

Міністерство культури України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

МАРТИНОВА Наталія Іванівна

УДК 8.21;78.421

ДИСЕРТАЦІЯ

**ЗВУКОВИЙ УНІВЕРСУМ ІНДУСТРІАЛЬНОГО МІСТА
У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОРІЧЧЯ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ Н. І. Мартинова

Науковий керівник: **Катрич Ольга Тарасівна,**
кандидат мистецтвознавства, професор

Львів – 2018

АНОТАЦІЯ

Мартінова Н. І. Звуковий універсум індустріального міста у фортепіанній творчості європейських композиторів першої третини ХХ сторіччя. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Міністерство культури України. – Львів, 2018.

Дисертацію присвячено дослідженню процесу втілення оновленого звукообразного інтонаційного універсуму індустріального міста у фортепіанній творчості європейських композиторів першої третини ХХ сторіччя.

Актуальність та новизна роботи зумовлені художнім значенням урбаністичного вектору у музичному мистецтві початку ХХ ст., а також відсутністю узагальнюючих наукових праць стосовно впливу урбаністичної естетики на музичне мистецтво першої третини ХХ ст. загалом, та на еволюцію системи піаністичної виразовості зокрема.

Музичним матеріалом для дослідження є фортепіанні твори європейських композиторів першої третини ХХ ст. різних національних шкіл, а також експериментальні програмні мініатюри американських композиторів, що комплексом музично-виразових засобів віддзеркалили новітню звукообразність процесів індустріалізації великих міст. У центрі уваги дослідження – низка програмних фортепіанних мініатюр Еріка Саті, композиторів «французької шістки», Ігоря Стравінського, Ервіна Шульгофа, Сергія Прокоф'єва, Лео Орнштейна, Чарльза Айвза, Джорджа Антейля, Богуслава Мартіну, Всеволода Задерацького, Володимира Дешевова та ін.

Для дослідження задекларованої теми у дисертації використовується комплекс наукових методів у їх взаємодії. Історико-діалектичний підхід дозволяє дослідити динаміку історичних процесів, що безпосереднім чином вплинули на зародження урбаністичних тенденцій у мистецтві. Теоретичний та тематично-типологічний підходи дають змогу виявити специфіку

втілення та образно-тематичного трактування урбаністичної тематики. Для аналізу конкретних фортепіанних творів застосовано музично-аналітичний та компаративний методи, що виявляють як стильову індивідуальність композиторського сприйняття, так і еволюцію семантичного трактування звукової фоніки індустріального міста.

Наукова новизна дисертації полягає у тому, що вперше в українському музикознавстві:

- досліджено шляхи інтеграції звукових образів та реалій індустріального міста у царину академічного мистецтва, а саме, через звернення до тематики індустріалізації як нової знаково-виразової семантичної системи і тематики новітніх форм міської комунікації (спорт, кіно, цирк, джаз);

- здійснено концептуалізацію втілення у фортепіанній музиці звукового універсуму індустріального міста на основі низки фортепіанних творів, суголосних урбаністичній тематиці;

- з'ясовано специфіку музичної адаптації оновленої звукової топономіки міста поч. ХХ ст. у композиторів різних національних шкіл: жанровий діапазон, систему виразових засобів, принципи формотворення тощо;

- відслідковано процес оновлення звукового образу фортепіано внаслідок проникнення в систему піанізму «ударності» як відлуння «нового динамізму» і жанрово-стильових моделей джазового стилю;

- досліджено еволюцію стильових підходів та аспекти освоєння джазової стилістики у фортепіанній творчості композиторів першої третини ХХ ст.

Матеріали дослідження можуть бути використані у подальшій розробці наукової проблематики стосовно актуалізації новітніх мистецьких явищ і тенденцій початку ХХ сторіччя, що перебували у лоні модернізму. Окремі положення дослідження обговорювались на наукових конференціях: «Молоде музикознавство» (Львів, 2011, 2013), міжнародна конференція «Музикознавчий універсум молодих» (Львів, 2017), Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (Одеса, 2015). Апробація результатів була здійснена у авторському курсі лекцій з «Методики викладання гри на

фортепіано» (2015–2016), у відкритій лекції, прочитаній для аспірантів у навчальному курсі «Філософія мистецтва» (2016), а також на відкритих концертах-лекціях «Jazz in Classic» (Львів, 2015), «Повернення із забуття» (Львів, 2017), «Фортепіанна музика ХХ сторіччя» (2018). За матеріалами дисертації проведено відкриту лекцію-концерт у м. Сичуань (Китай, 2012).

Ключові слова: фортепіано, місто, урбанізм, індустріалізація, звуковий універсум, джаз, машинерія.

ANNOTATION

Martynova N. I. The sound universe of the industrial city in the piano-art of European composers of the first third of the 20th century. – Scientific qualification work as a copyrighted manuscript.

Thesis for Candidate degree in Arts. Specialty 17.00.03 – Musical Art. – M. V. Lysenko Lviv National Music Academy, Ministry of Culture of Ukraine. Lviv, 2018.

The dissertation is devoted to studying the process of the updated sound images intonational universe of the industrial city implementation in piano creativity of the European composers of the first third of the 20th century.

The urgency and novelty of the work are due to the artistic significance of the urbanistic vector in the musical art of the early twentieth century, as well as the absence of generalized scientific works about the influence of urban aesthetics on the musical art of the first third of the twentieth century in general and on the evolution of the system of piano expressions in particular.

The musical material for research is the piano pieces of European composers of the first third of the twentieth century of various national schools, as well as experimental programmatic thumbnails of American composers, whose complex of musical-expressive means reflected the latest sounding of processes of industrialization of large cities. The focus of the study is a series of software piano miniatures by Eric Sati, composers of the French «six», Igor Stravinsky,

Erwin Schulhoff, Sergei Prokofiev, Leo Ornstein, Charles Ives, George Antheil, Bohuslav Martinu, Vsevolod Zaderatsky, Volodymyr Deschevov etc.

A complex of scientific methods in their interaction is used for studying the declared topic in the dissertation. The historic-dialectic approach allows us to investigate the dynamics of historical processes that directly influenced the emergence of urbanist tendencies in art. Theoretical and thematic-typological approaches make it possible to identify the specifics of embodiment and figurative and thematic interpretation of urban themes. For the analysis of specific piano works, musical-analytical and computational methods are used that reveal both the stylistic individuality of compositional perception and the evolution of the semantic interpretation of the industrial city's sound phonics.

The scientific novelty of the dissertation is that for the first time in Ukrainian musicology:

- there were explored ways of integrating sound images and realities of an industrial city into the field of academic art, namely, through the appeal to the subjects of industrialization as a new sign-expressive semantic system and the themes of the newest forms of urban communication (sports, cinema, circus, jazz);
- it was carried out on the basis of a number of piano works sacred on urban themes the conceptualization of the embodiment of piano music in the sound universe of the industrial city;
- it has been clarified the specificity of the musical adaptation of the updated sound toponymy of the early twentieth century city in the composers of various national schools: genre-range zones, system of expressive means, principles of shaping, etc.;
- it was observed the process of updating the sound image of the piano as a result of penetration into the piano system of "shock" as an echo of "new dynamism" and genre-style models of jazz style;
- it was explored the evolution of stylistic approaches and aspects of the development of jazz style in piano creativity of composers of the first third of the twentieth century.

The materials of this research can be used in further development of scientific issues concerning the actualization of the latest artistic phenomena and trends of the beginning of the 20th century that were in the wake of modernism. Some of the research findings were discussed at scientific conferences, such as "Young musicology" (Lviv, 2011, 2013), International conference "The Musicology Universe of the Young" (Lviv, 2017), Ukrainian youth at the scientific and creative conference "Days of Science" (Odesa, 2015). Approval of the results was carried out in the author's course of lectures on «Methods of teaching the piano» during an open lecture, read for postgraduate students in the course "Philosophy of Art", as well as in open concerts-lectures «Jazz in Classic» (Lviv, 2015) and «Return from oblivion» (Lviv, 2017). On the basis of the materials of the dissertation an open lecture concert was held in Sichuan (China, 2012).

Key words: piano, city, urbanizm, industrialization, sound universe, jazz, machinery.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях України

1. Мартинова Н. Тема цивілізації і культури у філософських і культурологічних джерелах кінця XIX – поч. XX ст. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтво* : збірка статей. Київ, 2011. Вип. 38. С. 42–55.
2. Мартинова Н. Тенденції урбанізму у фортепіанній музиці Еріка Саті та представників «французької шістки». *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2011. Вип. 2. С. 131–137.
3. Мартинова Н. Джазові ідіоми у фортепіанних творах французьких композиторів початку XX століття. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2012. Вип. 1. С. 65-73.
4. Мартинова Н. Suite Dansante en Jazz Ервіна Шульгофа в контексті асимілятивних процесів у західноєвропейській музичній культурі першої половини XX сторіччя. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2012. Вип. 24-25. С. 280-286.
5. Мартинова Н. Фортепіанний цикл Еріка Саті «Спорт та розваги» : відображення урбаністичної поетики в сюрреалістичному ракурсі. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. Київ, 2013. Вип. 23. С. 62-71.

Статті в наукових іноземних виданнях

6. Martynova N. Sound Machine image in the piano works of European composers of the first half of the twentieth century. *European Journal of Arts*. 2015. № 1. P. 25-29.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЇ	2
ВСТУП	9
РОЗДІЛ I. Урбаністичні тенденції в мистецтві кінця XIX – початку XX сторіччя.	
1.1. Еволюція образу Міста в історичному та культурно-цивілізаційному поступі людства	18
1.2. Феномен «людина і місто» у філософсько-естетичних працях кінця XIX – початку XX сторіччя	32
1.3 Урбаністичний вектор у музичному мистецтві в контексті культурно- цивілізаційних процесів початку XX сторіччя	44
Висновки до першого розділу	59
РОЗДІЛ II. Тема індустріалізації у фортепіанному мистецтві європейських композиторів першої третини XX сторіччя.	
2.1. Технократизм та мистецькі модифікації втілення образу Мащини як символу епохи	61
2.2. Еволюція звукового образу фортепіано на межі XIX–XX сторіч: новий динамізм, вектори втілення простору і часу	88
Висновки до другого розділу	102
РОЗДІЛ III. Фортепіанна музика і звукові образи міської культури в світлі нових форм колективної комунікації у першій третині XX сторіччя.	
3.1 Усталення нових форм колективної комунікації в урбанізованому суспільстві першої третини XX сторіччя	105
3.2. Тематика дозвілля у фортепіанній музиці: спорт, кіно, цирк	118
3.3. Асиміляція джазу як особливої форми міжособистісної комунікації у фортепіанній музиці	136
Висновки до третього розділу	167
ВИСНОВКИ	169
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	175
ДОДАТОК	196

ВСТУП

Наприкінці XIX – початку XX сторіч символи Міста, образи та реалії життя тогочасного суспільства, яке тотально охоплене процесами індустріалізації, все глибше проникають у різні сфери академічного мистецтва. Апологетика урбанізму не лише диктує певне коло образів, тем чи сюжетів, але й 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 мистецтва.

Драматизм соціально-економічних колізій міжвоєнного двадцятиліття вносить значні корективи в структуру міського життя, а отже, і у сферу міської культури. Динамічний процес новітньої розбудови культурного простору стає індикатором змін естетичних потреб міських жителів. Інтенсифікуються і процеси подолання духовно-мистецької елітарності. Перетин і поєднання діаметрально протилежних стильових тенденцій та несподіваних жанрових взаємодій – не що інше, як відображення загальної атмосфери урбанізованої дійсності.

Трансформації відбулися не лише на рівні образно-семантичного змісту, але й на рівні жанрово-композиційних параметрів. Масово-розважальна культура концентрується навколо нових форм проведення вільного часу, серед яких мюзик-хол (англ. *music hall*), кабаре (франц. *cabaret*), цирк, кінематограф, спортивні і танцювальні майданчики тощо. Атмосфера міста, його індустріальні пейзажі і різноманітні види дозвілля усе частіше потрапляють у центр уваги митців, кардинально оновлюючи і збагачуючи музичну мову незвичними образами і інтонаціями. Простота і відверта чуттєвість мюзикхольних мотивів, екзотичний «варваризм» джазових ритмів, плакатна атракційність вуличних вистав, нестримний енергетизм і дух суперництва,

притаманний атмосфері спортивних змагань, – уся ця атрибутика міського духу все глибше проникає у царину академічного мистецтва.

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. Про музичний урбанізм згадують лише в контексті творчості композиторів, на свідомість яких місто мало безпосередній вплив, формуючи їх світогляд і шляхи творчих пошуків. Природно, що увага музикознавців зосереджена на французькій музичній традиції, в межах якої виникає і отримує яскраве втілення нова тенденція. Перш за все, це композитор Ерік Саті (*Érik Alfred Leslie Satie*), члени співдружності «французька шістка», а також митці, творчі біографії котрих виявляються пов'язаними з Парижем – Ігор Стравінський, Богуслав Мартіну (*Bohuslav Martinů*), Ервін Шульгоф (*Ervín Schulhoff*) та інші.

Актуальність теми. Періоди рубіжності століть, як свідчить світова історія, є періодами переосмислення художніх цінностей, пошуку нових засобів виразності, радикального оновлення шляхів творчої реалізації особистості. Час гострих соціально-економічних викликів, ставить перед мистецтвом загалом, а перед музикою зокрема, завдання адекватного втілення образів світу, що так стрімко змінюється. Наступ на художню свідомість кінця ХХ – початку ХХІ ст. комп'ютерних, інформаційних технологій, всюдисущої влади масмедіа багато в чому може розглядатись як «постмодерне ехо» тих революційних процесів, які відбулись у європейському соціумі на початку ХХ ст. Тому звернення до унікальної фортепіанної спадщини митців першої третини ХХ ст., що у своїх творах зреалізували радикально і несподівано, з точки зору академічної традиції, звуковий універсум індустріального міста як оновлений звуко-образний інтонаційний усесвіт тогочасної дійсності, видається особливо актуальним і потребує більш детального дослідження. Вивчення досвіду Еріка Саті, представників «французької шістки», Ігоря Стравінського, Ервіна Шульгофа, Богуслава

Мартіну, Лео Орнштейна (*Leo Ornstein*) та багатьох інших композиторів першої третини ХХ ст., дає можливість глибше зрозуміти перспективи тих мистецьких процесів, які відбуваються у наш час і потребують осмислення в аспекті їх генези та онтології художньої виразовості. Оскільки дослідження, будучи концептуально націленим на розкриття задекларованої теми, передбачає звернення до різних наукових сфер (філософія, культурологія, антропологія, релігієзнавство, історія мистецтв, історія музики та історія фортепіанного мистецтва зокрема, історія джазу, а також спектр міждисциплінарних студій), кожен з розділів дисертації може розглядатись як окремий науковий «блок» і містить відповідно обґрунтовану методологію наукового пошуку та джерельну базу.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка відповідно до плану наукових робіт і є частиною комплексної теми № 2 «Історія зарубіжної музики», перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка на 2014–2019 рр. Тему затверджено Вченою радою Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка (протокол № 4 від 10 грудня 2015 року).

Мета дослідження – концептуалізувати на рівні нового типу музичної виразовості втілення урбаністичної тематики у фортепіанній творчості європейських композиторів першої третини ХХ ст.

Основні завдання даного дослідження:

- окреслити історичні і соціальні передумови культурно-цивілізаційних процесів початку ХХ ст. у контексті зародження урбаністичних тенденцій у мистецькому просторі;
- простежити шляхи інтеграції тематики індустріалізації і міського дозвілля у царину академічної музики;

- з'ясувати специфіку інтерпретації урбаністичної тематики, жанровий діапазон та систему виразових засобів, репрезентативну для різних європейських композиторських шкіл;

- виявити аспекти освоєння джазових моделей академічною музичною свідомістю;

- простежити процес еволюції звукового образу фортепіано під впливом естетики урбанізму.

Об'єкт дослідження – процес образно-інтонаційного оновлення звукового універсуму індустріального міста першої третини ХХ ст.

Предмет дослідження – фортепіанна музика європейських композиторів першої третини ХХ ст., що резонує суголосно тенденціям урбанізації.

Методи дослідження. Для дослідження задекларованої теми застосовано комплекс наукових методів, а саме:

- теоретичний – при вивченні наукових джерел за обраною темою;
- історико-діалектичний – при характеристиці історичних процесів, що вплинули на зародження урбаністичних тенденцій у мистецтві;

- тематично-типологічний – при характеристиці основних типів образно-тематичного звернення композиторами до відображення у фортепіанній музиці фоніки індустріального міста;

- музикознавчо-аналітичний та компаративний – при аналізі конкретних фортепіанних творів.

Теоретична база пов'язана з групами джерел, де:

- розглядається *феномен Міста з позиції історичної культурології*: Микола та Тетяна Анциферови, В'ячеслав Іванов, Георгій Лаппо, Юрій Лотман та ін.; *місто як арена протистояння культури і цивілізації* постає у філософських концептах Вальтера Беньяміна, Миколи Бердяєва, Жана Бодрія, Хосе Ортега-і-Гассета, Альберта Швейцера, Освальда Шпенглера та ін.;
- досліджується *сфера соціальної урбаністики*: праці Макса Вебера, Торстейна Веблена, Льюїса Вірта, Георга Зіммеля, Льюїса Мамфорда, Сільвії

Фави (*Silvia Fleis Fava*), Ніала Фергюсона (*Niall Campbell Douglas Ferguson*), Девіда Фрізбі та ін.

– осмислюється *проблематика людської екзистенції в умовах урбаністичної дійсності*: філософські і культурологічні праці Ернста Блоха, Клементя Грінберга, Альберта Камю, Герберта Маркузе, Габріеля Марселя, Фрідріха Ніцше, Йогана Хейзінги (*Johan Huizinga*), Альберта Швейцера, Карла Юнга та ін.;

– вивчається *фортепіанна музика у контексті стилевих тенденцій початку ХХ ст.*: праці Теодора Адорно, Олексія Алексєєва, Дарії Андросової, Бориса Асаф'єва, Феруччо Бузоні, Леоніда Гаккеля, Алана Гілмора, Джеймса Доналда, Миколи Друскіна, Ольги Катрич, Наталії Кашкадамової, Любові Кияновської, Леоніда Когана, Олени Кужелевої, Марії Матюхіної, Ірини Малофєєвої, Стефанії Павлишин, Юлії Пакконен, Наталі Рябухи, Савелія Савшинського, Юрія Ханона, Ніколаса Харнонкурта (*Johann Nicolaus Graf de la Fontaine und d'Harmoncourt-Unverzagt*) та ін.; музична публіцистика композиторів ХХ ст. – Чарльза Айвза, Генрі Коуела, Богуслава Мартіну, Даріюса Мійо, Артура Онеггера, Ігоря Стравінського, Пауля Хіндеміта, Ервіна Шульгоффа, Джорджа Антейля (*George Antheil*) та ін.;

– прослідковується *історія і естетика джазу*: фундаментальні праці Єфима Барбана, Джеймса Коллієра, Валентини Конен, Юго Панасьє та ін.

– розглядається *вплив урбаністичної тематики і джазової стилістики на музику академічної традиції*: дослідження Інни Барсової, Інґріди Земзаре, Лідії Кокоревої, Марії Матюхіної, Наталії Светлакової, Володимира Симоненка та ін. Серед праць, які сфокусовані на дослідженні історії і специфіки кіномузики і циркової естетики, особливо цінними для нашої роботи виявились фундаментальні дослідження Ольги Буреніної-Петрової («Цирк в пространстві культури»), Сергія Ейзенштейна («Мистерия цирка»), Зоф'ї Лісси («Естетика кіномузики»), Сергія Комарова («Немое кино») та ін.

Важливого значення для здійсненого дослідження мали праці, у котрих концептуалізується *онтологія музичного урбанізму*, а саме монографії

Джозефа Меліса (Machlis J. *Introduction to Contemporary Music*, 1979), Алекса Росса (Ross A. «*The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*», 2007), Даніеля 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 сучасні дослідження 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.

Матеріалом дослідження є фортепіанні твори європейських композиторів першої третини ХХ ст., образно-інтонаційний світ яких резонує з урбаністичною тематикою за наступними напрямками і тематичними блоками :

– еволюція звукообразу фортепіано на початку ХХ ст. як резонанс на урбаністично-забарвлене інтонаційне оновлення звукової сфери розглядається на прикладі *Токати* (1912) Сергія Прокоф'єва, *Allegro Barbaro* (1911) Бели Бартока, *Сюїти 1922* (1922) Пауля Хіндемита, *Токати* (1937) Леоніда Половінкіна;

– тематика індустріалізації: *Рейки* (1926) Володимира Дешевова, *Scenic Railway* (1923) Артура Онеггера, сонатина *Смерть машин* (1922) Джорджа Антейля, *Авто* з циклу «*Зошит мініатюр*» (1928) Всеволода Задерацького, фантазія *Celestial Railroad* (1924) Чарльза Айвза та ін.;

– тематика міського дозвілля: окремі п'єси з фортепіанного циклу *Прогулянки* (1921), *Три вічні рухи* (1918) Франсиса Пуленка, фортепіанний цикл *Спорт і розваги* (1914), *Jack-in-the-Box* (1899), *La Belle Excentrique* (1920) Еріка Саті, *Adieu, New-York!* (1919) Жоржа Оріка, *Негр у сорочці* з циклу «*Солодощі*» (1926) Клода Дельвенкура, *Фільм в мініатюрі*, *PAR T.S.F* (1925) Богуслава Мартіну;

– асиміляція джазу: прелюдія *Minstrels* (1910), *Ляльковий кек-уок* з циклу «*Дитячий куточок*» (1908) Клода Дебюссі, *Reg-Time* (1919) Еріка Саті,

Фокстрот, народжений на ріжку (1920), *Блек Ботм* (1927), *Нова лялька* з циклу *Маріонетки* (1914–1925) Богуслава Мартіну, *Piano Rag-music* (1919) Ігоря Стравінського, *Suite Dansante en Jazz* (1931) Ервіна Шульгофа, *Trois Reg-Caprices* (1922) Даріюса Мійо, *Джаз-токата і фуга* (1928) Карла Хартмана.

Хронологічні межі дослідження. Дослідження охоплює пласт європейської фортепіанної музики першої третини ХХ сторіччя, у тому числі і української, а також вибрані фортепіанні твори американських композиторів, що комплексом музично-виразових засобів віддзеркалили новітню звукообразність процесів індустріалізації великих міст.

Наукова новизна. Пропонована дисертація є однією з перших спроб в українському музикознавстві дослідити вплив тенденцій урбанізму на фортепіанну музику першої третини ХХ ст. Вперше в українському музикознавстві:

– здійснено концептуалізацію втілення у фортепіанній музиці звукового універсуму індустріального міста на основі виокремлення цілого пласту фортепіанних творів, у тому числі і українських композиторів, суголосних урбаністичній тематиці;

– з'ясовано специфіку інтерпретації урбаністичної тематики композиторами різних європейських шкіл: жанровий діапазон, систему виразових засобів, принципи формотворення тощо;

– досліджено шляхи інтеграції і аспекти освоєння джазової стилістики у фортепіанній творчості представників французької «шістки», Еріка Саті, Ігоря Стравінського, Ервіна Шульгофа, Пауля Хіндеміта, Богуслава Мартіну, Карла Хартмана та ін.;

– відслідковано процес оновлення звукового образу фортепіано внаслідок проникнення в систему піанізму символу «ударності» як відлуння «нового динамізму» і жанрово-виразових елементів джазового стилю.

Особистий внесок здобувача. Дослідження поглиблює музикознавчий дискурс урбаністичної тематики у музичному мистецтві початку ХХ ст.

У дисертації вперше комплексно досліджено специфіку втілення звукового універсуму індустріального міста засобами фортепіанного письма у композиторській практиці першої третини ХХ ст. Усі наукові положення та висновки належать дисертанці. Наукові публікації за темою дисертації є одноосібними.

Практичне значення дослідження зумовлене створенням науково-методологічного підґрунтя дослідження модернових тенденцій у мистецтві початку ХХ ст. Основні положення, висновки та фактичний матеріал дисертації можуть бути використані у подальшій розробці наукової проблематики наближеного тематичного спектру, у навчальних курсах з історії світової та української музичної культури, музичної педагогіки, історії фортепіанного виконавства, музичної інтерпретації та філософії мистецтва у вищих музичних навчальних закладах.

Апробація результатів дисертації. Окремі положення дослідження обговорювались на наукових конференціях: «Молоде музикознавство» (Львів, 2011, 2013), міжнародна конференція «Музикознавчий універсум молодих» (Львів, 2017), Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (Одеса, 2015). Апробація результатів була здійснена у авторському курсі лекцій з «Методики викладання гри на фортепіано» (2015–2016), у відкритій лекції, прочитаній для аспірантів у навчальному курсі «Філософія мистецтва» (2016), а також на відкритих концертах-лекціях «Jazz in Classic» (Львів, 2015), «Повернення із забуття» (Львів, 2017) та «Фортепіанна музика ХХ сторіччя» (Львів, 2017). За матеріалами дисертації проведено відкриту лекцію-концерт у м. Сичуань (Китай, 2012).

Основні положення дисертації відображені у шести одноосібних публікаціях в українських та зарубіжних наукових виданнях. З них п'ять – у фахових виданнях, затверджених ДАК МОН України та одна у виданні, що входить до міжнародних наукометричних баз:

1. Мартинова Н. Тема цивілізації і культури у філософських і культурологічних джерелах кінця XIX – поч. XX ст. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтво* : збірка статей. Київ, 2011. Вип. 38. С. 42–55.
2. Мартинова Н. Тенденції урбанізму у фортепіанній музиці Еріка Саті та представників «французької шістки». *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2011. Вип. 2. С. 131–137.
3. Мартинова Н. Джазові ідіоми у фортепіанних творах французьких композиторів початку XX століття. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2012. Вип. 1. С. 65-73.
4. Мартинова Н. Suite Dansante en Jazz Ервіна Шульгофа в контексті асимілятивних процесів у західноєвропейській музичній культурі першої половини XX сторіччя. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2012. Вип. 24-25. С. 280-286.
5. Мартинова Н. Фортепіанний цикл Еріка Саті «Спорт та розваги»: відображення урбаністичної поетики в сюрреалістичному ракурсі. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. Київ, 2013. Вип. 23. С. 62-71.
6. Martynova N. Sound Machine image in the piano works of European composers of the first half of the twentieth century. *European Journal of Arts*. 2015. № 1. P. 25-29.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатку. Загальний обсяг дисертації становить 196 сторінок, з них 174 сторінки основного тексту. Список використаних джерел становить 267 позицій.

РОЗДІЛ І.

УРБАНІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ В МИСТЕЦТВІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОРІЧЧЯ

1.1. Еволюція образу Міста в історичному та культурно-цивілізаційному поступі людства

Всесвітня історія людства невід’ємно пов’язана з історією Міста. Перші міста виникають приблизно 3500 років до н.е. Давні міста Месопотамії (Аккад, Вавілон в долинах Тигру і Єфрату) та Єгипту на берегах Нілу Тініс та Мемфіс справедливо вважають колискою цивілізації. Місто відразу опозиціонує кочівному хаосу буття. Воно чітко регламентує і впорядковує норми соціальної комунікації, створює власний ландшафт і власну модель Всесвіту. Як зазначає Франсуа Куланж [94], у давніх людей слова *civitas* і *urb* не були синонімами. *Civitas* (з лат. громада) – релігійне і політичне об’єднання сімей і триб; *Urb* (з лат. місто, міський) – це місце зборів, місце проживання та святилище цих об’єднань. Окрім того, поняття «*urbanus*» характеризує нові якості людини, котра проживає у місті, підкреслюючи її вибраність і перевагу над сільським жителем.

Місто стає колискою і локомотивом людської цивілізації. Саме у містах зосереджується інтелектуальний і творчий потенціал давніх держав, і як наслідок, саме з містом пов’язано виникнення писемності, зародження культури і науки, формування перших основ державного самоврядування. Чітку межу між просто *поселенням* і *містом* визначити в стародавніх клинописних архівах досить важко, адже в давньосхідних мовах часто значення одного і того ж терміну в залежності від контексту є різним. В’ячеслав Іванов [68] вказує на два терміни, які вживаються в документах староасірійських торгових колоній – «*alum*» і «*URU*», що чітко детермінують виключно назву міста, а не села. Це були невеликі за сучасними стандартами міста. Вавілон охоплював територію розміром 8,3 кв. км і його

чисельність не перевищувала 15–20 тисяч мешканців. У стародавній Греції перші міста-держави (поліси) Афіни і Спарта виникають у XIII–XI ст. до н. е., і складаються з міста і прилеглого до нього сільського округу. Античне місто, як і давньосхідні, теж оточене мурами і геометрично чітко розділяється на дві частини – сакральну, в центрі якої храмові комплекси і адміністративні споруди, і несакральну (світську, низову), з житловими кварталами і агорою (торговою площею). Римська імперія успадковує елліністичні принципи планування і проектування міст, одночасно розвиваючи власні системи грандіозних підземних і наземних акведуків і прокладаючи дороги для швидкого пересування війська (лат. *viae militares*) і для торговельних зв'язків між найбільшими містами (лат. *viae publicae*). Окрім того, римляни широко використовували арки, склепіння, пишну орнаментику, підкреслюючи тим самим могутність своєї держави.

У структурі міста вже від початку його існування спостерігаються елементи просторової моделі Всесвіту, відповідно, його організація стає відображенням міфологічного бачення світу в цілому. Міста розбудовуються не спонтанно, а згідно символічних для античних людей моделей-символів світу або у вигляді чотирикутника з прямокутною мережею вулиць, де кожен кут символізує одну з чотирьох сторін світу, або у вигляді кругової моделі-мандали, «карти космосу», в котрій квадратна структура поєднується з круговою.

Як і вся система світосприйняття античної людини, так і місто, його образ, його душа наскрізь просякнута міфом. Зовнішні межі міста – це межі світу, це своєрідний оберіг від демонів хворіб чи ворожих сусідів. В елліністичних традиціях місто – центр Всесвіту, місто – космос, де визнаються лиш одні боги, одні герої і демони, де поклоняються лиш своїм правителям і дотримуються лиш встановлених містом законів і традицій. Процес заснування давніх міст, що супроводжувався певними язичницькими чи релігійними обрядовими церемоніями, яскраво описано у книзі французького історика Фюстель де Куланжа «Древнє місто» («*La Cite Antique*», 1864). Він

детально описує заснування Риму, починаючи з вибору місця для поселення: «Якби Ромул був греком, він би звернувся за порадою до Дельфійського оракула; якби він був самнітом, то пішов би слідом за священною твариною – вовком або зеленим дятлом. Але Ромул був латином, сусідом етрусків, [...] а тому він просить богів виявити свою волю за допомогою польоту птахів. Боги вказують йому на Палатинський пагорб» [94, с. 138]. У перший же день міста Ромул приніс жертву богам у вигляді стрибка через багаття, оскільки вважалось, що стрибок через священний вогонь очищує людину і фізично і морально. Здійснивши цей обряд, що підготував людей до великого акту заснування міста, Ромул вирив маленьку круглу яму («mundus») і кинув в неї грудку землі, принесену з Альби. Цей акт був символом возз'єднання з душами предків, щоб «кожен новий житель міста міг сказати: це земля моїх батьків, terra partum patria, тут покояться мани моїх батьків» [94, с. 138].

Перші словесні описи образу міста з'являються у працях античних мислителів і несуть переважно міфологічний характер, з фантастичними сюжетами, міфами про створення того чи іншого міста чи його загибелі, з утопічними ідеями ідеальних держав. Серед них трактат «Історія» Геродота, «Ілліада» і «Одіссея» Гомера, твори Платона (*Corpus Platonicum*). Сміливі описи повсякденного життя античних великих міст ми знаходимо в текстах Арістофана, в філософсько-моралізуючих сатирах Ювенала, у романі «Сатирикон» Петронія тощо. Образ «вічного міста» Єрусалиму, міст Содом (*Siddam*) та Гомора (*E-ma-ra*) з'являються і в текстах Старого Заповіту. У трактаті Аврелія Августина «Про Град Небесний» (413-426 р.) образ міста постає крізь призму міфологічно-релігійного світогляду. З'явившись саме в період зародження християнства і падіння Римської імперії, філософська доктрина Аврелія ототожнює образ міста з бінарністю людської душі. Як всередині людини відбувається постійна боротьба між добром і злом, між Дияволом і Богом, так і історія міста постає як поле битви між гріховним і благородним.

Історичне протистояння Града Божества (лат. *civitas Dei*) і Града Земного (лат. *civitas Terrena*) прослідковується ще від самого факту зародження міста. Слід згадати, що приміром міф про заснування Риму базується на братовбивчій трагедії братів Ромула і Рема. Згідно біблейського сюжету, перше місто засноване також братовбивцем Каїном, котрий із задрощів позбуває життя свого брата Авеля. Така історична міфологема, на думку Аврелія, накладає певний відбиток на історичну перспективу міста. Прокляття Господа Каїну певним чином екстраполюється і на образ міста. Дуалізм семантичного образу міста – місто благочестиве і місто гріховне, знаходить своє втілення і в одному з уявлень давньосхідної міфології, де місто ототожнюється з образом жінки, вавилонської блудниці, і в філософсько-міфологічному концепті міст близнюків, які мали місце в історії давньоафриканських країн, і, зрештою, у філософських системах Стародавнього Китаю, згідно яких світ, як і людина зокрема, є споконвічною боротьбою двох протилежних сил – «Ян» і «Інь», активної енергії і пасивності, світла і темряви, чоловічого і жіночого початку. Ці поняття не лише заперечують, але й доповнюють одне одного і пронизують все суще. Від гармонії і рівноваги між ними і залежить порядок – Дао (букв. «шлях»), божественна основа всіх речей і універсальний космічний закон, який неможливо досягнути розумом. Метафорично ці поняття – «Ян», «Інь» і «Дао» можна екстраполювати і в семантичну сферу образу міста, де «Дао» акумулює в собі мистецькі і духовні надбання людства. Згідно християнського контексту трактування міста, слід виокремити і образність Пресвятої Богородиці, символічно представлену як «град», «стіну», «пристанище» і «покров», що сукупно асоціювалося із захистом від злих сил.

З часів античності місто концентрує у собі ідею державності у всіх проявах. Феномен античного міста-полісу – це квінтесенція державності і культурної самоідентифікації. Тому досить часто руйнування окремих міст змінювали хід всесвітньої історії. Ідею синонімічності міста і держави знаходимо в працях античних мислителів – Платона, Арістотеля, Сенеки,

Аврелія, у котрих місто ототожнюється державі як фізичний носій, як матеріальне тіло і сакральний центр певної полісної общини. Зокрема, платонівський проект ідеальної держави, як перший в історії світової філософії зразок соціальної утопії, викладений у його працях «Держава» та «Закони», чітко регулює взаємовідносини держави (міста-поліса) і людини. Згідно його доктрині, все особисте життя людини повинно строго регламентуватись і підпорядковуватись виключно інтересам держави, аж до фактичного скасування інституту сім'ї, зокрема, передачі функції виховання дітей державі і заперечення приватної власності. Вища ж мета такої ідеальної системи взаємовідносин у суспільстві полягає у моральному і духовному вдосконаленні громадян через розвиток науки і філософії. На відміну від Платона, Арістотель займає помірковану позицію стосовно інституту державності. Дотримання «золотої середини» як шляху досягнення щастя, добродійність і правління на основі закону – ось основні ідеї філософа, які згодом стануть фундаментом західноєвропейської демократії. Древнє місто заманювало найталановитіших науковців і митців, даючи змогу повністю зреалізувати свій творчий потенціал. В часи античності наука і культура зосереджувались при королівських чи імператорських дворах, у бібліотеках чи спеціально збудованих для наукових відкриттів спорудах.¹

Середньовічне місто, продовжуючи античні традиції, зосереджує у собі інтелектуальний потенціал людства і формує новітню культурну і історичну модель простору. Центрами освіти стають монастирі і церкви, при яких викладались успадковані від античних традицій «сім вільних мистецтв» – граматики, діалектики, риторики, арифметики, геометрії, музики і астрономії. Поруч з монастирями існували скрипторії, де переписувались рукописи, церковні і монастирські бібліотеки. Саме в містах на основі церковних і світських шкіл відкриваються перші європейські університети, які стали

¹ Мусейон при храмі Муз в Александрії, що став центром наукового життя, своєрідним науковим університетом чи Академією Платона на околиці Афін, у якій з 366 р. до н. е. по орієнтовно 347 р. до н. е. навчався Арістотель і яка проіснувала майже 1000 років.

осередням цивілізаційних і культурних процесів у Західній Європі. Серед них Болонський Університет в Італії (1088), Оксфордський, а згодом і Кембріджський в Англії (1167, 1209), Паризький університет у Франції (1160) тощо. Міські вулиці і площі середньовічних міст наповнюються молодечим духом подорожуючих студентів і монахів, вагантів (лат. *derlei vagantes*) і лицарів-трубадурів. На площах все частіше можна побачити циркові атракції з атлетами і акробатами, лялькові театри з маскарадними виставами і зухвалими, пародійними сценками.

Середньовічне місто репрезентує і т. зв. «міську культуру», основними темами і сюжетами якої стають сцени з повсякденності простого міщанина – реалістичні, сміливі своєю безпосередністю і правдивістю сонети італійських поетів кінця XIII століття Чекко Анджольєрі (*Cecco Angiolieri*) та Гвідо Орланді (*Guido Orlandi*). Вперше міський житель, простий обиватель, а не міфічний герой чи божество, постає у ролі головного героя. Знаковою у цьому сенсі являється і творчість мейстерзінгера Ганса Сакса (*Hans Sachs*), видатного німецького поета і драматурга епохи Відродження, який намагався зобразити реальне місто як багатогранний організм живими фарбами, з властивим йому м'яким добродушним гумором. Власні концепції ідеального міста демонструють Томас Мор у романі-роздумі «Утопія» (*Utopia*, 1516) і Томаззо Кампанелла у філософському романі «Місто Сонця» (*La città del Sole, Civitas Solis*, 1616). Як і у «Новій Атлантиді» (*Nova Atlantis*, 1662) Френсіса Бекона, вибудовується міфологема утопічного міста-держави з ідеальними формами державного правління. Словесні моделі ідеального міста знайдуть своє продовження у жанрі роману, який виникає паралельно з містом Нового часу і стає його літописом. Так, приміром, Луї Себастьян Мерсьє (*Louis-Sebastien Mercier*) в передмові до роману «Картини Парижу» (1781–1784) пише: „Якщо хто-небудь розраховує знайти в цій книзі топографічний опис площ і вулиць, чи історію давно минулих подій, він буде ошуканий у своїх очікуваннях. Мене завжди цікавив моральний характер столиці і його так швидко мінливі відтінки” [127, с. 7]. Мерсьє

уважний до найдрібніших деталей з життя міста, які, на думку письменника, і формують поетичний топос міста. Ось лиш деякі з назв його словесних паризьких «картин-ескізів»: «Горище», «Ринки», «Кав'ярні», «Про час», «Сусідство» і т.д. Мерсьє описує місто як калейдоскоп мінливих станів і подій у різних часових і просторових площинах, як живий організм, що поєднує в собі добро і зло, святе і грішне, високе і низьке. Саме такі бінарні опозиції і дають у сукупності хронотоп образу міста, цілісну картину все-світу у мініатюрі. Осягнути феномен Міста, пізнати його душу, проникнути у найпотаємніші закутки, приховані від сторонніх, намагається і Ален Рене Лесаж (*Alain-René Lesage*) у знаменитому романі «Кульгавий Диявол» (1707) [102]. Метафорично припіднявши дахи будинків, Лесаж показує істинне обличчя своїх героїв, справжні приховані мотиви їхніх вчинків, потаємні бажання і помисли.

Вже з середини XIX століття європейські міста зазнають величезних трансформацій. Процеси урбанізації набувають глобальних масштабів, кардинально змінюючи міський ландшафт. Затишок вузьких європейських вуличок з невеличкими крамничками, вишуканість і розкіш готичних і барокових будівель раптово втрачають свою естетичну цінність і актуальність. Понад шістьдесят мільйонів селян мігрують у європейські міста, що призводить до надшвидких темпів їх розростання. Наприкінці XIX століття населення понад десяти з них перевищувало один мільйон жителів. Щільна концентрація населення вимагає новітніх архітектурних проектів, позбавлених надмірної розкоші і декоративності. Місто потребує раціональних, конструктивних ідей вирішення цієї проблеми. Точність вимірів, функціональність і зручність стають основними якостями «машини для життя» – *урбаністичної* архітектури, котра уникає стилю, потребуючи простоти, але простоти не художньої, характерної для класичного стилю, а «простоти, котра не шукає мистецтва апіорі....» [34, с. 270].

У великих містах Австрії, Франції, Англії проектується цілі квартали для масового проживання городян. Згадаймо хоча б історію розбудови

Рінгштрассе (нім. *Ringstraße*; букв. «кільцева вулиця») на місці давніх середньовічних будівель Відня, ідеальний зразок утилітарного раціоналізму. Одні з проєктантів Рінгштрассе, піонери урбаністичної думки, Отто Вагнер і Камілло Сітте, пропагуючи однотиповість будівель і монументальність, намагаються поєднати економічну доцільність і пишноту одночасно. Розкішні сходові клітки і просторові вестибюлі, як елементи палацової архітектури, привносяться в багатоповерхові будинки, проте у зовнішніх елементах декору спостерігається стриманість і раціональна виваженість. Велич цих споруд і монументальність самої Рінгштрассе з її еkleктичним поєднанням сучасних модернових будівель і дворцевими комплексами з елементами історизму, як приміром, будинок віденської ратуші за проєктом Фрідріха Шмідта, вражає. На думку Шпенглера [222], історія неначе повторюється. Місто античної доби, що виростало з дрібного поселення в місто-поліс, неначе історична проєкція європейського міста, яке з невеличкого купецького поселення, комфортного для торгівлі і зберігання товару, виростає до рівня урбаністичної зони, де лише одна вулиця являє собою місто в мініатюрі. Освальд Шпенглер вбачає у цьому процесі історичну закономірність. Філософ чи не вперше піднімає проблему Міста до рівня міфологеми, безапеляційно стверджуючи, що всі великі культури – це культури міста, а все-світня історія – це історія міського жителя. Народи, держави, політика і релігія, всі мистецтва і науки засновані на єдиному прафеномені людського існування – на Місті. Але, що найбільше вражає філософа, то це зародження «душі міста», котра раптом виокремлюється із загальної духовності своєї культури, і «прокинувшись, вибудовує собі зримає тіло, [...] яке живе, дихає, росте, набуває обрисів, внутрішню форму і історію» [222, с. 28] ². На основі глибокого аналізу всесвітньої культури, релігії, мистецтва і науки Шпенглер виокремлює специфіку китайського, індійського, аполлонійського (античного)

² Культурно-історична концепція Шпенглера, набуваючи чи не вперше в історії філософської думки форм культурофілософії, повністю заперечує лінійність всесвітньої історії – Древність – Середні віки – Новий час. Філософ обстоює дискретний характер історії та унікальність кожної зі світових культур, яких налічує вісім.

і фаустівського (західноєвропейського) образів міста. На думку Шпенглера, духовна культура – це «колективна душа», що самооформилась і дозріла у лише її притаманних формах і ритмах, у нетрях підсвідомої *Urseelentum* (прадуші). Творіння ж кожної культури зрозумілі лише у її власній атмосфері, у лоні рідної місцевості і у середовищі об'єднаних нею людей, окрім того, «кожна культура має обмежену кількість можливостей свого вираження, вона з'являється, розквітає і в'яне, але ніколи не відроджується» [222, с. 72].

Місто у будь-якій із цих культур, за Шпенглером, являє собою триумф цивілізації і, водночас, констатує смерть культури. На думку філософа, Періклові Афіни і Рим епохи Цезаря, грецька душа і римський інтелект – ось де відбувається перехід від культури до цивілізації. Наприкінці ХІХ століття відбуваються аналогічні процеси, котрі свідчать про агонію культури Європи – стрімкий розвиток індустрії і техніки, деградація мистецтва, скупчення людей у великих містах, ослаблення впливу традицій, занепад релігії, перетворення народів у безлику масу тощо. Втоплена і охолола до всього культура неначе втрачає істинну радість буття і прагне лиш одного – «повернутись у темряву містики первісної душі, в материнське ложе, в могилу...» [222, с. 7]. Нова «душа міста» досить швидко займає місце спустошеної тисячолітньою історією «душі культури». Душа міста має свою мову, абсолютно незрозумілу неміському жителю, вона вражає, зачаровує і відлякує водночас, і «ось розгублений селянин стоїть на бруківці, [...] комічна фігура, яка нічого не розуміє [...], придатна лише на те, щоб бути вписаною в комедію і [...] щоб годувати цей світ хлібом» [222, с. 100].

Есхатологічна модель інтерпретації міста, репрезентована Шпенглером, продовжує розвиток в художній реалістичній прозі. Чим для людини є місто? Прихистком чи пасткою, котра манить, вабить, спокушає і з часом розчавлює свого ж творця? Данину урбаністичній тематиці одним з перших подає і український письменник Валеріан Підмогильний. У романі «Місто» [153] письменник чи не вперше торкається проблеми самотності і деградації особистості в урбанізованому середовищі. Сецесійне бачення Міста відлунює

і в поетичній збірці Богдана-Ігоря Антонича «Місто». У посмертному виданні низки його пізніх поезій «Ротації» знаходимо відлуння і есхатологічних настроїв: «гримить підземний лоскіт здаля, вдаряє в мури буря дзвонів, і місто котиться в провалля під лопіт крил і мегафонів» [4, с. 15]. Місто як об'єкт художнього творчості, «кам'яний велетень», що живе і дихає, творить і гіпнотизує, поруч з людиною мандрує між життям і смертю із століття в століття, – таким постає Дублін Джеймса Джойса в романі «Улліс», Прага у творчості Франца Кафки, Париж в романах Оноре де Бальзака чи Еміля Золя, Москва і Петербург у творчості Федора Достоєвського і Андрія Белого («Первое свидание», «Петербург»), Дрогобич у повісті «Цинамонові крамниці» Бруно Шульца, Борислав у «Борислав сміється» Івана Франка тощо. У *царині поезії* тема міста найбільш повно розвивається в тому напрямку, який Борис Пастернак визначає як «містичний урбанізм». Урбаністична лірика російських символістів Валерія Брюсова, Олександра Блока (1880–1921), Андрія Белого, футуристичні поезії Володимира Маяковського, Давида Бурлюка чи Михайла Семенка. Слід згадати і урбаністичну поезію американського письменника і поета Волта Уітмена (*Walter Whitman*), а саме його збірку «Листя трави» (*Leaves of Grass*, 1855), де чи не вперше в поезії відображається шумова акустика індустріального міста – гудки паротягів і фабрик, хаос і шум багатолюдних міських зібрань – і застосовуються елементи розмовної міської лексики [192]. Простота і лаконізм форм, конкретність і безапеляційність подачі образів, миттєвість і одночасно множинність вражень, специфічна газетно-телеграфна стилістика, – ті якості, які згодом стануть засобами зображення і трактування образної семантики міста і у творчості багатьох молодих митців.

