

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 786.2.087.33

Цитування:

Андросова Д. В. Компенсативний естетизм виконання експресіоністських композицій для фортепіано А. Шенберга та А. Берга. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 2. С. 122–127.

*Андросова Дарія Володимирівна,
доктор мистецтвознавства, професор
Одеської національної музичної академії
імені А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0000-0002-5951-8416>
dashaelena@gmail.com*

Androsova D. (2023). Compensatory Aestheticism of Performance of Expressionist Compositions for Piano by A. Schoenberg and A. Berg. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 122–127 [in Ukrainian].

КОМПЕНСАТИВНИЙ ЕСТЕТИЗМ ВИКОНАННЯ ЕКСПРЕСІОНІСТСЬКИХ КОМПОЗИЦІЙ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО А. ШЕНБЕРГА ТА А. БЕРГА

Метою даної роботи являється аналіз фортепіанних композицій А. Шенберга («Шість п'єс ор.19») і А. Берга (Соната ор. 1) в контексті виконавського прочитання, що базується на символістському естетизмі вираження відродженої струнно-щипкової аналогії клавірного-фортепіанного вираження. **Методологічна основа** – інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в працях українських музикознавців, у тому числі Т. Веркіної, О. Козаренка, І. Ляшенка, О. Маркової, О. Сокола, ін., з використанням науково-дослідницьких методів компаративно-стильового, герменевтичного, біографічно-описового, аналітично-типологічного тощо. **Наукова новизна** – в оригінальності спостереження *компенсативності естетизму* виконавського ракурсу гри названої музики А. Шенберга та А. Берга та відповідності останньої неосимволістським тяжінням сучасного творчого мислення. Також самостійним є висновок про природу вказаного виконавського вибору, що відповідає слухачьким очікуванням і співвідносне з ігрово-мозаїчним світоглядним налаштуванням сучасності на відсторонення драматично-трагічних ракурсів змістовності музичної класики. **Висновки.** Неосимволістська еkleктика поставангарду відродила клавірну струнно-щипкову аналогію у фортепіанному звуковидобутті, надавши піаністичному вираженню салонну одухотворену «полегшеність», яка переорієнтувала експресіоністсько-салонні тенденції фортепіанної спадщини Нововіденців на *компенсативний естетизм просимволістського значення*. Реальністю виконавського подання композицій А. Шенберга та А. Берга стає наближення музики їх творів, у тому числі у виконанні автора даного нариса, до характеру салонної привітності звучання, відсторонюючого експресіоністський антиестетизм на користь прошубертівських вітань постпоставангарду.

Ключові слова: естетизм, компенсативність музичного вираження, символізм, експресіонізм, стиль в музиці, виконавський стиль, музичний жанр

Androsova Daria, Doctor of Art History, Professor, Odesa National A.V. Nezhdanova Academy of Music

Compensatory Aestheticism of Performance of Expressionist Compositions for Piano by A. Schoenberg and A. Berg

The purpose of this paper is to analyse piano compositions by A. Schoenberg (Six pieces, Op. 19) and A. Berg (Sonata, Op. 1) in the context of a performance reading based on the symbolist aestheticism of expressing the reviving string-plucking analogy of the keyboard-piano expression. **The methodological basis** is the intonation approach of B. Asafiev's school in the works of Ukrainian musicologists, including T. Verkina, O. Kozarenko, I. Lyashenko, O. Markova, O. Sokol and others, using research methods of comparative-stylistic, hermeneutical, biographical-descriptive, and analytical-typological. **The scientific novelty** lies in the originality of the observation of the compensatory aestheticism of the performance perspective of the above music by A. Schoenberg and A. Berg and the correspondence of the latter to the neo-symbolist tendencies of contemporary creative thinking. Another independent conclusion is the nature of this performing choice, which meets the audience's expectations and is correlated with the game-mosaic worldview of our time to exclude dramatic and tragic angles of the content of the musical classics. **Conclusions.** The neo-symbolist eclecticism of the post-avant-garde revived the keyboard string-plucking analogy in piano sound production, giving pianistic expression a salon-like spiritualised "lightness" that reoriented the expressionist-salon tendencies of the piano heritage of the Novovidenians to a compensatory aestheticism of pro-symbolist meaning. The reality of performing compositions by A. Schoenberg and A. Berg is that the music of their works, including those performed by the author of this essay, approaches the character of salon cordiality of sound, which rejects expressionist anti-aestheticism in favour of pro-Schubertian greetings of the post-post-avant-garde.

