепіанні композиції «Суйцид в літаку» (1913), Три прелюдії (1914), «Танець диких людей» (1913) вразили європейську публіку абсолютно новаторським трактуванням фортепіанної звучності [8].



Л. Орнштейн. «Танець диких людей», т. 11–15.

«Він трансплантував зірковий магнетизм фортепіанної віртуозності дев'ятнадцятого сторіччя в модерновий контекст» – пише про Орнштейна Керолл Оджа у книзі «Making music modern» [9, с. 11]. Композитор неочікувано поєднує фактурні формули постромантизму і імпресіонізму, характерні піаністичні прийоми чи елементи структуризації матеріалу з ультраавангардними рішеннями у сфері сонористики, ритму і гармонії. «Чим сильніші пута минулого, – визнає Орнштейн, – тим непереборніше бажання їх позбутись» [9, с. 11]. Орнштейн досить вдало зумів поєднати постімпресіоністичні гармонічні ідіоми з ударною звучністю фортепіано. Цікавий той факт, що вже практично з 1920-х років, композитор покидає велику сцену, визнавши, що далі писати музику повну хаосу і деструкції – це духовна і психологічна пастка. У пошуках власного стилю Орнштейн ізолює себе від сучасних модернових віянь за лаштунками полістилістики – від імпресіонізму до сонористики. Композитор уникає публічності і абсолютно не переймається ні виконанням власних творів, ні їх видавництвом, дочекавшись визнання вже практично наприкінці ХХ ст.

Ще один американський композитор, котрий теж провів своє творче життя практично у повній відмові від публічної активності і визнання, Чарльз Айвз, серед багатьох фортепіанних композицій пише фантазію «Celestial Railroad» (1924), абсолютно незвичним чином розкриваючи програмний зміст. Образ залізниці постає у

метафорично-поетичному ракурсі (*Celestial* – у пер. з англ. небесна, божественна), з використанням вже апробованих композитором у симфонічній музиці акустично-просторових ефектів і арсеналу модерністських засобів – раптового вкраплення побутових інтонацій і ритмів маршу чи регтайму, активного застосування поліритмії, кінематографічних принципів структурування матеріалу (монтажність, кадровість) і елементів алеаторики. Фактура часто розписана на трьох лінійках з підкреслено як динамічно так артикуляційно лінерним голосоведенням, що створює вражаючий сонористичний ефект розрідженої просторовості. Дисонантність гармонічної мови, підкреслена динамічними і раповими емоційними ефектами, моделює фовістично-брюїстичну звучність фортепіано.

«Американський» варіант музичного урбанізму, своєрідного «міксу» машинерії і джазу, демонструє і Джордж Антейль. Перебуваючи під безпосереднім впливом ідей І. Стравінського і французької «шістки», композитор у період з 1921 по 1923 пише серію творів на технологічну тематику, серед яких соната «Аероплан», фортепіанний цикл «Механізми» та мініатюрна сонатина «Смерть машин», чотири частини котрої вміщуються всього лиш у 57 тактів тривалістю біля 2 хв. загалом. Очевидно, що сонатина написана під впливом афористичних мініатюр Саті, проте в кардинально іншому образному і стильовому ключі.

Accelerando*

Дж. Антейль. Сонатина «Смерть машин», ч. 2.

Слід нагадати, що в переважній більшості композитори, котрі писали у той час для фортепіано, були прекрасними піаністами, виконуючи як власні композиції, так і музику композиторів різних стилів і епох. Прикладом є чеський композитор Ервін Шультгоф, який активно впроваджував джаз у царину академічної музики. У 1912 році Шультгоф отримує першу премію на міжнародному конкурсі Ф. Мендельсона як піаніст, а у 1918 як композитор. Виконуючи поряд з класичним репертуаром твори сучасників – А. Шенберга, А. Веберна, А. Хаби, О. Скрябіна, І. Стравінського, Шультгоф пропагує ідею т.зв. «тривимірного» фортепіанного стилю, згідно якого гра піаніста повинна базуватися на трьох «китах» – феноменальній техніці, інтелекті і підкресленій орієнтації на закони акустики. У пошуках нової колористики фортепіанного звучання Шультгоф, розробляє новітні принципи «педальної артикуляції», надаючи величезного значення техніці віброуючої педалі зокрема.