В *царині образотворчого мистецтва* міська тематика представлена переважно у вигляді чи то міських пейзажів на кшталт ренесансних ведут італійських живописців, топографічних нарисів і архітектурної графіки, чи в тонких психологічних портретах на фоні міського ландшафту, чи сюжетних сценек міського побуту, що демонструють розкіш і убогість, велич і нищість

міста одночасно – «Вулиця Траснонен 15 квітня 1834 року» Оноре Домьє (*Honoré Victorin Daumier*), «Нещастя міста Орлеана» (1865) Едгара Дега (*Edgar Degas*), «Бульвар Капуцинок в Парижі» (1873) Клода Моне, «Бульвар Монмартр в Парижі» (1897) Каміля Піссаро (*Jacób Abrahám Camille Pissarro*). Вперше на полотнах починають з'являтися мотиви техніцизму і машинерії як образного символу Нового часу. Серед них один із перших індустріальних пейзажів Карла Блехена (*Karl Eduard Ferdinand Blechen*) «Залізопрокатний завод поблизу Нейштадт – Еберсвальде», «Вагон третього класу» (1862) Оноре Домьє, «Дощ, пара і швидкість» (1844) британського художника Вільяма Тернера (*William Turner*), індустріальні полотна «Берлін – Потсдам» (1874) і «Залізопрокатний завод» (1875) Адольфа Менцеля (*Adolph Friedrich Erdmann von Menzel*), «Червоний автомобіль» (1905) Умберто Боччоні (*Umberto Boccioni*). Просторові види мистецтва у другій половині XIX ст. в передачі міста поступово відходять від дистанційного, відстороненого зображення міста виключно як об'єкта споглядання. Важливим фактором пізнання істинної прихованої сутності міста як естетичного об'єкту постає спроба зануритись у найпотаємніші закутки міста, в суєту вуличного натовпу, в атмосферу багатолюдних вуличних атракцій, кабаре, цирків, будинків розпусти тощо. Таким постає Париж в полотнах Анрі Тулуз Лотрека (*Henri Marie Raymond comte de Toulouse-Lautrec Monfa*) – «Салон на вулиці Мулен» (1895), «В цирку Фернандо» (1888), «В Мулен Руж» (1892), Едгара Дега (*Edgar Degas*) – «Міс Лола в цирку Фернандо» (1879). Динаміка індустріального міста в часі і просторі постає в футуристичних полотнах Умберто Боччоні («Місто прокидається», 1910), в абстрактних роботах Казимира Малевича («Англічанин у Москві», 1914) і Марка Шагала («Вид Парижу з вікна» 1913, «Над містом», 1917), в побутових замальовках вуличного циркового життя Пабло Пікассо 1905 року – «Сімейство комедіантів», «Акробат і молодий Арлекін», «Дівчинка на кулі», в експресивних полотнах «містичного реалізму» Отто Дікса (триптих «Велике місто», 1927–1928) та Георга Гросса («Вуличні сцени», 1926) тощо.

XX століття репрезентує цілий ряд теоретичних та філософсько-культурологічних праць стосовно дослідження феномену міста та його перспективи у майбутньому, серед них – праці німецьких вчених *Макса Вебера* («Місто», 1905) та *Георга Зіммеля* (есе «Великі міста і духовне життя», 1903). Вперше увага істориків зосереджена на вивченні атмосфери і специфічної енергетики великих міст з точки зору їх впливу на особистість. Цілісний підхід до образу міста як культурно-історичного феномену демонструє Микола Анциферов (1889–1958) у книзі «Життя міста» (1927), де він акцентує увагу на розкритті семантичного топосу міста у літературних текстах різних епох і народів [5]. У 1937 році американський соціолог *Луїс Вірт* (1897–1952) вперше вводить в соціологію поняття «міський спосіб життя», трактуючи термін «урбанізація» не лише як процес міграції населення у великі міста, а як певний спосіб організації життя і міжособистісної комунікації [35]. Американський історик, культуролог і соціолог *Льюїс Мамфорд* (1895–1990), розкриваючи у своїх працях сутнісну природу міста як символу естетичного духу епохи, ототожнює місто до театральної сцени, на якій і розігрується історична соціальна драма [110]. Німецький теоретик і культуролог *Вальтер Беньямін* (1892–1940) розкриває місто як штучний і ексцентричний феномен, який продукує культурно-семіотичні конфлікти, хаос і шок [15]. Філософ вважає, що останні новітні технологічні відкриття і ексцентрика міста в сукупності є яскравим свідченням повної перемоги міста над природою. Місто, як всі речі, що знаходяться в безперервному процесі змішування і засмічення, втрачає свої первинні якості, двозначність витісняє істинність, «ненадійність ставить міського жителя в абсолютно невизначену і моторошну ситуацію», – констатує в автобіографічному есе «Вулиця з одностороннім рухом» (1928) Беньямін [15, с. 36].

У науково-теоретичних концепціях і дослідженнях міського простору середини XX століття *місто* постає як семіосфера, закритий простір з власною системою комунікативних процесів і семантичним полем. Російський культуролог і семіотик *Юрій Лотман* (1922–1993) вивчає місто як

семіотичну систему з різних позицій в часі і в просторі. До уваги береться не лише архітектурний ансамбль, а й семіотичний фон «означуваного простору» (мова, одяг, інтер'єр, предмети побуту, назви вулиць та ін.). Він розділяє міста на ексцентричні («штучні» – Петербург чи Венеція) і концентричні, замкнуті у собі, узагальнений образ «небесного граду», навколо котрого концентруються міфи генетичного плану (Флоренція) [108]. *Девід Фрізбі*, дослідник модернізму і міського середовища, у роботі «Руйнація міста. Соціальна теорія, мегаполіс і експресіонізм» [198] розглядає проблему репрезентації міста як семіотичного тексту, який підлягає розкодуванню. Це включає весь спектр реакцій – від тотожності міста з вкрай негативними рисами суспільства, бачення міста як «містилиця і рознощика потворності цивілізації» до уяви мегаполісу як «необхідної умови всіх різновидів естетичного модернізму» [198, с. 7]. Місто з позиції історичної культурології як комплексна цілісність (мистецтво, політика, історія, економіка) розкривається і в наукових дослідженнях американського історика Карла Е. Шорске у книзі «Віденський Fin-de-sicle» [221]. Есхатологічне бачення перспектив мегаполісу як «музею Ідеальної Деконструкції», як системи, запрограмованої на самознищення, у якій тероризм, чи то релігійний чи то фанатичний, постає лише посередником, оператором цієї внутрішньої кризи, демонструє французький соціолог Жан Бодрійяр (1929–2007). Весь постмодерновий світ – це епоха гіперреальності, вважає мислитель [24], така своєрідна «процесія симулякрів», адже все реальне і людське втрачає зміст, натомість копії нереального, неіснуючого чи давно втраченого формують сучасний світ.

Історія Міста – це невідворотній процес еволюції. Проте, яким чином на вершині науково-технічного прогресу людство опинилось перед загрозою загибелі? Чи щасливіша людина сьогодення з його шаленим темпом життя і постійними перегонами на виживання у порівнянні з людиною середньовіччя? Зрештою, чи комфортнішим і безпечнішим для життя став багатомільйонний мегаполіс XXI століття у порівнянні з тихими, затишними

містечками минулих епох? Багатоликість і мінливість Міста, його часовий і стильовий синкретизм і історична універсальність стають своєрідною узагальненою проекцією світоустрою у людській свідомості, на кшталт бодрі-йярівського «симулякра», що створює у нашій уяві щораз нову дійсність.

У цьому контексті слід згадати роман-памфлет французького письменника Анатолія Франса «Острів пінгвінів» (1908), перший зразок антиутопії [197], що певним чином зрезонує у творчості Євгена Замятіна («Ми», 1920), Олдоса Гакслі («Прекрасний новий світ», 1932) і Джорджа Орвелла («1984», 1949). Письменник у метафоричний спосіб констатує, що людська історія, а «Пінгвінія» Франса в даному випадку є прототипом людського суспільства, – це безкінечний рух по колу, історія без кінця, де *двадцятимільйонні мегаполіси* з дефіцитом кисню і природньої їжі, з десятками тисяч самовбивць і божевільних, з диктатурою тоталітарних режимів є одночасно апокаліптичним завершенням одного цивілізаційного кола і початком нового. У свою чергу, роман Джорджа Орвелла є ілюстрацією того, чим людству загрожує машинна цивілізація і тоталітарні диктатури, і є дослідженням сутності машини-«джина», якого бездумно випустила і фетишизувала людина, а згодом потрапила у цілковиту залежність від свого ж творіння [144].

Чи є сенс у цьому історичному *eternal movement*, і яка роль мислителів і філософів у цьому процесі, чи здатні вони якимось чином відкорегувати чи хоч якось вплинути на кругообіг історії? Фаталістичний скепсис стосовно приреченості і абсурдності цивілізаційного поступу все глибше проникає у духовно-інтелектуальне середовище ХХ століття. Як пише Герман Гессе, «у людини середньовіччя увесь устрій нашого сьогоденського життя викликав би огиду, він видався б йому не лише жорстоким, а жахливим і варварським...» [43, с. 29]. Місто як вершина прогресу вже не вселяє такої надії, як з моменту його зародження, його перспективи і бачення були вже не настільки оптимістичними.

1.2. Феномен «людина і місто» у філософсько-естетичних працях кінця XIX – початку XX сторіччя

Актуалізація духовного аспекту урбанізації в епоху рубіжності століть органічно інтегрується в філософсько-антропологічну сферу. Осмислення феномену Міста стає одним із шляхів пізнання сучасної людини. Місто як квінтесенція соціальності, піднімає коло проблем, об'єднаних спрямованістю до пізнання людини в її органічній цілісності. Ще в часи античності визначальним чинником цивілізованості вважали саме дотичність людини до міста. Місто відразу опонує природній стихійності своєю впорядкованістю, штучністю і раціоналізмом, екстраполюючи ці ж якості і в царину духовну. Виникає складна система діалектичних співвідношень між Містом і людиною. З одного боку Місто – витвір людського розуму і творчої активності, але і в просторовому і в часовому вимірі місто перевершує свого ж творця, диктує свої умови і формує певний спосіб життя.

Місто з часів його появи є тріумфом людської цивілізації, її моделлю і локомотивом одночасно. Місто формує людський світогляд і вибудовує власну систему світобачення. Це надскладний і багатогранний феномен, котрий перебуває в перманентній динаміці, поєднуючи традиції попередніх культур і новаторство сучасності. Тут доречно згадати слова історика В'ячеслава Іванова про те, що Місто в історії настільки нове явище, що кожне наступне покоління неначе заново починає йому дивуватися, і настільки ж давнє, «що цей подив передається нерідко образами тисячолітнього віку» [68, с. 179].

У філософських і культурологічних концепціях XX ст. вирізняють три моделі трактування семантики міського простору – есхатологічну (місто – як головний чинник занепаду культури, простір, де руйнуються онтологічні основи буття), утопічну (місто – як осереддя і тріумф цивілізації), і амбівалентну, оціночну, яка поєднує ознаки попередніх.

Проблематика людської екзистенції в умовах урбаністичної дійсності щораз гостріше постає у філософських і культурологічних працях видатних мислителів і філософів кінця XIX – початку XX ст. – Освальда Шпенглера («Сутінки Європи», «Людина і техніка»), Хосе Ортега-і-Гассета («Повстання мас», «Дегуманізація мистецтва»), Миколи Бердяєва («Кризис мистецтва», «Сенс творчості»), Торстейна Веблена («Теорія марнотратного класу»), Герберта Маркузе («Одномірна людина»), Габріеля Марселя («Метафізичний щоденник»), Альберта Камю (філософське есе «Міф про Сизифа»), Альберта Швейцера («Занепад і відродження культури»), Йохана Хейзінга («*Homo ludens*»). Актуалізується і проблематика соціально-психологічних аспектів урбанізму як філософами так і соціологами кінця XIX – початку XX ст. – Георгом Зіммелем, Максом Вебером, Вернером Зомбартом, Луїсом Віртом та ін.

При всій множинності філософських течій XX століття, вражає неоднозначність трактування урбаністичних реалій і особливо гостро постає проблематика людської екзистенції. Місто стає ареною протистояння *цивілізації* (від лат. *civilis* – громадянин) і *культури* (лат. *culture* – культивувати, вирощувати) як опозиції матеріальне – духовне. В цьому контексті феномен Міста опиняється в епіцентрі філософсько-культурологічних і науково-соціологічних міркувань і досліджень. Дихотомність Міста розкривається у системі подвійних символів на кшталт опозицій «тіло – душа», «цивілізація – культура», «стандартність – трансцендентність», «демократичне – елітарне», які становлять цілісність і парадоксальність Міста як феномену.

Як і в античні часи, так і в епоху Нового часу, *цивілізація* опозиціонувала варварству, дикунству і асоціювалась з концептом прогресу. Приміром, французький філософ *Віктор Рікетті де Мірабо* (*Victor Riqueti, marquis de Mirabeau*) у трактаті «Друг людей» («*Ami des hommes*», 1756) вводить термін «цивілізація» як уособлення людських чеснот і правил пристойності, котрі необхідні для зручності і безконфліктності відносин

у суспільстві. У філософських концепціях Франсуа Гізо (1787–1874)³ і Вільгельма фон Гумбольдта (1767–1835)⁴ цивілізація постає як сукупність матеріальних і духовних надбань, де культура займає домінуючі позиції як первинна ціль цивілізаційного прогресу. Концепт протистояння цивілізації і культури у західноєвропейській філософській думці бере початок з XVIII століття. Французький мислитель Жан-Жак Руссо (1712–1778) протиставляє феномен цивілізації ідеалу нерозбещеної комфортом «природної людини», яка ще не пізнала спокус свободи. Адже розквіт наук і мистецтв призводить до морального занепаду суспільства, в якому знецінюється і деградує особистість, під впливом розкоші розбещується мораль і девальвуються людські чесноти. І все це відбувається лише заради оманливих матеріальних благ. Основні ідеї філософського світогляду Руссо – заперечення цивілізації, культ природи, чуттєвість, індивідуалізм, – знайшли своє продовження в працях багатьох видатних мислителів Західної Європи і Росії: у філософських концепціях Фрідріха Ніцше, Освальда Шпенглера, Миколи Бердяєва, Хосе Ортега-і-Гассета, Альберта Швейцера та ін.

Особливої актуальності даний філософський концепт набуває саме наприкінці XIX століття. Стрімкі темпи індустріалізації, а значить і поява нових робочих місць у містах, викликали глобальні урбанізаційні хвилі. Якщо ще у 1800 році лише 4% населення світу мешкали у містах, то вже у 1900 р. – близько 14%, а 12 найбільших міст світу мали населення понад 1 млн. людей. Очевидно, що ці процеси оголили цілий спектр проблем, пов'язаних з феноменом міста і людини в їх діалектичному взаємозв'язку. Все більше занепокоєння викликає проблема особистості у світі Міста, сповненого хаосу і трагізму, у світі, який поступово втрачає цілісність і

³ Ф. Гізо в різні періоди очолював міністерства внутрішніх (1837–1839) та закордонних (1840–1848) справ Франції. У 1847–1848 роках – прем'єр-міністр Франції. Цей період у Європі відзначився особливою динамічністю індустріальних процесів.

⁴ Великого значення мислитель надає історичному розвитку мови як соціо-культурному феномену. Будучи одним із основоположників лінгвістики як науки, Гумбольдт трактує мову як безперервний творчий процес і вираження індивідуального світогляду кожного окремого народу.

цінності, що формувалися віками. Недаремно американський соціолог Л. Вірт називає Місто «мозаїкою соціальних світів», адже воно об'єднує різні верстви населення як за етнічним походженням, так і за соціальним і економічним статусом [35, с. 99]. Окрім того, протиставлення різних особистостей, різних способів життя і мислення, нервово напруження, що виникає внаслідок їх антагоністичної взаємодії, швидкий темп міського життя і складні технології, викликають потребу пошуку нових способів комунікацій, побудованих на почутті терпимості і засадах релятивістської етики (лат. *relativus* – відносний). Суєтливість, фізична близькість і надмірне скупчення людей аж ніяк не сприяють духовній близькості. Навпаки, неочікувано гостро постає проблема самотності і взаємної байдужості. Така картина постає і в тогочасних романах, де персонаж повсякчас оточений людьми, чи то вуличним натовпом, чи пасажирами транспорту, чи відвідувачами ресторанів, кінотеатрів, проте кожен діє лише за власними розрахунками, потребами і емоціями. Всі стосунки носять лише випадковий і фрагментарний характер на основі взаємної корисливості і тимчасового зиску. Окрім того, Л. Мамфорд у книзі «Місто в історії» [110] акцентує увагу на багатолітності і фрагментарності особистості міського жителя, який володіє певним складом розуму, відмінним від сільського жителя. Він здатний витримувати надшвидкий темп життя, повсякчас приймати рішення і миттєво реагувати на зовнішні подразники. Проте, надінтенсивність роботи нервової системи і стає причиною різного роду психічних розладів, вважає соціолог. Саме період розквіту Великих Міст, на думку Освальда Шпенглера, знаменує початок кризових явищ в історії будь-якої культури. Замість світу постає Місто, цей кам'яний «велетень-абсолют», який концентрує і поглинає одночасно, заселений новим «кочівником – паразитом» (вислів Шпенглера), людиною фактів, позбавленої традицій і віри, розумною, але безплідною, з глибокою антипатією до селянства. На відміну від сільського жителя, мешканець міста поступово позбавляється своїх природних якостей, замінюючи їх штучними навичками і вміннями, вважає філософ [222]. З утворенням

міст пов'язана і поява нового соціального прошарку міських жителів – *інтелігенції*, що за Шпенглером [222] являє собою заміну життєвого досвіду майстерним володінням мисленням, щось «безтілесне і убоге» як антиномічне протиставлення ідеалу природної людини. Філософ з певною долею песимізму констатує, що історична еволюція людини від селянина до інтелігенції – це шлях поступової втрати відчуття долі і невпинного наростання потреби в причинності, адже світове Місто проповідує космополітизм замість «вітчизни», захоплення фактами замість благоговіння перед традицією і споконвічним, наукове невір'я, свого роду скам'янілість замість релігії серця [222].

Ще одна якість, яка на думку Шпенглера породжена виключно цивілізацією, – це *скептицизм*, котрий спаплюжує картину світу і нівелює здобутки попередніх культур, перетворюючи всі проблеми людства в проблеми генетичного характеру. Як наслідок, скепсис залишається чи не останньою можливою в нашу епоху філософською позицією, котра дає змогу називати речі своїми іменами [222]. В цьому контексті Шпенглер продовжує ідеї Фрідріха Ніцше (1844–1900). Парадоксальний ніцшеанський афоризм «Бог помер» сприймався як вирок сучасному суспільству, здатному продукувати лише моральну порожнечу, інстинкти і пристрасті. Оголоюючи істинну людську сутність, Ніцше безжально викриває хибність суспільної моралі в сучасному світі. Ідея «надлюдини» постає єдиним порятунком людства, ціллю котрої є повернення втраченого сенсу буття. Натомість Ніцше різко виступає проти підпорядкування особистості юрбі, де духовне життя індивідуума зводиться нанівець, а індивідуальність потопає у натовпі безликих споживачів, яких не цікавить культура в її первозданному вигляді, як щось унікальне, божественне, – вони вимагають *масової культури* [137, 138]. З цього приводу іспанський культуролог і філософ Хосе Ортега-і-Гассет (1883–1955) писав: «Сьогодні весь світ став масою, [...] маса – це посередність, [...] це ті, хто пливе за течією і позбавлені орієнтирів... Маса змітає зі свого шляху все, що не схоже на неї, вона знищує будь-яку індивідуальність, [...]

все благородне, вибране і видатне» [147, с. 47]. Ніщше устами Заратустри закликає уникати великих міст, надто багато там спокушених гріхом і розпустою. Держава як соціальний інститут апріорі прирівнюється філософом до «холодного чудовиська», в обіймах котрого всі поступово втрачають самих себе, а життя набуває форм інерційного плину на кшталт повільного і невідворотнього самогубства. Самотність, відчуття власної самоті і трансцендентності – ось єдиний шлях пізнання: «Туди, де закінчується держава, туди дивіться, брати мої! Хіба ви не бачите веселку і мости, що ведуть до надлюдини?» [138, с. 45]. Ці слова Заратустри «незабутнім, несамовитим криком, кинуті в епоху» стали пророчими, але «не змогли відвернути лавину наслідкових процесів цивілізаційного поступу, коли ціле покоління поринуло у вирій світових воєн, соціальних конфліктів і світових катаклізмів», – констатує Стефан Цвейг [223, с. 97]. Домінування волі маси і безмежна віра у силу техніки породжує на думку Шпенглера [223] феномен «матеріалістичної релігії». Техніцизм як матеріальна сторона цивілізації, проникає і в людську свідомість. Техніка стає тактикою життя людини, її досягненням і прокляттям водночас. Самотужки створити власний світ і бути в нім єдиним Богом – ось справжня фаустівська мрія західноєвропейської цивілізації, вважає Шпенглер [223]. Фантастичні проекти машин всього лише засіб досягнення такої недосяжної мети *Perpetuum mobile*. З цього приводу Микола Бердяєв у статті «Про культуру» пише: «Цивілізація дуже приємно і весело влаштувалась на цвинтарях, забувши про небіжчиків. Цивілізація футуристична. У цивілізації є хамство зарозумілого „parvenu”. Це хамство проявляється і в культурі, яка прагне бути остаточно безрелігійною» [19, с. 526].

У таких умовах людська психіка, людське мислення і світобачення зазнають глобальних трансформацій. Як зазначає німецько-американський філософ Герберт Маркузе (1898–1979), техніка – це не просто накопичення машин, вона стає явищем планетарного масштабу, повністю поглинаючи і розчавлюючи людську особистість, яка вже не має ніякої влади над нею

[114]. Людина, потрапивши у вимір технічної цивілізації, сама стає її додатком, людиною-механізмом. Форма організації людського життя поступово набуває механічних рис, притаманних техніці. Раціональність, розрахунок, лінійність, прагматизм, стандартизація – ці якості інспіруються у людську ментальність, формуючи феномен *технократичної свідомості*. Технократизм, як сучасна форма світосприйняття, протиставляється гуманістичному, оскільки в основі своєї він антиестетичний, ворожий красі і мистецтву [114].

Філософські міркування Маркузе співзвучні ідеям французького філософа *Габріеля Марселя* (1889–1973), котрий чітко корелює причини даної антиномічності з бінарністю людської екзистенції. Людська душа, її творча суб'єктивність перебуває у сфері таємничого, сфері, котра не підлягає осмисленню, проте вселяє надію і надає людському існуванню певного сакрального смислу. Мистецтво – це завжди вияв трансцедентної тайни, те, у що людина занурюється мимоволі, що поглинає і захоплює одночасно. Натомість науково – технічний прогрес, на думку філософа, перебуває виключно у сфері проблем і потребує швидких і раціональних рішень. Власне тут і криється основна причина трагічності людської екзистенції, коли «дух неначе залишається осторонь нестримного темпу урбанізаційних потоків» [115, с. 407]. Розгубленість і страх від споглядання цього техногенного хаосу породжують відчуття роздратуваності і зневіри, дух неначе сам набуває рис механічності, втрачаючи цілісність і простоту. *Технократизм* як нова якість людини Міста стає способом світосприйняття, деструктивним і однобічним одночасно, оскільки він обмежений суто рамками доцільності, логіки і рації, рамками чітко конструктивного мислення. Як зазначає Хайдеггер, «людина сьогодення стає підвладна божевіллю (*vertige*) своїх же творінь (*fabrication*)» [202, с. 224].

Особливо цінними для нашої роботи є міркування з цього приводу німецького соціолога-урбаніста *Георга Зіммеля*. Його інтерпретація досвіду життя у сучасному мегаполісі базується на дослідженні діалектичного

взаємозв'язку енергетики урбанізованого середовища і психології його жителів. У програмному есе «*Великі міста і духовне життя*» (1903) філософ визнає, що психологічною основою, на якій базується індивідуальність великого міста, стає «нервозність життя, що у свою чергу обумовлена шаленою швидкістю і перманентністю потоку миттєвих вражень, як зовнішніх так і внутрішніх» [66, с. 24]. Слід зауважити, що, якщо населення Берліну, а саме це місто постає праобразом мегаполісу у Зіммеля, у 1870 році налічувало близько семисот тисяч жителів, то у 1920 році у Берліні проживало вже понад 4 мільйона осіб. Соціолог зосереджує увагу на опозиції великого міста до невеликих «до-урбаністичних» форм соціального життя, особливо в контексті свободи особистості. Людина великого міста начебто і справді більш свободна у порівнянні з сільським жителем, проте ця незалежність базується на взаємній відособленості і байдужості. Інтелект превалює над почуттям, а прагматизм і розсудливість стають чи не єдиними засобами захисту суб'єктивного життя від насилля великого міста. Людина мегаполісу, на думку Зіммеля [66], неспроможна реагувати на індивідуальне, оскільки це потребує певних душевних і чуттєвих напружень, не обмежених виключно логікою і розрахунком. Продовжуючи соціологічні дослідження в даному руслі, Л. Вірт виокремлює міського жителя (городянина) за певними відмінними якостями стосовно сільського жителя. Насамперед, це перевага вторинних, а не первинних контактів, що за Віртом, є основною рисою урбанізації. Поверховість, анонімність, сегментарність, корисливість і байдужість стають основними характеристиками міських соціальних відносин [35, с. 148]. В урбанізованому суспільстві, на думку соціолога, певна віддаленість від світу природи компенсується надмірним захопленням світом «артефактів» (лат. *artefactum* – штучно зроблений), «цінність яких абсолютно ілюзорна» [35, с. 109]. Згодом цю думку розширить у своїх філософських концепціях французький філософ постмодерніст Жан Бодрійяр, котрий трактує сучасні феномени, такі як гроші, суспільну думку чи моду як один з видів «симулякрів», семіотичних знаків чи

несамовизначених копій (псевдоречей), які функціонують виключно за принципом символічного обміну [24].

Феномен Міста значно розширює межі розуміння людини і соціуму з власне суспільної до *психологічної* сфери. Людина раціональна, впевнена у владі над природою і над собою, спроможна побудувати гідне і справедливе суспільство, поступилась місцем істоті, «внутрішньо багатшій, однак небезпечній і мінливій – людині психологічній» [222, с. 30]. Тривога, безсилля, загострене усвідомлення бруталності і жорстокості життя стали визначальними рисами урбаністичного суспільного клімату. Все неначе розсипалось на частини і не вкладається в жодну концепцію, світ неначе закрутився в шенбергівському «танку смерті принципів», підсумовує К. Шорске [221]. Прокляття урбаністичної самотності – ось що висить неначе домоклів меч над людиною Міста. У цьому сенсі слід привести і цитату німецького соціолога Макса Вебера стосовно перспективи урбанізованого суспільства в майбутньому: «Особистісна дезорганізація, душевні розлади, злочинність, корупція і безлад – все це, як слід очікувати, набуватиме в міському співтоваристві значно більших масштабів, аніж у сільському [...], проте механізми, що лежать в глибині цих явищ, потребують подальшого аналізу» [32, с. 117].

Страх перед безмежною метушливою порожнечою породжує глобальну деструкцію людської свідомості і психіки, що провокує відчуження людини від суспільства, так і втечу від самої себе. Глибокий розпач, зневіра у всемогутність людського розуму, призводить до виходу за межі звичного мистецтва і мислення. «Художник неначе осліп для зовнішнього світу і повернув зіницю усередину, у бік суб'єктивного ландшафту» – метафорично висловлюється з цього приводу Хосе Ортега-і-Гассет [148, с. 506].

На противагу раціо і пошуку гармонії, як основ філософських системотворень, людина шукає прихисток в протилежному вимірі. Культивування ірраціонального, підсвідомого набуває епідемічних масштабів, адже, як зазначає Альбер Камю у своєму есе «Міф про Сизифа» [75], ще ніколи

атака на розум не була настільки могутньою. Як виявилось, класичний ідеал раціональності виявився абсолютно нездатним для досягнення феномену людини. Як реакція – зневіра в універсальність науки, демаркація гуманітарного і природничо-наукового знання. З іншого боку, ці процеси призводять до фундаментальних відкриттів у сфері психології. Психоаналітики стають «священнослужителями індустріального суспільства», сприяючи здійсненню його цілі, допомагаючи індивіду стати «абсолютно пристосованою людиною організації» [199, с. 357].

Втеча у підсвідоме, занурення у глибини людської психології, у світ марев, інстинктів, відчуттів є реакцією на усвідомлення абсурдності людського існування. Недаремно більшість знакових літературних творів ХХ століття балансують на межі ілюзії і реальності, створюючи міфічну атмосферу нової дійсності в уяві творця – «Улісс» Джеймса Джойса, «Доктор Фаустус» Томаса Мана, «Замок» і «Процес» Франца Кафки, «Гра в бісер» і «Степовий вовк» Германа Гессе, «Острів пінгвінів» Анатолія Франса, «Майстер і Маргарита» Сергія Булгакова, «Цинамонові крамниці», «Санаторій під Клепсидрою» Бруно Шульца, «Сто років самотності» Габріель Гарсія Маркеса тощо. Всі ці книги пронизані *неоміфологічним творенням особливого простору*, якому притаманні універсальні риси власноствореного Всесвіту. Бруно Шульц визнає, що витoki індивідуального духу при глибокому його дослідженні сховано саме в первинних міфічних нетрях, «дна, далі якого проникнути вже неможливо» [225, с. 8]. Власне ідея міфологізму, відроджена ще наприкінці ХІХ ст. Фрідріхом Ніцше і Ріхардом Вагнером, стала однією з основних категорій культури і тогочасних світоглядних концепцій. Австрійський психоаналітик Зігмунд Фройд (1856–1939) виводить сферу підсвідомості у провідні позиції системи буття людини. Ерос і Танатос, ці два природні інстинкти як «потяг до життя» (сексуальний) і «потяг до смерті» (агресивний) керують людським життям. Філософ вбачає пряму залежність проблеми відчуження від динаміки цивілізаційних процесів у суспільстві [201]. Таким чином, культура, як сукупність традицій і

норм, моральних і релігійних кодексів поведінки у суспільстві, виконує роль суспільного цензора. І чим вищий рівень розвитку цивілізації, тим більше енергії людина сублімує, пригнічуючи свої первинні імпульси і інстинкти. Це і є причиною психологічних деструкцій у суспільствах більш високого ступеня розвитку [201]. Всі соціальні потрясіння у вигляді воєн, революцій чи тероризму – це ніщо інше, як прояв «колективного неврозу», вважає Фройд.

Феномен людини Міста в епоху цивілізаційного злету намагається розкрити і німецький соціолог, філософ Макс Вебер (1864–1920). Людина опинилась неначе між двох світів, з одного боку новий і невпинно прогресуючий світ науки і техніки, який, за визначенням філософа, абсолютно безглуздий і позбавлений будь-якого сенсу, з іншого – світ ідеалів і цінностей. Людина ж перманентно перебуває у стані балансування. І саме у цьому причина її трагічних поневірянь. «Доля нашої епохи, з характерною для неї раціоналізацією і інтелектуалізацією [...] полягає у тому, що вищі, найблагородніші цінності відійшли із суспільної сфери або в потойбічне царство містичного життя або в братерську близькість безпосередніх відносин окремих індивідів один до одного» – констатує філософ [32, с. 148]. Звідси і превалювання камерності, інтимності у мистецтві на противагу монументальності попередніх епох. У цьому, на думку філософа, і криється причина такої великої кількості різноманітних як філософських, так і культурно-естетичних тенденцій, які здебільшого перебувають у ареалі надуманих абстракцій [32].

Спосіб життя у великих містах вносить значні корективи у сферу самоіндентифікації особистості, сприйнятті власної значимості і запотребованості. Якщо статус індивідуума оцінювати мірилом його впливу у просторі і часі, то в урбанізованому суспільстві привернути увагу до власної персони чи не єдиний шлях самовираження і усвідомлення власної вартісності. На думку Георга Зіммеля, така шалена конкуренція в умовах урбанізованого середовища і зумовила сплеск у мистецтві всього екстравагантного, неординарного,

проте більше за формою, ніж за змістом, спроможного миттєво вразити і епатувати [66]. Процес деперсоналізації і нівелювання особистості в урбанізованому суспільстві породжує феномен *масового мистецтва*, здатного задовольнити потреби середньостатистичного міського жителя. Культурні заклади, такі як школи, кінотеатри, радіо і газети, в силу своєї масової клієнтури, також «повинні здійснювати нівелюючий вплив, [...] а індивід, щоб хоч якось приймати участь в соціальному, політичному та економічному житті міста, повинен підпорядкувати якусь частину своєї особистості вимогам навколишньої спільноти» [66, с. 112]. Проблематика поширення нетерпимості і ненависті у Місті постає і у дослідженні французького соціолога Жана Бодрійяра. У своїй праці «Місто і ненависть» [24] філософ, виводить поняття «одностороннього існування», коли кожен індивід знаходиться наче на своїй орбіті, аналогічно супутникам, шляхи яких ніколи не перетинаються. Причина агресії в урбанізованому суспільстві криється саме у надінтенсивності зовнішніх комунікаційних зв'язків через світові соціальні мережі, які насправді є оманливою ілюзією комунікації, вважає філософ. Перенасиченість інформацією викликає зворотню енергію у вигляді ненависті, яка набуває рис фатальної приреченості, безпредметної пристрасті, яка по-суті є ірреальною, без явної мотивації, а тому спрямована на саму ж себе. Людина метрополій втрачає власну самість, що в майбутньому призведе до гравітаційного колапсу, вважає Бодрійяр [24].

Отож, що є Місто в духовному світі людини? Місто – це зосередження людського розуму, сили, волі, простір для нових можливостей і перспектив, що сприяє гармонії між особистістю і зовнішнім світом, чи оманливий міраж, химера, від котрого людина з часом намагатиметься дистанціюватись? Ця парадоксальність феномену Міста у філософсько-історичному і культурно-соціологічному аспектах постануть вже основі досліджень наступних поколінь філософів, науковців і соціологів ХХ сторіччя.

1.3. Урбаністичний вектор у музичному мистецтві в контексті культурно-цивілізаційних процесів початку ХХ сторіччя

Щоб осягнути атмосферу європейської дійсності початку ХХ століття, часу перетину двох світів і епох, часу радикальних деструкцій у всіх сферах буття, доречно навести слова Миколи Бердяєва: *«Мені довелося жити в епоху катастрофічну і для моєї Батьківщини, і для всього світу. На моїх очах руйнувалися цілі світи і виникали нові. Я міг спостерігати надзвичайну мінливість людських доль. Я бачив трансформації, пристосування і зради людей, і це, можливо, було найважче в житті. [...] Епохи, настільки наповнені подіями та змінами, прийнято вважати цікавими і значними, але ці ж епохи нещасні і страждальницькі для окремих людей, для цілих поколінь. Історія не щадить людської особистості і навіть не помічає її. Я пережив три війни, з яких дві можуть бути названі світовими, [...] пережив духовний ренесанс початку ХХ століття, потім російський комунізм, кризу світової культури, переворот у Німеччині, крах Франції та окупацію її переможцями... І я ще не знаю, чим завершаться ці світові потрясіння...»* [22, с. 9].

Початок ХХ сторіччя – епоха глобальних соціально-політичних катаклізмів, революційних відкриттів у області науки і техніки, активного вторгнення у сферу людської свідомості величезного масиву новітньої інформації, а, відтак, і кардинального переосмислення всієї системи людського світобачення. Це період соціальних потрясінь і катаклізмів, коли на теренах Європи паралельно з жахіттям першої світової війни відбуваються і процеси зародження тоталітарних ідеологій, що згодом спровокують становлення диктаторських режимів (фашизм, нацизм, сталінізм тощо). Європа, котра так переконливо вірила у всемогутність людського розуму і прогресу, вже на початку ХХ сторіччя опиняється в хаосі і безумстві революцій і світових війн, сповнених неймовірної людської жорстокості і цинізму. Значно зростає роль засобів масової інформації, що стають вагомими чинниками маніпуляції суспільної думки, способом насадження новітніх

ідеологій і культу особистості. Як зазначає Е. М. Ремарк, культ лідера «легко перетворився у релігію» [158, с. 164] – культ А. Гітлера у Німеччині, Б. Муссоліні в Італії, Ф. Франко – в Іспанії, Й. Сталіна – у Росії. Утворюються масові молодіжні організації, основна ціль котрих патріотично-національне виховання, воєнна підготовка, де прищеплювався культ сили і волі. Вагоме значення надається і спорту, що також стає засобом консолідації суспільства, адже, приміром, Олімпійські ігри 1936 року у Берліні стають наочною демонстрацією державницької міці і національно-патріотичної стійкості громадян.

У період міжвоєнного двадцятиліття економічне становище європейських країн ознаменоване значним похваленням. Економічне зростання пов'язане насамперед із розвитком галузей масового виробництва (вугледобувної, автомобільної, електротехнічної, авіаційної, хімічної промисловості тощо), тим самим провокуючи глобальні урбанізаційні процеси. Невеликі міста за короткий проміжок часу перетворюються у багатолюдні промислові центри. Науково-технічна революція призводить до формування принципово нової картини світу. У галузі науки спостерігається нечуваний розвиток – квантова теорія у галузі фізики (Макс Планк), теорія відносності (Альберт Ейнштейн), відкриття ядерних реакцій (Енріко Фермі), наукові розробки у галузі електротехніки і магнетизму (Нікола Тесла, Томас Едісон), хімії, біології, медицини (Карл Ландштейнер) і психології (Зигмунд Фройд, Карл Юнг та ін.). Початок ХХ ст. ознаменований і появою різноманітних науково-технічних засобів і технологій – кіно, телебачення, радіо, телефон, звукових і відеозаписуючих пристроїв тощо.

Така надзвичайно інтенсивна динаміка в області наукових відкриттів безумовно знаходить своє віддзеркалення і у сфері мистецькій. Культура миттєво реагує появою різноманітних модернових напрямків і тенденцій, естетично-філософським підґрунтям котрих стає нігілізм, техніцизм і антипсихологізм. Найбільш радикальні віяння, що зреалізувались в різноманітних художньо-естетичних концепціях на початку ХХ століття, репрезентовані

новітнім стильовим явищем – *модернізмом*⁵ (від фр. *modern* – новий, сучасний). Слід зауважити, що модернові художні напрямки – кубізм, футуризм, супрематизм, абстракціонізм, сюрреалізм, дадаїзм, конструктивізм – різні за соціальними масштабами та історичним значенням, проте їх паралельне існування в часовому просторі призвело до інтенсивних асимілятивних процесів. Радикально-експериментальний характер даних напрямків стосується не лише методів конструювання художнього об'єкту, але і всієї системи філософсько-естетичних орієнтирів. Мистецтво набуває форм протесту, бунту художників проти абсурду і несправедливості цивілізованого суспільного життя. Німецький письменник Ріхард Хюльзенбек (1892–1974), один із засновників і теоретиків дадаїзму, так формулює основи тогочасного світобачення: «У свої права вступає нова реальність. Життя постає як синхронна плутанина шумів, фарб і ритмів духу, [...] з усім її сенсаційним гвалтом і лихоманкою молодецької повсякденної психіки, з усією її жорстокою реальністю» [212, с. 460-461].

Культура ХХ століття в даному контексті постає яскравим уособленням ідеї виходу за межі звичного мистецтва, чи то у світ конструктивізму і машинерії, чи навпаки, занурюючись у сферу підсвідомого, ірреального, зосереджуючись на вираженні різноманітних психопатологічних станів, марев, жахів тощо (експресіонізм, абстракціонізм, сюрреалізм, символізм, фовізм тощо), чи повертаючись до краси і гармонії шляхом стильових реінтерпретацій (неокласицизм, необароко, неофольклоризм). Строкатість і розмаїття стильових і естетичних феноменів вражає. На теренах Європи в якості основних естетичних напрямків утверджуються *неокласицизм* (І. Піцетті, О. Респігі, А. Казелла, І. Стравінський, А. Онеггер, Ф. Пуленк; в літературі – поезія Ж. Кокто (збірка «Церковний спів», 1923), роман «Улісс» Дж. Джойса (1922), *футуризм*, як мистецтво майбутнього (Ф. Марінетті, Б. Прателла;

⁵ Поняття *Modernité* для означення новітньої естетики вперше застосовується Шарлем Бодлером в есеї «Художник сучасного життя» (1863).

в Росії та Україні – В. Маяковський, М. Семенко⁶, О. Кручюних, Д. Бурлюк⁷), з його оптимістичною вірою в індустріально-механізовану реальність. У Німеччині та Австрії – відбувається зародження і формування *експресіонізму*, з його гіперболізованою емоційністю і песимістичним егоцентризмом, з нестримним відчуттям дисгармонії, краху і розпачу. Його представниками є група художників «Міст» (Die Brücke), нововіденська школа (А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн), в області літератури – Ф. Кафка, Т. Манн; в кінематографії – Ф. Ланга, Ф. Мурнау, Р. Віне⁸, в архітектурі і малярстві – Art Nouveau, а саме його стильове відгалуження, що згодом отримало назву *Secessionsstil*.⁹ Стиль Сецесіон у Австрії, лідерами якого виступили Густав Клімт, Отто Вагнер, Йозеф Гофман, Адольф Лоос та ін., виявився чи не найбільш перспективним напрямком Art nouveau. Його основні естетичні тенденції – відмова від історизму, геометричність форм і строга функціональність стануть провісниками урбаністичних концепцій в архітектурі ХХ століття. У Німеччині Art nouveau представлено одним із найяскравіших лідерів «югендстилю» – Петером Беренсом, у якого навчався Ле Корбюзьє. Паралельно у Німеччині визрівають і бунтарські настрої *дадаїстів* – Георг Гросс, Ріхард Хюльзенбек, які близькі як до футуристичних гасел, так і до сюрреалістичних ідей загалом. Європейська тенденція опозиційності романтизму і психологізму зближує представників експресіонізму з *конструктивізмом* (від лат. *construction* – побудова). Приміром, цей напрямок у східній

⁶ Найбільш відомими вважаються збірки його поезій «П'єро мертвопетлює»(1919) та «Кобзар» (1924). Належить до покоління «Розстріляне Відродження». Вперше в Україні репрезентує і пропагує футуро-урбаністичні ідеї. Міська тематика представлена в поезіях «Місто», «Тротуар», «Ліхтар», в рамках котрих активно застосовує розмовно-побутову лексику, науково-технічну термінологію і елементи деструкції синтаксичних одиниць.

⁷ У 1912 у співавторстві з Маяковським, Кручюних і Хлебніковим репрезентує у Москві футуристичний маніфест «Ляпас суспільному смаку». Бурлюк є автором ілюстрацій до численних поетичних збірок поетів – футуристів, редактором футуристичних газет і журналів.

⁸ Його фільм «Кабінет доктора Калігарі» (1919), як і картина Ф. Мурнау «Носферату – симфонія жаху» (1922) стають справжніми шедеврами світового кінематографічного експресіонізму.

⁹ Art Nouveau – «нове мистецтво», інтернаціональний художній напрямок кінця ХІХ – початку ХХ століття. У Франції отримав назву «fin de siècle» (букв. – кінець світу) або модерн, у Німеччині – «югендстиль», від назви ілюстрованого мистецького журналу «Die Jugend».

Європі був представлений творчістю композиторів молодії генерації – Олександра Мосолова, Миколи Рославця, Леоніда Половінкіна, українського композитора Всеволода Задерацького; у царині поезії его- і кубофутуристами – Володимиром Маяковським, Ігорем Северяніном та ін.; в живописі та архітектурі – об’ємно-просторовими абстракціями Володимира Татліна¹⁰.

Чи не найбільшого суспільного резонансу досягає естетика *футуризму*. У скандальному „Маніфесті футуризму”¹¹ родоначальника напрямку, італійського поета Філіппо Томазо Марінетті (1876–1944) ідея машини набуває космологічного тлумачення: «Немає тепер ні простору, ні часу, на бенкеті панує одна швидкість» [112, с. 160]. Захоплюючись новітніми досягненнями технічної цивілізації, футуристичне світосприйняття характеризується граничним соціальним оптимізмом щодо сучасного та майбутнього домінування техніки над людиною. «Розумова гігієна» – розвиток фізичної сили, спорт, бойкот музеїв і бібліотек – таким бачить Марінетті шлях вивільнення людства з «наскрізь прогнилої шкарлупи здорового глузду». «Нове мистецтво, – заявляє Марінетті, – може бути лише насильством, жорстокістю [...] в пластиці ми повинні відкинути колишню статичність і намагатись передати рух... У музиці шукати гармонію шумів... У поезії – звільнити слово від застарілого синтаксису» [112, с. 161]. Мистецтво, згідно новітніх світоглядних концепцій, повинне виконувати функцію шокової терапії, а саме, через бруталність, осквернення, епатаж традиційних цінностей¹² вивести зі стану комфортного, звичного світосприйняття.

¹⁰ Володимир Татлін – один з перших представників російського авангарду. Перші свої роботи продемонстрував у власній студії «Вежа» у 1914 році в Москві, назвавши їх «синтезо-статичними композиціями». Вони були створені методом колажу з використанням заліза, дерева, скла, шпалер чи уламків вже готових речей з незначними вкрапленням художнього оздоблення. З найбільш відомих робіт – «Вежа Татліна» (1919–1920), що являє собою синтез скульптури, архітектури і техніки.

¹¹ Опублікований в паризькій газеті «Фігаро» 20 лютого 1909 р.

¹² Французький художник-дадаїст Марсель Дюшан у 1919 році представив репродукцію «Джоконди» Леонардо да Вінчі, доповнивши портрет вусами і непристойним підписом. Й. Баадер монтує чоловічий портрет з торсом Венери Мілоської.

Динаміка руху і техніцизм стають суттю цивілізації і суттю нового мистецтва одночасно. Радикальність і нігілізм футуристичних ідей знайдуть свій відбиток у багатьох мистецьких концептах ХХ сторіччя, зокрема, і у площині урбаністичної естетики. Проте, якщо у футуристів дана філософська позиція (фетишизація машинерії, антигуманізм і антиестетизм) отримувала виключно оптимістичне трактування, в рамках котрого людина, позбавлена почуттів, чеснот і емоцій в ідеалі інтегрується в машинний світ, ставши частиною глобально-планетарної машини, то *урбаністична естетична платформа* дає змогу більш ширшого і неоднозначного трактування технічно-індустріального прогресу і охоплює набагато ширший спектр факторів і форм їх мистецького втілення.