Key words: aestheticism, compensatory musical expression, symbolism, expressionism, style in music, performance style, musical genre.

Актуальність роботи визначена виконавською затребуваністю піаністичних надбань А. Шенберга та А. Берга раннього періоду їх творчості, символістський виток яких органічно співвідноситься з «неосимволізмом» постмодерну останніх десятиріч. Практика їх виконання втілила стійке установлення інтерпретаторів на естетизацію виразності відповідних творів названих авторів, всупереч декларованій Шенбергом та його adeptом позиції антиестетизму в період користування можливостями вільної атональності 1900-х – 1910-х років, яка задавала повноту втілення позицій експресионізму. Бібліографія, присвячена названим авторам досить об'ємна, у тому числі то матеріали книги автора книги даного нарису [1, 188 - 195], де показаний «утопічний» характер експресионістських декларацій Нововіденців. Однак спеціально не виділяється *компенсативний* *смысл* виконавських підходів сучасності, що тяжіють до розгортання салонних засад піанізму Г. Гульда і які виступають у функції домінуючої установки мислення – див.відверте «шубертіанство» В. Рімма на батьківщині експресионістського мистецтва.

Метою даної роботи являється аналіз фортепіанних композицій А. Шенберга («Шість п'єс ор.19») і А. Берга (Соната ор. 1) в контексті виконавського прочитання, що базується на символістському естетизмі вираження відроджуваної струнно-щипкової аналогії клавірного-фортепіанного вираження. Методологічна основа – інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в працях українських музикознавців, у тому числі Т. Веркіної, О. Козаренка, І. Ляшенка, О. Маркової, О. Сокола, ін., з використанням науково-дослідницьких методів компаративно-стильового, герменевтичного, біографічно-описового, аналітично-типологічного тощо. [3; 6; 7; 8; 9], ін.

Наукова новизна – в оригінальності спостереження *компенсативності* *естетизму* виконавського ракурсу гри названої музики А. Шенберга та А. Берга та відповідності останньої неосимволістським тяжінням сучасного творчого мислення. Також самостійним є висновки про природу вказаного виконавського вибору, що відповідає слухацьким очікуванням і співвідносне з ігрово-мозаїчним світоглядним налаштуванням сучасності на відсторонення драматично-трагічних ракурсів змістовності музичної класики.

Фортепіанний стиль А. Шенберга та

А. Берга зазначився в повноті авторської ідеї в 1910-ті роки, концентруючи експресионістську ідею в руслі принципів «теорії уникнення» в очевидній її спадкоємності від символізму. Це був час виходу найбільш виконуваного до сьогодні ор.19 А. Шенберга, «Шість маленьких п'єс» якого вийшли за невдовзі до того створеними монооперою «Очікування» та скоро за тим написаним, зазначившим авторську стильову емблематику «Місячним П'єро» ор.21. Аналогічно твори А. Берга 1910-х років вибудувалися у руслі «свобідної атональності», яка зазначила «антиестетику» експресионізму.

«6 маленьких п'єс ор.19» заявили експресионістську тенденцію ациклізації, яка не підтримана була практикою виконання і при житті композитора і надалі, при тому що одна з тих п'єс, VI, має самостійне програмне навантаження – пам'яті Густава Малера. А таке категоричне «стиснення» ідеї поминальної музики реквієму має єдиний аналог – «пісенку» Олександра Вертинського «Панахида кришталева» (в перекладах «Кришталевий реквієм» - доречі, твір принципово самостійний). Здобуток А. Шенберга ор. 19 виконувався і виконується сукупно-циклічно, чим «романтизується», оскільки нагадує романтичні «цикли мініатюр» типу «вальсових, пісенних вінків».

І ця аналогія ніби і підтримана Шенбергом, оскільки «жанровий набір» з переважанням скерцоозності маємо у п'єсі I, маршовість відрізняє п'єсу III, а V взагалі подає вальсові мотиви. Моторика жанровості наповнює «постукування» п'єси IV, а реквіємний колорит VI визначається втіленням ритмізованості похоронного «далекого дзвону», тобто жанрового подання музики твору. Тільки надзвичайно типологічне «невирівнене» представлення тої жанровості уводить від романтичного бачення циклу, «розбиваючи» на зіставлення 3+3, чи взагалі поодиночне представлення п'єс.