Очевидно, що емансипація ударності шляхом застосування нетрадиційних способів звукодобування призвела і до ідеї «препарованого» фортепіано як факту деструкції фортепіанного звуку, коли звуковисотність практично нівелюється, натомість пошук тембральних новацій стає самоціллю. Джон Кейдж, який офіційно задекларував цей метод у своїй творчості, у якості свого попередника згадує Еріка Саті. Ще у 1913 році Саті вперше демонструє публіці фортепіанний варіант сюрреалістичної абсурдистської п'єси у вигляді циклу з семи мініатюр під назвою «Пастка Медузи» (фр. *«Le Piège de Méduse»*). Абсурдність і алогічність музичної мови підкреслена і застосуванням автором під час виконання аркушів паперу між струнами для досягнення більш механічного звучання фортепіано. Згодом, Джон Кейдж у 1948 році здійснить сценічну постановку цієї «ліричної комедії в одному акті», як назвав цей цикл сам Саті. Темброву колористику фортепіано шляхом препаратії апробують як композитори американської школи (Г. Коуел, Дж. Антейль), так і представники російського конструктивізму, приміром Володимир Половінкін у фортепіанному циклі «Сім моментів» (1928).



В. Половінкін «Сім моментів», № 2. т. 22–27.

Поява темброво-ударних композицій як втілення футуристичного примітивізму урбаністичних образів чи фовістично-примітивістських фольклорних моделей (Б. Барток, К. Орф, І. Стравінський і т.д.) знаменує не лише початок виходу за межі традиційних акустичних можливостей фортепіано, але й переосмислення його функціонального значення. Адже активне застосування фортепіано у ролі оркестрового інструменту на початку ХХ ст. зумовлено саме появою новітніх технік звуковидобування і можливостями модифікацій самого інструменту.

Цілеспрямована тенденція до розширення трактовки фортепіано призводить до появи цілого ряду варіантів застосування фортепіанного тембру у симфонічному оркестрі. У Ігоря Стравінського фортепіано у складі симфонічного оркестру вперше з'являється в балеті «Петрушка» (1911), але вже згодом, у «Свадебці» (1923), чотири фортепіано і ударні повністю замінюють собою функцію оркестру. Барток вводить фортепіано, акцентуючи увагу насамперед на його ударності, у партитуру «Музики для струнних, ударних і челести» (1937) і в «Танцювальну сюїту», написану у 1923 році. У 1924, перед публікою з'являється скандальний твір американського композитора Джорджа Антейля, який на той час проживав у Парижі. Під впливом модернових тенденцій, що вирували у західноєвропейському мистецькому континуумі, Антейль демонструє твір, у якому символізм ударності фортепіано доведений вже до крайньої межі вираження – це «Механічний балет» (*Ballet Mécanique*). Абсолютно у дусі

дадаїстично-футуристичних концепцій, ця механістична «вакханалія» стала одним із найбільш скандальних авангардистських опусів 1920-х років. Одні називали Антейля «new God», інші, приміром, на сторінках *New York Times*, називали його творіння «претензійним зразком брутальної порожнечі» [8, с. 26]. Проте, амбіційного молодого композитора це не бентежило. Бажання «succès de scandale» мабуть супроводжувало композитора і під час написання у 1925 році «Джазової симфонії для трьох фортепіано і ударних». «Bad Boy of Music», як сам себе називав Антейль, вирішує кинути виклик Джорджу Гершвіну. Бажаючи затьмарити успіх «солодкавого джазу» Рапсодії, композитор вводить у симфонічне полотно аж три фортепіано, маючи на меті підкреслити вагомість фортепіанного тембру у створенні атмосфери урбанізованого джазування. Джеймс Доналд [8] вважає такі джазові експерименти Антейля втіленням ідеї модернізації джазу. Очевидно, що це стосується і модернізації тембрових характеристик фортепіано, котре у поєднанні з піанолами, сиренами чи гудками набуває кардинально іншого звукового осмислення і колористичного забарвлення. Едгар Варез неочікувано вводить в партитуру «Ecuatorial» (1932–34) фортепіано в тембровому обрамленні органу і двох терменвоксів або «Хвиль Мартено». ¹ Абсолютно оригінальне рішення ансамблевого складу за участі фортепіано демонструє у 1937 році Барток – «Соната для двох фортепіано і групи ударних» (12 ударних інструментів, 2 виконавця), котра за масштабністю концепції не поступається симфонічним партитурам ² і продовжує ідею, репрезентовану ще 26 років тому в «Allegro barbaro». На сторінках партитури сонати, як і у «Музиці для струнних, ударних і челести», автор подає схему розміщення інструментів на сцені, де ударні знаходяться у глибині сцени навпроти роялей і виконують функцію оркестру. Поряд з ударністю як об'єднуючим фактором, фортепіанні партії часто підсилюються літаврами і ксилофоном, розчиняючись в єдиній тембрально-сонористичній площині.