Вперше термін *урбанізм* у науковому обігу виникає у зв'язку з появою нового напрямку в містобудуванні початку ХХ століття і пов'язаний з діяльністю французького архітектора та теоретика архітектури Ле Корбюзьє (1887–1965) Свої пропозиції в царині сучасної архітектури висловлював в статтях філософсько-художнього журналу «Новий дух» (*L'Esprit Nouveau*), одним із засновників котрого він був. Вже свою першу статтю він підписує псевдонімом «*Le Corbusier*». Окрім того, його теоретичні напрацювання в царині архітектури висвітлюються і в виданнях «До архітектури» (1923) та «Містобудування» (1925). Естетичні принципи Корбюзьє, що базувались на концепціях Art Nouveau, особливо у площині геометричності форм, масової однотипності будівель, відмови від декоративності і активного залучення новітніх промислових матеріалів, втілились у містобудівних проектах 20–30-х років ХХ сторіччя. Урбанізм поступово виходить за рамки виключно архітектурного стилю, мігруючи в категорію філософсько-естетичного феномену. «Геометричним шляхом веде він (урбанізм) нас до створення абсолютно нових міст, як зовнішньо, так і внутрішньо. Єдиний провідник на цьому шляху – геометричний дух» – підсумовує Ле Корбюзьє під час відкритої лекції-виступу у Сорбонні у 1924 році [89].

Втілення естетики і тематики урбанізму в області літератури та живопису провокує активний пошук і напрацювання новітніх поетологічних констант для уможливлення відображення міської тематики. Музика суголосна цим процесам, оскільки її абстрактна природа найбільш придатна для таких рефлексій. Урбанізм відкриває абсолютно нові сюжетно-образні сфери, які найбільш точно корелюються з оновленою міською реальністю, а саме тематику індустріалізації (техніцизм, машинерія, новий динамізм тощо) і тематику міського дозвілля в світлі новітніх форм колективних комунікацій, породжених урбанізованою міською культурою (кіно, спорт, цирк, джаз).

Перші спроби відображення звукової естетики міста демонструють представники італійського футуризму – Луїджі Руссоло (*Luigi Russolo*) і Балілла Прателла (*Francesco Balilla Pratella*). Зосереджуючи увагу на естетичних образах машини, вони закликають до відображення ритмічного і звукового розмаїття урбаністичної атмосфери, до пошуку фіксації незвичного для людини шумового індустріального середовища. У звичній для футуристів манері, вони декларують свої скандальні ідеї у вигляді маніфестів – Б. Прателла «Маніфест футуристів-музикантів» (*Manifesto dei musicisti futuristi*, 1910), Л. Руссоло «Мистецтво шуму» (*L'arte dei Rumori*, 1913). Автори єдині у намаганні підкреслити величезні можливості створення абсолютно нових, складних і витончених тембрових комплексів. Звичайно, традиційний інструментарій був непридатний для такого роду музики. В партитурах щоразу частіше з'являються різноманітні предмети побуту, як то гудки, каструлі, друкарські машини, рахівниці тощо. Окрім того, Руссоло експериментує в галузі конструювання спеціальних шумоімітуючих машин, здатних відтворювати акустичне середовище індустріального міста. Ось декілька назв урбаністичних етюдів Луїджі Руссоло (всього близько 20 п'єс) – «Пробудження одного міста» (*Risveglio di una cita*), «Зустріч автомобілів з аеропланами» (*Convegno di automobile e aeroplani*), «Напад в оазисі» (*Combattimento nell oasi*) тощо. Проте, завдання творця, на думку Руссоло, полягає не лише в імітуванні певного виду шуму, але й у

вмінні комбінувати різні категорії шумів, створюючи таким чином незвичну акустичну атмосферу. Паралельно експериментаторські пошуки у цій галузі відбуваються і в середовищі російських футо-брюїстів, серед них – Михайло Кульбін, Артур Лур'є, Михайло Матюшин та ін. Загалом, творчість композиторів різних національних шкіл, серед них і американської, у цій сфері призвела до появи понад тридцяти різнорідних шумових інструментів: майже двохсоттонний електронний телармоніум зі 145 динамомашинами для генерації звукових хвиль, котрий вперше був представлений у 1906 році винахідником Тадеусом Кехіллом у Нью-Йорку; ряд інструментів із серії «Intonogumori» (шумові модулятори) Луїджи Руссоло, один з них – «Детонатор» (Scorpiatore), продемонстрований у 1913¹³; терменвокс (1920), ритмікон¹⁴ (1932) Льва Термена¹⁵; одноголосний електромозичний інструмент «Хвилі Мартено», сконструйований Морісом Мартено у 1928 році; звуковий синтезатор АНС Євгенія Мурзіна, названий на честь Олександра Скрибіна¹⁶ та ін. Ріхард Хюльзенбек трактує брюїтизм як своєрідний акт повернення до природи, оскільки, музика по своїй суті гармонічна, артистична і осмислена, є творінням людського розуму, тоді як шум – це безпосередній

¹³ У 1922 році Руссоло демонструє удосконалений варіант шумофону – румарармонію, що складається з декількох машин, тим самим рудаментарно нагадуючи клавіатуру. А у 1931 році публіці представлений руссолофон, енгармонічне піаніно, що складається із серії вібруючих фортепіанних струн. Загалом було продемонстровано близько п'ятидесяти інструментів із серії інтонаруморі.

¹⁴ *Rhythmicon* – інструмент, що одночасно відтворює різні ритми. Сконструйований Левом Терменом у співпраці з американським композитором і піаністом Генрі Коуеллом (1897–1965).

¹⁵ Лев Термен (1896–1993) – російський вчений єврейського походження. Паралельно з вивченням фізики і астрономії займався грою на віолончелі у Петербургській консерваторії. Вершиною його слави був виступ у Карнегі Хол, де він продемонстрував відразу 10 терменвоксів. Серед його винаходів – різноманітні системи дальнього бачення, музичні ритмашини, електричні віолончелі без струн. Цікавий той факт, що в процесі роботи над ритміконом (*Rhythmicon*), Лев Термен співпрацював з американським композитором-модерністом Генрі Коуеллом (1897–1965).

¹⁶ Євгеній Мурзін (1914–1970) – російський інженер-конструктор. У 1938 році проект синтезатора АНС був вперше представлений на розгляд в Акустичну лабораторію Московської консерваторії, проте Мурзін був змушений самотужки втілювати свою ідею, і лише у 1958 році синтезатор був готовий для використання. Зараз інструмент знаходиться в акустичній студії, розміщеній в будинку-музеї О. Скрибіна.

заклик до дії, саме життя [212]. «Брюїтизм неможливо сприймати як річ в собі, як яку-небудь книгу. Брюїтизм – це швидше частина нашої особистості, частина, яка нападає на нас, переслідує, розриває на частини, [...] це спосіб сприйняття дійсності, що закликає до радикальних і абсолютних вчинків і рішень... Та ж ідея, що привела Америку до регтаймів, привела сучасну Європу до конвульсій брюїтизму», – зазначає Хюльзенбек [212, с. 460].

Попри радикальність і епетажність ідей футуристів, їх творчий потенціал виявився неспівмірним із задекларованими прагненнями. Ігор Стравінський досить скептично оцінював експериментаторські потуги своїх сучасників. «Футуристи були безглузді, але симпатичні, і звичайно менш претензійні, аніж представники наступних течій, котрі багато що запозичили у них, наприклад більш "змістовних" сюрреалістів. На відміну від сюрреалістів, вони вмiли смiятись над власною позою... Футуристи не стали аеропланами, як їм цього хотiлось, але у всякому випадку роєм ос, дуже славних і галасливих...» [185, с. 143].

Слід відзначити, що естетичною передумовою появи музики такого роду є не лише бажання передати сучасну індустріальну фоніку у всьому комплексі її акустичних і візуальних проявів, але й новаторські устремління у сфері пошуку нових шляхів розвитку сучасного мистецтва. У цьому ракурсі орієнтація на динамізм і свободу висловлювання, деструкцію традиційної лексики, руйнування традиційної системи метроритму і тональної організації дивним чином кореспондували з естетичними засадами Феруччо Бузоні, сформульованими в «Ескізі нової естетики музичного мистецтва» (*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, 1906). Серед основних способів повернення музиці її істинної природної сутності він позиціонує ідею розширення діапазону гармонічної мови (ультрохроматика), тим самим спонукаючи до створення нових акустичних інструментів.¹⁷ Ідея

¹⁷ Одночасно з Бузоні, ідею застосування інтервалів, менших за півтон, пропагує і основоположник російського футуризму, художник і приват – доцент Воєнно – медичної академії Микола Кульбін. (есе «Вільна музика. Застосування ідеї нової творчості у музиці» (1909). Вже з

ультрахраматики стає вихідною позицією кардинального переосмислення усієї традиційної тональної системи. Штучності і обмеженості звичної тональної організації (мажоро-мінору) протиставляється вільне атональне мислення і тяжіння до абстрактного звуку. Окрім того, Бузоні зосереджує увагу на ролі імпровізаційної компоненти у творчому процесі, а саме – на більш вільному ставленні до нотного тексту і нотації. Повернення музиці імпровізаційної свободи він вбачає у пошуку альтернативних способів нотації, визнаючи, що будь-який нотний запис абстрактної, щойно народженої думки чи ідеї насправді є її транскрипцією [26]. Тенденція до імпровізаційної свободи висловлювання набуде домінуючого значення в багатьох авангардових напрямках сучасного мистецтва ХХ ст.¹⁸

Індустріально-технічна тематика на початку ХХ століття викликає неабияке зацікавлення і у композиторів академічного напрямку. Проте, їх творчі пошуки не обмежились рамками суто звукошумової імітації, як це було у футо-брюїтистів. В даному випадку, аудіоефект від передачі акустичних комплексів урбанізованої дійсності не сприймається композиторами як самоціль, а лише як один із засобів передачі загальної атмосфери і динаміки реальної дійсності. Новітні шумові інструменти початку ХХ ст. досить рідко залучаються до оркестрових партитур, проте, поодинокі випадки їх застосування свідчать про тенденцію до оновлення традиційного інструментарію. Хвилі Мартено епізодично використовувались Даріюсом Мійо, Артуром Онеггером, згодом – П'єром Булезом та ін. У 1923 році Ервін Шульгоф задіяв цей інструмент у Другому фортепіанному концерті. Не оминає увагою шумові інструменти і Едгар Варез. Якщо у 1930 році він використовує

1911 р. мікрохраматика знаходить своє втілення на практиці у творчості як російських, так і західноєвропейських композиторів – А. Лур'є, Л. Сабанєєєва, І. Вишнеградський, А. Хаба, І. Магер, Р. Штайн. В США ідею ультрахраматики активно пропагує Чарльз Айвз – «Три чверть-тонові п'єси» для 2 фортепіано (1903–1924), ряд статей на цю тематику, зокрема «Some quarter-tone impressions», 1925.

¹⁸ Нотація у вигляді лінійної діаграми була представлена в статті Русоло «Енгармонічна нотація для футуристичних інтонауморі» у 1914 році .

у якості сольної партії дві сирени («Ionisation»), то вже у 1934 році у вокально-симфонічній композиції «Ecuatorial» композитор вводить у партитуру два терменвокси і хвилі Мартено. Саме Едгар Варез представив у Парижі в 1929 році «румарармонію» Руссоло, ініціюючи фабричний випуск інструменту. Дещо пізніше, у 1944 році, Богуслав Мартіну створює «Fantasie» для терменвоксу, гобоя, фортепіано і струнного квартету. Слід згадати і сюїту «Ритмікана» американського композитора Генрі Коуела, написану у співпраці з Левом Терменом у 1931 році.

Широке застосування різноманітних шумових ефектів отримує в академічному музичному мистецтві відповідне семантичне підґрунтя. Їх введення в партитуру поряд з традиційним інструментарієм покликане відобразити реальну атмосферу урбаністичної дійсності через призму суб'єктивного бачення художника. Так, у 1917 році відбувається скандальна прем'єра одноактного балету «Парад»¹⁹ Еріка Саті, в партитурі котрого вперше з'являються незвичні оркестрові тембри – стукіт друкарської машинки, удар долонею по клавіатурі (Claquer), постріл револьверу (Revolver), бутилофон (Bouteillophone), громові хвилі (Flaques Sonores), звуки сирен (Sirene aigue, Sirene grave) тощо. Оригінальне поєднання звуконаслідувальної натуралістичності і конструктивно-формального розрахунку демонструє представник французької «шістки» Артур Онеггер (*Arthur Honegger*). Головним героєм його симфонічної п'єси «Пасифік 231» (1923) постає гігантський потяг. Зосередженість на предметному сенсі об'єкту обумовлює не лише звукозображальну асоціативність, але й специфіку драматургії твору, котра підпорядкована досить абстрактному задуму, а саме – «викликати враження такого прискорення руху, котре здавалось би зроблене з математичним розрахунком, незважаючи на те, що в цей час його темп неначе поволі

¹⁹ Балет створений за мотивами віршів Жана Кокто. Хореографом і головним виконавцем виступив Леонід Мясін, автор декорацій і костюмів – Пабло Пікассо. Прем'єру балету супроводжував маніфест Гійома Аполлінера «Новий дух» (*L'Esprit Nouveau*), в якому вперше був застосований термін «сюрреалізм».

сповільняється, [...] я отримав щось на кшталт великої хоральної варіації, наскрізь пронизаної контрапунктичними лініями в дусі бахівського стилю» [143, с. 163]. Цей твір стає музичним символом конструктивістської естетики тих років і своєрідним імпульсом появи такого роду музики у творчості багатьох композиторів ХХ сторіччя. Приміром, у цьому ж році з'являється вокальний цикл Даріуса Мійо (*Darius Milhaud*) «Сільськогосподарські машини» на тексти фірмового каталогу, дещо пізніше – його балети «Бик на даху» (*Le Boeuf sur le Toit*, 1923) та «Блакитний експрес» (*Le train bleu*, 1924). Індустріальна тематика присутня і в творчості визнаних на той час метрів європейської музичної культури. Зокрема, славнозвісне «Болеро» Моріса Равеля (1928), за свідченням самого автора, нав'язане спогадами від споглядання велетенського ливарного заводу під час подорожі у 1905 році Бельгією та Рейнською областю. В даному випадку, остинатний ритмічний малюнок іспанського танцю, котрий незмінно повторюється протягом твору 169 разів, покликаний зобразити безперервну плинність механічного поступу, статику і динаміку заводського конвеєра одночасно. За задумом композитора, дія балету повинна була розгортатись на фоні індустріального пейзажу, а саме – декорацій стіни заводського корпусу.²⁰ Урбаністичні мотиви знаходять своє відображення у музиці композиторів абсолютно різних естетичних позицій чи національних шкіл. Приміром, в Америці зацікавлення індустріальними образами виявляє Чарльз Айвз (балет «*Кінські сили*»), Джордж Антейль²¹ «*Механічний балет*» (1924), в Бразилії – Ейтор Вілла Лобос (балет «*Розвиток аеропланів*») та ін. Особливо актуальною індустріальна тематика постає у представників східнослов'янської компози-

²⁰ Незважаючи на це, прем'єрний показ з Ідою Рубінштейн в головній ролі відбувся на фоні декорацій іспанської таверни, і лише у 1938 році, вже після смерті композитора, завдяки його брату Едуарду Равелю і Леону Лейритцу, художнику-декоратору, близькому другу Равеля, задум композитора був втілений згідно авторській волі.

²¹ Балет написаний для фільму Фернана Леже під час перебування композитора у Парижі. В оригінальній оркестровці задіяно 16 піанол, 2 фортепіано, ксилофони, електричні дзвінки, 3 пропелера, сирена, 4 великих барабана і гонг. Під час перших виконань вдалось синхронізувати лише 2 піанолі, натомість використали 10 фортепіано.

торської школи – Олександр Мосолов (симфонічний епізод «*Завод. Музика машин*» із незавершеного балету «*Сталь*», 1927), опера «*Гребля*» (1930), Сергій Прокоф'єв (балет «*Сталевий скік*» із симфонічним епізодом «*Фабрика*», 1927), Артем Авраамов («*Симфонія гудків*», 1922), Володимир Дешевов (балет «*Червоний вихор*», 1924), Антін Рудницький («*Три гимни індустріальної доби*» для баса і камерного оркестру або фортепіано, балет «*Бурі над Заходом*», 1932), Всеволод Задерацький (симфонічна картина «*Завод*», 1935), симфонія «*Фундамент*»²², 1933), Юліус Мейтус (симфонічна поема «*На Дніпробуді*», 1929).

Образ міста постає у симфонічних полотнах італійського композитора Отторіно Респігі («*Фонтани Риму*», «*Урочистості Риму*»), Чарльза Айвза («*Три поселення у Новій Англії*» (*Three places in New England*, 1903–1914), «*Центральний парк у темряві*» (*Central park in the dark*, 1898–1907), Айрона Копленда («*Quiet Citi*», 1939), Даріюса Мійо (балет «*Бик на даху*», оркестрова сюїта «*Кінохроніка*», балет «*Голубий експрес*»), Богуслава Мартіну (балет «*Шах королю*», симфонічні п'єси «*Метушня*», 1926) і «*Half-Time*», 1924), Дмитра Шостаковича (балет «*Золотий вік*»), Юліуса Мейтуса²³ (музика до естрадного ревію «*Алло на хвилі 477!*», 1924), Ралфа Воан Вільямса («*Лондонська симфонія*», 1914) та ін.

Новітні форми колективних комунікацій, породжених міською культурою, а саме *кіно, спорт, цирк*, а також *зростаюча популярність джазової музики* – оновлюють не лише тематичну сферу академічного мистецтва, але й привносять незвичні форми і способи мистецького вираження. Звернення до ужиткової, доступної музики, а також до тематики міського дозвілля як відлуння урбаністичної естетики, обумовлює появу в царині класичної музики стильових *ідіом джазу* як найбільш екзотичного «персонажу» в

²² Збереглась лише друга частина (рукопис).

²³ Юліус Мейтус заснував один з перших джаз-бендів у тодішній столиці України – Харкові. В музиці до театрального ревію «*Алло на хвилі 477!*» композитор активно застосовує джазові жанри – фокстрот, чарльстон, блюз, шиммі.

європейському мистецькому континуумі. Зрештою, як зазначає Валентина Конен, навіть на батьківщині джазу, в Америці, «ламали голову над походженням цього напівварварського, напівурбаністичного мистецтва» [86, с. 3]. Тогочасні митці зосереджують свою увагу далеко не на критеріях естетизму, краси чи гармонії, як в епоху романтизму чи імпресіонізму. Вони намагаються відобразити виключно те, що вражає, шокує і збуджує їх творчу уяву. Цим феноменом на початку ХХ століття і стає джаз. В Америці джаз виявився своєрідним порятунком в епоху духовного і морального спустошення, яке охопило американське суспільство після біржового краху двадцятих років. З цього приводу Дж. Антейль констатує, що «негритянська культура, неначе "ричання лева", спромоглась навернути американців до первинних інстинктів, до елементарних законів самозбереження» [86, с. 330]. У свою чергу, європейська музика, як зазначає Ервін Шульгоф у статті «Світський танець» [224, с. 154], певним чином американізується, а «почуття все більше поступаються темпу». Тяжіння до ритмічності і танцювальності є відображенням піку соціальної напруги початку ХХ століття, і водночас, віддзеркаленням тієї перманентної шумової акустики урбанізованого машинного середовища, в якому мимоволі опинилась сучасна людина. Таким чином, джаз абсорбує певні консолідуючі і комунікативні функції, він стає своєрідним посередником для осягнення і розуміння музики соціумом, «спільнотою людей з абсолютно різними поняттями, що проживають у світі, де є постійний... шум машин, і тому схильних до ритмічності, а відтак, і до танцювальності», – пише Ервін Шульгоф [224, с. 153]. *Ідеї симфоджазу* намагаються зреалізувати у своїй творчості композитори різних національних шкіл. В США перші зразки симфоджазу демонструє Чарльз Айвз – джазові епізоди в програмних симфонічних творах «Центральний парк у темряві» (1898–1907), «Три поселення у Новій Англії», (1903–1914), Джордж Гершвін у «Рапсодії у стилі блюз» (1924), Фортепіанному концерті і у опері «Поргі і Бес» (1935). Оригінальне поєднання європейських неокласичних і пізньоромантичних тенденцій з джазо-

вою стильовою палітрою демонструють у жанрі фортепіанного концерту Ервін Шульгоф (Фортепіанний концерт № 2, 1923), Моріс Равель (Фортепіанний концерт Ре мажор, 1930) та Констант Ламберт (Концерт для фортепіано та 11 інструментів, 1931). Урбаністично-брутальні композиції Джорджа Антейля, серед яких «Jazz Symphony» для 3 фортепіано і оркестру (1925) і «Механічний балет» перегукуються з гротескним «Регтаймом» для 11 інструментів Ігоря Стравінського (1918), де композитор залучає до ансамблевої гри угорські цимбали. Слід згадати і інші опуси цього композитора, серед яких регтайм у балеті-пантомімі «Історія солдата» (1918), «Ебоні-концерт» для кларнета і джаз-оркестру (1945)²⁴ і «Циркова полька» (1944). Зацікавлення джазовою стилістикою спостерігаємо і у симфонічній творчості Богуслав Мартіну («Котячий фокстрот», 1920), Альбана Берга (джазові танцювальні епізоди у незавершеній опері «Лулу», 1937). У царині камерної музики слід згадати «Hot sonata» (1930) для альт-саксофона і фортепіано Ервіна Шульгофа, скрипкову сонату Моріса Равеля (1927), камерні полотна Жака Ібера і Пола Крестона та ін. Інтенсивне впровадження джазу в контекст музичних композицій ми спостерігаємо і у творчості австро-американського композитора Ернста Крженека (*Ernst Krenek*), котрий у опері «Джонні наг्राє» (1925) гармонійно поєднує академічну музику з танцювальними мотивами кабаре. Окрім того, в ролі головного персонажа абсолютно неочікувано постає негритянський джазовий музикант, а в постановці задіяно новітні технічні досягнення – бездротовий телефон і справжній локомотив. Активно освоює стилістику джазу і представник німецької композиторської школи Курт Вайль (*Kurt Julian Weill*) «Тригрошова опера», 1927), котрий успішно працював в жанрі музичного театру і мюзиклу²⁵.

²⁴ Написаний для джазового оркестру видатного кларнетиста-віртуоза Вуді Германа.

²⁵ Курт Вайль є автором музичних композицій до десяти мюзиклів. Уривки з його творів були виконані Луї Армстронгом і Боббі Даріном як популярні джазові стандарти.

Висновки до I розділу

У першому розділі дисертації надзвичайно складний і багатовимірний феномен Міста розглянуто у історико-культурному, філософсько-естетичному і мистецькому вимірах. Історичний дискурс образу Міста в художній культурі дає змогу прослідкувати еволюцію семантичного топосу Міста крізь призму різних епох, культур і цивілізацій. Пропонується низка інтерпретацій образу Міста від міфічного «небесного граду», «міста-космосу», «міста-сонця», «міста-саду» до есхатологічних моделей «міста-пастки», «міста-музею Ідеальної Деконструкції» (вислів Ж. Бодрійяра). Проблематика людської екзистенції в умовах урбаністичної дійсності розглянута в соціологічних, філософських-культурологічних і психологічних аспектах. Місто як арена протистояння цивілізації і культури постає у працях Ж. Ж. Руссо, Ф. Ніцше, А. Шпенглера, М. Бердяєва, Х. Ортега-і-Гассета, А. Швейцера та ін. Феномен Міста значно розширює межі розуміння людини і соціуму, тому на початку ХХ ст. надзвичайно актуалізуються психологічні і соціальні аспекти трансформації людської свідомості (феномен «технократичної свідомості») і соціальної комунікації, що концептуалізуються у працях М. Вебера, Г. Зіммеля, Л. Вірта, З. Фрейда та ін. Їх ідеї постануть в основі наукових і філософських досліджень наступних поколінь – Ю. Лотмана, Е. Фрома, Г. Лаппо, Ж. Бодрійяра, К. Лінча, Д. Фрізбі та ін.

Мистецтво ХХ століття багатогранно резонує на всі злети і кризи, які пережила людська свідомість у цей час. Чи не найбільш адекватно всі нюанси апокаліптичних цивілізаційно-культурних процесів відобразились саме в музичному мистецтві. Адже будівельним матеріалом музичного мистецтва є музична інтонація – художньо-виразовий конструкт синкретичної природи, де пластика руху, емоційність, модальність, барвистість, просторова об'ємність і т.д. присутні у згорнутому вигляді, оскільки в силу абстрактного характеру музичної інтонаційності коло асоціацій, котрі вона породжує, сягає безконечності. Визрівання і становлення музичного урба-

нізму на початку ХХ ст. відбувається на фоні динамічних культурних, економічно-соціальних і політичних потрясінь, що спіткали Європу на зламі століть. Його органічне входження в культурно-цивілізаційні процеси свідчить про надзвичайну актуальність і запотребованість у мистецькому континуумі. Зосередившись на відображенні звукових образів та реалій сучасного міста і безпосередньому втіленні сюжетів науково-технічного прогресу і новітніх форм міського дозвілля, музичний урбанізм, особливо у період міжвоєнного двадцятиліття, став одним з найяскравіших мистецьких феноменів. Композитори різних національних традицій і шкіл, часом абсолютно протилежні у своїх стильових і естетичних вподобаннях, репрезентували суб'єктивні музичні рефлексії на соціальні і культурні події нової доби, застосували ряд засобів виразності і певні форми конструювання музичного матеріалу, котрі згодом стануть фундаментальною базою композиторських технік ХХ століття.

Серед цілого пласту музичних полотен, зосереджених на відтворенні звукового універсуму Великого Міста, вагоме місце займають твори, написані для фортепіано. Звукова природа фортепіано, його політембральність і фактурна багатоплановість виявилась чи не найбільш придатною для звукового і тембрового перевтілення. Вже на основі вибраних творів з фортепіанного доробку європейських композиторів першої половини ХХ ст., у наступному розділі сфокусовано увагу не лише на еволюції звукового образу фортепіано під впливом естетики урбанізму, але й на певних новаторських тенденціях і прийомах композиторського письма.

РОЗДІЛ II.
ТЕМА ІНДУСТРІАЛІЗАЦІЇ У ФОРТЕПІАННОМУ
МИСТЕЦТВІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОРІЧЧЯ

**2.1 Технократизм та мистецькі модифікації втілення образу Машини
як символу епохи.**

На початку ХХ ст. європейська цивілізація екстраполює у мистецький простір динамічні імпульси техніцизму як відображення стрімкої індустріалізації і механізації побутового життя. Наслідком взаємопроникнення емоційно-чуттєвих та прагматично-раціональних інспірацій стало формування феномену «технічної культури», зосередженої на втіленні образів, так чи інакше пов'язаних з урбаністичною тематикою. «Дух сучасності все глибше просочується законами математики», – констатує Георг Зіммель [66, с. 26]. Привнесені *сциєнтичною* (фр. *Scientisme*, лат. *scientia* – наука, знання) ідеологією методи – систематика, чітка структуризація, логічний формалізм, аксіоматичний спосіб узагальнення і аналізу, застосування математичної символіки цифр і чисел проникають у всю систему людського світобачення, корінним чином трансформуючи і людську особистість, породжуючи феномен технократичної свідомості. Інтелектуалізму і прагматизм приходять на зміну сакральності і релігійності культури попередніх епох. Наука, з її беззаперечною вірою в розум і пізнання, стає ідейним стрижнем соціокультурного життя суспільства і його самоціллю. Симптоматичним проявом технократичного способу мислення є зростаюча значущість *конструктивного фактору* в мистецтві. Звідси орієнтація на механічність, що витісняє емоційну свободу і суб'єктивність світовідчуття, будь-який прояв чуттєвості, ліризму, а зрештою, і романтично-сакральне сприйняття мистецького акту загалом. З одного боку, апологетика урбанізму, фетишизація машинерії призводить до утвердження раціонально-конструктивістського начала,

з іншого, безумовно, тема самотності, відчуження в індустріальному суспільстві, отримує урбаністично-сюрреалістичне осмислення. Ці процеси кардинальним чином змінюють саме відношення до методу створення естетичного об'єкту. Пошук оригінальності, постійна потреба у новому, досі не апробованому матеріалі стають головними імпульсами творчої діяльності. Доволі симптоматичними з огляду на вище зазначені тенденції звучать слова Миколи Рославця: *«Я знаю, що творчий акт – це не містичний "транс", не "божественне натхнення", а момент вищого напруження людського інтелекту, прагнучого "несвідоме" (підсвідоме) перевести у форму свідомості»* [161].

Зростаюча роль раціональних і аналітичних компонентів композиторського мислення з одного боку призводить до поширення неокласичних тенденцій з опорою на традиційну систему звукової організації, засвоєну від попередніх шкіл, з іншого – до створення нових композиторських технік на основі постромантичної, експресіоністичної сутності вираження. На думку Стефанії Павлишин [149], два основні чинники – *інтелектуалізм і антиабстрактність* як максимально конкретизоване висловлювання – формували потреби новітньої епохи. Фовістичні і брьюїстичні тенденції як відлуння романтизму, з їх однобічністю і звуковою перенасиченістю, вже не могли у повній мірі відобразити динамізм нової епохи. Їх кореляція шляхом залучення раціональних і аналітичних компонентів, особливо у сфері ритму і структуризації музичного матеріалу, призвела до появи певного спектру виразових прийомів і засобів, здатних відобразити не лише акустику урбанізованої дійсності, а й дух епохи нового динамізму, епохи, котра диктує нові вектори сприйняття і втілення простору та часу. Борис Асаф'єв стосовно багатовекторності стильових розгалужень початку ХХ ст. зазначає: *«...це епоха, у котрій поряд співіснують і крайня емоційність, і витончений інтелектуальний формалізм, і естетизм, і екзотика, і спрага примітиву, гостра чуттєвість і аскетизм, що зводить справу художника до подвигу реформатора, пишна розкіш колориту і оголений ритм ударних, атмосфера*

салону і нахабне зубоскальство вулиці... і над всім цим володарює техніка, яка дає можливість композитору одягати будь-яку оболонку і майстерно маскувати брак творчої уяви і фантазії... разом з цим тривають посилені пошуки нових засобів вираження і прогресуючого скептицизму, що виражається у швидкому переході від одних прийомів до інших і швидкій зміні різноманітних течій» [10, с. 165].

Нестримна тенденція до оновлення сюжетів, тематики та всієї системи виразових засобів, що вирує в мистецькому середовищі початку ХХ ст., спонукає до інтенсивного пошуку константного носія, естетичного модусу новітньої індустріальної доби. Саме *образ Машини* у всій розмаїтості її модифікацій (заводський конвеєр, автомобіль, поїзд, літак тощо) стає символом урбаністичної естетики, метафоричним втіленням динамічної реальності і невпинного наступу науково-технічного прогресу. По суті, машина стає алегорією нового динамізму, нового розуміння і сприйняття часу, диктуючи новітні принципи формотворення і структурування мистецьких об'єктів. В даному ракурсі урбаністичні опуси сприймаються як новітнє продовження романтичних інспірацій у сфері образності через призму інтелектуалізму. Таким чином, використання різноманітних звуконаслідувальних темброво-ритмічних, фактурних і динамічних ефектів відбувається на фоні чітко продуманої структуризації музичного матеріалу на основі конструктивного мислення.

Вектори безпосереднього впливу естетики урбанізму на еволюцію композиторського мислення прослідковуються через специфіку втілення механістичної ідіоматики у фортепіанній музиці європейських композиторів першої третини ХХ сторіччя. Причина звернення композиторів саме до фортепіанної звучності для передачі індустріальної шумової акустики обумовлена не лише оркестровою повнозвучністю і надзвичайно широкими динамічними ресурсами, але й тембрально-сонористичною багатолікістю інструменту. Неоднозначність трактовки і семантичного наповнення образу машини як символу урбаністичної дійсності в філософсько-етичному аспекті

стає вагомим чинником розмаїтості, а часто і антиномічності його втілення. Композитори по різному трактують образні можливості механістичної тематики, відповідно акцентуючи різні семантичні сфери. З одного боку, Машина, як одне із джерел естетичного задоволення, як акустичний знак новітньої доби, як символ прогресу, з іншого – образ машинерії стає опосередкованим втіленням агресії, зла, ворожості, метафоричною маскою антикультури ХХ ст. Сміслові навантаження диктує застосування кардинально різних звуконаслідувальних темброво-ритмічних, фактурних і динамічних ефектів, навіть коли предметна сутність ідентична. Проте всі ці твори об'єднані наскрізною тенденцією до поєднання двох компонентів – конструктивного мислення (механічність, ентиемоційність) і яскравої асоціативності при максимальній конкретності, антиабстрактності висловлювання. Механічність, у свою чергу, декларує безапеляційне домінування принципу остинато як естетичного модусу машинерії.

Предметом нашого дослідження стали фортепіанні мініатюри із чітко зазначеною програмною складовою:

– *авто* стає головним героєм п'єс «*В автомобілі*» і «*В автобусі*» Ф. Пуленка з циклу «Прогулянки» (1921), п'єси «*Авто*» Всеволода Задерацького з циклу «Зошит мініатюр» (1928);

– *залізнична тематика* представлена в токаті Володимира Дешевова «*Рейки*» (1926), «*По залізній дорозі*» Ф. Пуленка (1921), у мініатюрах «*Scenic-Railway*» А. Онеггера, «*Le Train hanté*» («Поїзд-привид») Б. Мартіну, «*Russian Mountains*» («Російські гірки») О. Черепніна,²⁶ «*Celestial Railroad*» (1924) Чарльза Айвза;

– *образ аероплану* постає в мініатюрі Лео Орнштейна «*Суїцид в літаку*» (1913) і в п'єсі з циклу «Прогулянки» Франсиса Пуленка «*В літаку*» (1921), у сонаті Джорджа Антейля «*The Airplane*» (1921).

²⁶ П'єси належать до циклу «Парк атракціонів», котрий на замовлення однієї з паризьких виставок був написаний сімнадцятьма композиторами, що на той час перебували у Парижі. Серед них і Ж. Орік, Ф Момпо, Ж. Ібер, Д. Мійо та ін. Цикл присвячувався Маргариті Лонг.

Новітні форми втілення ідеї прогресуючого руху репрезентовані і в жанрі фортепіанної токати. «Сергій Прокоф'єв днями написав річ, від якої я просто шаленію – фортепіанну токату. Страшенно дотепно, уїдливо, енергично і характерно. Теми – верх простоти і фізіономічності. Може здатись дивним, що про п'єсу в 10–12 сторінок я пишу цілий дифирамб, проте, не можу втриматись від вигуків захоплення. Наразі, це один з його найкращих і у будь-якому випадку найбільш зрілий твір», – так висловив своє захоплення Токатою Сергія Прокоф'єва Микола Мясковський у листі до В. Держановського, датованому 11 квітням 1912 року [95, с. 43]. І хоча токато належить до раннього періоду творчості Прокоф'єва, в ній чітко увиразнюються характерні риси його стилю: нестримна енергія ритму, графічність ліній, діатонічне мислення поряд зі сміливими модуляціями і політональними гармоніями. Саме дотичність до авангардових течій початку ХХ ст. (футуризм, кубізм, урбанізм, у певній мірі дадаїзм) обумовлює сміливі експериментаторські рішення і незвичну терпкість музичної мови молодого композитора. Приміром, Володимир Дукельський²⁷, описуючи враження від першого фортепіанного концерту і токати, називає стиль молодого композитора «музичним футболом», з мускулистою нехитрою ритмікою, атлетичними гамами на кшталт вправ Ганона і гліссандо. Прокоф'єв у цій п'єсі вперше демонструє новий тип механізованої токатності, з характерною для неї тенденцією до поступового нагнітання енергії руху. Незважаючи на відсутність програмного заголовку, тобто прямої предметної асоціативності, виразний арсенал музичних засобів і піаністичних прийомів в повній мірі розкривають урбаністично-індустріальний підтекст музики. Ефект автоматизації і зримості образу машини досягається завдяки настирливості остинатно-прямолінійної динаміки моторного руху шістнадцятих протягом всієї п'єси. Вже на початку твору наполеглива

²⁷ Концерт відбувся у Київському відділенні РМО 18 листопада 1916 р. В. Дукельський, якому на той час було лише 13 років, як і Прокоф'єв у свій час, навчався композиції Р. Глієра. Його спогади про цей концерт опубліковані у книзі Ігоря Вишневецького «Сергій Прокоф'єв». [38]

фіксація слухової уваги на тонічному звуці зводить подачу музичного матеріалу до рівня чисто ритмічної абстракції:



Рис. 2.1.1. С. Прокоф'єв. Токата, т. 1–4.

Токата написана у вільно трактованій сонатній формі з елементами рондо. Динамізація розвитку першої теми-рефрену досягається шляхом поступового нанизування на основний тон різноманітних прохідних звуків, інтервальних і акордових співзвуч, що призводить до утворення все більш складних дисонантних гармонічних утворень кластерного типу. Причому їх поява, підкреслена різкими акцентами і контрастною динамікою, то стверджує метричну організацію, то, навпаки, створює метро-ритмічний конфлікт, тим самим ще більше нагнітаючи емоційну напругу. Друга тема головної партії (т. 25), незважаючи на остинатне обігрування тонічного тризвуку, завдяки секвенційному розвитку і насичення тканини хроматизмами, втрачає «так настійливо декларовану „темою-ритурнель” тональну стійкість» [209, с. 38]. Вертикальне ущільнення фактури шляхом лінійного нашарування хроматичних ліній призводить до утворення різкодисонантних субакордів, що поступово на фоні механічної одноманітності отримують відносну автономність.

Динамізації розвитку сприяє і лапідарний, загострений характер ритму, і ступеневе співставлення різнорідних фонічних звучностей, що створює відчуття об'ємності простору, і терасоподібна динамічна шкала, як відлуння барокових традицій. Зв'язкова партія (т. 57) побудована на основі рівномірного руху по хроматичній гамі на фоні остинатного супроводу ломаних октав у лівій руці. Своім динамічним висхідним розбігом вона приводить до появи побічної партії (т. 77), що характерна розведенням фактурних ліній

у різні регістрові площини, тим самим створюючи враження просторової об'ємності і вражаючий колористично-зображальний ефект. Поява теми-рефрену на межі структурних розділів і пов'язаний з цим динамічний спад, створює враження тимчасової зупинки механізму, що неначе живий організм, набирає сили перед наступним етапом руху.

У розробковому розділі для ще більшої динамізації розвитку композитор застосовує елементи поліфонічної техніки. Так друга тема головної партії відразу подається у вигляді фугато. Мотив теми звучить одночасно у двох голосах із запізненням на одну восьму. Неспівпадіння метричної пульсації по вертикалі і автономність ритмічних ліній відносно тактової риси створює ефект хаотичного, неконтрольованого руху. Кульмінаційне проведення теми нагадує раціонально вибудовану конструкцію, де стретний виклад теми у нижніх голосах супроводжується контрапунктичним проведенням зв'язкової теми в ракохідному русі у верхньому голосі. Причому, основна тема постає у різних модифікаціях. Так, у лівій руці тема проводиться у збільшенні (восьмі тривалості замість шістнадцятих), причому в октавному дублюванні, натомість в середньому голосі звучить її основний варіант з поступовим терцовим ущільненням. Таким чином, тема постає на значно вищому емоційному рівні і вражає кардинальною образною трансформацією. Після яскраво-контрастного і широко розбудованого розробкового розділу, лаконізм скороченої репризи-коди компенсується внутрішньою інтенсифікацією. Останній динамічний злет (*pp-ff-sff*) на фоні *accelerando* у завершальній стадії розвитку композиції виявляє новий ракурс освітлення основного образу. Втрата темою тональної стійкості завдяки неочікуваній появі пониженого четвертого ступеня створює враження незавершеності, неначе в роботі механізму відбувся неочікуваний збій. Проте, її проведення раптово переривається глісандуючим пасажем з наступним утвердженням основного тонічного звуку *pe*, підкресленого *sff*.

Яскравим прикладом відображення динаміки і руху машини крізь призму механізованої токатності є і фортепіанна мініатюра «Рейки» (1926), написана

молодим випускником Петербургської консерваторії Володимиром Дешевим (1889–1955). Очевидно, перебуваючи під враженням оркестрової п'єси А. Онеггера «Пасифік 231», молодий композитор пише музику до виробничої мелодрами «Рейки», а згодом з під його пера виходить і фортепіанна мініатюра «Рейки». Оперуючи досить скромними фортепіанними засобами, уникаючи перенасиченості і громіздкості фактури, композитор, тим не менше, досягає поставленої цілі, а саме – створити образ машини в динаміці її руху. Афористичність і лаконізм, театральна характеристичність і чіткість подачі образу – ось основні якості цієї п'єси.

Жорсткий, урбаністичний стрій музики, гостра акцентуація і різкі раптові динамічні контрасти (*p-fff-p*) якнайкраще відображають рух машини у всій багатолітності її візуальних і аудіо ефектів. Так, синкоповані гостро-дисонантні акорди кластерного типу (т. 25-26) не що інше, як спроба викликати асоціацію з машинними гудками. Поява фігурацій сонатинного типу у лівій руці в середньому розділі п'єси (т. 37–46) неначе відображає нав'язливе «таракотіння» колес поїзда. Поступове ритмічне дроблення, що призводить до появи висхідних паралельних пасажів на двох площинах фортепіанної клавіатури, символізує момент нестримного нагнітання швидкості. Причому, елементи тематизму в калейдоскопічній послідовності змінюють один одного. Їх мозаїчне нагромадження, підсилене фактурним і динамічним контрастом, створює ефект кінокадру і, безумовно, свідчить про близькість композитора до тогочасних модернових тенденцій, особливо у сфері монтажного мислення.

Строгий, виважений відбір музичних засобів і їх диференційоване семантичне наповнення, мінімалізм і афористичність форми постають як відлуння ідей «нової простоти», «нового динамізму», задекларованих у середовищі представників французької «шістки», а також реалістичних тенденцій у межах «нової речевості» П. Хіндемита. З огляду на вище сказане, показовими є слова на адресу Володимира Дешевова композитора Даріуса Мійо, з яким він перебував у дружніх стосунках: «...найбільше враження у Ленінграді

справив Володимир Дешевов. Це справжня геніальність, абсолютно далекий від академізму підхід до мистецтва... На всіх його творах лежить відбиток крайньої оригінальності» [266, с. 172].

У схожому образно-семантичному ракурсі перебуває і *Токата* Леоніда Половінкіна (1937). Композитор являється одним з яскравих представників раннього російського авангарду (поряд з Олександром Мосоловим, Миколою Рославцем, Артуром Лур'є, Сергієм Протопоповим та ін.). Після закінчення Московської консерваторії, у 1920 роках стає активним членом Асоціації сучасної музики. Будучи виразником футуристичних ідей у мистецтві, надає перевагу раціонально-конструктивістським тенденціям і одним із перших виявляє зацікавленість джазовою музикою (фокстрот «Електрифікат» 1925). П'єса Л. Половінкіна продовжує лінію механізовано-урбаністичної токатності, втіленої засобами конструктивістського, раціонально-об'єктивного письма. Композитор демонструє своєрідне втілення тогочасних модернових тенденцій з опорою на монтажний метод конструювання матеріалу. Безумовно, монтажність, як спосіб подачі і структуризації музичної тканини, являється результатом впливу позамузичних факторів з інших областей художнього мистецтва, а саме кінематографу і урбаністичних тенденцій в архітектурі.

Проблематика монтажного мислення безпосередньо торкається і формотворення, і тематизму, і принципів загальної драматургії твору. Тенденція до фрагментарності втілена шляхом калейдоскопічної послідовності епізодів-кадрів, без будь-яких зв'язуючих розділів і переходів між ними. Проте, незважаючи на рапсодичний виклад матеріалу, наявність епізоду в основній тональності (fis-moll) наприкінці твору (т. 333) дає можливість трактувати форму як тричастинну репризу з кодою.

Монтажність виявляється не лише у сфері формотворення, але й на рівні синтаксичному. Початковий мотив теми (висхідна секундо-квартова інтонація) експонується вже у вступному розділі токати (т. 1–52). Основна

тема, що є результатом співставлення і контамінації мотивів²⁸, наочно ілюструє монотематичний задум композитора. Незважаючи на чітко окреслену бінарну лінеарність фактури, акомпанемент поступово набуває ритмо-мелодичного значення. Таким чином, поступово нівелюється диференціація тематизму від супроводжуючих елементів, все підпорядковується ритмічному візерунку і фактурному розвитку.

У розробковому розділі тема сягає свого апогею завдяки ущільненню фактури (октавно-акордовий виклад), широкому діапазону звучання, стрімкому темповому і динамічному нагнітання. Проте, на самій вершині свого злету вона раптово переривається появою остинатної тріольної ритмоформули і основного варіанту теми, але в тональності *es-moll* і на значно нижчому динамічному шаблі. Зняття звучності і поступова мелодизація фактури призводять до появи теми в дещо іншому образному ракурсі (т. 219, *espressivo il basso*). Її проведення чергуються з короткими інтерлюдійними вставками, побудованими на інтонаціях теми, в манері постімпресіоністичного, ілюзорно-сонорного письма. Такого роду епізоди, прошаровуючи собою тематично оформлені розділи, виконують функцію відтінюючого контрасту. Експресія розвитку, сягнувши своєї кульмінації, неначе застигає на витриманому ферматному гостродисонантному акорді квінтової будови.

В репризному розділі (т. 333) токатно-урбанізована моторність відвоює свої позиції. Її нестримний динамічний потік сягає свого апогею в коді, яка побудована на контрастному співставленні хоральної патетики акордових комплексів і висхідних октавно-мартелятних пасажів. В наступних тактах поступовий динамічний спад сприймається як тиха «післякульмінаційна» зона. Поліфонічний діалог голосів, регістрово віддалених один від одного, зміна артикуляції і розрідженність фактури створюють ефект

²⁸ Джерела монтажного мислення (принцип комбінаторики), безумовно, можна прослідкувати і у творчості В. Моцарта, Р. Шумана, К Дебюссі, проте у творчості композиторів початку ХХ століття, зокрема І. Стравінського, С. Прокоф'єва, цей принцип оперування тематизмом стає домінуючим.

«згасання», що лиш зрідка порушується раптовими вторгненнями в прозору комплементарну тканину початкової ритмоформули теми.

Токата Л. Половінкіна – твір симптоматичний, абсолютно у фокусі тогочасних піаністичних пошуків. Його характерні якості – перевага безпедальної звучності, ударний образ фортепіано, активне застосування крайніх регістрів, домінування нонлегатної артикуляції і техніки *martellato*. В зримій плакатності і відвертому примітивізмі мелодичних ліній особливо відчутна близькість традиціям с. Прокоф'єва та І. Стравінського. У сфері гармонії, незважаючи на тональне мислення, композитор оперує жорстко-дисонантними звучностями і прийомами полігармонічного письма, рясно насичуючи тканину хроматизмами і альтерованими звуками. Привертають увагу і імпресіоністичні рішення звукового колориту фонових епізодів. Їх відмінні якості – гостра індивідуалізованість інтонацій, ускладненість ладу хроматикою, витончена крихкість ритмічного візерунку. Властива їм сюрреалістична ілюзорність, камерність звучання на протигагу урбаністично-токатній стихії сприймається як тиха лірична сповідь. Такі розділи, виконуючи функцію відтінюючого контрасту, часто зустрічаються в музиці Д. Шостаковича, Б. Бартока, А. Онеггера, Б. Мартіну (переважно в середніх розділах форми).

Одним з перших відгукнувся на урбаністичні тенденції у західноєвропейському континуумі представник французької «шістки» Франсис Пуленк, котрий у 1921 році демонструє публіці *фортепіанний цикл «Прогулянки»*. У 10 різнохарактерних п'єсах композитор намагається відтворити моторні відчуття від різних способів пересування. При всій екстравагантності задуму, Пуленк дотримується тих засад, на яких базувалась концепція програмності у романтиків, проте з кардинально іншими орієнтирами змісту, а, відтак, і способами втілення власне ідеї програмності. Композитор не зосереджується суто на звуко-тембровій імітації і прямій описовості того чи іншого об'єкту. Він легко оперує мюзик-хольними інтонаціями і ритмами, неочікувано вводить цитати (тема «Шопена» в мініатюрі «Автомобілі»),

дотепно обіграє різні прийоми втілення ідеї руху у його процесуальності, абсолютно неочікувано співставляє різні стилі і відповідно фактурні моделі. Любов Кияновська називає «Прогулянки» одним з «найпоказовіших прикладів програмного парадоксу і самоочевидної іронії» [80, с. 40]. Таким чином, романтична ідея мандрів (фантазія «Мандрівник» Ф. Шуберта, «Гарольд в Італії» Г. Берліоза, фортепіанний цикл «Роки мандрів» Ф. Ліста тощо) у Пуленка втілена крізь призму іронічного трактування і у певній мірі продовжує лінію парадоксальних циклічних програмних опусів Еріка Саті («Спорт і розваги», «Три п'єси у формі груші», «Ексцентрична красуня» тощо).

Цикл побудований за принципом контрастного співставлення, з виразним тяжінням до театральної жестикуляції та зримості музики. Розміщуються п'єси в наступному порядку: № 1 «Пішки», № 2 «В автомобілі », № 3 «Верхи», № 4 «У човні», № 5 «В літаку», № 6 «В автобусі», № 7 «В колясці», № 8 «По залізній дорозі», № 9 «На велосипеді», № 10 «У диліжансі». Композитор не обмежується лише програмною назвою кожної п'єси циклу. Цікавою деталлю є притаманне французьким композиторам акцентування уваги на початку твору саме на характері виконання замість традиційно темпового визначення, що відразу спрямовує виконавця в потрібне образне русло. Ось найбільш яскраві приклади: № 1 «Nonchalant» (з фр. – безтурботно, безпечно), № 3 «Trepidant environ» (з фр. – гарячково, метушливо), № 8 «Vif» (з фр. – яскраво). Причому ремарки автора стосуються як образної сфери чи характеру виконання, так і прийомів фортепіанної гри, артикуляції чи педалізації: «doucelement balance» (обережно балансує), «penetrant» (проникливо, чуттєво), «delicatement» (делікатно), «violent peu de pedale» (не шкодуючи педалі), «tres enveloppe des pedales» (огорнуто педаллю). Це вкотре свідчить про важливість кожної деталі музичної тканини в системі витонченого, рафінованого естетизму, притаманному загалом французькій музиці.

Будучи учнем знаменитого іспанського піаніста-віртуоза Рікарда Віньєса (*Ricardo Viñes Roda*), Пуленк створює напрочуд зручні в піаністичному плані п'єси, різноманітні за манерою викладу, за стилем і складністю фортепіанного письма. Розмір кожної п'єси циклу не перевищує і сорока тактів, приміром, № 9 «На велосипеді» має лише 19 тактів.

Тенденція до афористичності письма обґрунтована відсутністю контрастної драматургії і тяжінням до екстенсивного типу інтонаційного розгортання. Таким чином, наче наслідуючи Е. Саті, Пуленк зосереджується на статичності образу і апроцесуальності. Типовою особливістю гармонічної мови Пуленка, як інших представників «шістки», є застосування політональних прийомів письма. Приміром, в № 10 («В дилижансі») верхній голос звучить в *C-dur*, тоді як нижній – в *Fis-dur*. Бітональна організація музичного матеріалу зберігається протягом всієї п'єси.



Рис. 2.1.2. Ф. Пуленк. «В дилижансі», т. 1–3.

У № 3 («Верхом») партія правої руки звучить у *D-dur*, тоді як ліва рука – у *Fis-dur*.



Рис. 2.1.3. Ф. Пуленк. «Верхи», т. 12–15.

Незважаючи на те, що цикл написаний у ранній період творчості композитора, він експонує найбільш характерні риси стилю Пуленка, а саме

«ренесансне», оптимістичне світобачення і спорідненість з французькою клавесинно-фортепіанною культурою, гармонійне поєднання докласичних і позакласичних її витоків. Прийоми мінімалізму, раціональність і лаконізм висловлювання поєднуються з виразною мелодикою, незвичним гармоніями у дусі Стравінського чи Саті і характерною для Пуленка інструментальною театральністю. Прості за фактурою, витримані переважно у двоголосному викладі, вони відразу зачаровують слухача ясністю, прозорістю письма, блискучою винахідливістю в плані знаходження нових фактурних прийомів для створення того чи іншого образу чи переосмислення вже традиційних, класичних фактурних формул. Так, для зображення руху поїзда (№ 8) композитор послуговується доволі простими засобами у граціозній манері французьких клавесиністів, з мінімальним застосуванням педалі і опорою на дрібну техніку.



Рис. 2.1.4. Ф. Пуленк. «Поїзд», т. 1–3.

Про алюзію до класичного стилю свідчить і ясність гармонічної мови, консонантне милозвуччя гармоній, характерні автентичні каденції. Середній розділ простої тричастинної форми вносить мінімальний відтінюючий контраст. Мотиви теми, зазнавши інтонаційних та ритмічних трансформацій, неначе освітлюються новими барвами завдяки секвенційному розвитку – C-dur – c-moll – Es-dur.

Динаміка ж руху автомобіля (№ 2) передана композитором в кардинально іншому стильовому рішенні. Тут він наслідує романтичну манеру письма, причому робить це відкрито, навіть декларативно. Немовби продовжуючи започатковану Е. Саті тенденцію до стильової алюзії (фортепіанні цикли

«Embreons desseches»²⁹, «Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois» (з фр. «*Ті, що гризуть і дратують одного бовдура*»), він навіть вводить шопенівську цитату (т. 13), підкреслюючи цей факт додатковою ремаркою.

Концертно-віртуозна, репрезентативна подача музичного матеріалу, висока шкала динамічного і емоційного напруження (ремарки автора – «*tres agite*», «*tres gai*» – дуже збуджено, дуже піднесено) підсилюється і введенням в музичну тканину гостро-дисонантних акордів та співзвуч. Їх раптова поява в репризному розділі вносить деякий відтінок іронії в загалом милозвучну гармонічну канву. Завершальний висхідний пасаж паралельними секстами, що абсолютно неочікувано зупиняється «біладовим» акордом (a-moll'-ний тризвук у лівій руці і звук сіс у правій), лише підтверджує гумористичний підтекст музики.

Чергування прозорої «молоточкової» звучності з педальними, обертоновими нашаруваннями свідчить про зацікавлення композитора і колористично-сонористичними досягненнями імпресіонізму: № 1 («Пішки»), № 7 («В колясці»), № 9 («На велосипеді»), № 10 («В дилижансі»). Не оминає Пуленк і характерної для експресіонізму екзальтованої, драматично-екстравертної манери висловлювання в поєднанні з різкодисонантною, хроматизованою гармонічною мовою («У човні»).

Досить своєрідний підхід композитора і в плані підбору потрібних музичних характеристик для втілення образу літака. Паралельний рух гостродисонантних інтервалів (мала нона) і квартових септакордів на тлі рясної педалізації, що неначе огортає акорди обертоновими нашаруваннями, відображають плавні, неспішні віражі машини і шум двигуна.

²⁹ Ерік Саті в циклі «Сушені ембріони» вводить цитати-ремінісценції з творів Шуберта, Шопена і Моцарта. Послугуючись сучасною музичною мовою, композитор неначе висловлює власне відношення до композиторів-класиків з притаманною йому долею скептицизму і іронії. Так, приміром, заявлена у ремарках тема мазурки Шуберта не існує в природі (Шуберт не писав мазурок).



Рис. 2.1.5. Ф. Пуленк. «Аероплан», т. 1–2.

У прозорій, поліфонічній фактурі все підпорядковане лінеарності. Індиферентність ліній підкреслюється різними засобами – динамічними, артикуляційними, неспівпадінням тактових розмірів по вертикалі.



Рис. 2.1.6. Ф. Пуленк. «Аероплан», т. 6–10.

Розмірена плинність розвитку, що лиш зрідка порушується хвилеподібною динамікою і контрастним співставленням різнорідних звучностей, викликає ефект статичності і застигlosti образу, ефект безімпульсного руху.

Для порівняння згадаємо і мініатюру україно-американського композитора Лео Орнштейна «Суїцид в літаку» 1913 року, котра у виконанні автора поряд з іншими урбаністичними опусами викликала справжній фурор як на сценах Америки, так і Європи, гастрольні тури котрою 1913–1914 роках проходили при переповнених залах (понад 2000 слухачів). Паралельно з Генрі Коуелом, Орнштейн сміливо експериментує з кластерами і відверто вражає публіку шумово-ударною трактовкою фортепіанної звучності.

Allegro Molto

Рис. 2.1.7. Л. Орнштейн. «Суїцид в літаку», т. 1–4.

Активне оперування технікою мартелято, використання інтервальних гліссандуючих пасажів, акордових тремолоючих комплексів, у сфері гармонії – відверто атональне мислення, у сфері ритму – різка динамічна і артикуляційна акцентуація синкоп – таким чином композитор демонструє кардинально інший підхід до зображення машини. Завдяки програмному заголовку він зосереджує увагу на процесуальності дії (головним є факт суїциду, машина швидше постає як тло), що обумовлює наскрізну драматургію цієї мініатюри з виразною драматичною кульмінацією в середньому розділі композиції.

Рис. 2.1.8. Л. Орнштейн «Суїцид в літаку», т. 90–95.

У схожому ракурсі змальовано образ літака і в другій сонаті Джоджа Антейля, хоча тут композитор вводить ліричні оазиси у стилі імпресіоністично-сонористичного письма. Відтінюючі ліричні епізоди дещо пом'якшують урбаністично-войовничий тонус твору.

У 1937 році на замовлення однієї з Паризьких виставок сімнадцять композиторів, що проживали на той час у Парижі, пишуть фортепіанні мініатюри, тематично пов'язані з залізною дорогою. Цей цикл присвячується видатній піаністці і педагогу Маргариті Лонг і отримує назву «Парк атракціонів». Окрім «*Scenic-Railway*», туди входили приміром «*Le Train Hante*» Богуслава Мартіну і «*Russian Mountains*» Олександра Черепніна, а також мініатюри Федеріко Момпо, Жака Ібера, Жоржа Оріка, Даріюса Мійо, Франсиса Пуленка та ін.

У фокусі розмаїтості музичних втілень образу локомотиву засобами фортепіанного письма деякі п'єси потребують більш детального розгляду. Артур Онеггер, який після написання у 1923 році симфонічної п'єси «*Пасифік 231*» уникав надмірного захоплення тогочасними модерновими тенденціями, у фортепіанній мініатюрі «*Scenic-Railway*» у повній мірі зреалізовує свою знамениту сентенцію «музика – це геометрія, що рухається у часі» [142, с. 139].

На відміну від вище згаданих фортепіанних мініатюр «Рейки» В. Дешевова чи «По залізній дорозі» Ф. Пуленка, де образний стрій і метрична пульсація експонуються відразу з перших же тактів твору, Онеггер демонструє дещо інші семантичні наміри. Наявність вступного розділу, очевидно, свідчить про бажання автора показати поступовість переходу від статичності до руху.

Хоральна в'язкість акордових вертикалей, з елементами підголоскової поліфонії, поступово поглинається секундовими інтонаціями. Їх висхідний секвенційний розвиток, підсилений ритмічним дробленням, на вершині динамічного зростання раптово переривається гостродисонантним тремолоючим акордом (*p*), що ще більше посилює ефект напруги і очікування.

Moderato

PIANO
mf

crescendo

p

Рис. 2.1.9. А. Онеггер. «Залізниця», т. 1–6.

Основний розділ Allegro демонструє характерний для Онеггера прийом динамічного наростання і ритмічної інтенсифікації в рамках монотематичного наскрізного варіантного розвитку. Безперервний потік шістнадцятих в паралельному русі на двох рівнях клавіатури, що зливаються в єдиному потоці звучності, визначають своєрідність музичної тканини даної композиції.

Allegro

p

crescendo

Рис. 2.1.10. А. Онеггер. «Залізниця», т. 7–8.

Токатна однорідність тематизму фактурно-фігураційного типу відразу зосереджує увагу на предметному сенсі зображуваного об'єкту. Дотримання певного фактурного стереотипу свідчить про свідоме акцентування уваги на фонічності вибраної фактурної формули, що сприяє більшій зримості і сталості образу.

Конструктивна продуманість комбінаторики ритмо-інтонаційних структур і технічних прийомів (принцип поступового інтонаційного проростання,

ритмічна варіантність) служить дієвим засобом передачі невлливої точності і передбачуваності механічного руху. Проте, композитор намагається передати і момент поступового нагнітання швидкості, уникаючи безпосередньо темпових змін, аналогічно до вже застосованого методу у «Пасифік-231». Цьому служить цілий комплекс дієвих засобів динамізації музичної тканини.

Принцип інтонаційного проростання, характерний для класичного типу розвитку, призводить до поступового розширення діапазону звучання і регістрового розведення мелодичних ліній (від секунди до великої децими на вершині кульмінаційного розвитку). Динамізації розвитку сприяє і прискорення ритму тональних змін шляхом гармонічних секвенцій. Хвилеподібна динамічна шкала на рівні мікроструктур (в межах такту) поднується із контрастною терасоподібною динамікою (три хвилі поступового динамічного наростання і спаду (*p-f-p*). Таким чином, динаміка набуває функцій формотворчого фактору, структурно оформлюючи потік музичної тканини в просту тричастинну форму. При остинатно витриманій метричній пульсації композитор вдається до ритмічної варіантності і до різноманітних прийомів фігуративної техніки. Тут простежуються семантичні наміри композитора. Так, перехід від шістнадцятих до тріольного руху на вершині динамічного злету відображає момент інертності на фоні темпової стабільності. Прийом ритмічного дроблення на початку динамічної хвилі створює ефект пришвидшення, динамізуючи тим самим музичний розвиток. Щодо гармонічної мови, її якість є похідною від комбінаторики інтервального співвідношення паралельного руху двох мелодичних ліній. Їх індиферентність підкреслена і завдяки застосуванню прийому «двох клавіатур» з почерговою зміною позицій рук. Таким чином, різноманітні політональні нашарування (приміром, C-dur (лід.) – As-dur (нат.)), полігармонічні співставлення арпеджованих фігурацій різної структури, створюють специфічну колористично – сонорну звучність.

Таким чином, Онеггер, попри уявну спонтанність і імпровізаційність розгортання музичного матеріалу, демонструє зразок чітко продуманої,

раціонально виваженої композиційної процесуальності, де все підпорядковано ідеї відтворення математично точного наростання швидкості руху машини.



Рис. 2.1.11. А. Онеггер. «Залізниця», т. 19–20.

Епізодичне зацікавлення урбаністичними тенденціями прослідковується і у творчості українських композиторів початку ХХ століття. Визрівання феномену українського музичного модернізму в великій мірі обумовлене міграційними процесами в мистецькому середовищі. Новітні тенденції експресіонізму, неокласицизму, неофольклоризму, урбанізму, отримавши своє оригінальне втілення у творчості українських композиторів-модерністів, порушили герметизм та певну консервативність українського мистецького середовища. На прикладі творчості Федора Якименко³⁰, Володимира Дукельського³¹, Лео Орнштейна³², Юхима Голишева, Костянтина Шиповича,

³⁰ Навчався у Петербургській консерваторії, клас композиції М. Римського – Корсакова. Якименко – перший учитель Ігоря Стравінського. У 1924 – виїзд до Праги, де, викладаючи в українському педагогічному інституті ім. Драгоманова, видає «Практичний курс гармонії» українською мовою. 1927 рік – переїзд до Франції, де здобуває популярність як піаніст і композитор і налагоджує стосунки з французькими видавництвами, проте за невідомих обставин більшість творів збереглись лише в рукописах.

³¹ Володимир Дукельський (1903–1969) навчався в Київській консерваторії у класі Р. Глієра. У 1919 році родина Дукельських емігрує в Америку, де він за порадою Дж. Гершвіна обирає більш звичний для американської публіки псевдонім Вернон Дюк. В подальшому він працює паралельно в двох музичних вимірах – академічному і естрадно – комерційному. У 1923–1929 роках, перебуваючи у Парижі, тісно співпрацює зі І. Стравінським, С. Дягілєвим, С. Прокоф'євим, С. Далі, котрі висловлюють надзвичайно високу оцінку його композиторському таланту. Найбільш показові твори з його «академічної» спадщини – фортепіанний, віолончельний та скрипковий концерти, балет «Зефір і Флора», «Сюрреалістична сюїта» для фортепіано, кантати та ораторії. Для його стилю характерне поєднання імпресіоністичних тенденцій з віяннями футурикубізму і сюрреалізму, а також активне застосування ідіоматики американського джазу.

Пилипа Козицького, Стефанії Туркевич, Юзефа Кофлера, Миколи Колесси, Всеволода Задерацького, Зеновія Лиська, Антіна Рудницького, Василя Барвінського, Нестора Нижанківського, Володимира Мосолова, Бориса Лятошинського, Левка Ревуцького та багатьох інших можна стверджувати, що тогочасна українська академічна музика була невід'ємною складовою європейської культури, незважаючи на те, що творча спадщина багатьох з них ще не отримала належної оцінки і аналітичного огляду у музикознавчих працях.

Українські композитори активно демонструють зразки музичного втілення актуальних тогочасних тем і сюжетів. Ідея відображення спортивно-ігрової атмосфери засобами музичної виразності зацікавлює Левка Ревуцького – «Скерцо» з Другого фортепіанного концерту (1934), музика котрого сповнена енергетикою оптимізму і спортивною ексцентрикою. У 20-ті роки видається збірка окремих мініатюр українських композиторів під назвою «Кінозбірник» (1929), що очевидно було пов'язано з потребами кінематографу. Як зазначає В. Клиш [81], специфіка збірки зумовила і рідкісну для того часу рису, як позначки тривалості кожної п'єси. Зокрема, мініатюра Пилипа Козицького³³ «Індустріальний момент» супроводжується вказівкою щодо точної її тривалості – «1,½ хв.». Опосередковану дотичність до урбаністичної тематики, на думку львівського музикознавця Романа Стельмашука [183], виявляє і фортепіанна сюїта Нестора Нижанківського «Листи до неї». Схильність до монтажного мислення, що виявляється в кадровій зримості різномірних епізодів, застосування побутових інтонацій у п'єсі «Лист про ніжність її рук», дисонантність гармонічної мови – ці засоби музичної виразності, безперечно, свідчать про модернові уподобання композитора.

³² Лео Орнштейн народився у м. Кременчуг Полтавської губернії. З 3 років починає займатись музикою у київській школі при імператорському музичному товаристві. За протекцією Йозефа Гофмана у віці 11 років поступає до Петербургської консерваторії у клас Олександра Глазунова (композиція) і Анни Єсипової (фортепіано). У 1906 році родина мігрує до США.

³³ Пилип Козицький (1893–1960) – навчався у Київській консерваторії у класі композиції Б. Яворського та Р. Глієра. Організатор і керівник музичного товариства ім. М. Леонтовича. У 20-х роках був головним редактором журналів «Музика молодих» та «Музика масам».

Соната Антіна Рудницького (1931) є яскравим зразком гармонійного поєднання національно-ментальної специфіки мислення і тогочасних модернових тенденцій. Навчаючись почергово у польській консерваторії Львова (на той час Лемберга) у класі фортепіано Вілема Курца (з 1917 по 1922) і у Берлінській вищій школі музики у класі композиції тогочасного директора закладу Франца Шрекера (з 1922 по 1926), Рудницький мав нагоду особистого спілкування з визначними постаттями європейського мистецького середовища. Це і Василь Барвінський, у котрого він навчався приватно гармонії під час перебування у Львові, і Артур Шнабель і Егон Петрі, під батудою котрих він вдосконалював свою фортепіанну майстерність, і Курт Закс, в якого композитор прослухав курс інструментознавства і музикознавства, і Юліус Прювер, завдяки котрому він отримує ще й фах диригента. Окрім того, динамічні імпульси художніх новацій надходять і від старших вихованців Франца Шрекера, котрі на той час вже були молодими викладачами Берлінської Вищої школи – це Ернст Крженек, Алоїс Хаба, Кароль Ратгауз. Таке оточення, безумовно, сприяло визріванню композиторського дару Антіна Рудницького і надало йому певного етичного спрямування. Про його активну позицію у сфері пропаганди авангардових тенденцій в українській музичний простір свідчить здійснений ним у 1938 році переклад книги Феруччо Бузоні «Нарис нової естетики музики», а також те, що його перша, опублікована 1922 року у Львові, стаття була присвячена західноєвропейському авангарду [36, с. 7].

Фортепіанна соната написана у 1931 році під час перебування у Києві³⁴. Твір доволі симптоматичний з огляду на втілення неофольклорних, неокласичних і урбаністичних тенденцій в українській музиці початку ХХ століття. Опертя на український фольклор і національно-ментальну специфіку мислення при одночасній відкритості до інтернаціональних імпульсів модерну надає цьому твору виняткової цінності. Тематизм сонати базується

³⁴ Присвячена дружині А. Рудницького оперній співачці Марії Сокіл.

на інтонаціях, запозичених композитором з пісень тогочасних українських стрілецьких загонів, а саме стрілецьких пісень «Ой видно село» та «Ой та зажурились стрільці січовії» [36, с. 182]. Зважаючи на його вокальну природу, окремої уваги заслуговують саме методи розгортання і розвитку тематичного матеріалу. Ми можемо спостерігати, як в межах одного твору композитор вміло інтегрує різнорідні стильові тенденції. Так, поряд з активним застосуванням прийомів поліфонічного письма (елементи підголоскової поліфонії, контрапунктичні переплетення тематичного матеріалу у репризі сонатної форми першої частини), окремі епізоди викладені в манері віртуозних каденцій пізнього романтизму (кода першої частини, т. 82-88). Імпресіоністичні рішення із застосуванням паралельних звучностей і колористики політональних обертонових нашарувань у другій частині (Тема con variazioni) різко контрастують з оголеною лінеарністю фактури в дусі французької «шістки» фіналу сонати Allegro con fuoco. Тут композитор вдається до активного застосування ідіоматики урбанізму у вигляді сукупного комплексу виразових засобів, що неначе огортають фольклорні інтонації модерново-урбаністичним одіянням. Нарочита примітивність мелодичних ліній у поєднанні з графічною лінеарністю фактури, активне застосування техніки *martellato*, акордових і октавних ланцюгів, бінарний супровід у джазовій манері «stride-piano», гостра акцентуація і висока темпово-динамічна шкала створюють своєрідний образ урбаністично-модерної фольк-бурлески (фр. *burlesque* – балаган, буфонада). Динаміці наскрізного руху сприяє і часта зміна тактових розмірів, що нагадує техніку Стравінського, і гостродисонантна гармонічна мова (акорди кварто-квінтової будови, політональні і поліфункційні нашарування). Розмаїтості вражень сприяють і раптові динамічні (*ff-p*) та фактурні співставлення структурних розділів фіналу. Так, сонорно-колористичний епізод *Scherzando poco rubato* (т. 24) і поява побічної теми першої частини, правда в дещо зміненому образному ракурсі і фактурному викладі (т. 62, *Piu allegro, non legato*), виконують функцію відтінюючого контрасту, тим самим структуруючи рапсодичний

потік музичної тканини в рамки рондальної композиції. Окрім того, раптова поява теми побічної партії першої частини у фіналі несе функцію смислової арки, що на фоні інтонаційної спорідненості тематизму надає сонаті цілісної єдності і легкості сприйняття.

В історії музики початку ХХ століття існує чимало прикладів неоправданого, а почасти й навмисного викреслення і забуття імен композиторів, чия творчість неначе розчинилась в круговерті політичних і воєнних катаклізмів початку ХХ століття. До цих імен належить і Всеволод Задерацький (1891–1953). «Випадок Задерацького, – пише Яша Немцов на сторінках німецького журналу «Osteuropa», – це прецедент. Жоден інший композитор такого масштабу не піддавався протягом всього свого життя настільки послідовному політичному пригніченню... Життя Задерацького взагалі справляє враження безнадійної, нерівної боротьби: один музикант проти всемогутнього державного апарату, який прагнув зруйнувати його творчість чи навіть зазіхав на його життя» [133, с. 327, 328]. Згідно біографічним даним, у 1915–1916 роках Задерацький був учителем музики в царській сім'ї. Саме цей факт в подальшому і став причиною його систематичних політичних переслідувань. Лише починаючи з 80-х років, у великій мірі завдячуючи зусиллям його сина, професора Московської консерваторії Всеволода Задерацького-молодшого, ім'я композитора неначе виринає із забуття. Його творчість відразу ж вражає актуальністю і масштабністю. Показовим є той факт, що монументальний фортепіанний цикл Задерацького «24 прелюдії і фуги» в історії музичного мистецтва є першою спробою відродження жанру епохи бароко. Фортепіанний цикл написаний під час перебування композитора в одному з сибірських таборів (СевВостЛаб) у 1937–1938 роках і своєю появою випередив «Ludus tonalis» Пауля Хіндемита (1939) і цикл «24 прелюдії і фуги» Дмитра Шостаковича (1951). Як згадує Всеволод Задерацький-молодший, твір написаний на бланках для телеграм і за повної відсутності доступу до фортепіано [61, с. 81].

Загалом, фортепіанна спадщина займає досить вагоме місце у творчому доробку композитора. Будучи прекрасним піаністом за освітою³⁵, він тонко відчував специфіку фортепіанної стилістики і прекрасно володів арсеналом різноманітних піаністичних прийомів. *Фортепіанний цикл «Зошит мініатюр»* (1928) написаний під час перебування у Москві (1928–1936), де Заде-рацький був активним членом «Асоціації сучасної музики» і підтримував дружні стосунки з Олександром Мосоловим. Саме в цей період композитор захоплюється конструктивістськими ідеями. П'ять мініатюрних п'єс охоплюють дві образні сфери: активно-токатного плану («Авто», «Марш-плакат», «Карусель») і лірико-споглядального, в манері постімпресіоністичного письма («Потаємне», «Хмари»).

В контексті тогочасного захоплення тематикою машинерії нашу увагу привертає п'єса «Авто», як оригінальне втілення енергетики механістичного руху. Атематизм, конструктивістські рішення, монтажне мислення, дисонантна гармонічна мова, експресія нагнітання руху і контрастного співставлення – ось основні якості цієї музики.

Основу тематизму п'єси становить своєрідний механічний рух остинатних фігурацій різних структур і модифікацій (часто в дзеркальній інверсії одна до одної), що контрастно змінюють фактурні площини кожного епізоду. Таким чином, основну об'єднуючу функцію несе остинатно витримана ритмічна формула тріольного руху, що в подальшому піддається різноманітним прийомам комбінаторики, як в інтонаційному так і в фактурно-ритмічному аспектах. В структурному оформленні композиції простежується чітка тенденція до дискретності і монтажного мислення. Проартикульованість основних розділів досягається не лише фактурно-тембровими засобами. Для більшої зримості меж розділів композитор вводить серію гостродисонантних синкопованих акордів, що в неначе переривають черговий

³⁵ Навчався у Московській консерваторії у класі Г. Пухальського(фортепіано), С. Танєєва і М. Іпполітова-Іванова (композиція). Паралельно закінчив юридичний факультет Московського університету.

остинатно витриманий епізод на вершині свого розгортання. Таким чином, чотири різнорідні епізоди, на думку В. Рижкова [159], оформлюються в рамки простої тричастинної форми з розгорнутою кодою. Репризність в даному випадку досить умовна, оскільки тематичний матеріал експозиційного розділу в репрізі звучить у дзеркальній інверсії.

Поряд з чітко окресленим конструктивістським спрямуванням у сфері композиції, у виборі піаністичних прийомів Задерацький надає перевагу позиційній техніці, характерній для романтичного чи імпресіоністичного типу віртуозності. Токатна остинатність руху, ефектність і віртуозність її піаністичного втілення, захоплює своєю динамікою і яскравістю вираження, що безумовно свідчить і про тонке відчуття фортепіанного колориту, і про надзвичайно талановите, майстерне втілення семантично-асоціативних намірів композитора.

Узагальнюючи вищесказане, констатуємо: вторгнення образу машини у світ мистецтва – це лише одна з ланок поступального ходу цивілізаційного процесу. Протиставлення «людина-машина» синонімічно вічній філософської проблемі співвідношення культури і цивілізації як філософсько-естетичних категорій. Машина стає алегорією нового динамізму, нового розуміння і сприйняття часу, а музика як найбільш абстрактний з видів мистецтва інспірує слухача до певних психоемоційних рефлексій і спонукає до роздумів. Різне смислове навантаження диктує застосування кардинально різних звуконаслідувальних темброво-ритмічних, фактурних і динамічних ефектів, навіть коли предметна сутність ідентична, проте в усіх зразках спостерігається наскрізну тенденцію до поєднання двох компонентів – конструктивного мислення, як відлуння технократизму, і яскравої зображальності, «антиабстрактності» (вислів с. Павлишин).

2.2. Еволюція звукового образу фортепіано на межі ХІХ–ХХ сторіч: новий динамізм, вектори втілення простору і часу

Констатація специфіки оновлення звукового образу фортепіано передбачає осмислення самого поняття «звукообразу», як категорії, що відображає певну універсальність музичного мислення. Леонід Гаккель, впроваджуючи у науковий обіг поняття «звуковий світ фортепіано», сфокусовує увагу на цілому комплексі «смыслових, виразових і зображальних можливостей інструменту в контексті трансформації його семантичного трактування і соціально-духовного престижу» [40, с. 5]. Адже історія фортепіанного мистецтва невід’ємно пов’язана зі зміною самого уявлення про звукову природу фортепіано. «Кожна музична епоха, – пише Михайло Друскін у книзі «Нова фортепіанна музика», – по-своєму перетворює природну звучність інструменту, причому змінюється не стільки тембр інструменту, обсяг регістрів або його звукова шкала, – ні! Еволюція музичної техніки йде повільним, але рівним шляхом, – змінюється ставлення композиторів до засобів відтворення їхньої музики» [56, с. 3]. Дослідження цілого ряду зарубіжних і вітчизняних музикознавців стосовно інструментального звукообразу, уможливили детермінування факторів, котрі сприяли оновленню трактування образності фортепіано протягом всієї історії фортепіанного мистецтва. Серед них – динаміка історико-культурних змін (історико-стильові фактор), еволюція композиторських технік (а саме – додекафонія, серіальність, пуантилізм, сонористика, алеаторика), конструктивні фактори (еволюція клавішного механізму, введення педалі, розширення діапазону, механіка «подвійної репетиції» Себастьяна Ерара тощо), використання позамузичних факторів для підсилення чи видозміни звуку (препарація, новітні прийоми звуковидобування тощо), художньо-естетичні фактори як концентрат звуковідчуття епохи, і виконавські фактори, які мали безпосередній вплив на формування стильової парадигми у ХХ столітті зокрема. Український музикознавець Наталя Рябуха, досліджуючи звукообраз фортепіано

в контексті історико-культурних змін, виводить визначення поняття звуко-образу як «художньо-акустичної концепції звукового образу світу, що відображає єдність способу світовідчуття композитора і виконавця через виразні можливості інструменту в поєднанні з виконавськими прийомами і принципами» [165, с. 233]. Таким чином, кожен інструмент, як звуковий символ епохи, має історичні передумови трактування звучності, що обумовлюють його здатність відобразити концепцію інтонованого світовідчуття. Фортепіанна музика, сфокусовуючи духовні і стильові начала новітнього мистецтва початку ХХ ст., у повній мірі демонструє протиріччя всіх антиномій сучасного музичного мислення. Очевидно, що багатозвучність і звуко-тембральна поліваріантність, здатність до різного роду модифікацій і до відтворення фактури будь-якого типу стали основними чинниками активного залучення фортепіано у сферу звукових проєкцій новітнього урбаністично-індустріального звукового ландшафту. Розмаїтий спектр образів фортепіанного звуку – від сонористично-колористичного до ударно-шумового у повній мірі виявився запотребуваним для ретрансляції звуковідчуття новітньої епохи.

Очевидним стає і той факт, що вторгнення урбаністичних мотивів у сферу інструментального мислення докорінним чином впливає на систему піанізму в цілому, а отже і вимагає детального дослідження. Динамізм і радикальність мистецьких процесів на рубежі століть спровокували потребу в якісно іншій звучності, котра б була спроможна відтворити багатовимірну специфіку тогочасного буття. Романтична установка на мелодизацію піанізму і обертоновий принцип організації фактури втрачає актуальність. І хоч Дебюссі, Равель, Скрябін, Рахманінов все ще в полоні обертоново-колористичного звучання фортепіано, з його темброво-регістровими площинами і фактурною густиною, на початку ХХ ст. фортепіано починає звучати в кардинально іншій звуковій і образній іпостасі.

Як зазначає Леонід Гаккель [40], певні композиції для фортепіано 1910-х років стають знаковими подіями для музичного мистецтва загалом – це «Три п'єси» оп. 11 Арнольда Шенберга і «Allegro Barbaro» Бели Бартока.

По-суті, окреслюються дві тенденції розвитку піанізму у ХХ сторіччі – *колеристично-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 звуко-образного інтонаційного усесвіту тогочасної дійсності, концентратами якого постають *ударність* як принцип звуковидобування і *остинатність* як принцип мислення. У царині фортепіанної звучності на початку ХХст. 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 [3] т. зв. «клавірно-клавесинна тембральність мелодизованої моторики», то, приміром, у Бартока, Хіндеміта 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 натуральної природи фортепіанної звучності, а саме до «поліклавірності» (вислів Д. Андросової) як відмови від оркестрового мімезису і зосередження уваги на багатоваріантності трактувань природної акустичної тембральності інструменту [3]. 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. Уникаючи будь-яких натяків на традиційний естетизм і милозвучність, вони свідомо акцентують увагу на атембральності і уривчатості звуку фортепіано.

Одним з перших, хто відверто визнав оманливість та ілюзію наспівності фортепіано, був Феруччо Бузоні. Неначе ніцшеанський вердикт суспільній моралі прозвучали слова Бузоні стосовно «міфічності» фортепіанного legato

«класичного» і «романтичного» піанізму. Експериментальні пошуки у царині звукообразу привели до проголошення самоцінності звуку як явища, (звуко-тембру, звукоритму), аж до застосування ультрахроматики (А. Хаба, Ч. Айвз, М. Кульбін, А. Лур'є, І. Вишнеградський та ін.), різноманітних шумових (позамузичних) ефектів (Е. Саті, Дж. Антейль, В. Половінкін), і електро-акустичних новацій (Л. Русолло, Е. Варез, Дж. Кейдж та ін.) Ця тенденція стане пріоритетною складовою інструментального мислення і композиторсько-виконавських традицій у ХХ ст.

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*» [234] 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. У цьому сенсі «*Allegro*

Barbaro» (1911) *Бели Бартока* можна трактувати як відродження барокового жанру токати в умовах урбанізаційної дійсності. Барток вперше репрезентує звукову модель тотального ритму у звуковому фовістично-брутальному обрамленні. На думку Стефанії Павлишин [149], 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, пересунення тактової риски відбуваються з машинною точністю» [149, с. 131]. Така поліметрична багатошаровість 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 поспівок 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.



Рис. 2.2.1. 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-ffff*), 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», ритмічну остинатність як втілення ідеї втрати фортепіанним звуком своєї онтологічної природи [3, с. 169]. В. Нестьєв виводить сконцентровану формулу прокоф'євського піанізму, в основі котрої «сталеві пальці, сталеві зап'ястя, сталеві біцепси, сталеві пріцепси» [135, 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» [40, 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 Хіндеміта. 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 трактуй його відповідним чином» [101, 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 моделі³⁶ чи поемно-драматична вибуховість Скрибіна. 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 ударність пунктирної теми в низьких регістрах наче на межі втрати висотності. Відчувається лише призвук металу, оголений безпедальною акустиккою, абсолютно у дусі тогочасних футо-брюїстичних пошуків нового звукового ландшафту.

³⁶ 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.

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.³⁷ Париж став прихистком і для багатьох американських письменників. Серед них Ернест Хемінгуей, Френсіс Скотт Фіцджеральд, Томас Вулф, Гертруда Стайн, які в 1920-30-ті роки опинились у Парижі у пошуках нових філософсько-етичних і мистецьких імпульсів. Це була епоха «втраченого покоління» (*Génération perdue*), покоління, яке шукало можливості творчої самореалізації у атмосфері краху ідеалів, розпачу і зневіри, цинізму і жорстокості.

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 – защипування, тертя, удар різними частинами руки тощо. Чарльз Айвз у сонаті «Конкорд» вдається до використання плоского шматка дерева для одночасного натискання понад десяти клавіш.³⁸

³⁷ 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, Даріус Мійо та ін.

³⁸ 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.

Henry Cowell

Moderato scherzando

Piano

f *p* *poco marcato* *mf*

Pedal sparingly *sempre ♯*

Рис. 2.2.3. Г. Коуел, № 2 з циклу «П'ять динамічних рухів», т. 1–13.

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 «кулачною розправою з фортепіано» [49, 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 механічного фортепіано – піаноли, історія якої розпочинається ще з 1887 року, вже були в доробку багатьох композиторів, серед яких І. Стравінський («Етюд для механічного піаніно», 1917), А. Казелла («Три п'єси для піаноли», 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.

Новітні акустичні експерименти Коуела у царині звуковидобування і пошуків нового тембрового звучання фортепіано продовжує і Лео Орнштейн. Його фортепіанні композиції «Суїцид в літаку» (1913), Три прелюдії (1914), «Танець диких людей» (1913) вразили європейську публіку абсолютно новаторським трактуванням фортепіанної звучності [253].



Рис. 2.2.4. 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» [253, с. 11]. Композитор неочікувано поєднує фактурні формули постромантизму і імпресіонізму, характерні піаністичні прийоми чи елементи структуризації матеріалу з ультра-авангардними рішеннями у сфері сонористики, ритму і гармонії. «Чим сильніші пута минулого, – визнає Орнштейн, – тим непереборніше бажання їх позбутись» [253, 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.



Рис. 2.2.5. 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 Шульгоф, який активно впроваджував джаз у царину академічної музики. У 1912 році Шульгоф 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. Скрибіна, І. Стравінського, Шульгоф 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 Шульгоф, розробляє новітні принципи «педальної артикуляції», надаючи величезного значення техніці вібруючої 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 препаратції апробовують як композитори американської школи (Г. Коуел, Дж. Антейль), так і представники російського конструктивізму, приміром Володимир Половінкін у фортепіанному циклі «Сім моментів» (1928).



Рис. 2.2.6. 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» [235, 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 [235] 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 «Equatorial» (1932–34) фортепіано в тембровому обрамленні органу і двох терменвоксів або «Хвиль Мартено». ³⁹ 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 партитурам⁴⁰ і продовжує ідею, репрезентовану ще 26 років тому в «Allegro barbaro». На сторінках партитури сонати, як і у «Музиці для струнних, ударних і члести», 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 насичені тембральними і колористичними ефектами, що часто підсилюються літаврами і ксилофоном, в сукупності розчиняючись в єдиній тембрально-сонористичній площині.

Висновки до II розділу

Підводячі підсумки даного розділу зауважимо, що проникнення урбаністичної тематики, а саме образу Машинерії у світ музичного мистецтва і у сферу фортепіанної музики зокрема виявився процесом абсолютно органічним, проте докорінним чином трансформуючим систему музичної виразності і прийомів письма. Композитори по різному трактують образні можливості механістичної тематики, відповідно акцентуючи різні семантичні сфери. У розділі також розглянуто і певні фортепіанні твори американських композиторів в контексті світових зразків фортепіанного урбанізму і виявлено специфіку і типологію втілення образів машинерії представниками різних національних шкіл.

³⁹ У творі «Ionisation» (1929–1931) Едгар Варез використовує 41 ударний інструмент і 2 сирени.

⁴⁰ На замовлення базельської секції Міжнародного товариства нової музики композитор пише сонату для фортепіано і ударних, проте в процесі роботи для врегулювання звукового балансу врівноважує ударну групу двома роялями. Прем'єра оркестрової версії відбулась за участю Бартока у 1943 р. у Нью-Йорку.

Згідно образно-семантичного наповнення і музично-виразового втілення, ми виокремили два полюси трактування об'єктів машинерії – естетичний і експресивно-брутальний. До першого можна віднести твори, де «машина» постає одним із джерел естетичного задоволення, акустичним концентратом Міста і символом технічного прогресу. Серед них «Рельси» В. Дешевова, «Залізниця» А. Онеггера з циклу «Парк атракціонів», «В автомобілі», «По залізній дорозі», «В літаку», «В автобусі» Ф. Пуленка з циклу «Прогулянки», «Авто» В. Задерацького з циклу «Зошит мініатюр», «Електрофікат» Л. Половінкіна з циклу «Три п'єси» (1925).

Натомість, до прикладу у творчості с. Прокофєва, Б. Мартіну чи американських композиторів Дж Антейля, Л. Орнштейна, Ч. Айвза механістична ідіоматика перебуває в межах кардинально протилежної образно-семантичної сфери. Динаміка машинного руху і сам образ машинерії стає опосередкованим втіленням антиестетизму і брутальності.

Радикалізація музичного мислення початку ХХ ст. призвела до динамічного розширення палітри художньо-виразових засобів. Спостерігається формування цілого комплексу виразових засобів, спрямованих на досягнення найбільш точного і реалістичного зображення об'єкту, як то: імітуюча інструментовка (символ «ударності» у сенсі еволюції звукового образу фортепіано, нонлегатна артикуляція, різка акцентуація і маркатованість ліній); домінування метро-ритмічного остинато на всіх рівнях музичного мислення; перевага жорсткої дисонансності (акорди кварто-квінтової будови, багатозвучні комбінації (приміром, Чарльз Айвз вдався до використання дерев'яної пластини у сонаті «Конкорд»); використання нетрадиційних способів звуковидобування (тертя, заціпування, удар різними частинами руки, що згладжують переходи між власне звуком і шумовими чинниками (виведення тембральності у пріоритетні позиції і вторгнення у сферу сонористики); аскетична виваженість і раціональність у сфері структуризації музичного матеріалу.

У розділі простежено процес еволюції звукообразу фортепіано під впливом урбаністичної естетики. Звучність фортепіано класично-романтичної доби з оркестрово-вокальною міметичною природою в добу Новітнього

часу зазнав кардинальних трансформацій. Як зазначає Д. Андросова [3], відмова від оркестрального мімезису призвела до виникнення «поліклавірної символіки фортепіанної звучності», в основі котрої концепт багатозвучності і поліваріантності версій трактовки фортепіано. Це стає особливо відчутно в епоху музичного стильового радикалізму початку ХХ ст., коли тембральна виразність фортепіано розкривається в кардинально різних стильових площинах – від салонного французького піанізму «клавірного» типу (французька «шістка», Б. Мартіну, Е. Шульгоф та ін.) до театральнo-концертного піанізму, яскравими зразками якого постають «Сюїта 1922» Пауля Хіндемита чи джазова алюзія Ігоря Стравінського «Piano Rag-music». Остання тенденція з використанням бравурно-віртуозних піаністичних прийомів як традиційних так і новаторських, що практично баланують між звуком і «шумом», призвела до вторгнення фортепіанної звукової виразності у сферу сонористики. Очевидно, що і ідея «препарованого» фортепіано у творчості ультраавангардистів на початку ХХст. постала як вершина деструкції традиційного піанізму внаслідок виведення звуковисотності з контексту звукової виразності. Звідси і вихід за межі темперованого строю шляхом настроювання на третину чи одну шосту тона.⁴¹ Радикальність експериментування зі звуковою природою інструменту призвело до появи вже у першій половині ХХ ст. таких знакових творів-«подій», як «Механічний балет» (1924) Джорджа Антейля і «Вакханалія» (1940) Джона Кейджа. Ці дві композиції, наче концентрати ідей, які вирували на той час як у європейському, так і в американському музичному середовищі, демонструють джаз і машинерію як основні чинники трансформації звукообразу фортепіано. Саме під натиском цієї «вибухової суміші» фортепіано отримує абсолютне нове звукотемброве амплуа.

⁴¹ Бузоні на початку 20-х років замовив у німецької фірми «Шидмайєр» фісгармонію, настроєну на третину і шістьтона.