Висновки. Процес радикалізації музичного висловлювання

¹ У творі «Ionisation» (1929–1931) Едгар Варез використовує 41 ударний інструмент і 2 сирени.

² На замовлення базельської секції Міжнародного товариства нової музики композитор пише сонату для фортепіано і ударних, проте в процесі роботи для регулювання звукового балансу врівноважує ударну групу двома роялями. Прем'єра оркестрової версії відбулась за участю Бартока у 1943 р. у Нью-Йорку.

початку ХХ ст. відбувся завдяки багатьом чинникам, але незаперечним залишається факт безпосереднього вторгнення у сферу інструментального мислення урбаністичних мотивів. Цей процес докорінним чином впливає і на систему піанізму. Адже динамізм і радикальність мистецьких процесів початку ХХ ст. як у Європі, так і в Америці, спровокували потребу в якісно іншій звучності, котра б була спроможна відтворити багатомірну специфіку тогочасного буття. Романтична установка на мелодизацію піанізму і обертоновий принцип організації фактури втрачає актуальність. І хоча Дебюссі, Равель, Скрябін, Рахманінов все ще в полоні обертоново-кolorистичного звучання фортепіано, з його темброво-регістровими площинами і фактурною густиною, на рубежі століть фортепіано починає звучати в кардинально іншій звуковій і образній іпостасі, і це вже абсолютно нова його роль, нова історія...

Твердження про значущість урбанізму у музично-культурному процесі європейських країн першої третини ХХ ст. давно стало аксіомним. Втім, системних уявлень про цю стильову тенденцію українська музикознавча думка ще не склала. **Перспективи подальших досліджень** полягають у можливості виокремити і систематизувати цілий пласт часом не відомих широкому загалу фортепіанних творів американських, європейських, у тому числі і українських композиторів, котрі під впливом радикальних трансформацій музичного мислення на початку ХХ ст. докорінним чином переосмислюють перспективу звукообразу фортепіано і його потенційні акустичні можливості.

Література

1. Андросова Д. Символізм і поликлавирність в фортепіанному исполнителстві ХХ в. Одеса : Астропринт, 2014. 400 с.
2. Гаккель Л. Фортепіанная музыка ХХ века: очерки. Москва : Сов. композитор, 1976. 296 с.
3. Гринберг М. Локтями по клавиатуре. *Вечерняя Москва*. 1929. 4 июня. С. 3-4.
4. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит: жизнь и творчество. Москва : Музыка, 1974. 448 с.
5. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. Москва : Сов. композитор, 1973. 662 с.
6. Павлишин С. Музыка двадцатого столетия. Львів : Бак, 2005. 232 с.
7. Craft R., Stravinsky I. Dialogues and diary. Garden City, New-York: Doubleday, 1963. 279 p.
8. Donald J. Jazz Modernism and Film Art: duplay Murphy and Ballet Mecanicue.

Modernism. 2009. Vol. 16. № 1. January. P. 25-49.