РОЗДІЛ III.
ФОРТЕПАННА МУЗИКА І ЗВУКОВІ ОБРАЗИ СУЧАСНОЇ
МІСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В СВІТЛІ НОВИХ ФОРМ КОЛЕКТИВНОЇ
КОМУНІКАЦІЇ У ПЕРШІЙ ТРЕТИНІ ХХ СТОРІЧЧЯ

3.1. Усталення нових форм колективної комунікації в урбанізованому суспільстві першої третини ХХ сторіччя

Починаючи з кінця ХІХ ст. глобальні соціально-економічні зміни вносять значні корективи в структуру міського життя, а отже і у сферу міської культури. Динамічний процес демократизації в культурному просторі стає основним індикатором змін потреб міських жителів. Бурхливий розвиток популярної музики, у тому числі і джазу, і масових технологій – кіно, звукозапису, радіо, – призводить до активних дискусій у середовищі академічного мистецтва. Задля актуальності і затребуваності власної творчості, композитори змушені були балансувати на межі академічного і поп-мистецтва, активно залучаючи ідіоматику новітніх форм міського дозвілля. Це була епоха шокуючих мистецьких провокацій із часто ілюзорною вартісністю, коли митець міг миттєво вразити публіку, проте був неспроможний вибудувати стабільну кар'єру. Керол Оджа [233] називає цей період «ринковою сценою модернізму». Публіка виявилась абсолютно відкритою і готовою до нових віянь, нових способів самовираження через мистецькі артефакти. Вона прагнула позамістичного, реалістичного мистецтва, простого і епатуючого водночас. «Мистецтво стає сферою публічного життя, – зазначає Й. Хейзінга, – любити мистецтво стає гарним тоном [...] У відношенні згубних факторів мистецтво виявилось більш вразливим, аніж наука. Механізація, реклама, гонитва за зовнішнім ефектом впливають на нього більше, оскільки воно більш орієнтоване на ринок ...» [186, с. 191].

Демократичні віяння у царині мистецтва призводять з одного боку до шаленої популярності т. зв. «низової» культури міста, з іншого, жага

новизни і сенсаційності призводить, на думку П. Хіндемита, до перетворення мистецтва в «індустрію» експериментальних новацій. [187, с. 112] Не слідувати модним модерновим явищам було б ознакою ретроградства, творчої інертності і безсилля. У цьому контексті симптоматично звучать слова композитора: «Ніколи не забувайте підкреслювати свій модернізм. Проголошування свого модернізму – найбільш дієвий метод приховати погану техніку, нечіткі формулювання і відсутність індивідуальності» [187, с. 125]. Мабуть, в цьому і криється причина інтелектуальної самоізоляції Лео Орнштейна і Чарльза Айвза в Америці, де публіка, як зрештою і в Європі, надавала перевагу здебільшого або футуристично-брюїтистським композиціям, що втілювали одночасно жахіття і привабливість індустріального світу, або новітнім модерновим течіям і технікам, приміром, додекафонії. Проте, досить часто урбаністична тематика розкривалась у формі епатуючого ексцентричного музичного дійства як найлегшого шляху привернення уваги публіки, а, відтак, і до росту популярності і фінансових прибутків. «Мабуть, музика ще не народилась, – пише Чарльз Айвз в ессе перед сонатою «Конкорд» (1916–1919), – можливо, що ще жодна музика й не була написана і почута. Можливо, що мистецтво народиться в той момент, коли останній із людей, що бажає заробляти на життя мистецтвом, назавжди зникне».⁴²

Зростаючий інтерес до видовищності і публічності у мистецькому просторі обумовлює специфіку образного моделювання реальності художником. Митець не лише відображає дійсність, а гіперболізує всі її нюанси, часто виходячи за межі логіки, балансує на межі пародії і гротеску, інтуїції і розуму. Культ комічного і безглузлого у данному випадку постає як реакція на зростаюче відчуття взаємного антагонізму, соціальної ізоляції і відчуження, що у міжвоєнний період у Європі сягають майже епідемічних масштабів.

⁴² *Piano Sonata No. 2, "Concord"*, Knickerbocker Press, New-York. 1920 and 1922. Соната видана за кошти Айвза. Прем'єрне виконання відбулось у 1948 році (Джон Кірпатрік виконав відредаговану версію 1947 року). Режим доступу до ресурсу : <http://www.gutenberg.org/files/3673/3673-h/3673-h.htm>.

Одними із перших, хто закликає наблизити музику до реального життя, іти «у бік залитої сонцем вулиці» стали *французькі* митці, проголошуючи на початку 1920-х естетику «нової простоти». Париж активно апробовує всі новітні бурхливі захоплення 20-х років – мюзик-холл, американський джаз, культуру спорту і ексцентрику цирку, акустику шуму машин, технології грамзапису і радіо, епатуючі сплески кубізму, футуризму, дадаїзму, сюрреалізму в їх феєричному переплетінні. Відмова від надмірної чуттєвості і позірності в мистецтві, приземленість, тривіальність майже на межі войовничості, цілеспрямована інтенція на епатаж і сенсаційність – саме у такий спосіб вони висловлюють юнацьке захоплення новітньою дійсністю. Акустика міста проникає у царину академічного мистецтва через застосування певних характерних атрибутів міського звукового побуту – гамір людського потоку, що переливається зі звуками автомобільних сирен і шумом механізмів, мотивів шлягерів паризьких шансоньє і джазових танцювальних ритмів, що лунають з кафешантанів і кабаре, тривіальних опереточних мелодій і жартів тощо. Вже наприкінці XIX ст. Ерік Саті репрезентує світу ідею «меблевої музики», котра всього лиш повинна бути частиною оточуючого нас шуму, а відтак, не привертати до себе зайвої уваги. Саті зізнається, що «меблева музика» індустріальна і за своєю природою і за суттю, адже вона повинна виконуватись у тих умовах, де музиці робити насправді нічого. Ось деякі назви творів, написаних Саті у цьому, так би мовити, «жанрі» – «Шпалери в кабінеті префекта», «Роздратування», «Звукові кахелі» та ін.

У пошуках форм втілення ідеї компромісу між поп-культурою і високим мистецтвом, все частіше лунають заклики до синтезу легкої і серйозної музики. Молоді композитори, окрилені ідеями Жана Кокто і Еріка Саті, легко попрощались з тим, що Ніцше у своїй критиці Вагнера назвав «брехнею великого стилю». Натомість, у царину академічної музики проникає легкий і наївний гумор театральної буфонади, нарочита схематичність на рівні гротеску і пародії, імпровізаційність і аскетичність висловлювання одночасно. У балеті «Парад» Саті чи не вперше відверто піднімає питання

значимості «низової» культури міста і демонструє перший європейський аналог симфоджазу.⁴³ Неочікувано в оркестровій партитурі задіяно сирени пожежної машини, вистріл револьвера і стукіт друкарської машинки, а жанр регтайму у епізоді «Маленька американка» подано у вигляді карикатурної парафрази на тему «That Mysterious Rag» Ірвіна Берлінга, проте з витонченим ароматом французького шарму [162].

У цьому ж році вісімнадцятирічний Франсис Пуленк, окрилений «Парадом» Саті, дебютує на одному з концертів нової музики «Негритянською рапсодією» для фортепіано, струнного квартету, флейти, кларнета і баритона. Як і Саті, Пуленк створює алюзію-пародію на джазову тему, навмисно підкреслюючи псевдоекзотичний характер на межі буфонати і містифікації. Так, приміром, композитор вводить у вигляді поетичного тексту ланцюг беззмстовних складів, пародіюючи африканський діалект, чи абсолютно нехарактерні для африканської музики пентатонічні звороти, як відлуння гармонічної колористики Дебюссі. Пуленк, як і багато інших молодих композиторів Парижу початку ХХст., був далекий від декадентських настроїв *Fin-de-siècle*. Він з оптимізмом і юнацьким запалом сприймав і імпульсивну ексцентричність ідей Саті і Жана Кокто (есе «Півень та Арлекін», 1918), і архаїчну обрядовість в модерновому обрамленні Ігоря Стравінського, і новітні захоплення джазом і мюзик-холлом. Власне, ці ідейні вподобання і спільні виступи на різноманітних концертах сучасної музики і призвели до появи «французької шістки». Даріюс Мійо, Франсис Пуленк, Артюр Онеггер, Жермен Тайфер, Луї Дюрей і Жорж Орік – група *Les six*, як їх назвав Анрі Колле, була налаштована творити музику, яку, за словами Жана Кокто,

⁴³ Цей твір має свою передісторію. У 1915 році на гастролях у США побувала трупа Російського балету. Керівник трупи і її антрепренер Сергій Дягілев, перебуваючи під враженням від культури цієї країни, продукує ідею відображення джазових образів через призму європейського мистецтва, а саме, створення сценічного твору з використанням регтайму. Так виник задум балету «Парад» з музикою Еріка Саті та сценарієм молодого художника, драматурга, автора збірника критичних афоризмів і парадоксів Жана Кокто. Прем'єра «Параду» відбулась 18 травня 1917 року в Театрі Шатле під управлінням швейцарського диригента Ернеста Ансерме з декораціями Пабло Пікассо.

можна б було легко розмістити у своїй оселі. Їх спільна участь у написанні музики до абсурдистського балету Жана Кокто «Наречені на Ейфелевій вежі» (окрім Л. Дюрея) відразу видавала прихильність до урбаністичних інтенцій у мистецтві. Пізніше цю лінію активно продовжуватиме Даріюс Мійо, чи то у балеті за сценарієм того ж Жана Кокто «Бик на даху» (1920), чи то у концерт-симфонії «Створення світу» (1923) для 17 інструментів. Композитор використовує автентику бразильського фольклору, тонко огортаючи латинські ритми і мелодії ароматом французького естетизму. Балет «Голубий експрес» (1924) Мійо називають вершиною фривольності, де *Le Train bleu* постає символом успішності і розкоші, невичерпної жаги до всього нового і модного на той час. Спортивні ігри, джаз, кіно, модні пляжні костюми від Коко Шанель, фейсверк акробатичних трюків як відлуння естетики цирку – весь калейдоскоп новітніх «цінностей» 20-х років опиняється у центрі уваги публіки. Як зазначає Сергій Ейзенштейн, очевидно маючи на увазі і конструктивістські бутафорії Меєрхольда, мистецтво постає ареною видовищ, аудиторією, яка раптово сама стала циркум, іподромом, мітингом спільного пульсуючого інтересу [58].

У тому ж році чеський композитор Богуслав Мартіну, котрий на той час проживав у Парижі і мав дружні стосунки з представниками «шістки», пропонує свій варіант музичного урбанізму у вигляді симфонічних п'єс на кшталт «Метушня» чи «Half-Time», проте найбільшого резонансу отримує балет «Кухонне ревію», де джаз танцюють кухонні прилади. Бурлескність, феєричність згаданих вище опусів перегукується з цирковою естетикою, адже поява наприкінці ХІХст. у Європі стаціонарних цирків, котрі могли вміщувати понад 2000 осіб, зіграла величезну роль у формуванні естетичних смаків і вподобань публіки.⁴⁴ Ефект колективного співпереживання і

⁴⁴ Як відомо, перший стаціонарний цирк Європи з'явився у передмісті Парижу у 1807 році. Це був цирк – амфітеатр братів Л. і Е. Франконі. У 1886 у Парижі з'являється новий цирк-феєрія, арена котрого могла миттєво заповнюватись водою. Неймовірної популярності набувають циркові видовища і у Росії. У 1877 відкривається стаціонарний цирк у Петербурзі, згодом і у Москві. У 1903 році Петро Крутіков будує цирк у Києві, котрий вміщував понад 2000 осіб. У

психічного напруження, де артист і публіка неначе залучені в єдиний простір переживання реальної небезпеки, що супроводжує ризиковані циркові атракції⁴⁵, наділяє цей вид дозвілля відчуттям гіперреальності. Глядачі неначе втрачають відчуття реального часу, потрапляючи в атмосферу утопії, у нереальний світ дитинства, спогадів, мрій та ілюзій. Ернст Блох [23] називає цирк «територією надії», своєрідного філософського оазису між «ще -не-буття» (*noch-nicht-sein*) і «вже буття» (*sein*).

Футуристи вважали цирк вершиною авангардного мистецтва, особливо завдяки присутності в атмосфері цирку атракційного ефекту «психічної атаки». Саме ефект колективного спільно пережитого видовища у деякій мірі зближує цирк з атмосферою перших кінопоказів, що були організовані братами Люм'єр, особливо під час славнозвісного показу 48-ми секундної німої стрічки «Прибуття поїзда на вокзал Ла-Сьота» 1896 року. У пошуках сюжетів кінематографісти часто звертаються до циркової тематики. У 1900 році Жан Мельєс, режисер і підприємець, власник першої у світі кіностудії⁴⁶, знімає фільм «Людина-оркестр», де момент циркової клоунади переплітається з новітніми кінематографічними експериментами. Він створює ілюзію руху нерухомих зображень-кадрів, клонуючи самого себе у ролі диригента і чисельних оркестрантів, що виступають одночасно на сцені.⁴⁷

Плакатність конструктивних рішень і ексцентрика ритмічної експресії як відлуння циркової естетики і спорту певним чином зрезонували у колі німецьких композиторів. Пропагуючи ідею т.зв. «нової речевості» (нім. *Neue Sachlichkeit*), Пауль Хіндеміт, Карл Орф, Ганс Ейслер закликають до застосування у композиторських практиках ритмів і інтонацій джазу,

Парижі на початку ХХ ст. шаленої популярності набуває цирк братів Фрателліні. Він стає синонімом витонченої клоунади і пантоміми. [28]

⁴⁵«Атракціон» – франц. *attraction*, от лат. *attraho* – притягувати.

⁴⁶ У 1897 Мельєс на власні кошти облаштовує кіностудію «*Star Film*» у місті Монтре, у якій зняв понад 500 фільмів. Його фільм «Подорож на місяць» став першим науково-фантастичним фільмом в історії кінематографу.

⁴⁷ Циркова тематика згодом буде яскраво репрезентована у творчості легендарного Чарлі Чапліна, зокрема у фільмі «Цирк» (1928).

акустики індустріального шуму і міського натовпу не лише у плані фіксації процесу демократизації мистецтва, але і в сенсі переосмислення реалістичних традицій і застосування їх у просвітницьких цілях. Карл Орф поряд з славнозвісною «*Carmina Burana*» (1935–1936) демонструє новітню освітню систему *Shulwerk* для дитячого музикування і згодом отримує пропозицію очолити всю систему музичної освіти у Німеччині, щоправда, ідея так і не зреалізувалась. Ганс Ейслер, спровокувавши на початку творчого шляху скандал вокальним циклом на тексти газетних оголошень, як берлінське відлуння паризького «Каталогу сільськогосподарських машин» Даріюса Мійо (1920)⁴⁸, зреалізував себе у різножанровій пісенній творчості (пісня-плакат, пісня-лозунг). Пауль Хіндеміт абсолютно у дусі конструктивізму поєднує бахівські канони поліфонічного мислення з новими урбаністичними інтонаціями і ритмами джазу. Його безапеляційна ремарка, що супроводжує фінал альтової сонати оп. 21, № 1, яскраво демонструє мистецьке «крredo» Хіндеміта – «Темп шалений. Краса звуку – річ другорядна». Ідеї «*Neue Sachlichkeit*» Пауля Хіндеміта і Курта Вайля визрівають на фоні супротиву романтизму і експресіонізму, бажанню сприймати і зображати речі реальними, без будь-якого ідеалізуючого пафосу чи патетики. У живописі «нова предметність» представлена полотнами Отто Дікса і Георга Гросса, які у дусі «містичного реалізму», безжально оголюють потворність і моральне падіння суспільства, навмисно деформуючи зображувані об'єкти і інтенсифікуючи засоби виразності до рівня гротескної карикатури. Іронія і гротеск, цинізм і покірність долі як суспільні настрої післявоєнної Німеччині призводять до справжньої революції у театральному мистецтві. «Театр жесту» Бертольда Брехта або «епічний театр», як він сам його називав, базується на ефекті відчуження, дистанціювання, аемоційної гри акторів і особливим чином резонував у музиці. Курт Вайль, мабуть слідує настанові свого учителя Ф. Бузоні не боятись банальностей, пише абсолютно естрадного типу мелодії, часто з джазовими ритмами, з цікавими модуляційними переходами і

⁴⁸ У 1926 році Володимир Мосолов пише вокальний цикл «Чотири газетних оголошення».

достатньо скупою інструментовкою. Музичні номери-«зонги», за задумом Брехта і Вайля, – це баладного типу пісні, котрі наслідуючи функцію хорів в античному театрі, виконують швидше коментуючу, інтермедійну функцію, аніж приймають участь у розвитку сюжету. Достатньо красномовним є той факт, що замість оркестру у «Тригрошовій опері» звучить ансамбль із 7 виконавців, котрі проте змушені грати на 23 інструментах. За задумом автора, це сприятиме свободі і енергетиці виконання на противагу холодному професіоналізму. Курт Вайль успішно працював у жанрі музичного театру і мюзиклу, особливо після еміграції до Америки у 1935 році. Талант мелодиста миттєво переносив його композиції у ранг справжніх естрадних шлягерів, а уривки з його творів як джазові стандарти були опрацьовані багатьма іменитими джазовими музикантами, зокрема Луї Армтронгом і Боббі Даріном. В Америці Курт Вайль пише музику до історичної вистави «Парад залізних доріг», де по укріпленій сцені рухались 15 локомотивів, за сигналом видаючи гудки.

Як не дивно, але навіть автор додекафонної системи австрієць Арнольд Шенберг, теж долучився до урбаністичних ідей. У його комічній опері «Von heute auf morgen» («Від сьогодні на завтра», 1929) дванадцятитонові техніки гармонійно співіснують з тривіальністю сюжету на буденну тематику, зі звуками телефонного дзвінка, саксофону і гітари. Незавершена опера «Лулу» (1935) Альбана Берга, над котрою композитор працював протягом шести років, поєднує романтичну чуттєвість і експресію з атональною системою і джазовими ідіомами, особливо відчутними у оркестрових епізодах II акту. Цікаво, що Берг вводить у партитуру і фортепіано як оркестровий інструмент. Ще один австрійський композитор Ернст Крженек у опері «Джонні на грає» парадоксальність сюжету підкреслює ритмами джазу, танцювальними мотивами кабаре і цілим комплексом урбаністичних прийомів, як то шум поїзда, автомобільні сирени, дзвінки будильника і телефону тощо.

У 1929 році в театрі «Березіль» (м. Харків) відбулась прем'єра естрадного ревію Леся Курбаса «Алло на хвилі 477». Музичне оформлення здійснив

Юліан Мейтус, який ще у 1924 заснував один з перших джаз-бендів. В основі музичного матеріалу до вистави пісні та танці, серед яких блюз, чарльстон і шимі, що пронизують модерновими інтонаціями мотиви українського фольклору.

Заняття спортом з кінця XIX століття стає одним з наймасовіших видів міського дозвілля. Великої популярності набувають різноманітні туристичні походи, процвітає велосипедний спорт, теніс, катання на ковзанах, плавання, футбол і легка атлетика. Серед представників елітарно-аристократичного прошарку – парусний і кінний спорт, автомобільний спорт і авіація. Спортивні клуби і товариства стають своєрідними комунікативними центрами, де панують певні усталені форми спілкування, традиції і правила поведінки. Атмосфера спортивних змагань створює уявну «ігрову» реальність, з її колосальним енергетичним потенціалом, абсолютно оминаючи момент корисливості і зиску, характерних атрибутів реального, буденного життя. Ігровий аспект передбачає і певні моральні якості – витривалість, сміливість, дух суперництва, азарт, мужність, великодушність тощо. Саме ці невід’ємні атрибути спортивних змагань стають передумовою визрівання в європейському соціокультурному просторі ідеї відродження Олімпійських ігор⁴⁹. Відомий французький діяч і історик, засновник Міжнародного олімпійського комітету П’єр де Кубертен, вбачав у ідеї відродження Олімпійських ігор спосіб умиротворення і облагородження людства, на кшталт тому, як у Древній Греції в період ігор припинялись будь-які конфлікти і воєнні дії. Більш того, Кубертен втілює ідею синтезу спорту і мистецтва як надважливий виховний аспект у суспільному середовищі. Так, у період з 1912 по 1948 р., саме з ініціативи Кубертена, мистецькі конкурси в рамках Олімпійських ігор проводились у п’яти номінаціях: архітектура, скульптура, музика, живопис і література. Зближення спорту з мистецтвом дає можливість розглядати його як джерело естетичного натхнення. Яскравий доказ

⁴⁹ Перші Олімпійські ігри сучасності відбулися в Афінах у 1896 році.

цьому фільм Лені Ріфеншталь про Олімпійські Ігри 1936 р. в Берліні, в якому увага режисера зосереджена саме на красі і досконалості людського тіла. Динамічна і мінлива краса жестів, плавність і грація рухів людського тіла, його гіпнотична привабливість в момент зосередженості і волевого напруження, зрештою, сама атмосфера і енергетика спорту – все це сприймається як джерело справжнього естетичного задоволення. Інтенсивна актуалізація спорту в соціокультурному просторі, завдячуючи і розвитку олімпійського руху, і підтримці урядів європейських держав, в тому числі і тоталітарних, котрі вбачали у спорті важливий національно-патріотичний аспект, призводить до проникнення спортивних ідіом, а саме духу суперництва і змагальності, у сучасне економічне життя. Видатний філософ і культуролог Йохан Хейзінга (1872–1945) у своїй фундаментальній праці «*Homo ludens*» зауважує, що характерна для тогочасного промислово-економічного і науково-технічного життя гонитва за рекордами не що інше, як відбиток спортивно-ігрового духу, який повністю витісняє на задній план міркування користі – «серйозні речі перетворюються на гру» [205, с. 190].

Аналізуючи роль спорту в процесі еволюції культури, Х. Ортега-і-Гассет теж зосереджує увагу на яскраво вираженому ігровому феномені, що, на його думку, стає соціокультурним пріоритетом саме ХХ сторіччя. Якщо в попередні епохи людина отримувала естетичне і моральне задоволення від результатів своєї праці, то у вік глобальної індустріалізації, з установкою на чіткий розподіл праці і вузьку спеціалізацію, вона позбавлена такої можливості. Тож, спорт в урбанізованому соціокультурному просторі стає ще одним способом самореалізації і самовираження. Дух гри, атмосфера азартності і суперництва як невід’ємні атрибути спорту, все глибше проникаючи у систему людського світобачення, символізують, на думку філософа, перемогу юнацьких цінностей над цінностями старості. «Культ тіла – це завжди ознака юності, тому що тіло прекрасне і гнучке лише в молодості, тоді як культ духу свідчить про волю до старіння, бо дух сягає вершини свого

розвитку лише тоді, коли тіло вступає в період занепаду», – зазначає Ортега-і-Гассет [148, с. 517].

Спортивні атракції стають невід’ємною частиною циркових видовищ – виступи жонглерів, силачів, повітряних гімнастів і велофігуристів значно розширюють межі циркових жанрів. Закони еквілібристики (лат. *aequilibris* – врівноважений), вміння керувати власним тілом і відчувати ритмічну пульсацію сценічної дії, всі атрибути циркових атракцій активно екстраполюються і в царину театральну. Система ритмічних принципів Еміля Жак-Далькроза (Швейцарія) була репрезентована Адольфом Аппія у 1913 році при постановці опери «Орфей і Евридика» Глюка. Творчі пошуки театральних реформаторів викликають захоплення у поціновувачів театального мистецтва, серед яких були Костянтин Станіславський, Вацлав Ніжинський, Сергій Дягілев, Сергій Рахманінов, Ігнацій Падеревський, Бернард Шоу та ін. Окрім того, Адольф Аппія вперше апробовує новітні форми акціонізму, примушуючи акторів і глядачів бути у безпосередньому контакті і вільно пересуватись як у глядацькому залі, так і за кулісами. Ідеї Аппія, що співзвучні з цирковою процесуальністю, знайдуть втілення у мистецтві постава-ангарду 1960-х років – хепенінг (англ. *happening* – випадок, подія), перформанс (англ. *performance* – виконання, виступ)⁵⁰, івент (англ. – *event* подія).

На основі ритмічних вправ Далькроза вибудовує власну систему «біомеханіки» і Всеволод Мейерхольд. Тіло красномовніше ніж слово, вважає режисер. Акробатична ритміка і енергетика тіла, коли рефлекторний рух передуює емоції, а не внутрішнє переживання ролі, стають основою психічних струмів, які йдуть від артиста до глядача. Конструктивістська естетика з зосередженням саме на техніці акторської гри, де фарсу протиставляється віра в умовність, елементарність почуттів і ексцентрика подачі – такий революційний підхід Давид Золотніцький називає «драмою умовно перебільшених почуттів» [67, с. 18]. Тогочасні авангардові театральні постановки

⁵⁰ Вперше слово *performance* було застосовано Джоном Кейджом у 1952 р. під час прем’єри його композиції «4’33”».

таким чином являли собою схрещення буйонади і трагедії, цирку, спорту, і звичайно, музики, адже як відомо, на прем'єрі 1922 року «Великодушного рогоносця» Мейєрхольда виступав гастролуючий на той час у Росії Сідней Беше, відомий джазовий кларнетист.

Вагомим новітнім атрибутом міського дозвілля стає *кінематограф*. І хоч брати Огюст і Луї Люм'єри після демонстрації в паризькому «Гранд-кафе» перших короткометражних фільмів, знятих нерухомою камерою⁵¹, не надто вірили в перспективність їхнього винаходу, кіно одразу набуває шаленої популярності і стає одним із найбільш затребуваних видів масового дозвілля. Відсутність технічної можливості синхронного поєднання кадру і звукової доріжки обумовило художню специфіку кінематографу у перші десятиліття його історії, власне, специфіку *німого* кіно⁵². Покази відбувались під музичний супровід грамофону або супроводжувались імпровізаціями піаністів-таперів, які блискавично реагували на те, що відбувається на екрані. Серед перших композиторів, хто писав музику до кінофільмів, були Каміль Сен-Санс – «Вбивство герцога Гізо» (*L'Assassinat du duc de Guise*) і Михайл Іпполітов-Іванов – «Понизовая вольница»⁵³. Обидва фільми вийшли у 1908 році із залученням професійних театральних акторів. Серед знакових якостей перших фільмів слід відмітити техніку монтажу, що власне і різнило кіно від простого фотокадру, обов'язкову наявність титрів, які містили роз'яснення до сюжету, репліки героїв або авторські коментарі, і, звичайно, абсолютно неповторну акторську гру. Специфічний вид пантоміми передбачав надзвичайну виразовість і гіперболізовану експресію мімічних і жестових рухів (Чарлі Чаплін, Сара Бернар, Ксенія Десні⁵⁴). Серед академічних

⁵¹ Загалом 28 січня 1895 р. була продемонстрована підбірка з 10 кіносюжетів (кінохронік), і лише один фільм ігровий – «Политий поливальник», де вперше були задіяні актори-аматори.

⁵² Перший звуковий фільм з'явився лише у 1922 році у Берліні.

⁵³ Прем'єра фільму відбулась у приміщенні петербургського театру «Акваріум» 18 жовтня 1908

⁵⁴ Ксенія Десницька – німецька актриса німого кіно українського походження, більш відома під псевдонімом Дада. У 1921 р. знялась у стрічці «Чорна пантера» Йоханесса Гютера за мотивами п'єси В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь».

композиторів, що першими експериментують у кіносфері, знову ж таки постають фігури Еріка Саті та Даріюса Мійо, який досить активно працював у сфері кінематографу. Вже у 1919 році у музиці до сатиричної драми Поля Клоделя «Протей» ор. 17, Мійо вводить оркестровий фінал «Сінема», що супроводжує проєкцію метаморфоз головного героя (Протея) на екран. Як зазначив Б. Асаф'єв, даний епізод вперше демонструє намагання композитора-симфоніста вирішити проблематику написання музики для кінематографу, а саме «подати музичну тканину в русі, пов'язати музичний ритм і інтонацію з механічними обертами стрічки» [8, с. 120]. У музиці, написаній для фільму Рене Клера «Entracte»⁵⁵ (1924), Саті вдається до вже апробованого прийому, який він застосував у фортепіанній п'єсі «Vexations» («Роздратування», 1893). Проте в даному випадку композитор продовжує свої експерименти в цій царині, підпорядковуючи все логіці кінематографу. Абсолютно не беручи до уваги сюжетну лінію, яка зрештою була відсутня, оскільки кадри пов'язані між собою швидше асоціативно, Саті пише музику буквально по тактах. Прекрасно відчуваючи специфіку кінематографу і ритм руху у кадрі, композитор структурує музичний супровід у вигляді коротких епізодів. Кожен з них базується на багаторазовому повторі мотивів з мінімальними варіантними видозмінами, причому, рівно стільки, скільки необхідно для супроводу відповідної сцени на екрані. Згодом Рене Клер стверджував, що створена Е. Саті музика до його фільму була насправді найкращою кінематографічною партитурою, з якою йому коли-небудь доводилось працювати. Слід зауважити, що фільм «Entracte» створювався цілком у дусі сюрреалістично-дадаїстичного експерименту, тож авторами інспіровано важливі для кінематографу принципи, які лежать в площині особливої художньої реальності. Їх асиміляція музикою академічних традицій чітко простежується на рівні двох важливих тенденцій, які проникають у сферу

⁵⁵ За задумом авторів, фільм демонструвався в антракті між двома актами дада-балету «Relache». А музика, що супроводжувала фільм, звучала в живому оркестровому виконанні. Цікавий факт, що головними героями виступили непрофесійні актори, серед яких сам Ерік Саті і Даріус Мійо.

музичного мислення. По-перше, це поєднання в одному часовому відрізку (кадрі) декількох різнорідних елементів, або навпаки, поелементне дроблення самого об'єкту. Яскравим зразком втілення даного принципу є оркестрові сюїти «Телескопи» Леоніда Половінкіна. Музичної форма в даному випадку моделюється за принципом конструкції телескопу, з поступовим розчленуванням музичного матеріалу і зосередженням уваги на певному його елементі. По-друге, естетика сюрреалістичного кінематографу базується на основі абстрактних асоціацій і марев і їх автоматичної фіксації, в чому і полягає його основна відмінність від реалістичного кінематографу. Знаменита сентенція Фернана Леже, творця першого авангардистського фільму «Механічний балет» (1924) про те, що помилкою в живописі є сюжет, а помилкою у кіно – сценарій, якнайкраще демонструє тенденцію тогочасного кінематографу [258].

3.2. Тематика дозвілля у фортепіанній музиці: спорт, кіно, цирк

Оригінальне втілення тематики спорту демонструє Ерік Саті у фортепіанному циклі «*Спорт і розваги*». Як основоположник поетики урбанізму у західноєвропейській музиці початку ХХ ст., Саті інтерпретує урбаністичну тематику у дещо незвичному, сюрреалістично-дадаїстичному ракурсі. Теодор Адорно в «Філософії нової музики», виокремлюючи основну якість сюрреалістичного типу музичного висловлювання, зосереджує увагу на вторинності і синтетичності музичної мови, «техніфікованої і примітивної» [1, с. 289]. З огляду на дане визначення, властива способу мислення Саті експериментальність і дотепна винахідливість в оперуванні елементами різних стилів, часто на межі алогічності, парадоксальності та епатажу, з характерним поєднанням непоєднуваного, окреслюють умовний критерій вияву сюрреалістичного підґрунтя. Діалогічність з музикою минулого проявляється і в стилістиці циклу, де особливо відчутні алюзії до музики французьких клавесиністів, з вкрапленням імпресіоністичних і джазових ідіом, відвертою чуттєвістю салонної музики і сатирично-пародійною атмосферою кабаре.

Ще за життя Саті набув слави дивака і фантазера. Роль коміка, блазня, аутсайдера, бунтаря була звичною для нього як свого роду маска захисту від реального життя і можливість самовиразу. Самотність і замкненість, скепсис і іронія по відношенню до оточуючих і самого себе, егоцентризм і екстравагантність поведінки викликали неоднозначну реакцію оточуючих. Епатаж став прикметною якістю не лише стилю життя, але й творчості, включаючи інновації у царині літератури і графіки.

Цикл його фортепіанних мініатюр *«Спорт і розваги» (1914)* відкриває перед слухачами строкату панораму міського життя у різних його ракурсах. Крізь наївну невимушеність і простоту, з якою композитор демонструє своє відношення до звичного, буденного міського життя, балансуючи на межі банальності та антиестетизму, без будь-якого натяку на узагальнення і рацію, з безапеляційним домінуванням чистої випадковості і алогічності висловлювання просвічується апологетика авангардизму. Лапідарна манера викладу музичного матеріалу, цілком у дусі сюрреалізму, схожа з автоматичним, неконтрольованим потоком свідомості. Саті неначе навмисно залишається в рамках миттєвої фіксації і зримості того, що зображається, фокусуючи увагу на швидкоплинності часу і цінності кожного його моменту. Таким чином, композитор надає можливість домислення і вільної інтерпретації художнього образу, не обмежуючи слухача рамками авторського імперативу [93].

Саті оформляє п'єси у характерну для нього лаконічну і відкриту форму, у вигляді уривків, без тактових рисок і часом без позначення розміру. Розпочинається цикл п'єсою з екстравагантною назвою *«Неапетитний хорал» (Choral inappetissant)*. Присвятивши її всім «зморшкуватим старцям і дурням», композитор зазначає, що у цій п'єсі закладено все, що він знає про нудьгу. Такий саркастичний зачин відразу задає гумористично-епатажний тон циклу загалом. За тематикою номери можна умовно поділити на чотири підгрупи:

- *різного роду спортивні розваги* («Теніс», «Полювання», «Вітрильний спорт», «Кінні перегони», «Гольф», «Санчата»);

- певні форми міського дозвілля і ужиткові жанри («Італійська комедія», «Качелі», «Феєрверк», «Карнавал», «Купання в морі», «Танго»);
- анімаційні нариси («Восьминіг», «Маленька свинка», «Чотири кути»);
- ситуативні сценки («Флірт», «Закоханий Коллін», «Рибалка», «Пробудження Марії»).

Швидкоплинність п'єс (в рамках 10 умовних тактів кожна) дає можливість трактувати їх як афористичні замальовки. Тим паче, сама форма подачі музичного матеріалу у вигляді циклу з 21 мініатюри заздалегідь передбачає дискретність (від лат. *discretus* – розділений, переривистий) сюжетної лінії, що обумовлено бажанням автора відобразити короткі кадри-епізоди з реалій життя у всіх його ракурсах.

Тенденція до дискретності і монтажного мислення простежується не лише на рівні макрокомпозиції, але й на рівні мікроструктур у межах кожної п'єси. Як зазначає Ю. Пакконен [151], відсутність розгорнутого тематичного матеріалу і поетапності розвитку дії окреслює особливий тип драматургії – *дискретно-асоціативний*, тим самим викликаючи аналогію з натуралістичним сюрреалізмом Сальвадора Далі, котрий об'єднував, здавалося б, звичні з точки зору реальної дійсності предмети в гранично абсурдні комбінації чи ситуації. В даному випадку дискретно-асоціативний тип драматургії обумовлює незавершеність, розімкнутість форм, стислість тематичних утворень і відсутність матеріалу завершального характеру.

Фрагментарність, схематична подача матеріалу як натяку, як свого роду стилістичного «лекала», призводить до особливого типу інтонаційного розгортання – *екстатичного*, що досить часто базується на прийомі багаторазового повтору певного мотиву чи пасажу з мінімальними варіантними видозмінами. Розвиток мелодичних фраз, зазвичай, обмежений або їх переміщенням у різні регістри або піддається незначним варіантним модифікаціям, неначе демонструючи різні смислові можливості одного прийому, і водночас, створюючи ефект статичності, застигlosti образу. Так, у № 3 «*La Chasfe*» («*Полювання*»), Саті неначе навмисно уникає тривалого інтонаційного

розгортання. Незначні варіантні модифікації на фоні остинатної ритмоформули тріольного руху, почергове фактурне переміщення голосів відносно один одного і контрасна динаміка – ось, власне, весь арсенал формотворчих прийомів.



Рис. 3.2.1. Е. Саті. «Полювання».

Проте, їх застосування у сенсі тематичного матеріалу покликане створити в уяві слухача, згідно ремарок автора, щоразу іншу асоціативно-образну характеристику. Така інтонаційна дистилляція і мінімалізм у відборі музичних засобів призводить до позірної аскетичності і прозорості фактури. Так, у № 14 «Les Quatre-Coins» («Чотири кути») пуантилістичне розрідження окремих звуків у віддалені регістри створює особливий сонорно-акустичний ефект.

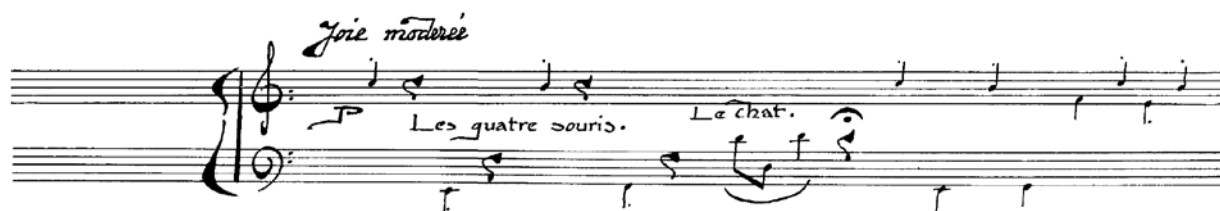


Рис. 3.2.2. Е. Саті «Чотири кути»

Апроцесуальність, безімппульсність руху, постійна тенденція до нейтралізації музичної експресії спрямовує до особливого типу висловлювання – медитавно-імпровізаційного, що лежить в основі т.зв. «фонові», «шпалерної» музики, яскравим зразком якої і є № 17 «Le Tango». За задумом композитора, виконавець на свій розсуд виконує п'єсу довільну кількість разів. Непорушна стійкість метроритму і однорідність фактурної подачі, спокійний, розмірений рух як стилізація імпровізаційного музикування, варіантний тип розвитку тематизму з опорою на легковпізнавані інтонації і стилістичні

елементи танго спрямовують у бік фоновості, медитативності, створюючи ефект ностальгічного занурення у спогади. Виникаючий феномен «відкритої» форми» О. Кужелева трактує як «увесь час повторюючий сам себе звуковий ландшафт, що стає метафорою Вічності» [93, с. 5].

Ще одним важливим фактором нейтралізації музичної експресії є настійлива тенденція до децентралізації ладу, що загалом характерно для творчості Саті. В даному випадку («Танго») ладова нестабільність, дисонантність вертикальних співзвуч завдяки введенню хроматичних і альтерованих звуків, абстрагованість міжфункційних зв'язків – усе це відбувається на тлі незмінного тону «сі» і остинатно витриманої ритмоформули танго.



Рис. 3.2.3. Е. Саті «Танго»

Таким чином, звук «сі» отримує функцію центрального тону, на основі котрого будується дванадцятитоновий розширений натуральний стрій. То ж, у сфері тонального мислення композитор доволі легко оперує новаторським прийомом, а саме, феноменом «розширеної тоніки», що включає в себе різного роду нашарування (ладові, функційні, тональні) і, навіть, певні атональні явища.

Феномен вторинності, умовності, актуальний для сюрреалістичної естетики загалом, у музиці Саті простежується на рівні полістилістики та активного застосування техніки стереотипів (тематичних, фактурних, метроритмічних тощо). Певні локалізовані способи композиції, застосування різноманітних фактурно-стилістичних фігур, притаманних тій чи іншій епосі, легко впізнавані прийоми і символи стають дієвими засобами стильового діалогу. Як зазначає О. Кужелева, «в цьому якраз і полягає феномен парадоксальності творчого методу Е. Саті, – “неактуальність” його стилю, його позачасовість, історична діалогічність» [93, с. 8]. Окремі фрази, мотиви,

тематичні утворення абсолютно непередбачувано змінюють один одного, поза будь-якої логіки і традиційного структурного регламенту. Незавершеність, недомовленість свідчить про важливий момент. Саті неначе спонукає слухача до співтворчості. У цьому паритетному процесі композитор лише подає імпульс, натяк, спонтанну асоціацію, що повинні викликати у слухача такі ж спонтанні, абстрактні відчуття і спонукати до домислення [93]. Приміром, у № 13 «Кінні перегони» напрочуд вдало передана сама атмосфера атракції. Остинатно витримана фонова фігурація супроводу протягом усієї п'єси покликана, згідно ремарки автора, відобразити образ «натовпу». Отож, на тлі безперервного руху шістнадцятих в партії правої руки з'являються короткі, ніяк не пов'язані між собою мотиви і фігурації, які, не отримуючи розвитку, несподівано контрастно змінюють один одного. Тут і секундові фігурації, і арпеджовані септакорди, і гамоподібний висхідний пасаж на основі «яванського» ладу. Для більш чіткої артикуляції дискретності структур тематичного матеріалу композитор подає їх у полярних динамічних станах – *p-f-pp-f-pp*. Таким чином, динаміка, як традиційно «вторинний» елемент художнього цілого, набуває архітектонічного значення. Власне, так само неочікувано і завершується номер, неначе дія раптово зникає з поля зору автора, залишаючи за собою шлейф метушливої, сумбурної атмосфери в уяві слухача. Дана манера висловлювання напрочуд гармонійно перегукується із естетичними засадами сюрреалістів, для котрих будь-яка дія сама по собі вже наділена величезним енергетичним потенціалом і, відповідно, не потребує різноманітних авторських висновків і узагальнень. Це прерогатива слухача, в іншому випадку, за словами Андре Бретона, жага аналізу бере гору над живими відчуттями [25].

Важливим моментом творчого методу Саті є і візуальне оформлення нотного тексту. У 1914 році цикл «Спорт і розваги» постає перед публікою у вигляді авторського рукопису. Надзвичайно витончена каліграфія із застосуванням червоних чорнил видає неабиякий художній хист композитора. Окрім того, нотний текст проілюстрований малюнками Шарля Мартено,

графічним дизайнером і автором модних французьких журналів. Спочатку ці малюнки були виконані олівцем, але згодом (друга редакція, 1923) у стилі *Art Deco* трафаретною технікою. Це свідчить про надзвичайну важливість для Саті візуального вигляду нотного тексту. В даному випадку композитор продовжує експериментаторську лінію фігуративної нотації, започатковану ще у «П'єсах у формі груші» (1899–1903), тим самим випереджаючи графіку словесну Гійома Аполлінера у царині поезії («Каліграми», 1918).⁵⁶

Окрім того, Саті звертається і до характерного для ХХ ст. прийому введення «оповідача», хоча категорично забороняє оголошувати тексти під час виконання, додаючи, що «недотримання даних інструкцій викличе мій праведний гнів супроти зухвалого злочинця». Тут слід згадати і сюїту Франсиса Пуленка «Історія слоника Бабара», написану для своєї чотирічної племінниці у 1940 році. Наслідуючи ідеї Саті та Прокоф'єва («Петрик і вовк», 1936), Пуленк пише музичну мелодраму для фортепіано і оповідача у вигляді історії маленького слоника Бабара, котрий губиться у нетрях великого міста і переживає цілий ряд несподіваних ситуацій. Музика у даному випадку носить ілюстративно-зображальний характер, віддалено нагадуючи таперську практику з елементами імпровізації і несподіваних полістилістичних поєднань. Таким чином, виникає паралельний пласт, що створює своєрідну сюжетну канву кожної п'єси. У Саті ж сюжетність в даному випадку досить умовна, оскільки несподівані парадокси, іронічно-гротескний тон висловлювання, абсурдність, алогічність фраз і ремарок автора почасти дивують своєю несумісністю чи то з заявленою програмною складовою, чи з попереднім епізодом або власне її музичним втіленням. У цьому не лише вияв іронії, а швидше зухвалого, демонстративно нешанобливого ставлення до публіки, цілком у дусі тогочасної бунтарської естетики модерну. Як зазначає А. Гіллмор, така безкомпромісна відданість ідеї авангардизму виокремлює постать Е. Саті, адже мало хто із його сучасників так ретельно організову-

⁵⁶ Ідея фігуративної нотації не належала Саті. Ще у Стародавньому Римі були популярними вірші у формі крила птаха, яйця, сонця і т. д.

вав свідомий «художній суїцид, артистичне самогубство, як *le bon maitre d'Arcueil*» [237, с. 116]. Ось, приміром, сюжетна стрічка до № 13 «*Les Courses*» («*Кінні перегони*»): «Натовп. Всі купують програмки. Двадцять – двадцять. Стрічки. Відправлення. Ті, хто крадуть. Ті, що програли, опустили носи і вуха». У № 21 «*Le Tennis*» сюжетна канва несподівано побудована на розмові двох борсуків, які обговорюють зовнішність гравців. У п'єсі «*La Chasfe*» («*Полювання*») композитор закликає насолоджуватись «співом кролика», милуватись совою, що «годує груддю своїх дітей», уявити одруження кабана, в той час, як оповідач готується зробити постріли з волоських горіхів. Таким чином, програмні назви не визначають смислове начало, а лише окреслюють контури певної асоціативної стрічки. Виникає специфічний візуальний ряд, цілком в дусі авангардово-дадаїстичних, сюрреалістичних віань, котрі згодом отримають яскраве втілення в тогочасному експериментальному кінематографі (Р. Клер, Ф. Пікабія, Ф. Леже, Л. Деллюк, Л. Бунюель та ін.).

Проблема оцінки творчої постаті Еріка Саті в контексті еволюції музичного мистецтва ХХ ст. викликає полеміку у професійних колах до наших часів. З одного боку, демонстративний нігілізм і примітивність мови сприймалась сучасниками як наслідок недостатньої професійної підготовки і дилетантства.⁵⁷ З іншого боку, парадоксальність рішень, абсурдність і показова епатажність його новаторських експериментів неочікувано стали першоімпульсом формування багатьох тенденційних напрямків у музичному просторі ХХ ст. Саті – родоначальник «меблевої», фонові музики, що стане предтечею медитативно-мінімалістичних композицій у ХХ ст. Композитор вперше вводить послідовності акордів квартової структури («Син зірок», 1891), що знайдуть широке застосування як в імпресіонізмі, так і в практиці новітніх модернових музичних напрямків. Саме Саті належить

⁵⁷ Навчання у Паризькій консерваторії незавершене. Лише у сорокарічному віці Саті вирішує продовжити професійне освоєння азів композиції, поступивши на навчання в «Schola Cantorum», де навчається у Венсана Д'Енді і Альбера Русселя. У 1908 році отримує диплом «контрапунктиста строгого письма».

ідея препарованого фортепіано, яка вперше знайде своє застосування у фортепіанній мініатюрі «Пастка медузи» (*Le Pige de Meduse*, 1913). Він являється і першовідкривачем т. зв. репетитивної музики, перший зразок котрої фортепіанна п'єса «Роздратування» («*Vexations*», 1893).

Саті свідомо, цілком у дусі авангарду, відкриває і завершує свою кар'єру оманною, починаючи від його першої публікації 1887 року, жартівливо поміченої «Opus 62», і завершуючи скандальною появою автомобіля із плакатом під час прем'єри балету «*Relache*» (1924), на якому майорів зухвалий напис: «Ерік Саті – найвидатніший композитор світу». Він служив своїм ідеалам з неухильною вірністю, виконуючи роль бунтаря і подразника, свідомо наражаючись на гнів, роздратування і осуд публіки.

Фортепіанна сюїта «*Спорт і розваги*» є одним із перших зразків відображення урбаністичної поетики в сюрреалістичному ракурсі і передбачливим втіленням альтернативного, позареального світобачення у всій розмаїтості його типологічних ознак за допомогою музичних засобів. Композитор зумів крізь призму свого власного світовідчуття втілити калейдоскопічність урбаністичної дійсності у найдрібніших деталях і нюансах. Його нешанобливе, нігілістичне ставлення до традиційного мистецтва і життя загалом, категорична відмова відділяти одне від іншого – не що інше, як спроба самозахисту, реакція і втеча у світ ірреального. «Якщо Саті і справді носив маску, – розмірковує Ф. Гіллмор, – то її функція була аж ніяк не у бажанні приховати власну неадекватність..., можливо, під нею (маскою) таїлась жахлива гримаса духовної кризи, яку він передбачливо відчув задовго до цього століття» [237, с. 119].

Одним з перших, хто вводить циркову ексцентрику у царину музичного мистецтва, був також Ерік Саті. Його фортепіанний цикл «*Джек у стойлі*», написаний на початку 1899, але знайдений лиш після смерті композитора у його помешканні, є першим зразком джазово-циркової музики для фортепіано. «*Jack-in-the-Box*» складається з трьох номерів – «Прелюдія», «Антракт» і «Фінал», котрі написані у жанрі фокстроту з характерним фактурним

викладом – пунктирна мелодія на фоні бінарного (бас-акорд) супроводу. Сам композитор у листі до молодшого брата Конрада, датованим 4 червням 1899 року, називає цей твір «гримасою для безбожних людей, що населяють цей світ» [203]. Незважаючи на те, що всі п'єси написані в одній тональності (C-dur), Саті неочікувано застосовує незвичні ладові і політональні нашарування, ланцюги кварто-квінтових паралелей і вишуканих хроматичних зсувів мелодичних мотивів, надаючи тим самим музиці ефекту клоунади чи мімічної пантоміми. Ексцентрика прослідковується і у застосуванні раптових динамічних імпульсів на кшталт циркових трюків, що руйнують інертність остинатно витриманого фактурного викладу.

Цикл «Ексцентрична крусуня» (*La Belle Excentrique*) для фортепіано в 4 руки продовжує джазово-циркову лінію у творчості Саті. Цикл з чотирьох танцювальних номерів і авторським текстом, котрий, на жаль було втрачено, написаний у 1920 році для французької танцівниці Елізабет Тулемонт (псевдонім Каріатіс) спершу для фортепіано в 4 руки, а згодом і для оркестру. За задумом композитора, ця сюїта являє собою своєрідний «музичний тур» з різних видів паризької розваги – «*Grande ritournelle*», марш «*Grande Cocotte*», номер «*Élégance du Cirque*», що являє собою вишуканий вальс з чудесним підзаголовком «містичний поцілунок в очі», і стрімкий, динамічний канкан «*High Societi Cancan*».

Фортепіанний цикл «*Вічні рухи*» Пуленка (1918) продовжує лінію театрално-циркової ексцентрики в інструментальній музиці, започатковану Саті. Вплив Саті прослідковується у незвичних ладових і тональних нашаруваннях, і у вишуканій хроматиці мелодичних ліній, у застосуванні характерних стилістичних фактурних формул, апроцесуальності розгортання музичного матеріалу у вигляді розрізнених епізодів-кадрів.

Святково-піднесений настрій циркової клоунади присутній і у Жоржа Оріка, який у 1919 році пише симфонічну п'єсу для супроводу пантоміми братів Футтіта, синів славнозвісного Джео Футтіта. Згодом саме фортепіанний варіант «*Adieu, New-York!*» (1919) принесе автору неймовірну популяр-

ність. Джазово-циркова атрибутика втілена композитором крізь призму юнацької безпосередності і схильності до епатажу та гротеску. Слід зазначити, що Джео Футтіта (1864–1921) наприкінці ХХ ст. був одним із найпопулярніших коміків. Він виступав у знаменитому «Цирку Франконі» у дуеті з чорношкірим клоуном Рафаелем Падиля. ⁵⁸ Оригінальний зразок звернення до тематики дозвілля демонструє Ігор Стравінський. Це стосується п'єси «Циркова полька» (1942). В аранжуванні для джазового циркового оркестру ця мініатюра прозвучала у 1944 році, версія ж для фортепіано була завершена 1942 року. Сама ідея написання «Циркової польки» належить Джорджу Баланчіну. Слід згадати, що на початку ХХ ст. циркові атракції за участі слонів були досить популярними як у Америці, так і у Європі. Окрім різного роду акробатичних трюків, вони могли грати на музичних інструментах, як це видно з циркового плакату 19 ст. [28, с. 89].

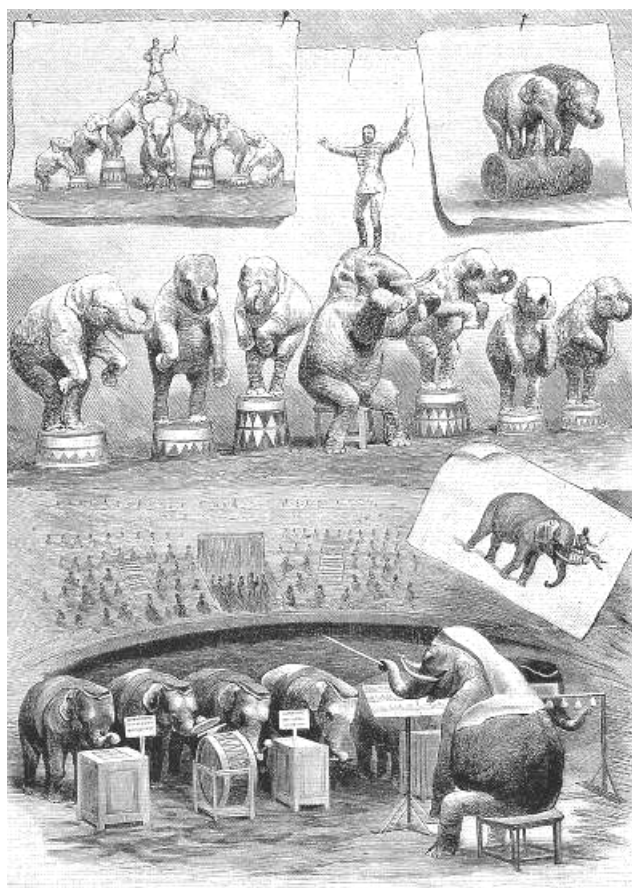


Рис. 3.2.4. Земцов А. «Цирк Чінізеллі».

⁵⁸ «Футтіт і Шоколад» знятий у декількох фільмах братів Люм'єр. Вони часто змальовувались у картинах Анрі Тулуз – Лотрека.

За задумом Баланчіна, у цирковому номері було задіяно 50 слонів і 50 балерин. Полька була замовлена для танцю молодої слонихи під іменем Модок, з якою працювала дружина Баланчіна Віра Зоріна. Стравінський залюбки згодився на цю екстраординарну пропозицію. Для підкреслення комічності ситуації, Стравінський навмисно вводить в музичну канву цитату з Воєнного маршу Франца Шуберта (№ 1, D-dur).



Рис. 3.2.5. І. Стравінський. «Циркова полька». тт. 154–158.

Графічно-гострим лаконізмом музичного висловлювання, декоративною показовістю і підкресленою театральністю Стравінський створює своєрідну музичну алюзію у стилі живопису відомого і популярного на той час французького художника Анрі Тулуз-Лотрека, котрий у своїй творчості досить часто звертався саме до циркової тематики. Композитор, незважаючи на жанрову визначеність, повністю нівелює метричну остинатність як основну якість танцювальних жанрів. Різномірні за ритмічним малюнком і метром епізоди калейдоскопічно змінюють один одного, наначе підкреслюючи незграбність і позірність рухів і жестів. Композитор навмисне акцентує увагу на безпедальній звучності і ударності фортепіано, вдаючись до специфічних фактурно-фонічних прийомів фортепіанної гри – акордова техніка, мартелято, широкі скачки у партії лівої руки на кшталт *stride-piano*, регістрове розведення фактурних ліній, динамічне і артикуляційне акцентування слабких долей такту. Окрім того композитор в цілях фактурного ущільнення мелодичних ліній часто вдається до використання акордів кластерного типу і незвичних інтервальних паралелізмів. Стравінському вдається вдало відобразити не лише святково-сумбурну атмосферу циркового

дійства, а й завдяки гостроті спостереження, часто з їдкою іронією і сарказмом, майстерно передати нестримну динаміку характерних поз і жестів, неповороткість і незграбність рухів цих тренуваних велетнів. Тематика міського дозвілля крізь призму звернення до модних на той час танцювальних жанрів представлена і у фортепіанній мініатюрі Клода Дельвенкура «Негр у сорочці» з циклу «Солодощі». У даній п'єсі дотичність до традицій негритянських менестрельних театрів просвічується на лише у назві твору, а й у використанні стильових особливостей жанру кек-уок, зокрема остаточно витриманій дводольності з підкресленням слабих долей такту, пунктирній ритміці мелодичної лінії, чітко витриманої бінарності фактури типу страйд-піано. Аскетизм фактурної подачі, ясність ліній, детальна артикуляція і динамічне нюансування у певній мірі перегукуються з кек-уком Клода Дебюссі. Композитор в інтонуванні мелодичної лінії часто вдається до застосування глісандуючих підходів до основного тону як алюзію до манери негритянського співу і гри на банджо, що згодом стане якісною рисою джазового інтонування.

Яскравий зразок втілення *кінематографічних принципів* за допомогою музичних виразових засобів демонструє Богуслав Мартіну у фортепіанному циклі «Фільм в мініатюрі» (1925). Вже у самій назві циклу композитор зосереджує увагу на безпосередній дотичності авторського музичного висловлювання до сфери кінематографа. Сюїта скомпонована за принципом контрастного співставлення різнохарактерних і різножанрових мініатюр, що загалом охоплюють три образні сфери: активно-токатна («Скерцо» і «Дзвони»), лірико-споглядальна («Колискова») і жанрово-характеристична («Танго», «Пісня» і «Вальс»). Абсолютно свідомо композитор апелює до різнорідних стилістичних джерел, що в повній мірі корелюється із розмаїтістю кадрів фільму. Окрім того, композитор вміло інтегрує різнорідні стильові атрибути навіть у межах однієї п'єси. Зважаючи на те, що тривалість кожного номеру циклу не перевищує і двох хвилин, даний метод сприяє ще більшій динамізації і інтенсивності музичного висловлювання, цілком у дусі естетики

кінематографу. Музична мова Мартіну, жодним чином не претендуючи на радикальне новаторство, надзвичайно яскрава і водночас проста. Зважаючи на період творчості композитора, в якому був написаний даний цикл, Мартіну безперечно перебуває під впливом модерново-неокласичних тенденцій французької «шістки» і Ігоря Стравінського. Проте, неокласичні моделі, як то перевага гомофонно-гармонічного письма, тональне мислення, чітке функційне розмежування голосів гармонійно поєднуються з народно-жанровим началом. Специфіка чеського фольклору відображена за допомогою ладових засобів: діатоніка і мажоро-мінорна перемінність, перевага плагальних співвідношень в гармонії, звернення до народних ладів (лідійський, міксолідійський, дорійський). Окрім того, широке застосування різноманітних прийомів ритмічного варіювання музичного матеріалу («Скерцо», «Дзвони») викликають безпосередні асоціації з атмосферою народного гуляння. У деяких випадках лінеарне письмо романтизується завдяки хроматичним фігураціям шопенівського типу («Вальс») і консонантним дублюванням мелодичних голосів, аналогічно брамсівській фактурі («Колискова», «Танго»). Композитор широко застосовує акордово-інтервальні ланцюги як характерну модель колористичної фактури. Проте, їх застосування носить подвійний ефект. Так, у «Колісковій» музична тканина сконструйована за принципом фонічного поєднання автономних гармонічних пластів. Поступове розширення звукового діапазону поряд із сонорно-колористичними ефектами створюють поетичний, ілюзорно-фантастичний пейзажний звукопис.



Рис. 3.2.6. Б. Мартіну. Колискова, т. 11–15.

У «Скерцо» і заключному номері циклу «Дзвони» ланцюги діатонічних тризвуків, що після І. Стравінського вже стали типовою фігурою піанізму

XX ст., подані в ударно-безпедальній манері і виконують колористично-шумову функцію. Оригінальне поєднання резонуючої на педалі партії лівої руки і нонлегатних акордових паралелей правої руки у «Танго» створює специфічний момент поєднання ударності і колористичності.



Рис. 3.2.7. Б. Мартіну. Танго, т. 17–23.

Попри жанрову визначеність, відверта чуттєвість і наївність висловлювання свідчить, що підґрунтям для такої музики стає саме атмосфера побутового, салонного музикування. На відміну від І. Стравінського і П. Хіндемита, які подають модель танго в урбаністично-гротескному ключі, Мартіну продовжує стилістичну лінію французької «шіски» і Е. Саті. В гармонії повсякчас підкреслюється плагальність, що є характерною рисою саме джазової гармонічної мови. У звуковисотній системі Мартіну повсякчас намагається наслідувати прийом «нечистого» блюзового інтонування, одночасно поєднуючи малу і велику терцію по вертикалі.



Рис. 3.2.8. Б. Мартіну. Танго, т. 1–6.

Окрім того, ілюзію «derti» тона створює і застосування коротких секундових форшлагів у мелодичній лінії. Джазова колористика відчутна і в структурі акордової вертикалі. Композитор грайливо обіграє альтеровані нон- і септакорди, що в джазовій термінології носять назву „акорди з роз-

щепленим тоном”, в даному випадку акорди з альтерованою терцією. Джазовість проникає і у сферу метроритму. Незважаючи на остинатно витриману ритмоформулу, танцювальна пульсація щораз порушується синкопованими акцентами слабких долей такту («off-bit»). Характерна ритмічна імпровізаційність проявляється і в поліритмічних нашаруваннях. Аскетизм фактурного викладу з чітким функційним розмежуванням (мелодія – акомпанемент) компенсується різноманітністю динамічних і артикуляційних засобів. Детально виписані динамічні нюанси, часта зміна темпових станів, зрештою, як і ремарки автора стосовно емоційної виразовості (*espressivo*, *dolce*) в комплексі свідчать про свідому алюзію до сентиментальної манери висловлювання у традиціях музик-холу. Ексцентризм і жартівлива дотепність «Вальсу» досягається характерним тематизмом жесту, гримаси, на кшталт специфічної манери кінематографічної пантоміми. Опора на традиційну вальсову модель повсякчас свідомо нівелюється. Цьому сприяють декілька чинників – часті темпові зміни, агогічні відхилення і наявність коротких інтерлюдій у дводольному метрі (дводольність у тридольності). Композитор часто вдається до контрасної артикуляції, до несподіваних терпких співзвуч, акордових комплексів з розщепленим тоном, до незвичних бітональних і біладових нашарувань. Окрім того, неначе підкреслюючи важливу функційну роль «Вальсу» в загальній драматургії циклу, композитор вдається до активного застосування стильових та інтонаційних ремінісценцій. Бравурно-віртуозний епізод в романтичному дусі і пальцеві фігури етюдно-конструктивного плану в середньому розділі п'єси контрастно відтінюють томливість, чуттєвість інтонації і гармоній у дусі салонного музикування крайніх розділів. Стильова мозаїчність поєднується і з інтонаційними ремінісценціями. Так, музична тканина середнього розділу рясно насичена інтонаціями з попередніх частин. Тут і тема – голосіння з «Колискової», і секундові інтонаційні переливи «Танго», які у вальсовій тридольності і в характерній для вальсу фактурній подачі отримують дещо незвичну образно-семантичну трансформацію.



Рис. 3.2.9. Б. Мартіну. Колискова, т. 15–18.



Рис. 3.2.10. Б. Мартіну. Вальс, т. 63–65.

Окрім того, коротенька інтерлюдія *Piu vivo* неначе передбачливо експонує типову фактурна подачу (ланцюги діатонічних тризвуків) і загальну атмосферу нестримного народного гуляння останнього номеру циклу «Передзвони». Таким чином, Мартіну попри калейдоскопічну мозаїчність образів і жанрів завдяки стильовим і інтонаційним ремінісценціям досягає цілісності циклу за аналогом сюжетної лінії у кінематографі.

Ще одна мініатюра Богуслава Мартіну, яка перебуває у даній тематичній сфері, – фортепіанна п'єса під назвою «*PAR T.S.F*», що буквально означає «перебування на певній радіохвилі». П'єса витримана в дусі урбанізованої токати-бурлески з остинатно витриманою фактурною подачею тематизму. Причому інтонаційна природа тематизму має явно фольклорне начало. Як і в «*Allegro Barbaro*» Б. Бартока, тематизм зведено до рівня лаконічних поспівок мовно-речитативного типу інтонування у терцово-октавному ущільненні. Кожне тематичне утворення є інтонаційним паростком від попереднього і імпульсом, поштовхом для утворення наступного. У плані ладотональної організації ми спостерігаємо яскравий зразок вертикального полінашарування: *d-moll–Des-dur*, що інтенсифікує архаїчну бруталність засобами сучасного гармонічного письма.



Рис. 3.2.11. Б. Мартіну. «PAR T.S.F», т. 25–28.

Окрім того, метрична перемінність на фоні частої зміни тактових розмірів також видає орієнтацію на архаїчні прототипи. Гротескність, динамізм і настроєвість підкреслено завдяки самому характеру піанізму, чітко ритмізованому, з опорою на репетиційно-мартелятну техніку. Уривчастість фортепіанного звучання підкреслена не лише маркатовано-стакатною артикуляцією і відсутністю будь-яких ремарок стосовно педалізації, а й наявністю пауз, як в мартелятних епізодах, так і на сильних долях такту, цим самим ще більше динамізуючи музичну тканину наприкінці твору, навіть перебуваючи в межах динаміки *p-pp*.



Рис. 3.2.12. Б. Мартіну. «PAR T.S.F». т. 34–37.

З іншого боку, часті зупинки загального руху маркатованими акордами, раптові динамічні перепади, неочікувані тональні і ладові нашарування, хвилеподібна динаміка у межах одного такту, можливо, і є прагненням композитора відтворити програмний зміст п'єси, що закладений у її назві «На радіохвилі»? Але про це ми можемо лише здогадуватись. Як зазначає Л. Кияновська, композитори таким чином апробують «позамузичний стиль», де «програмна назва наче перебирає на себе функцію жанру чи форми, диктуючи абсолютно новаторські способи організації і викладу інтонаційного матеріалу і водночас налаштовуючи слухача на певний шаблон, уявний образ озвучуваного предмету чи процесуальності» [80, с. 44].

3.3. Асиміляція джазу як особливої форми міжособистісної комунікації у фортепіанній музиці

Початок ХХ ст. на теренах європейського культурно-мистецького континенту був відзначений гострим зацікавленням джазовою естетикою. Динамічність та антагоністичність джазу, а саме балансування на межі високого і розважального, низового мистецтва, відкривають невичерпні потенційні можливості для розвитку європейської культури, котра в епоху глибокої кризи була як ніколи відкрита для екзотичних, позаєвропейських інспірацій. Феномен джазу як самобутнього естетико-стильового явища формується і викристалізовується на американському континенті наприкінці ХІХ ст. внаслідок інтенсивних міграційних і культурних процесів. Дифузне взаємопроникнення двох культур – європейської, котра було основою міської ужиткової музики та афроамериканської, що базувалась на давніх традиціях негритянського фольклору, стало вагомим імпульсом актуалізації і популяризації джазу. Джазова стилістика і його характерна виразова атрибутика поступово набуває яскравих індивідуальних ознак, котрі не мають аналогів у мистецтві минулих поколінь. Великою мірою вони пов'язані з особливостями саме африканського фольклору. Такі його знакові елементи, як респонсорний спів, мовне інтонування, лабільна висотність (детонування), прийоми глісандування, речитації, дерті-тони (англ. *dirty* – брудний), шаут-спів (англ. *shout* – крик, вигук), холлер (від англ. *Holloa!* – оклик, перегукування), блюзовий лад, перехресна ритміка, поліметричні вертикалі лягли в основу формування і становлення класичного джазу.

В африканському середовищі музика є носієм комунікативної функції. Тісно переплітаючись з розмовною мовою, музика отримує роль репрезентанта духовних переживань, емоцій і відчуттів співрозмовника. В багатьох африканських мовах, як зазначає американський етномузикознавець Уїллі Беєр, слова можна зрозуміти лише завдяки їх тоновому представленню, тобто реальна висота звучання мовних складів в слові досить часто визначає

і його лексичне значення [231, с. 5]. Оскільки зміна висотності часто створює зміст, основним інструментом підкреслення або виділення певного слова чи словосполучення стає тембр. Семантичне забарвлення тембру, його залежність від естетичного смаку, можливостей і творчої волі виконавця є однією з основних якостей джазового стилю. Широке використання гроул-ефектів, тембрових модуляцій, широкого вібрато, гліссандо, застосування сурдин на духових інструментах; у вокалі – декламаційного, фальцетного співу, застосування мелізмів, гортанних вібруючих звуків; на фортепіано – використання прийомів гри мартелято, акордових і інтервальних тремоло, різноманітних видів темброво-ударної акцентуації – усе це надає джазу незбагненої привабливості.

На противагу європейській рівномірно-темперованій звуковисотній шкалі, джазовому стилю притаманна висотна лабільність звуку, тобто уникнення фіксованої звуковисотності. Джазові офф-пітч-тони (англ. *off pitch* – позависотність), до яких належать блюзові і дерті-тони, завдячують своїм походженням рухливим, нестійким інтонаціям, характерним для певних жанрів африканського фольклору. Серед них – госпел-сонг (*gospel* – євангеліє, *song* – пісня), спірічуели (*spiritual* – духовний) або уорк-сонг (*work song* – трудова пісня). Нефіксоване інтонування оригінальним чином поєднується з традиційним тональним мисленням з опорою на основні гармонічні функції (T-D-S) і з діатонічними ладовими формаціями. Проте витончена хроматика у вигляді звуковисотної інтерполяції – розщеплені III і VII ступені – надає блюзовому ладу своєрідне біладове забарвлення (мажоро-мінор), що стане одним із найбільш якісно характерних елементів джазового стилю.

Ще однією відмінністю джазу від традиційної європейської музики є намагання виокремити мелодичну лінію від ритму граунд-біта (англ. *ground beat* – основний удар, пульс). Власне, досягнення автономності мелодичної лінії відносно метричної пульсації стане основоположним принципом в еволюції джазу, аж до повної руйнації метричної основи (стиль «боп»). Ця тенденція базується на традиціях африканської музики з її своєрідним

типом перехресної ритміки, заснованої на вільному поєднанні різних метрів. Саме завдяки такому типу імпровізаційної ритмічної поліфонії в арсенал виразових засобів джазу входять такі ритмічні прийоми, як *стоп-паттерни* (англ. *stomp* – топтати) – тобто остинатно повторювані ритмічні моделі, що тимчасово порушують логіку основної пульсації і фразування); *джазовий офф-біт* – тимчасове (стоп-тайм) раптове припинення рівномірної метричної пульсації з сольними імпровізаційними вставками-брейками. Однією з найбільш яскравих ознак джазового стилю є манера *свінгування*, що за своєю природою нагадує прийом *rubato* в європейській музиці. Введений в епоху бароко італійським співаком і педагогом Пером Франческо Тозі (1654–1732) цей термін використовувався для означення відхилення голосу співака від рівного темпу супроводу. В інструментальній музиці ця манера гри асоціювалась з тимчасовим порушенням синхронності гри двох рук, але вже в подальшому *rubato* стало означати саме темпову свободу. У джазі манера *свінгування* є різновидом саме поліритмічного *rubato* у його первинному значенні. Джазовий виконавець в процесі імпровізації, поступово відриваючись від граунд-біта, створює примхливу мелодичну лінію у межах певного часового відрізка (квадрата чи хоруса). Така поліструктура має свою естетичну природу, це конфлікт двох часових вимірів, постійний пошук спільного знаменника між реальним і ілюзорним, об'єктивним і суб'єктивним, свідомим і підсвідомим. Манера *свінгування* створює ілюзію часової свободи, протиставляючи холодному розрахунку, розміреності, часовій впорядкованості повсякденного автоматизму сучасної життєдіяльності інтуїцію, чуттєвість і спонтанність, що являють собою іманентну сутність джазової імпровізаційності. Насолода *свінгом*, як зазначає Єфим Барбан [11], викликана передчуттям можливого переходу свідомості у сферу первинного, допонятійного, безпосередньо-чуттєвого, дологічного, міфічного сприйняття. У почутті *свінгу*, як і страху, проступають очевидні сліди магічної первісності, зв'язки з тотемною архаїкою, вважає дослідник. Таким чином, у філософсько-етичному аспекті джаз являє собою дифузю двох світоглядів –

європейського, орієнтованого на індивідуалізм, раціоналізм та інтравертність, і африканського, породженого міфічним світовідчуттям, з його чуттєвістю, позачасовою ірраціональністю та екстравертністю, з домінуванням родового, колективного начала над індивідуально-особистісним.

Передумовами сприйняття джазу на теренах Європи були виступи менестрельних театрів і американських воєнних оркестрів, що прибували у складі воєнних експедицій наприкінці Першої Світової війни. В обох випадках це музиканти і артисти негритянського походження, котрі прибували у складі оркестрів американських експедиційних військ під час першої світової війни. Оркестри Джеймса Різ Юропа (1881–1919), одного з безпосередніх творців жанру фокстрота та основоположника негритянського мюзикла Уїлла Кука (1869–1944) «Southern Syncopated Orchestra» – виконували танцювальну популярну американську музику з мінімальними елементами джазу, тим самим ознайомивши європейську публіку з інтонаційно-образною сферою негритянської музики. Слід зазначити, що в американській культурі асиміляція джазу ще в його ранній, автентичній стадії розвитку відбувалась надстрімкими темпами. Кек-уок, регтайм і блюз в епоху урбанізму стали по праву основними жанрами міського музикування. Проте, не лише розважальний аспект, опора на танцювальність і неприховану чуттєвість так привабила міських жителів у джазі. Як зауважує один із видатних представників симфоджазу Пол Уайтмен, «оптимізм джазу – це оптимізм песиміста, який проповідує культ нестримної насолоди, оскільки вже завтра наступить кінець... В Америці досить сильні "веселощі відчаю"... За всіма нашими темпами і досягненнями відчувається тривожність, невдоволення і несамовита туга за чимось невизначеним, недосяжним... Ці відчуття знаходять своє вираження у джазі, з його смутком і томлінням, які приховуються під шумом, натиском і ритмічною енергією» [86, с. 238].

Якщо менестрельні театри заклали фундамент музично-театральних і естрадних форм, то кек-уок із синкопованою мелодією на тлі маршоподібного

супроводу став праобразом регтайму, що викристалізовується наприкінці XIX ст. і набуває концертних форм у творчості *Скота Джоупліна* (1868–1917). Одним з перших, хто залучає джаз в орбіту класичного мистецтва, був американський композитор *Чарльз Айвз*, котрого приваблювала саме менестрельна естрада. Зерном його мелодичної мови стають інтонації індійського і негритянського фольклору, менестрельних мотивів, сентиментальних балад і патріотичних пісень, маршів з репертуару духових і циркових оркестрів, і звичайно, регтайму. Граючи у складі різноманітних за складом і стилем ансамблів і оркестрів, і маючи практику роботи тапером, Айвз безумовно, відчував пульсуючий ритм нової епохи, і вперше вводить ритмоінтонації джазу у ряд оркестрових і камерних творів, серед яких і його фортепіанні сонати. По-суті, вперше побутові образи так гранично емоційно, яскраво і конкретизовано входять в площину серйозного мистецтва. Якщо у першій сонаті, написаній під впливом таперської діяльності, домінують побутові інтонації і ритми регтайму, то у сонаті «Конкорд» Айвз синтезує розважальний аспект з філософським підґрунтям, намагаючись відобразити принципи трансцеденталістів, великих американських мислителів, які у свій час сформували його кругозір. Новаторство Айвза полягає у інтеграції популярних мотивів побутової менестрельної естради і регтаймів у надзвичайно складну як за гармонічною мовою, так і за фактурним викладом музичну канву.

Колористика раннього джазу і ексцентрика менестрельного театру проникає і в європейський музичний континуум. У 1832 році у Лондоні з'являється перший мюзик-хол, де виступають гастролуючі чорношкірі музиканти і різного складу ансамблі. Вони завойовують популярність і на сценах паризьких кабаре, клубів і численних кафе-шантан. Гастролуючі менестрельні трупи «вводили слухача в інтонаційно-образну сферу негритянської музики і тим самим підготовлювали ґрунт для сприйняття джазу» [178, с. 5]. Окрім того, Європою гастролують різного складу воєнні оркестри, виконуючи кек-оки, регтайми і синкоповані марші. Вперше менестрельна автентика

знаходить своє відображення у європейській музиці у творчості Еріка Саті. Відлуння таперської діяльності у різного роду розважальних закладах, в атмосфері яких і формувався стиль композитора, ми спостерігаємо вже у його фортепіанній сюїті «*Jack in the box*» («Джек у стойлі», 1899). Композитор з певною долею гумору обіграє мюзик-хольні інтонації, нарочито підкреслюючи декоративно-плакатну стилістику музичної мови. Назву циклу часом перекладають як «Чортик в табакерці». Алюзія до механічних рухомих фігурок-ляльок, що з'являлись зі шкатулки, очевидна. На той час регтайми часто виконувались на механічних фортепіано, звідси і деяка позірність, лялькова бездушність у їх звучанні. У 1926 році сюїта була оркестрована Д. Мійо і поставлена у вигляді балетної пантоміми трупю Сергія Дягілева (балетмейстер – Джордж Баланчін). Мюзик-хольною естетикою просякнутий і балет «Парад», де вперше на велику сцену виводиться жанр регтайму. Як зазначає В. Симоненко, це дійство не можна назвати балетом у його класичному значенні, а швидше п'ятнадцятихвилинною «мімічною сценкою» з підкреслено монотонними механічними рухами акторів і такого ж роду декоративною музикою жестів. Плакатна стереотипність і парадоксальність атракції у певній мірі перегукується з дадаїстичними і *фумістськими* (від фран. *fumee* – дим) тенденціями, прихильником яких був Саті. Ідея фумістів, висловлена Алфонсом Алле⁵⁹, – «неважливо, що ти робиш, важливо як ти це подаєш», втілена Саті блискуче. Зокрема, жанрово-стильові атрибути регтайму демонструються крізь призму сарказму і іронії. Карикатурність виявляється у навмисній артикуляції характерних ідіом раннього регтайму, доведених до рівня шаржу. Це і двоплановість фактури з бінарним супроводом, і нав'язливі ремінісценції популярних ритмоінтонацій, і традиційні кадансові завершення. Завдяки

⁵⁹ У 1897 році Альфонс Алле репрезентує публіці «Траурний марш для похорон глухого», що являв собою партитуру у вигляді чистого аркуша паперу. Ервін Шульгоф у циклі «П'ять ескізів» (1919), присвяченому дадаїсту Джорджу Гроссу, третю частину подає під назвою «Майбутнє», де нотний текст складається виключно з пауз і ремарок автора.

дещо заповільному, як для регтайму темпу, підкреслена метроритмічна остинатність (дводольний метр зберігається протягом усього номеру), надмірна аскетичність фактури і виразових засобів надають музиці важкості і примітивності звучання. У даному випадку регтайм постає як символ урбанізації, відображення естетики міста, його духовного спустошення і абсурдності. Раптові *sf* на слабких долях такту, різкі динамічні (*p-fff*) співставлення сприймаються як засоби динамізації, а з іншого боку, як вияв притаманної Саті схильності до епатажності та ексцентриади. Гостроти звучання надає і терпкість гармонічної мови з використанням біладовості і бітональності, особливо у другому розділі п'єси (регтайм написано у простій двочастинній репрізній формі).

У 1908 році інший французький композитор, який свого часу досить скептично відносився до заокеанської екзотики, експериментує з джазом у циклі «*Дитячий куток*» (1908), присвяченому його чотирирічній доньці Шушу. Це був Клод Дебюссі. Композитор вперше пізнав культуру менестрелів завдяки Еріку Саті, котрий на той час працював тапером у клубі «Оберж дю Клу», частим гостем якого був Дебюссі. Згодом ритмоінтонації регтайму і кек-уоку знайдуть втілення у його фортепіанних прелюдях «*Менестрелі*» і «*Генерал Лявін-ексцентрик*» (1910), у котрих композитор вдається до неприхованого цитування відомих популярних мотивів менестрельної естради.

Ці мініатюрні характеристичні замальовки, в яких атмосферу менестрельного театру втілено саме через призму карнавальності, постають у вигляді музичних «мініспектаклів». У той же час, Дебюссі завбачливо звертається до жанру фортепіанної танцювальної мініатюри саме у стилі страйд-піано, акцентуючи в даному випадку увагу на підкресленій синкопованості ритмічних малюнків і характерній фактурній подачі матеріалу (англ. *stride* – великий крок, манера виконавства, випрацьована піаністами – виконавцями регтаймів, коли бас і віддалений від нього, часом аж до 3 октав, акорд у лівій руці виконуються у надзвичайно швидких темпах. Очевидно, що у п'єсі

«Ляльковий кекук» Дебюссі намагається наслідувати ранні зразки американських регтаймів, що з'явилися у Європі вже наприкінці 19 ст., починаючи з надзвичайно популярного на той час «Maple Leaf Rag» (1899) Скотта Джопліна.

У прелюдії «Minstrels» автор поєднує контрастні тематичні елементи: надмірно-чуттєву банальну мелодику і характерні елементи негритянського фольклору. Тут присутня і імітація гри на банджо (арпеджовані форшлагги перед акордами), «барабанні» мартелято секундових співзвуч, пентатонічні звороти, характерна розмаїтість синкопованих ритмів, антифонні прийоми протиставлення фактурних площин (хор-соліст-інструменти).

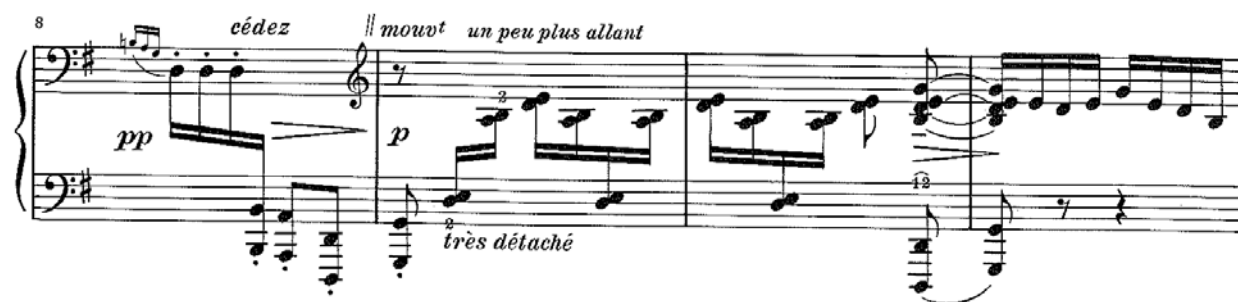


Рис. 3.3.1. К. Дебюссі. «Minstrels», т. 8–11.



Рис. 3.3.2. К. Дебюссі. «Minstrels», т. 47–50.

У п'єсі «Ляльковий кек-уок» Дебюссі виявив найяскравіші ознаки раннього регтайму: ударна звучність фортепіано, остинатна ритміка, підкреслена синкопованість, раптові короткі паузи на сильних долях такту (в даному випадку в інтерлюдіях між розділами п'єси), динамічні акценти на слабких долях тощо. Після короткого унісонного вступу, що символізує заклик до танцю, розпочинається виклад основної теми. Жорстка підпорядкованість

синкопованої мелодії граунд-біту поєднується з підкресленням слабих долей (офф-біт) у супроводі, викладеному у традиції страйд-піано.

Рис. 3.3.3. К. Дебюссі. «Ляльковий кек-уок», т. 6–15.

Алогічні акценти, динамічні та фактурні ущільнення надають музиці комічного характеру. Зрештою, кейкуок в негритянській традиції – це танець-пародія на гордовитість, поважність манер білих «вельмож». Звідси і жартівливий, іронічний характер п'єси. Навіть контрастний середній розділ (п'єсу написано у простій тричастинній формі) – свого роду сатира на надмірну чуттєвість, сентиментальність, що, власне, підкреслено ремарками автора: «avec une grande emotion» (з франц. – з перебільшеним хвилюванням). Навіть детально виписані динамічні вказівки, часом абсолютно нелогічні і нереальні для виконання, – теж певний штрих до жартівливо-іронічного трактування образу.⁶⁰ Вже наприкінці творчого шляху композитор знову повертається до джазової тематики, щоправда втілює її епізодично. Приміром, в фортапіанному циклі для фортепіано в 4 руки «Шість античних

⁶⁰ Слід зауважити, що менестрельні театри у XIX ст. були однією з основних форм американського популярного мистецтва, в котрих спочатку ролі виконували загримовані під негрів білі актори, і лише з 1855 самі ж афроамериканці. Показ життя негрів проходив у комічному, пародійному стилі, з жартами, висміюваннями і відкритим пародіюванням їх стилю життя. Окрім того, репертуар складався переважно з сентиментальних або танцювальних естрадних пісень з деякими елементами регтайму, а не зі справжньої африканської музики.

епіграфів» (1914) Дебюссі абсолютно неочікувано вводить типово джазовий прийом, т.зв. «barbershop harmony» (англ. barbershop – перукарня), що базується на паралельному хроматичному русі переважно септакордів або акордів квартової будови.

Рис. 3.3.4. К. Дебюссі. «Шість античних епіграфів», № 4, т. 29–32.

Один з найбільш яскравих виразників та репрезентантів новітніх ідей у французькій музиці, наймолодший серед учасників «французької шістки» Жорж Орік з молодечим запалом відгукується на ідею втілення естетики мюзик-холу та негритянського джазу. Слід зазначити, що саме йому Жан Кокто і присвятив свій бунтарський маніфест «Півень та Арлекін», у якому Півень символізує собою французьку музику, а Арлекін – надокучливий еkleктизм, який супроводжував її останнім часом. На формування індивідуального стилю композитора величезний вплив мав ідейний натхненник і наставник «шістки» Ерік Саті, що простежується в конструктивній, рельєфній чіткості письма, у виразності мелодичних ліній з переважним тяжінням до простого двоголосся, а також в дещо іронічному, жартівливо-гротесковому трактуванні джазової ідіоматики. У порівнянні з регтаймом Еріка Саті, фокстрот «Adieu, New -York!» (1919) Жоржа Оріка перебуває у дещо іншій образно-емоційній сфері. Він захоплює юнацькою безпечністю, бравадою і

нестримною радістю музикування. Як у 1920 році зізнався на сторінках «*Le Goq*» сам Орік, його Фокстрот був своєрідним прощанням із джазом.⁶¹

П'єсу написано у формі рондо (A-B-A¹-C-D-A), що за своєю структурою нагадує форму класичного регтайму (AABBAACCDD)⁶². Після короткого вступу, де експонується тематизм основного розділу, на тлі остинатного ритму звучить яскрава, синкопована мелодія (C-dur). Гумористичний характер підкреслено і контрастними інтонаційними перегуками, і частим використанням форшлагів, глісандо, і нав'язливими низхідними хроматичними «кроками» басу. Поява незвичних жорстко-дисонантних гармоній, раптових модуляційних зрушень підкреслює гротескно-пародійний незграбний характер музики і водночас динамізує її розвиток. Вже у другому проведенні тема з'являється в акордовому викладі на тлі різко маркатованих секундових співзвуч у лівій руці та на значно вищому динамічному щаблі (*ff*). Фактурне ущільнення та розширення діапазону звучання, різка акцентуація надають музиці особливої експресії і динамізму. Епізоди контрастують до рефрену. Якщо перший епізод (a^s-moll) з його характерною ритмоформулою є своєрідним жанровим симбіозом маршу і полонезу, то другий (g^m-moll) – лірична кульмінація твору. Сповільнений темп, остинатна дводольність супроводу, наспівність мелодичної лінії, секундові форшлагги і глісандо нагадують манеру блюзового музикування. Інтонаційна і ритмічна схожість третього епізоду з рефреном обумовлює плавний, непомітний перехід до заключного проведення.



Рис. 3.3.5. Ж. Орік «Adieu, New-York!», т.108–112.

⁶¹ Твір присвячений Еріку Саті.

⁶² Остаточно викристалізувалась у творчості легендарного негритянського піаніста Скота Джопліна, передбачає можливість довільного чергування епізодів, але невід'ємною якістю регтайму є обов'язкова наявність чотирьох тем.

Дещо пізніше, у 1938 році, Орік все-таки повертається до джазу і пише ще одну фортепіанну мініатюру у формі модного побутового танцю – «*Regina-Fox*». Досить проста за викладом, лаконічна і чітко структурована тричастинна п'єса водночас дивує терпкістю політонального письма і незвичністю фактурної подачі бінарного супроводу, що часом охоплює чотири октави. Натомість, рельєфна чіткість мелодичної лінії у правій руці, її вокальна природа наповнює звучання фокстроту істинно французьким шармом.⁶³

Загалом, Жорж Орік, досить часто звертається до побутових жанрів протягом всього свого творчого шляху. Це пов'язано з його більш ніж сорокарічною кар'єрою у сфері кінематографу. Він є автором музики до понад 120 художніх фільмів, зокрема відомого вальсу-бостон з англійської кінокартини «Мулен-Руж», біографічної стрічки про художника Анрі Тулуз-Лотрека, відзнятої у 1952 році.

Фортепіанний цикл «*Trois Reg – Caprices*» написаний Даріусом Мійо у 1922 році, за рік до прем'єри його балету «Створення світу», у якому вперше задіяно оркестр на зразок гарлемського джаз-бенду. Мійо втілює основні моменти джазового стилю з блискучою мелодичною винахідливістю і контрапунктичною майстерністю, з напрочуд тонким відчуттям ліризму.

У цьому мініатюрному циклі з трьох коротких п'єс композитор, поряд із стилізацією характерних джазових моделей, репрезентує ряд ритмічних і гармонічних інновацій, що у подальшому стануть основними рисами його своєрідного стилю. Перша п'єса «*Sic et muscle*» (з фр.-мускулісто) розпочинається проведенням синкопованої теми в акордовому викладі на тлі остинатного мотиву в басу в стилі walking-bass («блукаючий бас»). Слід зазначити, що фактурна організація такого типу характерна для найбільш ранніх різновидів негритянського інструментального блюзу. Підкреслюючи

⁶³ Загалом, Жорж Орік, досить часто звертається до побутових жанрів протягом всього свого творчого шляху. Це пов'язано з його більш ніж сорокарічною кар'єрою у сфері кінематографу. Він є автором музики до понад 120 художніх фільмів, зокрема відомого вальсу-бостон з англійської кінокартини «Мулен-Руж», біографічної стрічки про художника Анрі Тулуз-Лотрека, відзнятої у 1952 році.

самостійність кожної лінії, Мійо застосовує прийом т.зв. політонального контрапункту, що в подальшому стане чи не найбільш знаковою якісною рисою його композиторського стилю. В даному випадку мелодичні лінії правої і лівої руки розгортаються в різних гармонічних площинах – у *Cis-dur* з характерним для блюзової гармонії пониженим VII ступенем і у *Fis-dur* відповідно. Розлоге мелодичне розгортання призводить до епізодичного порушення ритмічної регулярності (2/4–3/4–5/4), що у свою чергу значно динамізує музичний розвиток. Після ліричного середнього розділу тема набуває ще більшої жорсткості та експресії. Її проведення переривається вторгненням різко-дисонантних, кластерного типу акордів на *sfff*, що викликає ілюзію барабанного звучання. Проникливий ліризм, дещо перебільшена сентиментальність *Романсу* («*Tendrement*» – з фр.ніжно) викликає асоціації з блюзовим музикуванням, з імпровізаційною свободою і чуттєвістю свінгу. Мійо напрочуд тонко і ненав'язливо імітує характерні ознаки африканських пісенних жанрів (спірічуел, уорк-сонг): елементи імітаційної поліфонії, респонсорного голосоведення (питання – відповідь), низхідні хроматичні акордові зсуви (т. зв. «перукарські» гармонії, форшлаги, секундові нашарування, паралельне «стрічкове» голосоведення. У третьому номері (*Precis et nerveux* – з фр. нервово), що є кульмінацією циклу, джазові ідіоми втілені у гротескно-урбаністичному стилі. Протилежний рух мелодичних ліній, одночасне нашарування діатонічних і альтерованих акордів, контрастні регістрові співставлення створюють колоритну звукову картину (в кульмінаційному розділі діапазон звучання охоплює 6 октав). Характерний мотив ламаних октав у низькому регістрі, викладений у двотактовому вступі, виконує роль своєрідного лейтмотиву. Він вклинюється у музичну тканину, що призводить до розірваності, строкатості форми, надаючи їй рис рапсодійності. Зрештою, таке довільне переосмислення джазових стандартів заздалегідь передбачено авторським визначенням жанру цих п'єс як «рег-каприсів», що внутрішньо виправдовує деструктивність форм, імпровізаційність і оригінальність трактування традиційних синтаксичних моделей регтайму.

У творчості французьких композиторів процес асиміляції джазу відбувається різними шляхами – від декоративного наслідування джазової поезики чи зовнішнього колажування до гармонійного взаємопроникнення і глибинної асиміляції елементів академічної і джазової музичної мови. Якщо Дебюссі, Равель (джазові епізоди у Концерті для лівої руки, друга частина скрипкової сонати («Blues»)) у використанні стилістики джазу опираються на фольклорні ритуально-ігрові концепції, на його африканську автентичність, то, починаючи від творчості Е. Саті і представників французької «шістки», джаз відіграє дещо іншу естетичну роль. Він стає чудовою можливістю підкреслити урбаністичність і парадоксальність епохи у її нестримному динамізмі.