9. Oja C. J. *Making Music Modern : New-Yorkin the 1920-s*. Oxford University Press, 2000. 493 p.

References

1. Androsova, D. (2014). Symbolism and polyclavianism in the piano performance of the twentieth century [Simvolizm i poliklavirnost' v fortepiannom ispolnitel'stve XX veka]. Odessa: Astroprint. 400 p. [in Ukrainian].
2. Huckel, L. (1976). *Piano Music of the Twentieth Century: Essays* [Fortepiannaya muzyka XX veka: ocherki]. Moscow: Owl. Composer. 296 p. [in Russian].
3. Greenberg, M. (1929). Elbows on the keyboard [Loktyami po klaviature]. Evening Moscow. №4. P. 3-4 [in Russian].
4. Levaya, T., Leontieva O. (1974). Paul Hindemith: life and creativity [Paul' Khindemit: zhizn' i tvorchestvo]. Moscow: Music. 448 p. [in Russian].
5. Nestiev, I. (1973). Life of Sergei Prokofiev [Zhizn' Sergeya Prokof'êva]. Moscow: Owl. Composer, 662 p. [in Russian].
6. Pavlyshyn, S. (2005). Music of the twentieth century [Muzyka dvadtsyatoho stolittya]. Lviv: Buck. 232 p. [in Ukrainian].
7. Craft, R. (1963). Stravinsky I. Dialogues and diary [Dialohy ta shchodennyk.] Garden City, New York: Doubleday, 279 p. [in English].
8. Donald, J. (2009). Jazz Modernism and Film Art: Duplay Murphy and Ballet Mecanicue [Dzhazovy modernizm i kinomystetstvo: Dyuplej Merfi i balet Mekanika]. *Modernism*. Vol. January 16, January 1. P. 25-49. [in English].
9. Oja, C. J. (2000). *Making Music Modern: New Yorkin the 1920s.*[Stvorennaya muzyky suchasnoyu: N'yu-York U 1920-kh rokakh]. Oxford University Press. 493 p. [in English].

Martynova Natalya – Candidate of Art Criticism (PhD), Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). Email: natalyamartynova10@mail.com
ORCID 0000-0002-1446-1567

Some aspects of upgrading the sound of a piano in the era of musical radicalism of the early twentieth century.

The article deals with the evolution of the sound image of the piano in the context of the integration of urban motifs into the system of instrumental thinking. On the example of individual compositions of European and American composers of the beginning of the twentieth century, the specificity of the embodiment of "machine" dynamism by means of piano writing was investigated and the phenomenon of the polivariance of the sound formation of the piano in the era of style radicalism was investigated. In the early twentieth century. European civilization extrapolates into the artistic space

the dynamic impulses of technicalism and machinery as a reflection of the rapid industrialization and mechanization of everyday life. Not only does urban aesthetics dictate the newest principles of the formation and structuring of artistic objects, but it also radically influences the transformation and rethinking of the sound "play" of traditional instruments. After all, every instrument, as a sound symbol of the era, has historical preconditions for interpreting the volume, which determine its ability to reflect the concept of an intimate worldview. Piano music, focusing on the spiritual and stylistic beginnings of contemporary art of the early twentieth century, fully demonstrates the contradictions of all the antinomies of modern musical thinking. It is obvious that multilingualism and sound-polymarial variance, ability to make various modifications and to reproduce textures of any type have become the main factors for the active involvement of the piano in the sphere of sound projections of the newest urban-industrial sound landscape, and the diverse sound-image is sonoristic-coloristic to shock-noise - it was fully in demand by young composers.

Key words: *pianism, urbanism, machinery, technique, multivariate, texture.*

Стаття поступила до редакції 21.09.2019, прийнята до друку 21.10.2019.

УДК 78.2У; 78.25

DOI: <http://doi.org/10.33398/2310-0583.2019.45.198.210>

Наталія Сидір

ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ ФОРТЕПІАННОЇ БАЛАДИ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ

Сидір Наталія Орестівна – аспірантка, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка (Україна). E-mail: natalie.sydir@gmail.com
ORCID 0000-0002-2490-9097

Еволюція жанру фортепіанної балади в українській музиці

Незважаючи на масштабне представництво і багатство різновидів, жанр української фортепіанної балади ще не став об'єктом спеціального дослідження. Метою розвідки є відслідкувати шляхи еволюціонування жанру балади для фортепіано в історичній проекції. Романтичний жанр інструментальної балади, започаткований