У цьому аспекті привертає увагу творчість чеського композитора, життя якого безпосередньо пов'язане з Парижем. *Богуслав Мартіну* після закінчення навчання у Празькій консерваторії (1913) отримує місце скрипаля в оркестрі Чеської філармонії. Проте через 10 років молодий композитор нагороджується державною премією у формі стипендії для навчання в Парижі, де йому довелося прожити близько 20 років. Поріднившись з французькою музичною культурою, він входить до об'єднання «Нова Паризька школа», всі учасники котрого були представниками різних національностей, проте волею долі пов'язали своє життя з Парижем. Цікаво, що джазова тематика була присутня у творчості композитора ще до його від'їзду. Вірогідно, саме під час гастролей до Франції та Англії у 1919 році, Мартіну вперше ознайомлюється з джазом, наслідком чого стає поява «Котячого фокстроту» для місцевого оркестру м. Полічки, а згодом і фортепіанної мініатюри «*Фокстрот, народжений на ріжку*» (1920). Твір написаний у стилі ранніх регтаймів з октавним викладом теми на тлі бінарного супроводу (бас – акорд). Структурна рельєфність розділів підкреслена тональним (c-moll – C-dur – c-moll) і тематичним співставленнями. Проте, Мартіну досить своєрідно трактує форму регтайму, подаючи останній розділ композиції у вигляді динамізованого повторення Тгіо, хоча і з поверненням в рамки основної тональності

завдяки модуляції C-dur – g-moll – c-moll. Таким чином, створюється ефект незамкненої тричастинності, на кшталт фольклорних пісенних зразків – АВВ¹. У фортепіанній мініатюрі «Блек Ботм», написаній через 7 років, теж акцентується швидше танцювальність, аніж приналежність саме до джазового стилю. Як і в попередньому творі, композитор намагається перебувати у рамках суто жанрової стилізації зі всіма притаманними їй якостями – нарочито примітивний фактурний виклад, стандартна квадратність побудов, досить обмежена палітра виразових засобів.

Вся мініатюра витримана на одному динамічному рівні *f* і лише модуляція у a-moll (другий розділ п'єси) супроводжується раптовим динамічним спадом з наступним поступовим наростанням перед заключною кульмінацією, знову ж таки на *f*. Остинатно витримана метрична дводольність на фоні підкресленої акцентуації сильних долей супроводжується раптовими акцентами на слабких долях такту, надаючи певної пікантності і гостроти у душі раннього джазового стилю.

Композитор звертається і до ще одного танцювального жанру, надзвичайно популярного на початку ХХ століття – шиммі.⁶⁴ Це фортепіанна мініатюра «Нова лялька» з циклу «Маріонетки», над яким Мартіну працював з 1912 по 1924 рік. Музичний матеріал викладено у рамках тричастинної структури, з незначними темповими модуляціями у середньому розділі – *Roco vivo Ancora roco piu vivo*. Ця п'єса приваблює оригінальними рішеннями у сфері метроритму. З джазових моделей композитор активно застосовує не лише позаметричне акцентування слабих долей такту типу «офф-біт», одночасно підсилюючи їх динамічно (*ff-sf*). Він вдається і до характерних поліметричних співвідношень, коли заявлена дводольність порушується тридольними групами (т.зв. «вторинний рег»)

⁶⁴ Shimmy (з англ. – букв. «сорочка») – дводольний бальний танець американського походження, різновид фокстроту.



Рис. 3.3.6. Б.Мартіну. «Нова лялька», т. 11–12.

Музичний матеріал поданий на надзвичайно високому динамічному і енергетичному щаблі, з активним застосуванням внутрімотивних динамічних наростань – спадів, раптових протиставлень *f* – *p*. Окрім того, в кульмінаційних моментах композитор розширює і діапазон звучання, досягаючи ударно – шумового ефекту. Ударність як атрибутика саме джазового піанізму принципово підкреслена і ремаркою автора на початку твору – *senza pedale*. Дані моменти свідчать про неабияке зацікавлення і тонке розуміння джазової стилістики молодим композитором.

Цикл з восьми прелюдій для фортепіано Богуслава Мартіну (1929)⁶⁵ символічно обрамлений жанрово-емоційними полюсами джазу – № 1 Blues – № 8 Foxtrot. Для першої прелюдії (*Prelude en forme de Blues*)⁶⁶ характерна надзвичайно тонка темпова лабільність та наближена до манери свінгування автономність мелодичної лінії стосовно супроводу. Прийом нечислоти, блюзового інтонування технічно здійснено шляхом дублювання мелодичної лінії в інтервал малої секунди. Незважаючи на зовнішню метричну нестійкість (практично потактова зміна розміру – 4/4–6/4–5/4), у партії лівої руки завдяки томливим коливанням інтервальних і акордових співзвуч все-таки відчувається натяк на остинатну дводольність, що зрештою підкреслено і артикуляційними лігами. Декламаційна, екстатична природа інтонацій, чуттєва експресія і імпровізаційна свобода розгортання часто нагадує манеру африканського культового співу на кшталт госпел-сонг, спірічуелів чи уорк-сонг. Окрім того, раптове регістрове розведення мотивів чи

⁶⁵ Цикл присвячений нареченій, а в майбутньому дружині Богуслава Мартіну Шарлотті Квеннеген.

⁶⁶ *Blues* чи *Blue Devils* – туга, смуток.

окремих звуків з мелодичної лінії створює шаут-ефект (*shout* – викрик), що є характерним елементом африканського фольклору, а пізніше і блюзового стилю. Гроул-ефекти (від англ. *growling* – рикання) досягнуто завдяки поступовому ритмічному дробленню секундових інтонацій аж до переходу в тремоло в кульмінаційний момент на вершині динамічного розвитку (*ff*).

Цікавими з точки зору освоєння джазової стилістики і його фортепіанні ансамблі – *Фантазія для двох фортепіано* (1929) і п'єса для трьох рук «Одним пальцем». В першому випадку він застосовує характерний прийом поліфонічного письма, завдяки якому партії солістів рухаються неначе у різних гармонічних і тональних площинах. Богуслав Мартіну, як зазначає Н. Гаврилова [39], застосовує елементи джазової стилістики швидше як елемент гумору та іронії, але аж ніяк не сарказму чи гротеску, що ми спостерігаємо у Г. Малера, І. Стравінського, П. Хіндеміта чи Д. Шостаковича. Окрім того, Гаврилова припускає, що спроба писати в урбаністичному ключі швидше данина моді і намагання молодого композитора переконатися у своїх можливостях писати у стилі «модерн». [39, с. 40].

Неймовірну винахідливість у поєднанні джазових моделей з тогочасними нормами академічної музики демонструє ще один представник чеської композиторської школи *Ервін Шульгоф* (1894–1942). Композитор, піаніст, диригент, публіцист, чия творчість у нацистській Німеччині була віднесена до т. зв. «дегенеративного мистецтва», вже з 1939 р. був змушений виступати під псевдонімом. Його постать, забута і загублена в хаосі Другої світової війни, довгий час залишалась поза увагою дослідників і музикознавців. Творча спадщина Ервіна Шульгофа, а це понад 200 творів у різних жанрах, збереглась лише завдяки тому, що, очікуючи на підтвердження радянського громадянства, він завчасно пересилає свої видання і рукописи у Росію, проте сам не уникнув заслання до нацистського концтабору Вюльцбург (Баварія), де і помер від туберкульозу.

Індивідуальний композиторський стиль Ервіна Шульгофа є одним із найбільш стилістично універсальним. Він асимілює контрастні, часом здавалося

б майже несумісні між собою стильові моделі – від необароко до дадаїзму, причому цей синтез часом здійснюється у межах одного твору. Це, приміром, фортепіанна соната, друга частина котрої побудована на основі додекафонної техніки, натомість, третя просякнута елементами регтайму; другий фортепіанний концерт – своєрідний мікс імпресіоністичного письма з елементами експресивної декламації, блюзової імпровізаційності, ритміки джазу і брьюїстичних шумових ефектів.

Навчаючись поетапно у чотирьох європейських консерваторіях як піаніст (Прага, Відень, Ляйпціг, Кельн), він паралельно займається композицією у класі Макса Регера, котрий викладав у Ляйпцігській консерваторії, і у Клода Дебюссі приватно у Парижі. У 1932 році композитор засновує джазовий квартет, паралельно пропагуючи ідею створення джазової школи. Задля цього він пише 10 коротких етюдів, на кшталт етюдів Черні, – «Hot-Music» (1929–1930), де демонструє характерні джазові моделі початківцям, що приносить значний фінансовий прибуток і дає можливість зосередитись на суто композиторській діяльності.

Одночасно композитор активно співпрацює з чеським радіо, де в online-ефірах виконує джазові імпровізації. Його знайомство з джазом відбувається завдяки берлінському художнику-колажисту *Георгу Гроссу*, одному з засновників берлінської групи дадаїстів. Сповідуючи естетичні принципи дадаїзму, Шульгоф у статті «Музика і революція» (*Revolution und Music*) стверджує, що музика повинна викликати фізичне задоволення, екстатичні рефлексії, особливо через ритмічні моменти. І саме джаз, на його думку, стає основним виразником подібних ідей у музиці.

Інтенсивна виконавська діяльність провокує і надихає композитора до написання власних джазових композицій. У його творчому доробку джазові фортепіанні твори посідають вагоме місце: «*Jazz-like Partita*» (1922), *Фортепіанний концерт* (написаний за рік до прем'єри Рапсодії Джорджа Гершвіна), «*Rag-Music*» (1922), *5 Etudes de Jazz*, *Esquisses de Jazz* (1927), «*Suite Dansante en Jazz*» (1931) та інші.

Фортепіанний цикл «*Suite Dansante en Jazz*» (1931) написаний у найбільш плідний період його творчості – 1919–1931-ті роки – і є його останньою великою роботою у джазовому стилі. Апелюючи до праобразу старовинної танцювальної сюїти, композитор об'єднує шість крихітних мініатюр за принципом контрастного співставлення: Стомп – Страйд – Вальс – Танго – Блюз (Slow) – Фокстрот. Циклічність проявляється у симетричності розташування образно-інтонаційних арок (капрічіозність, бурлескність Стомпу і Фокстроту, споглядальність Страйду і Slow), у тональному обрамленні (E-dur у крайніх номерах циклу), у наявності кульмінаційного співставлення чуттєво-меланхолійного Вальсу і вибухового, динамічного Танго. Для впорядкування імпровізаційного процесу, як основної закономірності джазового музикування, Шульгоф широко застосовує варіаційний розвиток тематизму, де у кожному наступному хорусі-імпровізації зберігаються опорні ритмоінтонації, а також гармонічний каркас (джазовий квадрат). Для більшої рельєфності структурних одиниць форми (композиційно п'єси являють собою просту дво- або тричастинну форму) початок кожного хорусу підкреслюється дво- або чотиритактовими брейками (англ. *break* – зупинка).

Кожна п'єса циклу – своєрідний афоризм з остинатно витриманим типом фактури і експонуванням найбільш характерних джазових ідіом, що притаманні тому чи іншому жанру. Приміром, перший номер сюїти *Stomp*⁶⁷ - побудований на застосуванні джазової техніки – стомпінг⁶⁸, завдяки чому порушення метричної остинатності (у даному випадку дводольності) відбувається шляхом структурної трансформації основного мотиву теми (стомп-паттерн) і його горизонтального зміщення відносно тактової риски.

⁶⁷ Stomp (англ. stomp – топтати) – архаїчний афроамериканський танець у швидкому темпі з тривалим повторенням однотипних ритмічних фігур.

⁶⁸ Джазовий прийом, що базується на протиріччі основного метру п'єси (граундбіта) з остинатно повторюваними фразами (стомп-паттерн), котрі в процесі розвитку структурно видозмінюються (шляхом збільшення /зменшення, інтервальної або ритмічної інверсії, ракохідного руху, часового зсуву)



Рис. 3.3.7. Е. Шульгоф. Стомп, т. 1–4.

Другий номер – *Straid* – демонструє модель класичного регтайму, з характерними ритмоінтонаціями і фактурним викладом – синкопована мелодія на фоні остинатного бінарного супроводу у стилі страйд (англ. *straid* – великий крок). Розмірена дводольність епізодично порушується двотактовими вставками – брейками, що своєю токатністю, імпульсивністю і динамізмом вносять внутрішній конфлікт у загалом стриманий, томливо – неспішний, неначе заколисуючий плин музики.

Вальс написано у формі теми з варіаціями, аналогічно до джазових структур: *verse* – *chorus* (англ. *verse* – строфа, заспів; *chorus* – рефрен), де кожна наступна варіація (*chorus*), зберігаючи гармонічний квадрат і структуру, варіаційно змінює мотиви теми шляхом їх фактурного ущільнення – від секундових співзвуч до послідовності акордів на квінтовій основі. Терпкі, насичені нонакордові гармонії, колористичне співставлення діатонічних і альтерованих акордів у манері імпресіоністичного звукопису, інтервальні подвоєння мелодії в дусі віденської *Haustmusik*, «розчиняють» жанрові елементи вальсової поезики в інтимній чуттєвості, ліричності висловлювання.

Жанр *Танго* визначив характер піанізму п'єси, чітко ритмізованого, нонлегатного, з тяжінням до репетиційно – мартельятної техніки, з ударною трактовкою фортепіано. Для різкого підкреслення ритмічних контурів форми композитор часто застосовує глісандуючі пасажні злети, морденти, наче наслідуючи манеру гри на гітарі чи банджо.

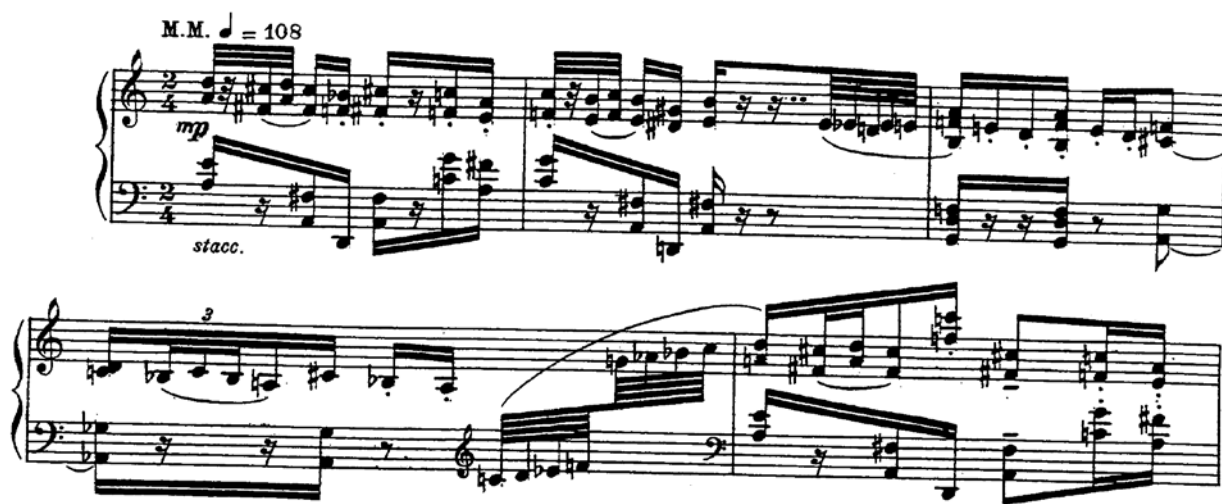


Рис. 3.3.8. Е. Шульгоф. Танго, т. 1–5.

Другий розділ п'єси вносить деякий контраст до попереднього завдяки появі кантиленної теми на тлі остинатної ритмоформули супроводу, з характерним для андалузського танго пунктирним ритмом на першій долі дводольного такту і незмінним гармонічним контуром з чергуванням I і V ступенів. Різкі дисонантні співзвуччя, що виникають завдяки політональним нашаруванням (D-dur – B-dur), надають музиці іронічного підтексту. Епізодичне вторгнення характерних ритмоінтонацій першого розділу динамізують музичну тканину, і, зрештою, створюють ілюзію репризності.

П'ятий номер «*Slow*» відтворює модель блюзу з характерними елементами свінгування. Характерні джазові прийоми – off-beat⁶⁹ і up-beat, вишукані метроритмічні конфігурації, поряд із частим застосуванням паралельних септ- і нонакордових послідовностей у стилі «barbershop» надають музиці особливого шарму і чуттєвої відвертості. Вражає ритмічною винахідливістю і «*Fox-Trot*» – заключна п'єса циклу. Так динамічній репризі передують восьмитактова каденційна побудова – «брейк», що постає як яскравий зразок застосування автором прийому геміоли, у даному випадку завдяки неспівпадінню ритмічних мотивів по 3/8 із структурою такту 8/8.

⁶⁹ Off-beat, up-beat – джазова манера появи музичної фрази не хронометрично точно, а на мить пізніше чи, навпаки, раніше.



Рис. 3.3.9. Е. Шульгоф. Фокстрот, т. 24–31.

Отже, цикл «Dansante en Jazz» яскраво демонструє стилістичні джерела музичної мови Шульгофа. У ньому втілено ідеї, образи і прийоми, характерні для творчості композитора в цілому. Автор широко використовує можливості контрапункту – поліфонія пластів, елементи підголоскової і контрастної поліфонії, що перегукуються з африканською технікою респонсорного співу. У плані ритму – оперування моделями перехресної ритміки регтайму, елементами свінгу, джазовою стomp-технікою; у сфері гармонії – модальне мислення з широким застосуванням елементів блюзового, пентатонічного і октатонічного звукорядів, блок-акордів, паралельних низхідних акордових послідовностей («barbershop»), опора на темброву і гармонічну колористику імпресіонізму у стилі Дебюссі чи Равеля, з широким застосуванням паралельних інтервальних і акордових співзвуч та ладофункційної перемінності.

Елементи джазу, які Е. Шульгоф застосовує в своїй композиторській практиці, переплітаючись зі стилістичними моделями бароко, класицизму, імпресіонізму, настільки органічно проникають у музичну тканину, що стають знаковою характеристикою стилю. Композитор зміщує акцент у сприйнятті джазової музики, її естетичної вартості – від суто розважального виду мистецтва до більш високоінтелектуального, але менш масового, таким чином випереджаючи появу експериментальних джазових течій (приміром, стиль бібоп – Арт Тейтум, Теланіус Монк, Бад Пауелл). Для Ервіна Шульгофа

джаз аж ніяк не символ, не засіб створення ексцентриади, гротеску, епатажу. Це абсолютно природній спосіб мистецької самореалізації, що на диво гармонійно вливається у річище європейського музичного мейнстріму.

Джаз стає уособленням нового часу, своєрідним символом абсурдної буденної суєтності, безтурботності і спустошеності, втіленого через призму іронії і гумору. Для молодих композиторів то була абсолютно нова, незвична палітра виразових засобів. У творчості Ігоря Стравінського, Пауля Хіндеміта, Альбана Берга, Курта Вайля джаз набуває індивідуалізованого у кожному окремому випадку звучання і семантичного наповнення. Стильові елементи джазу неначе навмисне спрощуються, або навпаки, гіперболізуються, свідомо спотворюються і доводяться до абсурду, отримуючи таким чином гранично гротескне, агресивно-брутальне переломлення.

З огляду на дану тенденцію, у «*Piano Rag- music*» (1919) Ігоря Стравінського джазова ідіоматика стає могутнім засобом для створення ексцентриади, епатажу, відверто театрального гротеску. До написання регтайму Стравінський не мав можливості послухати джаз у живому виконанні. Проте, завдяки швейцарському диригенту, близькому другу композитора Ернесту Ансерме, композитор отримує рукописи декількох джазових творів. Паралельно з написанням регтайму Стравінський працює над рядом творів, у яких також апелює до джазової стилістики. Це «*Reg-time*» для одинадцяти інструментів, який згодом ліг в основу його фортепіанної версії, хореографічна сцена «Весіллячко» і балет-пантоміма «Історія солдата». Ось як пише про даний етап у своїй творчій кар'єрі сам композитор: «Мої знання про джаз були почерпнуті виключно зі знайомства з випадковими екземплярами нот, і оскільки я фактично ніколи не чув виконання музики такого роду, я запозичив її ритмічний стиль не зі звучання, а з запису. Проте, я міг уявити, як звучить джаз, чи хоча б прагнув так думати... У будь-якому випадку джаз визначив абсолютно нове звучання моєї музики, і "Історія солдата" демонструє остаточний розрив з російською оркестровою школою, на якій я був вихований» [185, с. 82].

Як одну з найвиразніших сторін джазової стилістики Стравінський виокремлює саме імпровізаційне начало. Саме ілюзія імпровізаційності і свободи висловлювання стає основою компонування і структуризації музичного матеріалу. Композитор не дотримується традиційних канонів жанру регтайму. Він створює своєрідну стилізацію жанру, свідомо гіперболізуючи сфокусовуючи джазову атрибутику. Нестримна енергія рухового імпульсу обумовлює своєрідну організацію музичної тканини шляхом контрастного співставлення різних фаз розвитку, різних за напругою енергетичних станів. Музична концепція твору таким чином побудована не за принципом тематичного чи гармонічного розгортання, а шляхом мозаїчного нанизування у манері кубізму різнорідних фактурних моделей, метро-ритмічних комплексів, звуко-шумових, сонористичних ефектів. Для більш чіткої артикуляції розділів форми і підкреслення її рапсодичної імпровізаційності Стравінський застосовує ступеневий принцип динамічного розвитку, з мінімальними динамічними зрушеннями всередині структурної одиниці. Таким чином, контрастне співставлення різнорідних фактурних площин і фонічних звучностей підсилене і їх різними динамічними станами. Важливим методом динамізації музичного розвитку і посилення експресії звучання стає артикуляція, що пов'язана з силою і тривалістю звучання, характером і способом звуковидобування. У цьому плані Стравінський достатньо скурпульозно виписує всі найдрібніші деталі і нюанси музичного тексту, тим самим повністю відкидаючи можливість довільної виконавської інтерпретації.



Рис. 3.3.10. І. Стравінський. «Piano Rag- music», т. 15–17.

Концепція Стравінського про музику як мистецтво, котре «не здатне що-небудь виражати», а є лише «інструментом для впорядкування відносин

між людиною і часом» передбачає і певну виконавську манеру, зосереджену лише на точній передачі авторського тексту [168, с. 99–100, 232–233]. Що стосується фактурного викладу, чітко простежується принцип лінійної диференціації голосів на зразок оформлення інструментальної партитури джазового ансамблю *Jazz-Band*. Вертикальна багатоплановість, багатовимірність фактури, що часто фіксується на трьох лінійках нотного стану і місцями охоплює п'яти-шести октавний діапазон звучання, передбачає не лише регістрову впорядкованість пластів, а і їх чітку диференціацію. Композитор вдається до застосування різноманітних артикуляційно-контрасних динамічних і фактурних прийомів, що дають змогу кожній фактурній лінії незалежно виконувати свою власну роль у загальному розвитку музичного матеріалу.



Рис. 3.3.11. І. Стравінський. «Piano Rag-music», т. 1–5.

Як і в плані композиційного оформлення, так і у сфері метроритму Стравінський відходить від усталених канонів джазового стилю. Остинатна пульсація, так притаманна регтайму як танцювальному жанру, в даному випадку повністю нівелюється композитором. У постійній метричній невизначеності, у складному поєднанні змішаних метрів і різноманітних поліритмічних і поліметричних нашаруваннях, у чергуванні метризованих і неметризованих епізодів (відсутні тактові риси і розмір в середньому розділі і каденції) і приховується та безмежна, нестримна експресія і енергетика регтайму. Композитор неначе навмисно уникає вертикального співпадіння голосів, тим самим ще більш підсилюючи шкалу експресії.

Що стосується гармонічної мови, її підкреслена дисонантність акордових вертикалей кластерного типу і насиченість мелодичних ліній хроматизмами спрямовує у бік атонального мислення. Таким чином, домінуючу роль у процесі формотворення відіграє ритмічна ідея. Саме ритм, ритмічна поліфонія і інтервальні конструкції отримують домінуюче значення в ієрархії виразових засобів, якими оперує композитор.

Стравінський доволі неоднозначно сприймав процес інтеграції джазу в царину класичної музики. Виокремлюючи джаз як особливий вид мистецтва, композитор вважав недоречним чи навіть шкідливим долучення джазу до академічних традицій. На його думку, це позбавляло його самобутності і особливої імпровізаційності висловлювання. Джазова імпровізація потребує специфічного відчуття часу і тону, і саме це відрізняє її від компонованої музики, вважав композитор.

Стравінський визнає певний вплив джазової стилістики на формування власної композиторської техніки, особливо стосовно гармонічних зворотів, ритму і незвичного поєднання інструментальних тембрів. Це стосується як духових інструментів, так і особливого звучання фортепіано у джазі. Рояль в даному випадку постає у вигляді виключно ударного інструменту, що фіксує звукові комплекси певної висоти. Звуковий образ фортепіано як «абсолютно однорідного, абсолютно безликого і абсолютно механічного інструменту» композитор репрезентує і в хореографічній сцені «Весіллячко», остаточний варіант якої був завершений у 1923, через шість років від початку роботи і появи першої партитури (1917). Жоден твір, як зазначає композитор, не зазнав такої кількості інструментальних перевтілень. В кінцевому результаті саме ансамбль з 4 роялів повністю задовольнив потреби композитора у пошуку інструментарію для супроводу цього «ритуального і безликого дійства» [185, с. 87] Якщо у ранніх творах Стравінського джаз був швидше стимулом для пародіювання і експерименту, то в «Ебоні-концерті» (1945) для кларнету і джазового оркестру плактна епатажність поступається гармонійній синтетичності академічних і джазових ідіом.

«Сюїта 1922» Пауля Хіндеміта демонструє відверто гротескно-урбанізований варіант опрацювання джазової стилістики. Спираючись на жанровий прообраз танцювальної сюїти у сфері драматургії (принцип контрастного співставлення номерів циклу і опора на тричастинну оформленість композицій), композитор неочікувано вводить замість традиційних для сюїти танців побутові танцювальні жанри – Марш, Шиммі, Бостон, Регтайм, і жанр ноктюрну (*Nachtstück*), як ліричну кульмінацію циклу. Інтенсивне вторгнення побутової танцювальності в професійну інструментальну музику ми спотерігаємо і у творчості Ервіна Шульгофа – фортепіанні партити, «*Suite Dansante en Jazz*» (1931), Ернста Крженека – «Маленька сюїта», ор. 13 (1922), Дмитра Шостаковича – «Джазова сюїта» для джаз-бенду (1934) та ін. Проте, саме у творчості Стравінського і Хіндеміта, джазова атрибутика під імперативом урбаністичної естетики набуває кардинально іншого образно-семантичного наповнення. Сюїта вирізняється своєю театральньо-плакатною програмністю, де жанрові моделі модних тогочасних танців подано крізь призму сарказму і відвертої іронії. Жанрова танцювальність нівелюється, а характерні тематичні, фактурні і ритмічні стереотипи втрачають свою специфіку і перетворюються в новітні засоби виразовості. Атмосфера міської суєтності, ексцентрика і брутальності, загальна шумова акустика індустріального мегаполісу постають у вигляді чіткого механізованого ритму і різкої дисонантності гармонічної мови. Б. Асаф'єв вважає, що амбівалентна сутність міста розкрита Хіндемітом крізь призму експресії суміші урбаністичного здичавіння, коли на противагу людським образам постає «грізне чудовисько бездушної, але моторошної механістичності», та чуттєвої сентиментальності. Причím, їх взаємодія у творчості композитора доведена до крайньої межі виразності, а саме – до «жахіття двійництва»⁷⁰ [139, ст. 11]. Типові інтонації і ритми сучасного міста свідомо гіперболізуються і спотворюються до невпізнаваності, тим самим викриваючи гротескно-пародійний

⁷⁰ *Doppelgänger* – з нім. «двійник». У романтичній літературі образ двійника застосовувався як антитеза ангелу-хоронителю, як метафорична маска демонічного начала.

підтекст музики. Оперування інтонаціями і образами міського побуту саме в такий спосіб свідчить про певний філософсько-моралізуючий підтекст, своєрідний бунтарський, викривальний маніфест суб'єктивного бачення урбаністичних реалій. «Хіндеміт може абсолютно безболісно для себе відтворювати і видимий рух, і емоційне життя у всіх його ракурсах... З хлоп'ячим запалом написати таперський фокстрот і зі спокійним поглядом годинникаря розібрати складний механізм експресіоністичних вигадок, опуститись у глибоке і похмуре підпілля і пробути довго у самотньому спогляданні, а потім знову зануритись у сум'яття сучасних вулиць, виокремити з їх шуму найбільш істотне, піти у сферу жорстокого сарказму, і – після цього – знову відчувати себе легко і комфортно і в нічному барі, і в атмосфері томливого міщанського балу... Механіка Хіндеміта і властива йому здатність брати життя міста у повному охопленні не від байдужості, а від сили, навіть від бунтарства», зазначає у другому випуску журналу «Нова музика» (1924) Борис Асаф'єв [140, ст. 9–10].

Хоча «Piano Rag- music» і «Сюїта 1922» перебувають в схожій образно-емоційній сфері, на відміну від Стравінського, Хіндеміт апелює до інших сутнісних основ джазового музикування. Якщо Стравінський спирається на джазову імпровізаційну процесуальність і фактурну площинність (фортепіано постає у якості універсального замітника джазового ансамблю), то Хіндеміт навпаки гіперболізує джазову остинатну метричність як втілення дикої машинної енергії і характерну для регтайму схематичну бінарність фактури. Незважаючи на витриману протягом п'єси дводольну метричність, танцювально-жанрова пульсація повсякчас нівелюється синкопованими акцентами *fz* і поліритмічними співвідношеннями вертикальних площин (т. зв. «вторинний рег»), коли в рамках заявленої дводольності з'являються послідовності тридольних груп. Втрачена метрична пульсація (тт. 91–100) в дев'ятитактовій інтерлюдії перед динамічно-вибуховою кодою, що неначе лавина, обрушується каскадом кластерного типу співзвуч у нижній регістр

фортепіано, надає даному епізоду функцію джазового брейку (англ. *break* – зупинка)⁷¹.



Рис. 3.3.12. П. Хіндеміт. «Сюїта 1922». Регтайм, т. 89–93.

Ударно-шумова акустика постає у концертно-репрезентативному викладі. Яскравість і рельєфність фактурної подачі, розмаїття тембральної палітри і фонічних засобів виразовості фортепіано викликають асоціацію з образами варваризму і машинерії. Подача тематизму у вигляді різко – дисонантних, кластерного типу акордових співзвуч з тенденцією до поступового фактурного ущільнення отримує специфічно джазове забарвлення. Композитор широко застосовує альтеровані нонакорди із розщепленими тоном, акорди квартової будови. Окрім того, неначе наслідуючи ідею лабільного інтонування, Хіндеміт вдається до октавно-секундового подвоєння мелодичної лінії і біладового нашарування фактурних пластів.

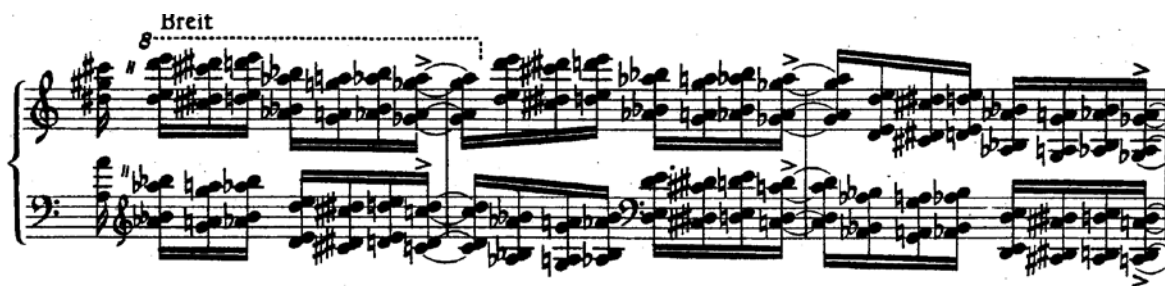


Рис. 3.3.13. П. Хіндеміт. «Сюїта 1922», т. 108–110.

Масивність фактурного викладу зумовлена і широким застосуванням різноманітних видів крупної техніки – акордових, октавних ланцюгів, подвійних нот, техніки *martellato*. Своєрідне поєднання двох типів динамічного розгортання – ступеневого і хвилеподібного, і надзвичайно висока шкала

⁷¹ Ритмічна або мелодична вставка в паузі основної мелодії.

динамічної гучності, котра в кодї досягає свого апогею (*ffff*), надає загальному емоційному тону твору внутрішнього імпульсу вибуховості, постійного відчуття напруги і дискомфорту, що аж ніяк не вкладається в рамки танцювальної ужиткової розважальності. Таке гротескно-пародійне викривлення джазової сутності є можливо авторською реакцією на засилля легкодоступного розважального мистецтва, на ту шалену популярність різноманітних дешевих атракцій на рівні «кітчу», розрахованих лише на епатаж і сенсаційність. Апофеоз торжества новітніх урбаністичних реалій над романтичним світовідчуттям людини. Зауважимо, що згодом композитор змінив і своє ставлення до «Сюїти 1922» як твору, що поруч з сюїтою оп. 19 «Tanzstucke» став дебютним у його фортепіанному доробку. У 1940 році Хіндеміт висловився про цей цикл наступним чином: «Я вважаю, що не потрібно перевидавати цю жахливу сюїту «1922»... Цей твір насправді не є благородною окрасою музичної історії нашого часу, і це досить серйозно пригнічує старого чоловіка – спостерігати за тим, як гріхи молодості справляють враження на людей більше, ніж кращі його творіння» [262, с. 185–186].

Як продовження даної тенденції у сенсі опрацювання джазової ідіоматики слід згадати і «Джаз-токату і фугу» німецького композитора Карла Амадеуса Хартмана, яка по-суті є зразком стильового «міксу», де впізнаваність джазових атрибутів, наявність котрих заявлено назвою твору, відбувається здебільшого завдяки застосуванню певних ритмічних моделей джазу, як приміром пунктирна тема фуги чи позаметрична акцентуація у токаті. Проте, джазові елементи лиш епізодично просвічується крізь неокласичні, експресіоністичні і конструктивістські моделі. Цей твір написаний у ранній період творчості композитора і доволі відчутним є вплив І. Стравінського і П. Хіндеміта, особливо у сфері гармонічного, поліфонічного мислення і метроритміки. Незважаючи на здебільшого лінарне голосоведення і активне застосування поліфонічних прийомів, композитор часто вдається до фонічного протиставлення фактурних площин, що створює певний сонористичний колорит звучності. Цікавий факт, що за два роки до написання «Джазової токати і фуги», Карл Хартман пише «Маленьку сюїту для фортепіано № 2»,

остання частина котрої має назву «Jazz». В даному випадку спостерігається кардинально інша образна складова, що швидше нагадує німецьке відлуння ідеї «нової простоти». Неокласичного типу аскетична фактура організована рамками остинатно витриманої дводольності, котру епізодично порушують імпровізаційні вставки септакордових паралелей у стилі Дебюссі. Проте настроєвий образ п'єси витримано у світлих тонах, на відміну від Токати, де експресія виразності у певних епізодах (наприклад, у епізоді фуґи під назвою «Чарльстон» чи у середньому розділі токати) за динамічною шкалою і фактурною щільністю музичного матеріалу апелює до брутално-фовістичних образів. Ці епізодичні звернення до джазової тематики у ранній період творчості Хартмана свідчать про намагання молодих європейських композиторів апробувати себе у різних стилях і перебувати у контексті новомодних на той час тенденцій. Адже, входження джазу в контекст європейської культури обумовлений і його співзвучністю з іншими естетичними принципами провідних художніх напрямків того часу, а саме конструктивізму, експресіонізму, дадаїзму, фовізму, неокласицизму, футуризму, брютізму, фумізму тощо.

Академічне мистецтво перебувало в кризовому становищі, що значною мірою обумовлено втратою емоційної розкнутості і достатньої свободи висловлювання, а «джаз запропонував контуженій культурі все почати з чистого листа», як зазначає Алекс Росс [162, с. 35]. Вибудовуючи власну парадигму культури, паралельну як до академічно-елітарної, так і до суто розважальної, джаз, як соціокультурний феномен, стає репрезентантом і виразником специфічної гедоністичної естетики і характерного типу світосприйняття, що в більшій мірі обумовлено його генетичною природою [162]. Джазова установка на ритуально-ігрові форми комунікації є безумовно відбитком його тісного взаємозв'язку з архаїчними шарами африканського фольклору, з його колективною обрядовістю, магічністю, ритуалами і древньою архаїкою. У музиці дана тенденція знайде своє втілення через нарочиту спрощеність мелодичного малюнку, надзвичайно потужну енергетику ритмічного імпульсу і високу шкалу загальної динамічної напруги.

Джаз як своєрідна форма колективної комунікації нівелює дистанцію між слухачем і виконавцем. Атмосфера співтворення, співпереживання, відчуття участі в майже магічно-ритуальному дійстві виявилась напрочуд затребуваною в час інтелектуальної перенасиченості і соціальних катаклізмів епохи. Визріла потреба у виникненні нових форм релаксичного мистецтва. В цьому контексті екстравертність, святковість, колективна спільність (обрядовість, карнавальність) і оптимістичність світобачення як принципові домінанти джазової естетики і обумовили його надзвичайну популярність і затребуваність в сучасному європейському суспільстві. Окрім того, постійний імпульс до індивідуалізованого самовираження, не обмеженого рамками традицій і умовностей, з тенденцією до занурення у світ інстинктів, інтуїції і підсвідомого як єдино можливого способу імпрровізаційної процесуальності, зближує джаз з модерновими напрямками академічного мистецтва, особливо з ірраціональним філософсько-естетичним підґрунтям – сюрреалізм, фовізм, футуризм, дадаїзм, експресіонізм. Окрім того, джазові способи komponування музичного процесу дещо пізніше зреалізуються у композиторських техніках ХХ ст. (мінімалізм, репетитивна техніка, алеаторика тощо). Одна з головних констант джазової естетики, а саме феномен гри з цілеспрямованою інтенцією на абсурдність, спонтанність, ексцентричність і непередбачуваність обумовлюють його гармонійне співіснування у системі тогочасних культурно-філософських концепцій (А. Камю, К. Ясперс, Й. Хейзінга, А. Бергсон).

Висновки до III розділу

У третьому розділі актуалізовано і простежено шляхи інтеграції тематики міського дозвілля у царину академічного мистецтва і фортепіанної музики зокрема. На прикладі фортепіанної творчості Е. Саті, представників «французької шістки», Б. Мартіну, Е. Шультгофа, І. Стравінського, П. Хіндеміта, К. Хартмана та ін. виявлено специфіку втілення і відображення естетики урбанізму крізь призму тематики дозвілля. У контексті урбаністичних

тенденції прослідковано процес демократизації мистецтва початку ХХ ст. шляхом залучення у сферу академічних традицій джазової стилістики, театральної буфонади, циркової ексцентрики, атмосфери спортивного азарту, видовищності кінематографу тощо. Виявлено історично-культурні передумови формування ідей «нового динамізму», «нової простоти», «нової речовості», «меблевої музики», перші музичні паростки мінімалістичної техніки, конкретної музики, алеаторики, репетитивної музики тощо.

Динаміка процесу адаптації джазу виявилась тотожною загальній динаміці культурних процесів у західноєвропейському музичному просторі. Якщо новоорлеанський джаз демонструє тип інтуїтивної, спонтанної імпровізації, то мистецтво біг-бенду в епоху свінгу тридцятих-сорокових років певну обмеженість у свободі висловлювання, схематичність і чітку структурування в оформленні композиції. Поступово викристалізовується і особливий тип «синтезуючого» композитора (Дюк Елінгтон, Телоніус Монк, Арт Тейтум), що демонструють раціонально осмислену джазову імпровізацію. Своєрідним індикатором діалогічності академічної і джазової музики постає і мистецтво «джазінгу» як своєрідного типу жанру транскрипції (від англ. *jazzing in classics*) – аранжування, обробка (джазові варіації на класичну тему) або виконання класичного твору у джазовій манері (стилізація). Його оригінальна природа обумовлена характерними імпровізаційними якостями джазу, що трансформують жанр транскрипції в транскрипцію-імпровізацію-стилізацію, основою котрої стає саме виконавська інтерпретація.

Таким чином, можна стверджувати, що на початку ХХ ст. розпочинається шлях дифузного взаємопроникнення академічного і джазового стилю, і перші зразки асиміляції джазу в музику академічних традицій з'являються саме у музиці для фортепіано. Джазова естетика і її музично-виразова ідіоматика, інтегруючись на початку ХХ ст. в європейський академічний музичний простір, відіграли вагомий роль у сенсі оновлення та демократизації академічної музичної мови, значно збагатили творчий досвід європейців та стимулювали до найрадикальніших творчих експериментів.

ВИСНОВКИ

Визрівання і усталення урбаністичних тенденцій у мистецтві початку ХХ ст. відбувається на фоні глобальних соціально-політичних катаклізмів, революційних відкриттів у області науки і техніки, активного вторгнення у сферу людської свідомості величезного масиву новітньої інформації, а, відтак, і кардинального переосмислення всієї системи людського світобачення. Це період соціальних потрясінь і катаклізмів, коли на теренах Європи паралельно з жахіттям Першої світової війни відбуваються і процеси зародження тоталітарних ідеологій, що згодом призведуть становлення диктаторських режимів. У період міжвоєнного двадцятиліття економічне становище європейських країн ознаменоване значним поживленням. З успіхами науково-технічного прогресу пов'язаний і процес *урбанізації*, що набуває грандіозного розмаху саме на початку ХХ ст. Все це знаходить своє відображення у сфері мистецькій, починаючи від архітектурних новацій у вигляді «вертикального» міста-саду Ле Корбюзьє, і завершуючи музичним маніфестом урбанізму «Пасіфік 231» Артура Онеггера.

З появою великих індустріальних міст особливої актуальності набуває проблематика впливу феномену Міста на свідомість людини, як у філософсько-естетичних концепціях, так і у сфері соціальної урбаністики, науки, що виникає паралельно з розквітом індустріальних мегаполісів як Європі, так і в Америці. У роботі відстежено вплив урбанізаційних процесів на формування нового типу *«технократичної»* свідомості, що приходить на зміну антропоцентризму. Головним героєм нового часу постає Машинерія, екстраполюючи технократичні якості як у сферу людської психіки, так і у сферу культури.

З появою індустріальних мегаполісів виникає абсолютно самостійний вектор міського побуту – «масова культура», феномен урбанізованого світу, вплив якого на духовну свідомість ХХ ст. стає беззаперечним. Вперше фоніка індустріального міста з нескінченним шумом машин посеред

галасливих вулиць, остинатних звуків працюючих механізмів і заводських конвейєрів, ексцентрикою спортивно-циркових атракцій і вируючої у повітрі чуттєвої експресії джазу постає як виокремлений звуковий універсум, що безпосереднім чином впливає на оновлення як образно-тематичної сфери, так і всієї системи музичної виразності. У дисертації розглянуто динаміку урбаністичного вектору у музичному мистецтві, його взаємозв'язок і тісне переплетіння з іншими модерновими тенденціями і стильовими напрямками (конструктивізм, футуризм, бр'юїтизм, сюрреалізм, кубізм, фовізм, дадаїзм та ін.).

Простежено шляхи інтеграції звукових образів і реалій індустріального міста у царину академічного мистецтва, а саме через звернення до тематики індустріалізації і тематики міського дозвілля (кіно, спорт, цирк, джаз) і їх втілення засобами фортепіанного письма. Зважаючи на дотичність урбанізму до певних модернових течій і стилів початку ХХ ст. і відсутність ґрунтовних музикознавчих досліджень стосовно музичного урбанізму як стильового напрямку, вперше в українському музикознавстві виокремлено цілий пласт фортепіанних творів, соголосних урбаністичній тематиці композиторів різних національних шкіл першої третини ХХ ст., зокрема і в рамках ідей «нової простоти», «меблевої музики» чи «нової речовості».

Виявлено, що зацікавлення урбаністичною тематикою мало здебільшого епізодичний і нетривалий характер, і жодним чином не дає змогу трактувати того чи іншого композитора як виключно «урбаніста». Індикатором наявності урбаністичного спрямування слугували чітко зазначена програмна складова (візуальні чи акустичні знаки індустріальної фоніки чи форм міського дозвілля) і застосування джазової ідіоматики, зокрема і його жанрових моделей.

Досліджено специфіку інтерпретації урбаністичної тематики крізь призму індивідуального композиторського бачення і трактування в рамках різних композиторських шкіл, в тому числі і американської. На основі аналізу вибраних фортепіанних творів, котрі є показовими в сенсі втілення образів

машинерії, виявлено безапеляційне домінування *принципу остинато*, як естетичного модусу машинерії, на всіх рівнях виразності, а саме :

– у *сфері ритму* остинатність як втілення ідеї механічного безперервного руху, котра на фоні відносно статичного інтонаційного і мелодичного розвитку отримує функцію тематизму;

– у *сфері мелодики* – інтонаційна остинатність, короткомотивність як здатність інтонації, співзвуччя чи навіть одного звуку виконувати тематичну функцію, екстенсивний тип інтонаційного розгортання;

– на *рівні фактури* – дотримання вибраного фактурного модусу для моделювання звукопростору в межах структурного розділу чи протягом всього твору;

– у *сфері драматургії* спостерігається метод конструювання звукового простору у вигляді колажного співставлення (без будь-яких зв'язуючих переходів) остинатно-витриманих структурних розділів (епізодів-блоків) як алюзія до кубофутуристичних полотен чи урбаністичних залізобетонних конструкцій. Таким чином, на зміну традиційному схематизму приходить орієнтація на «індивідуально-організовані композиції» (вислів В. Заманської).

Розглянуто формування цілого *комплексу дієвих засобів динамізації музичної тканини* і механізмів відтворення ідеї прогресуючого руху у всій багатогранності його динамічних станів *крізь призму втілення внутрішнього імпульсу руху*. Засоби, якими оперують композитори для динамізації музичного потоку:

– *метро-ритмічна варіантність* (полікомплєкси, позаметрична акцентуація, різноманітні прийоми ритмічного варіювання («Токата» Л. Половінкіна, «Токата» с. Прокоф'єва, «Piano Rag-music» І. Стравінського та ін.);

– *застосування поліфонічних прийомів* в кульмінаційних розділах форми як дієвого чинника інформативної концентрації, а відтак, і динамізації шкали експресії («Токата» с. Прокоф'єва, «Джаз-токата і fuga» К. Хартмана та ін.);

– *структурування музичного потоку шляхом співставлення різних динамічно-енергетичних градацій* – напруга-розрядка, рух-статика, підйом-спад тощо («Потяг-привид» Б. Мартіну, «Allegro Barbaro» Б. Бартока, «Авто» з циклу «Зошит мініатюр» В. Задерацького та ін.);

– *активне залучення динаміки гучності в процес інтенсифікації музичної експресії* (хвилеподібна динамічна шкала з ефектом наростання – спаду в межах структурної одиниці (А. Онеггер «Scenic–Railway»), терасоподібна для чіткої артикуляції індиферентності розділів форми і її наскрізного розвитку («Токата» С. Прокоф'єва), контрастна для раптового протиставлення різних динамічних станів або для відображення темброво-звукової багатогранності об'єкту («Рейки» В. Дешєвова, «Авто» з циклу «Зошит мініатюр» В. Задерацького та ін.);

– *поступове вертикальне ущільнення фактури і розширення діапазону звучності* шляхом активного застосування крайніх регістрів аж до триручного викладу («Суїцид в літаку» Л. Орнштейна, «Piano Rag-music» І. Стравінського, «Небесна залізниця» Ч. Айвза та ін.);

– *ступеневе співставлення різнорідних фонічних площин звучностей* («Небесна залізниця» Ч. Айвза, «Смерть машин» Дж. Антейля).

У дисертації простежено вплив новітніх форм міської комунікації, а саме кінематографу, спортивної і циркової ексцентрики на музику академічної традиції початку ХХ ст. Серед основних тенденцій слід виокремити:

– театралізацію інструментальної інтонації, що набуває мимічно-жестових якостей;

– тяжіння до ексцентрично-епатажного типу висловлювання і гіперболізованої експресії (музична рефлексія, зокрема і на ідею акціонізму Адольфа Аппія, як передтечі хепенінг (англ. *happening* – випадок, подія), перформансів (англ. *performance* – виконання, виступ), івентів (англ. *event* – подія) тощо);

– тяжіння до апроцесуальності, циклічності і афористичності письма;

– зосередженість на техніці подачі матеріалу, а відтак, умовність і аемоційність висловлювання;

– втілення принципу дистанціювання (ефект «відчуження» Б. Брехта, введення оповідача або авторських ремарок стосовно сюжету чи манери виконання («Спорт і розваги» Е. Саті, «Історія слоника Бабара» Ф. Пуленка);

– гіперболізовану увагу до ідеї руху («Три вічних рухи» Ф. Пуленка, «Динамічні рухи» Г. Коуела, «Сім рухів» Л. Половінкіна тощо).

Процес адаптації джазу в європейському культурному континуумі сприяв колосальній динамізації інтеграційних механізмів і трансформації жанрових і стильових структур музичної мови європейської культури. Серед новацій, привнесених джазовою стилістикою, слід виокремити два основні моменти – емансипація ритму і імпровізаційна природа музичного висловлювання як відбиток архаїчного фольклорного підґрунтя, так і джазової естетики міжособистісної комунікації. Виявлено механізми освоєння джазових моделей академічною музичною свідомістю, а саме:

– оперування моделями перехресної ритміки регтайму, елементами свінгу, джазовою стomp-технікою, застосування епізодів-брейків тощо;

– застосування елементів підголоскової і контрастної поліфонії, що переграються з африканською технікою респонсорного співу;

– тяжіння до звуковисотної лабільності як відлуння інтонаційної специфіки африканського співу у вигляді дисонантних інтервальних ущільнень мелодичної лінії, глісандуючих підходів тощо;

– модальне мислення з широким застосуванням елементів блюзового, пентатонічного і октатонічного звукорядів, блок-акордів, паралельних низхідних акордових послідовностей («barbershop»), техніки біладового нашарування фактурних пластів тощо.

Процес оновлення звукообразу і тембрових можливостей фортепіано під впливом урбаністичної естетики розглянуто крізь призму проникнення ударності, що виводиться у провідні позиції фортепіанного звучання. Ударність отримує розгалуження у двох типах піанізму, котрими послуго-

вуються композитори, висвітлюючи урбаністичні образи у тих чи інших ракурсах – мануальний, класичного типу піанізм і концертно-бравурний (шумово-ударний). В обох випадках спостерігається навернення до генетичної природи фортепіано як ударного інструменту («поліклавірність») і тенденція до відмови від вокального «мімезису», а саме: безпедальна манера гри, нонлегатна артикуляція, активне застосування вертикальних рухів фіксованої кисті, використання незвичних прийомів звукодобування (удар кулаком, ліктем тощо), маркатованість інтонацій і різка акцентуація, нівелювання звуковисотним аспектом аж до деструкції фортепіанного звуку (препароване фортепіано).

Звуковий універсум індустріального міста як оновлений інтонаційно-образний усесвіт резонував у музичному мистецтві початку ХХ сторіччя достатньо яскраво, репрезентувавши цілий пласт творів, соголосних урбаністичній тематиці та радикально оновивши піаністичну виразовість. Дослідження поглиблює та збагачує усталені музикологічні підходи до осягнення історико-культурних факторів і багатогранності стильових вимірів естетики модернізму. З огляду на актуальність і контраверсійність висвітлення даної проблематики у сучасному музикознавстві, дане дослідження не претендує на вичерпаність та передбачає у перспективі розширення напрямків осягнення урбаністичних тенденцій у їх культурно-історичній динаміці.

Криза звукової естетики початку ХХІ ст. окреслює тенденції повернення до типу висловлювання і естетичних ідеалів романтичної доби, які так нищівно заперечувались митцями початку ХХ ст., що свідчить про певну циклічність розвитку культурно-мистецьких процесів і за умов часової дистанційності дає змогу осягнути перспективи художніх процесів сучасності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. Философия новой музыки / пер. с нем. Б. Скуратова, вст. ст. К. Чухрукидзе. Москва : Логос, 2001. 352 с.
2. Алексеев А. История фортепианного искусства : в 3 ч. Москва : Музыка, 1982. 268 с.
3. Андросова Д. Символизм и поликлавиризм в фортепианном исполнительстве XX в. Одесса : Астропринт, 2014. 400 с.
4. Антонич Б.-І. Ротації. Львів : Ізмарагд. 1938. 22 с.
5. Анциферовы Н. и Т. Жизнь города. Ленинград : Брокгауз-Ефрон, 1926–1927. 299 с.
6. Анциферов Н. П. Проблемы урбанизма в русской художественной литературе : опыт построения образа города – Петербурга Достоевского – на основе анализа литературных традиций. Москва : ИМЛИ РАН, 2009. 581 с.
7. Архангельская Н. Меланхолический Ницше : интервью с Жаном Бодрийяром. *Эксперт*. 2002. 29 апр. (№ 17 (324)). URL: http://expert.ru/expert/2002/17/17ex-bodrijar_37868/ (дата звернення: 17.04.2015).
8. Асафьев Б. Французская музыка и ее современные представители / *Асафьев Б. Зарубежная музыка XX века*. Москва : Музыка, 1975. С. 112–126.
9. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
10. Асафьев Б. О музыке XX века. Ленинград : Музыка, 1982. С. 160–174.
11. Барбан Е. Джазовые опыты : сб. ст. Ленинград : Самиздат, 1980. 312 с.
12. Безбородько О. Всесвітньо невідомий композитор. *Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*. 2014. Вип. 112. С. 157–170. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmau_2014_112_13. (дата звернення: 17.06.2016).
13. Беньямин В. Берлинское детство на рубеже веков / пер. с нем. под ред. И. Болдырева. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2012. 144 с.

14. Беньямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости : избр. эссе / пер. с нем. под. ред. Здорового Ю. А. Москва : Медиум, 1996. С. 15–65.
15. Беньямин В. Улица с односторонним движением / пер. с нем. под ред. И. Болдырева. Москва : AD Marginem, 2012. 128 с.
16. Бергсон А. Творческая эволюция / [пер с фр. В. А. Флеровой]. Москва : Канон-пресс, 2001. 381 с.
17. Бердяев Н. А. Воля к жизни и воля к культуре. *Смысл истории*. Москва : Мысль, 1990. С. 161–173.
18. Бердяев Н. А. Кризис искусства. Москва : СП Интерпринт, 1990. 48 с.
19. Бердяев Н. А. О культуре. *Философия творчества, культуры и искусства*. Москва, 1994. С. 524-529.
20. Бердяев Н. А. Предсмертные мысли Фауста. *Николай Бердяев. Освальд Шпенглер и Закат Европы* : статьи. Москва : Берег, 1922. С. 12–16.
21. Бердяев Н. Самопознание : (Опыт философской автобиографии). Москва : Книга, 1991. 446 с.
22. Бердяев Н. А. Самопознание. / *Н. А. Бердяев. Самопознание : сочинения*. Харьков : Фолио, 1999. С. 249–585.
23. Блох Э. Принцип надежды. *Эрнст Блох. Утопия и утопическое мышление* : антология зарубежной литературы / пер. с нем. Л. Лисюткиной. Москва : Прогресс, 1991. С. 49–79.
24. Бодрийяр Ж. Город и ненависть / [пер. Б. Нарумова]. *Логос : журнал по философии и прагматике культуры*. 1997. № 9. С. 107–116.
25. Бретон А. Манифест сюрреализма. 1924. *Программные выступления мастеров западноевропейской литературы*. Москва : Прогресс, 1986. С. 40–59.
26. Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства / пер. с нем. В. Коломийцова. СПб. : А. Дидерихс, 1912. С. 25-29.
27. Букшпан Я. Неопределенный рационализм. URL: <http://oswald-spengler.narod.ru/bukshpan.htm>. (дата звернения: 17.06.2016).

28. Буренина-Петрова О. Цирк в пространстве культуры : новое литературное обозрение. Москва : НЛЮ, 2015. 500 с. URL: http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=17199146. (дата звернення : 17.06.2016).
29. Бурлюк Н. Поэтические начала. *Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания* / сост. В. Терехина, А. Зименков. Москва, 1999. С. 56-58.
30. Вайс с. Антін Рудницький – український музикант в Берліні 1920–30 років. *Українсько-німецькі музичні зв'язки минулого і сьогодення* (за матеріалами міжнародного симпозіуму). Київ : Центр муз. інформ. СК України, 1998. С. 174–188.
31. Вебер М. История хозяйства : город / пер. с нем.; под ред. И. Гревса; коммент. Н. Саркитова, Г. Кучкова. Москва : Канон-пресс-Ц, 2001. 576 с.
32. Вебер М. Наука как призвание и профессия. *Макс Вебер. Самосознание европейской культуры XX века* / пер. с нем. П.П. Гайденко. Москва : ИПЛ, 1991. С. 130–149.
33. Веблен Т. Теория праздного класса / пер. с англ. и вступ. ст. С. Г. Сорокиной., ред. В. Мотылева. Москва : Прогресс, 1984. 355 с.
34. Вейдле В. Умирание искусства / [прим. В. В. Бибихина, А. И. Фрумкиной]. *Самосознание европейской культуры XX века : мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе*. Москва : ИПЛ, 1991 с. 268-290.
35. Вирт Л. Урбанизм как способ жизни. *Избранные работы по социологии* / пер. с англ. В.Г. Николаева. Москва, 2005. С. 93–118.
36. Витвицький В. Антін Рудницький – музичний критик і музикознавець. / *А. Рудницький. Про музику і музик*. Нью-Йорк : НТШ, 1980. С. 7–11.
37. Вишневецкий И. Музыкальная жизнь Киева в 1916–1919 годах (по материалам из архива В. Дукельского). *Наследие: русская музыка – мировая культура* : сб. статей, материалов, писем и воспоминаний / сост., ред. и коммент.: Е. С. Власова, Е. Г. Сорокина. Москва, 2009. Вып. 1. С. 295–310.

38. Вишневецкий И. Сергей Прокофьев. Москва : Молодая гвардия, 2009. 703 с. URL: <http://aej.org.ua/history/534.html>.
39. Гаврилова Н. Богуслав Мартину. Москва : Музыка, 1974. 272 с.
40. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века : очерки. Москва : Сов. композитор, 1976. 296 с.
41. Гакслі О. Який чудесний світ новий! / [пер. з англ. В. Морозов]. Львів : ВСЛ, 2016. 368 с.
42. Герман М. Парижская школа. Москва : Слово, 2003. 272 с.
43. Гессе Г. Степной волк / пер. с нем. С. Апта. СПб : Азбука, 1994. 280 с.
44. Гидденс Э. Социология / пер. с англ. А. Беркова, В. Мурата, И. Ольшевского, И. Ульянова, А. Д. Хлопина. Москва : Едиториал УРСС, 2005. 632 с.
45. Гизо Ф. История цивилизации в Европе. Москва : Территория будущего, 2007. 336 с.
46. Гордійчук М., Пархоменко Л. Історія української музики : в 6 т. Київ : Наукова думка, 1992. Т. 4. 617 с.
47. Горнова Г. Феномен города в духовной жизни человека : дисс. ... канд. филос. наук : 09.00.13. Омск, 2005. 150 с.
48. Гринберг К. Авангард и китч (версия 1939 года : Partisan Review. VI. № 5. P. 34–49 / пер. с англ. А. Калининой. *Художественный журнал*. 2005. № 60. С. 49–58. URL : <http://xz.gif.ru/numbers/60/avangard-i-kitch>.
49. Гринберг М. Локтями по клавиатуре. *Вечерняя Москва*. 1929. 4 июня. С. 3.
50. Грубер Р. Всеобщая история музыки. Москва : Музгиз, 1960. Ч. 1. 488 с.
51. Гудимова С. Кокто. Петух и арлекин. *Культурология*. 2003. Вып. 4. С. 77-81.
52. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. Москва : Музыка, 1984. 254 с.
53. Денисов Э. Джаз и новая музыка. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники*. Москва : Сов. композитор, 1986. С. 163–165.

54. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники Москва : Сов. композитор, 1986. 207 с.
55. Долгова М. Пауль Хиндемит в российском музыкознании. *Musicus*. 2017. № 3. URL: http://old.conservatory.ru/files/Musicus_Dolgova_s.pdf.
56. Друскин М. Новая фортепианная музыка. Ленинград : Тритон, 1928. 112 с.
57. Дюмениль Р. Современные французские композиторы группы "Шести" / [ред. и вступ. ст. М. Друскина ; пер. с франц. И. Зубкова]. Ленинград : Музыка, 1964. 130 с.
58. Эйзенштейн С. Мистерия цирка. Структура как сюжет. *Эйзенштейн с. Метод. Том 1: Grundproblem*. Москва : Эйзенштейн-центр; Музей кино, 2002. С. 436.
59. Жаркова Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания мастера). Киев : Автограф, 2009. 598 с.
60. Журбин А. Моя история музыки или музыкальные перехрестки. Москва : Галерея, 2014. 280 с.
61. Задерацкий В. Потерявшаяся страница культуры : очерк 1. *Музыкальная академия*. 2005. № 3. С. 75–83.
62. Заднепровская Г. Новое претворение принципа остинатности в музыке XX века : на примере творчества композиторов бывшего СССР в 60–80-е годы : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 1999. 17 с.
63. Заманская В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. *Валентина Заманская. Диалоги на границах столетий*. Москва : Флинта, 2002. 304 с.
64. Замятин Е. «Мы»: текст и материалы к творческой истории романа / сост., подгот. текста, публ., коммент. М.Любимова, Дж. Куртис. СПб. : Мирь, 2011. 608 с.
65. Земзаре И. Взаимодействие серьезных и массово-развлекательных жанров в европейской музыке первой половины XX века : автореф. дисс ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Ленинград, 1984. 16 с.

66. Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь. Логос. 2002. № 3-4. URL: <http://www.ruthenia.ru/logos/number/34/02.pdf>.
67. Золотницкий Д. Будни и праздники театрального Октября. Ленинград : Искусство, 1978. 255 с.
68. Иванов В. К семиотическому изучению культурной истории большого города. *Избранные труды по семиотике и истории культуры*. Москва : Языки славянских культур, 2007. Т. 4 : Знаковые системы культуры, искусства и науки. С. 165–179.
69. Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке. Москва : РИК “Культура”, 1994. 304 с.
70. Ивашкин А. В. Чарльз Айвз и музыка XX века. Москва : Сов. композитор, 1991. 473 с. (Зарубежная музыка. Мастера XX века).
71. Ильичева А., Иофис Б. Европейская музыка XX века : книга для чтения по «Музыкальной литературе». Москва : Росмэн, 2004. 139 с.
72. Казурова Л. Претворение элементов музыкального языка джаза в отечественной музыке академической традиции : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 1996. 17 с.
73. Кайку М. Фізика майбутнього / пер. з англ. А. Кам’янець. Львів : Літопис, 2013. 432 с.
74. Кампус Э. О мюзикле. Ленинград : Музыка, 1983. 128 с.
75. Камю А. Миф о Сизифе. Философский трактат / пер. с франц. С. Великовского, Н. Немчиновой. Москва : Классика-Азбука, 2007. 256 с.
76. Каратыгина М. Неевропейские влияния в современной поп-музыке и джазе. *Популярная музыка и традиции неевропейских культур : пути развития и взаимодействия*. Москва, 1989. Вып. 3. С. 22–34.
77. Катрич О. Музичне виконавство як інспіруючий чинник "інтонаційної атмосфери музичного твору". *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2015. Вип. 35. С. 6–12.
78. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти дослідження). Дрогобич : Відродження, 2000. 98 с.

79. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX ст. Чернівці : Книги-XXI, 2007. 420 с.
80. Кияновська Л. Оновлення принципів програмності в музиці XX століття. *Українська музика. Традиції та сучасність* : зб. ст. Львів, 1993. С. 37–57.
81. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика. Київ: Наукова думка, 1980. 314 с.
82. Клуге Р. Символизм и авангард в русской литературе: перелом или преемственность? *Русский авангард в кругу европейской культуры*. Москва, 1994. С. 65-77.
83. Ковалено О. Теоретические проблемы стиля в джазовой музыке : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 1997. 204 с.
84. Коллиер Дж. Становление джаза / пер. с англ. А. Медведева. Москва : Радуга, 1984. 392 с.
85. Комаров с. Немое кино. *История зарубежного кино* : в 3 т. Москва : Искусство, 1965. Т. 1. 416 с.
86. Конен В. Пути американской музыки : очерки по истории музыкальной культуры США. Москва : Музыка, 1965. 473 с.
87. Конен В. Третий пласт. *Советская музыка*. 1978. № 5. С. 113–118.
88. Копиця М. Юлій Мейтус. Сторінки епістолярію. *Наук. вісник НМАУ*. Київ, 2006. Вип. 34 : Юлій Сергійович Мейтус. Сторінки життя і творчості. Спогади. Статті. Листи. Матеріали (До 100-ліття від дня народження) / ред.-упоряд. М. Д. Копиця; ред. колегія: В. І. Рожок (голова), М. М. Скорик, М. Р. Черкашина-Губаренко, А. П. Лашенко, І. А. Котляревський, І. Б. Пясковський та ін. С. 110–118.
89. Корбюзье, Ле. Архитектура XX века / [пер. В. Зайцева, В. Фрязинова]. Москва : Прогресс, 1977. 303 с.
90. Коуэл Г. Кто композиторы в Америке. *Музыка и революция*. 1929. № 6. С. 34–38.
91. Кричинська О. В. Французька фортепіанна сюїта періоду Першої світової війни. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2015. Вип. 41. С. 111–126.

92. Крусь О. Історія української музики ХХ ст. : навч.-метод. посібн. Луцьк : Надстир'я, 1997. 82 с.
93. Кужелева О. Неактуальний стиль як феномен композиторської поетики ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса : ОДМА ім. А.В. Нежданової, 2003. 17 с.
94. Куланж Ф. Древний город. Религия, законы, институты Греции и Рима / пер. с англ. Л. А. Игоревского. Москва : ЗАО Издательство Центрполиграф, 2010. 414 с.
95. Кунин И. Н. Я. Мясковский. Жизнь и творчество в письмах, воспоминаниях, критических отзывах. Москва : Сов. композитор, 1981. 192 с.
96. Куницына, И. С. Полифония Прокофьева : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 1972. 23 с.
97. Лавріненко Ю. Розстріляне Відродження : антологія 1917–1933. Поезія. Проза. Драма. Есей. Київ : Смолоскип, 2002. 984с.
98. Лаппо Г. География городов с основами градостроительства : курс лекций для студентов-заочников по специальности "Экон. география". Москва : МГУ, 1969. 183 с.
99. Лаул Р. У истоков формирования стиля П. Хиндемита. *Труды кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории*. СПб. : СПбГК, 1995. Вып. 1. С. 32–50.
100. Лачин. Тональная безбрежность Хиндемита. *Новая литература*. 2017. Май. URL : http://newlit.ru/sale/2017_05.html.
101. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит : жизнь и творчество. Москва : Музыка, 1974. 448 с.
102. Лесаж А. Р. Хромой бес / пер. с франц., сост., вступ. ст. и примеч. А. П. Бондарев. Москва : ИОЛОС, 1993. 621 с. (Французский фривольный роман).
103. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года : в 2 т. 2-е изд., перераб. и доб. Москва : Музыка, 1983. Т. 1. 696 с.

104. Линч К. Образ города / пер. с англ. В. Л. Глазычева; сост. А. В. Иконников; под ред. А. В. Иконникова. Москва : Стройиздат, 1982. 328 с.
105. Лисса З. Эстетика киномузыки / пер. с нем. А. Зелениной, Д. Каравкиной. Москва : Музыка, 1970. 445 с.
106. Лобанова М. Николай Андреевич Рославец и культура его времени. Москва : Петроглиф, 2011. 384 с.
107. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. Человек. Текст. Семиосфера. История. Москва : Языки русской культуры, 1996. 464 с.
108. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Семиосфера : Культура и взрыв. *Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки.* СПб. : Искусство, 2000. С. 150–391.
109. Малофеева И. Фортепиано в составе симфонического оркестра : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Магнитогорск, 2016. 154 с.
110. Мамфорд Л. Город в истории. URL: http://www.ukrainica.org.ua/ukr/projects/misto_i_chas/993-993.
111. Манн Т. Собрание сочинений : в 10 т. / пер. с нем. С. Апта, В. Бакусева, И. Болдырева. Москва : Худ. литература, 1959–1961. Т. 9 : О себе и собственном творчестве (1906–1954); Статьи (1908–1929). 1960. 688 с.
112. Маринетти Ф. Первый манифест футуризма. *Называть вещи своими именами. Програмные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века* / сост., предисл. и общ. ред. Л. Г. Андреева. Москва : Прогресс, 1986. С. 158–162.
113. Маритен Ж. Ответственность художника. *Самосознание европейской культуры XX века : мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе.* Москва : Политиздат, 1991. С. 171–228.
114. Маркузе Г. Одномерный человек. Исследование идеологии Развитого Индустриального Общества / пер. с англ. А. Юдина. Москва, 2003. 368 с.
115. Марсель Г. К трагической мудрости и за ее пределы. *Проблемы человека в западной философии* / [пер. и сост. В. Бибихина]. Москва : Политиздат, 1998. С. 404–419.

116. Мартынов В. Конец времени композиторов / [послесл. Т. Чередниченко]. Москва : Русский путь, 2002. 296 с. URL: <https://predanie.ru/martynov-vladimir-ivanovich/book/137466-konec-vremeni-kompozitorov/> (дата звернення: 17.04.2017).
117. Мартинова Н. Джазові ідіоми у фортепіанних творах французьких композиторів початку ХХ ст. *Наукові записки*. Серія : Мистецтвознавство. Тернопіль, 2012. Вип. 1. С. 65–73.
118. Мартинова Н. Тема цивілізації і культури у філософських і культурологічних джерелах кінця ХІХ-поч. ХХ ст. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтво* : збірка статей. Київ, 2011. Вип. 38. С. 42–55.
119. Мартинова Н. Тенденції урбанізму у фортепіанній музиці Еріка Саті та представників «французької шістки». *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2011. Вип. 2. С. 131–137.
120. Мартинова Н. Suite Dansante en Jazz Ервіна Шульгофа в контексті асимілятивних процесів у західноєвропейській музичній культурі першої половини ХХ сторіччя. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2012. Вип. 24–25. С. 280–286.
121. Мартинова Н. Фортепіанний цикл Еріка Саті «Спорт та розваги» : відображення урбаністичної поетики в сюрреалістичному ракурсі. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. Київ, 2013. Вип. 23. С. 62–71.
122. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника : на основе звукотворческой воли / пер. с нем. В. Л. Михелис. Москва : Музыка, 1966. 220 с.
123. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 1976. 254 с.
124. Медушевский В. Художественная картина мира в музыке (к анализу понятия). *Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения*. Ленинград, 1986. С. 183–190.
125. Меликсетян С. Русский конструктивизм? Да, еще один классик... *Музыкальная академия*. 2009. № 3. С. 168–173.

126. Мельник О. Наступного дня після смерті його рукописи щезли. *Українська газета*. 2008. № 45. URL : <http://ukrgazeta.plus.org.ua/article.php?ida=1677>
127. Мерсье Л. С. Картины Парижа / пер. с франц. В. Барбашевой. Москва : Прогресс-Академия, 1995. 400 с.
128. Мийо Д. Моя счастливая жизнь / пер. с франц., комм., вст. ст. и прилож. Кокоревой Л. Москва : Композитор, 1998. 416 с.
129. Мийо Д. Французская музыка после Первой мировой войны. *Зарубежная музыка. Материалы и документы* / [ред. И. Нестьева, пер. Е. А. Шибряевской]. Москва : Музыка, 1975. С. 93–103.
130. Михайлов М. О классицистских тенденциях в музыке XIX – начала XX века. *Этюды о стиле в музыке : статьи и фрагменты*. Ленинград : Музыка, 1990. С. 190–227.
131. Михайлов М. Стиль в музыке : исследование. Ленинград : Музыка, 1981. 262 с.
132. Музыка и время. Мысли о современной музыке / [ред., сост. Г. М. Шнерсон]. Москва : Сов. композитор, 1970. 229 с.
133. Немцов Я. Композиторы в Гулаге : Всеволод Задерацкий и Александр Веприк / пер. с нем. А. Судакова. *Восточная Европа*. 2007. № 6. С. 315340.
134. Нестьев И. Бела Барток. Жизнь и творчество. Нестьев. Москва : Музыка, 1969. 798 с.
135. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. Москва : Сов. композитор, 1973. 662 с.
136. Нідецька Е. Творчість польських композиторів Львова в контексті українсько-польських музичних зв'язків (1792–1939) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2000. 181 с.
137. Ницше Ф. К генеологии морали. *Фридрих Ницше. Сочинения* : в 2 т. / пер. с нем К. А. Свасьяна. Москва : Мысль, 1990. Т. 2. 272 с.
138. Ницше Ф. Так говорил Заратустра / пер. с нем. Ю. М. Антоновский. Москва : МГУ, 1990. 302 с.

139. Новая музыка. Ленинград : гос. акад. филармония, 1924. Вып. 1. 16 с.
140. Новая музыка. Ленинград : гос. акад. филармония, 1924. Вып. 2. 16 с.
141. Одер А. Человечество и проблемы джаза. Нью-Йорк. 1956 / пер. с англ. Ткаченко А., Михайлов В., Верменич Ю. Воронеж, 1966. На правах рукописи.
142. Онеггер А. О музыкальном искусстве / пер. с франц. и коммент. В. Н. Александровой, В. И. Быкова. Ленинград : Музыка, 1979. 264 с.
143. Онеггер А. Я – композитор. Ленинград : Музгиз, 1963. 208 с.
144. Орвелл Дж. 1984. / [пер. з англ. В. Шовкуна]. Київ: вид-во Жупанського, 2015. 312 с.
145. Орджоникидзе Г. Звуковая среда современности. *Музыкальный современник* : сб. ст. / сост. С. С. Зив. Москва : Сов. композитор, 1983. Вып. 4. С. 272–304.
146. Орлова Е. В. От состави теля. *Популярная музыка и традиции неевропейских культур : пути развития и взаимодействия*. Москва, 1989. Вып. 3. С. 1–13.
147. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. *Хосе Ортега-и-Гассет. Эссе о литературе и искусстве* / пер. с исп. С. Л. Воробьева. Москва : Радуга, 1991. С. 40–229. (Антология литературно-эстетической мысли).
148. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. *Хосе Ортега-и-Гассет. Эссе о литературе и искусстве* / пер. с исп. С. Л. Воробьева. Москва : Радуга, 1991. С. 500–518. (Антология литературно-эстетической мысли).
149. Павлишин С. Музыка двадцатого століття. Львів : Бак, 2005. 232 с.
150. Павлишин С. С. Чарлз Айвз. Москва : Сов. композитор, 1979. 183 с.
151. Пакконен Ю. Творчество Эрика Сати : на пороге XX века. *Музыкаведение*. 2005. № 1. С. 26–36.
152. Панасье Ю. История подлинного джаза / пер. с франц. Л. Никольской. Ленинград : Музыка, 1978. 128 с.
153. Підмогильний В. Місто. Київ : Основи, 2017. 272 с.

154. Плоткіна А. І. Сильові особливості циклу «Відображення» Б. Лятошинського. *Культура України* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2010. Вип. 32. С. 273–280.
155. Привалов С. Зарубежная музыкальная литература. Конец XIX века – XX век. Эпоха модернизма. СПб. : Композитор, 2010. 536 с.
156. Прокофьев С. Письма. Воспоминания. Статьи. Неизвестные материалы. Москва : Дека ВС, 2007. Вып. 3. 356 с.
157. Пуленк Ф. Дневник моих песен; Я и мои друзья / пер. с франц. Ж. Грушанской. Москва : Композитор, 2005. 156 с.
158. Ремарк Е. М. Время жить и время умирать : роман : в 2 кн. / пер. с нем. И. Н. Каринцевой, В. О. Станевич. Москва : АСТ, 2000. Кн. 1. 224 с.
159. Рыжков В. Особенности фортепианного стиля В. Задерацкого. *Музыкальная жизнь*. 1991. № 2. URL: http://newmuz.narod.ru/st/Zad_Ryzh01.html (дата звернення: 17.04.2015).
160. Рихтер С. О Прокофьеве. С. С. *Прокофьев. Материалы. Документы*. Воспоминания. Москва, 1961. С. 455-470. URL: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/prokofiev/?id=848> (дата звернення: 17.04.2016).
161. Рославец Н. Автобиография. *Современная музыка*. 1924. № 5. URL: <http://fanej.net/?p=41> (дата звернення: 17.04.2015).
162. Росс А. Дальше – шум. Слушая XX век / пер. с англ. А. Гиндиной, М. Калужского. Москва : АСТ, Corpus, 2015. 800 с.
163. Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века : ключевые понятия и тексты. Москва : Аграф, 2001. 599 с.
164. Ручьевская Е. Интонационный кризис и проблема переинтонирования. *Советская музыка*. 1975. № 5. С. 129–134.
165. Рябуха Н. Звукообраз фортепіано в динаміці історико-культурних змін. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Харків : ХДАК, 2014. Вип. 2. С. 229-236.
166. Сабанеев Л. Всеобщая история музыки. Москва : Работник просвещения, 1925. 267 с.

167. Савченкова В. Концепции города и урбанизации в западной социологии : теоретико-методологический анализ : дисс. ... канд. социол. наук : 22.00.01. Москва, 2005. 157 с.
168. Савшинский С. Пианист и его работа. Ленинград : Сов. композитор, 1961. 270 с.
169. Сарабьянов Д. Парижская школа. *Энциклопедия русского авангарда*. URL: <http://rusavangard.ru/online/history/parizhskaya-shkola/> (дата звернення: 17.04.2015).
170. Сарджент У. Джаз : генезис. Музыкальный язык. Эстетика / пер. с англ. В. Ерохина, общ. ред. и коммент. В. Ю. Озерова. Москва : Музыка, 1987. 296 с.
171. Сванидзе А. А. Город в средневековой цивилизации Западной Европы : в 2 т. Москва : Наука, 1999. Т. 1. : Феномен средневекового урбанизма. 390 с.
172. Свасьян К.А. Примечания. *Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории* : в 2 т. Москва : Мысль, 1998. Т. 1. : Гештальт и действительность. С. 630–656.
173. Светлакова Н. Джаз в произведениях европейских композиторов первой половины XX века : к проблеме влияния джаза на академическую музыку : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. СПб., 2006. 152 с.
174. Светлакова Н. Джазовые влияния в музыке Игоря Стравинского. *Музыка и время*. 2005. № 9. С. 16–19.
175. Семенко М. Поезії. Київ : Радянський письменник, 1985. 302 с.
176. Сілаєва Т. Філософія: курс лекцій. Тернопіль : СМП «Астон». 2000. 160 с.
177. Сигида С. Ю. Коуэлл Генри Диксон. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. Москва : БСЭ, 1976. Т. 3. С. 17–18.
178. Симоненко В. Джаз «покоряет» Европу. *Джаз и фортепианная музыка первой половины XX века*. Киев : Музична Україна, 1989. Вып. 2. С. 5–15.
179. Симоненко В. От бамбулы до рэгтайма. *Джаз и фортепианная музыка первой половины XX века*. Киев : Музична Україна, 1989. Вып. 1. С. 6–16.

180. Симоненко В. Українська енциклопедія джазу. Київ : Центрмузінформ, 2004. 232 с.
181. Соловьев А. Парадигмы джаза. *Советская музыка*. 1990. № 7. С. 45-52.
182. Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки. Ленинград : Сов. композитор, 1980. 296 с.
183. Стельмащук Р. Львівський музичний модернізм 20-30-х рр. ХХ ст. у європейському контексті. *Матеріали до українського мистецтвознавства*. Київ, 2003. Вип. 2. С. 137–141.
184. Степанова А. А. Поэтология фаустовской культуры. «Закат Европы» Освальда Шпенглера и литературный процесс 1920–1930-х гг. Днепропетровск : Днепропетровский ун-т им. Альфреда Нобеля, 2013. 496 с.
185. Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. / [пер.с англ. В. А. Линник]. Москва : Музыка, 1971. 217 с.
186. Стравинский И. Хроника моей жизни. Ленинград : Музгиз, 1963. 659с.
187. Стригина Е. Музыка ХХ века. Бийск : издат. дом «Бия», 2006. 280 с.
188. Тынянов Ю. Литературный факт. / *Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино*. Москва, 1977. С. 255-270.
189. Тимошенко А. Американский музыкальный экспериментализм первой половины ХХ века: представления о звуке, концепция инструмента, композиции (Г. Коуэлл, Дж. Кейдж, Л. Хэррисон) : дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. СПб., 2004. 254 с.
190. Тойнби А. Дж. Постигание истории / пер. с англ. Е. Д. Жаркова. Москва : Рольф, 2001. 640 с.
191. Трифт Н., Амин Ш. Внятность повседневного города / пер. с англ. С. Баньковской. Москва : Логос, 2002. URL : <http://magazines.russ.ru/logos/2002/3/amin.html>
192. Уитмен У. Листья травы / пер. с англ. К. Чуковского. Москва : Текст, 2016. 368 с.
193. Федосова Е. Н. Франсуа Гизо : историк и государственный деятель. *Новая и новейшая история*. 1997. № 2. С. 57–68.

194. Фергюссон Н. Цивилизация. Чем Запад отличается от остального мира / пер. с англ. К. Бандуровского. Москва : Corpus, 2014. 568 с.
195. Філософія : світ людини : навч. посібн. / ред.кол. : В.Г. Табачковський, М.О. Булатов, Н.В. Хамітов та ін. Київ : Либідь, 2003. 432 с.
196. Франк С. Л. Фридрих Ницше и этика «любви к дальнему». *Проблемы идеализма* : сб. ст. Москва, 1992. С. 137–195. URL: <http://nicshe.velchel.ru/index.php?cnt=4&sub=4&page=14>
197. Франс А. Остров пингвинов / пер. с франц. В. Дынник. Москва : Правда, 1984. 352 с.
198. Фризби Д. Разрушение города : социальная теория, мегаполис и экспрессионизм / пер. с англ. И. Мюрберг. Москва : Логос, 2002. 33 с.
199. Фромм Э. Душа человека / пер. Э. М. Телятниковой. Москва : Республика, 1992. 430с.
200. Фромм Э. Человек для самого себя. *Психоанализ и этика*. Москва, 1998. С. 93–142.
201. Фрейд З. Тотем и табу / пер. с нем. Р. Додельцева. Москва : Азбука-классика, 2015. 320 с.
202. Хайдеггер М. Время и бытие : статьи и выступления / [сост., пер., вступ. ст., комм. и указ. В.В. Бибихина]. Москва : Республика, 1993. С. 221–238. (Серия : Мыслители XX века).
203. Ханон Ю. Воспоминания задним числом / СПб. : Лики России, 2011. 682 с.
204. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків / [пер. з нім. Г. Курков]. Суми : Собор, 2002. 184 с.
205. Хейзинга Й. Homo ludens. Статьи по истории культуры / [пер., сост. и вступ. ст. Д.В. Сильвестрова]. Москва : Прогресс-Традиция, 1997. 416 с.
206. Хиндемит П. Музыкальный бизнес. *Музыка и время : мысли о современной музыке* / ред. и сост. Г.М. Шнеерсон. Москва : Сов. композитор, 1970. С. 125–133.

207. Хиндемит П. Обучение. *Музыка и время : мысли о современной музыке* / ред. и сост. Г.М. Шнеерсон. Москва : Сов. Композитор, 1970. С. 100–124.
208. Хиндемит П. Сборник статей и исследований / ред.- сост. И. Прудникова. Москва : Сов. композитор, 1979. 422 с.
209. Холопов Ю. Гармонический анализ : в 3 ч. : Москва : Музыка, 2001. Ч. 2. 193 с.
210. Холопова В. К теории стиля в музыке : нерешенное, решаемое, неразрешимое. *Музыкальная академия*. 1995. № 3. С. 165–168.
211. Холопова В. Нерегулярно-акцентная ритмика. Ее значение для выразительности и формообразования произведений И. Стравинского. *Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века*. Москва, 1971. С. 194–245.
212. Хюльзенбек Р. En Avant Dada. *Седельник В. Дадаизм и дадаисты*. Москва : ИМЛИ РАН, 2010. С. 460-461.
213. Цвейг с. Фридрих Ницше. Зигмунд Фрейд : Эссе / пер. с нем. С. Бернштейна. СПб. : Азбука-классика, 2001. 224 с.
214. Цукер А. Жанрово-стилевые взаимодействия академической и массовой музыки. Возможности. Пути. Перспективы. *Стилевые искания в музыке 70-х–80-х гг. XX века*. Ростов-на-Дону : РГК, 1994. С. 49–76.
215. Шахназарова Н. Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах Стравинского, Шёнберга и Хиндемита. Москва, 1975. 238 с.
216. Шахназарова Н. Проблемы музыкальной эстетики. Воспоминания о семье. Москва : ГИИ, 2016. 276 с.
217. Шварцман М. Минимум о минимализме. URL : <http://www.belcanto.ru/15032901.html>
218. Швейцер А. Упадок и возрождение культуры : избранное. Москва : Прометей, 1993. 512 с.
219. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. Москва : Музыка, 1969. 576 с.

220. Шнитке А. Сюита Пауля Хиндемита "1922" ор. 26. Пауль Хиндемит. Статьи и материалы / ред.-сост. И. Ф. Прудникова. Москва : Сов. композитор, 1979. С. 59-82.
221. Шорске К. Віденський Fin-de-siècle. Політика і культура / [пер. з нім. Олесі Коцюмбас]. Львів : ВНТЛ-Класика, 2003. 320 с.
222. Шпенглер О. Закат Европы : очерки морфологии мировой истории : в 2 т. / [пер.с нем. и прим. И. И. Маханькова]. Москва : Мысль, 1998. Т. 2 : Всемирно-исторические перспективы. 606 с.
223. Шпенглер О. Человек и техника. *Культурология. XX век : Антология*. Москва : Юрист, 1995. С. 454-496. URL : <http://gtmarket.ru/laboratory/expertize/3131>
224. Шульгоф Е. Світський танець. Джаз і фортепіанна музика першої половини ХХ ст. / пер. с нім. А. Трейстер. Київ : Музична Україна, 1989. Вип. 2. С. 153–154.
225. Шульц Б. Цинамонові крамниці / [пер. з пол. Ю. Андруховича]. Київ : Абабагаламага, 2012. 76 с.
226. Юнг К. Психология и поэтическое творчество. *Карл Юнг. Самосознание европейской культуры XX века* / [пер. и прим. С. С. Аверинцева]. Москва : ИПЛ. С. 103–125.
227. Юэн Д. Джордж Гершвин : путь к славе / пер. с англ. О. Пискунова, Т. Гувернюк. Москва : Музыка, 1989. 287 с.
228. Albright D. *Modernism and music : an anthology of sources*. Chicago : University of Chicago Press, 2004. 428 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=PqSfxYTiA0cC&pg=PA71&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (дата звернення: 15.11. 2016).
229. Anderson M. *Strange Mr. Satie* / iillustrated by Petra Mathers. New-York: Viking, 2003. 38 p. URL : <https://monoskop.org/log/?p=11772> (дата звернення: 15.11. 2016).
230. Bastin B. *Red River Blues : the Blues Tradition in the Southeast*. Urbana; Chicago : Univ. of Illinois press, 1986. 380 p.

231. Beier U. The Talking Drums of the Yoruba. *Journal of the African Music Society*. 1954. Vol. 1.
232. Belva Jean Hare. The Uses and Aesthetics of Musical Borrowings in Erik Satie's Humorous Piano Suites, 1913–1917 : dissertation. Austin : University of Texas, 2005. 177 p.
233. Borris S. Hindemith-heute. *Musik und Bildung*. 1974. Bd. 6. № 6. P. 359–362.
234. Craft R., Stravinsky I. Dialogues and diary. Garden City, New-York: Doubleday, 1963. 279 p.
235. Donald J. Jazz Modernism and Film Art : display Murphy and Ballet Mechanicue. *Modernism*. 2009. Vol. 16. № 1. January. P. 25-49.
236. Fava S. Urbanism in World Perspective. New-York : Ed. By Crowell, 1969. 583 p.
237. Gillmor A. Erik Satie and the Concept of the Avant-Garde. *The Musical Quarterly*. 1983. Vol. 69. № 1(Winter). P. 104–119.
238. Gunther Sch. The History of Jazz : in 2 vol. New-York : Oxford Un. Press, 1968. Vol I: Early Jazz. Its Roots and Musical Development.
239. Hansen P. S. An introduction to twentieth century music. 4th ed. Boston : Allyn and Bacon Inc., 1978. 457 p.
240. Harrison M. Symphonic jazz. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27249> (дата звернення: 13.10.2017).
241. Kan A. Golden Years Of Soviet Jazz. A Brief History of New Improvised Music in Russia. URL: <http://www.jazz.ru/eng/history/default.htm> (дата звернення: 12.05. 2017).
242. Kim J. Dance suite : comparative study of Johann Sebastian Bach`s French overture and Bela Bartock`s Dansuite. URL : <https://scholarworks.iu.edu/dspace>(дата звернення : 26.09. 2014).
243. Lebrecht N. Karl Amadeus Hartmann. One Good German. *LSM*. 2005. January 27. URL : <http://www.scena.org/columns/lebrecht/050127-NL-hartmann.html> (дата звернення : 27.08. 2015).

244. Lifar S. Sergei Pavlovitch Diaghilev : his life, his work, his legend: an intimate biography. New-York: G.P.Putnam & sons, 1940. 399 p.
245. Machlis J. Introduction to Contemporary Music. 2. edition. New-York: W. W. Norton & Company, 1979. 720 p.
246. Martinu B. Domov, hudba a svit. Deniky, zapisniky, uvahy a clanky. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1966. 370 s.
247. Martynova N. Sound Machine image in the piano works of European composers of the first half of the twentieth century. *European Journal of Arts*. 2015. № 1. P. 25-29.
248. Miller L., Collins R. The Cowell-Ives relationship : a new look at Cowell's Prison Years. *American Music*. 2005. Vol. 23. № 4. P. 473-492.
249. Moon T. Jazz. *Music Central '97. Microsoft Multimedia Encyclopedia of Jazz & Popular Music. CD-ROM*.
250. Muller A. Concepts of Culture : Art, Politics, and Society. Calgary, Alta: University of Calgary Press, 2005. 426 p.
251. Mumford L. What is the City. URL : https://deensharp.files.wordpress.com/2014/08/mumford-what-is-a-city_.pdf (дата звернення: 16.02. 2017).
252. Nissman B. Bartók and the Piano : A Performer's View. New Jersey : Scarecrow Press, 2002. 319 p.
253. Oja C. J. Making Music Modern : New-Yorkin the 1920-s. Oxford University Press, 2000. 493 p.
254. Oja C. J. Stravinsky in Modern music (1924–1946). New-York : Da Capo Press, 1982. 176 p.
255. Park B. Paul Hindemith's Suite 1922 : Influences of Jazz and Baroque Styles, and his Embryonic Compositional System. Tucson : University of Arizona, 2013. 125 p.
256. Pollack H. George Gershwin: his life and work. Berkeley and Los Angeles, California : University of California Press, 2007. 884 p.
257. Ragtime, its history, composers and music / ed. by Hasse. London : Macnllan Press, 1985. 400 p.

258. Rey A. Satie. Paris : Solfeges Seuil, 1995. 192 p.
259. Roberts John Storm. In latin jazz : the first of the Fusions, 1880's to Today. Lonlon : Scribner Trade Books, 1999. 306 p.
260. Sadie S, Tyrrell J. The New Grove Stravinsky. Oxford University Press, 2003. 112 p.
261. Satie E. The writings of Eric Satie / ed. a. transl. by Wilkins M. London : Eubenburg, 1980. 178 p.
262. Scelton G. Paul Hindemith: the man behind the music : a biography. London : Victor Gollancz LTD, 1975. 288 p.
263. Schafer W.J., Riedel J. Art of ragtime: Form and Meaning of an Original Black American Art. New-York: Da Capo Press, 1977. 272 p.
264. Shattuck R. The Banquet Years : The Origins of the Avant-Garde in France, 1885 to World War I. URL: <https://monoskop.org/log/?p=11245> (дата звернення : 15.02.2016).
265. Slonimsky N. Henry Cowell. *American Composers on American Music* : a symposium / ed. H. Cowell. Stanford University Press, 1933. P. 62.
266. Sitsky L. Vladimir M. Deshevov : the Man of Theater. Idem. *Music of the repressed Russian avant-garde, 1900–1929*. Westport : Greenwood Press, 1994. Pp. 171–182.
267. Whiting S. M. Satie the Bohemian : From Cabaret to Concert Hall. Oxford : Clarendon Press, 1999. 612 p. (Oxford Monographs on Music).

ДОДАТОК

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ
ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Мартинова Н. Тема цивілізації і культури у філософських і культурологічних джерелах кінця XIX – поч. XX ст. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтво* : збірка статей. Київ, 2011. Вип. 38. С. 42–55.
2. Мартинова Н. Тенденції урбанізму у фортепіанній музиці Еріка Саті та представників «французької шістки». *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2011. Вип. 2. С. 131–137.
3. Мартинова Н. Джазові ідіоми у фортепіанних творах французьких композиторів початку XX століття. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2012. Вип. 1. С. 65-73.
4. Мартинова Н. Suite Dansante en Jazz Ервіна Шульгофа в контексті асимілятивних процесів у західноєвропейській музичній культурі першої половини XX сторіччя. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2012. Вип. 24-25. С. 280-286.
5. Мартинова Н. Фортепіанний цикл Еріка Саті «Спорт та розваги» : відображення урбаністичної поетики в сюрреалістичному ракурсі. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. Київ, 2013. Вип. 23. С. 62-71.
6. Martynova N. Sound Machine image in the piano works of European composers of the first half of the twentieth century. *European Journal of Arts*. 2015. № 1. P. 25-29.