В монографії Д. Андросової, на сторінках, присвячених творчості Шенберга, відносно ор. 19 відзначається крайнє стиснення, порівняно з іншими атональними творами композитора. Підкреслює також, що «світ дисонансів» в першій та інших п'єсах сполучається із тотальною присутністю у вертикалі інтервала малої секунди h/b як тонікального комплексу [1, 189].

Таке розуміння смислу Шести п'єс уgruntоване прийняттям як основного стильового індексу експресионістської антиестетики, атональності як актуальної і

реальної структури вираження. Однак не тільки в П'єсі II очевидна опірність терцієвого консонанса, адже і в «гронах дисонансів» п'єси I помітна, як вже відзначено вище, присутність тонікальної побудови у вигляді секундового «згустку» h/b, і ті ж висотності всеприсутні в тонікальних утвореннях опусу. Опиняється наглядним символістськи «вуальоване» подання тих дисонансних ознак – на переважаючій динаміці *piano*, із зануренням на рівень *pppp* у п'єсі VI.

Все це засвідчує символістське камерне трактування фортепіано в опусі 19, як це спостерігається і в заявленім пізніше «Місячному П'єро», якого називали втіленням експресіонізму («Біблією експресіонізму»), однак і того, що об'єктивно містило ремінісценції з імпресионістсько-символістського запасу (див. № 4 «Бліда прая», 20 «Повернення на батьківщину» та ін.). Циклізований виконавською практикою опус 19 утворює послідовність, більшою частиною, жанрово-скерцозних номерів, що співвідносне з концепцією симфонічних циклів Г. Малера, пам'яті якого присвячена П'єса VI («гіпертрофія скерцозності»). Вагнеріанство останнього давало привід відносити Малера до романтизму, але на сьогодні очевидно є не тільки протоекспресіоністська, але і символістська виразна домінанта названого автора. А в цілому таке поєднання експресіонізму і постімпресионістської палітри нагадує Равеля 1910-х років (див. у І. Власенко [4]).

Установлення на новачність експресіоністської стилістики у аналізованому творі Шенберга парадоксально обертається як вираженням атрадиціоналізму, так і опорою на традиційність ліричної драматургії: розвиток від «вершини-витоку» п'єси I. Цей перший номер опуса являється і найбільш довгим за обсягом звучання (17 т.), а також втілює ідею сюїтності у своїй побудові, подаючи діалогізовану *quasi*-сонатну скерцозність у тактах 1-4, модель мадригальності (такти 4-6), згодом «чисто скерцозну» грайливість (такти 7-8), звукообразальну «просторовість» у тактах 8-12, «декламацію без слів» у тактах 13-14, нарешті характерну «постлюдійну» побудову із показом впізнаних мотивів перед нею показаних тематично-фактурних побудов. Як бачимо, тих фрагментів 6, ритмо-темпові зміни співвідносні із планом усіх п'єс ор. 19, одночасно жанрові елементи їх нетотожні з виразними узагальненнями складових опусу.

Вартим виділення спільного ламаного хрестоподібного контуру у вихідному мотиві т.

1 № 1 $h^1\text{-dis}^2\text{-f}^1\text{-fis}^1$, а в завершальному номері VI перші 4 такти подають послідовність з опорою на тему Хреста як таку (акорди від *a, f*, мелодичний «уламок» $fis^1\text{-g}^1$ -- fis^1 , що утворюють послідовність $a^1\text{-f-g}^1\text{-fis}^1$). І ці ж «ламані» контури впізнаємо і в інших п'єсах ор. 19 (див. мотив у тактах 2-3 $d^3\text{-a-c}^1\text{-as}$ у номері II, $cis^1\text{-e}^1\text{-b-g}^1$ у тактах 1-2 номера III (у верхньому голосі), $f^2\text{-a}^2\text{-b}^1\text{-des}^2$ у IV, $f^2\text{-ges}^1\text{-b}^1\text{-a}^1$ у V). Сакральні знаки є органічними для мислення Шенберга, який усвідомлював своє месіанство і наполягав, в тому числі в юридичному порядку, на унікальності свого авторства.

Контур Хреста став виразним показником мелодійних побудов християнської церкви не тільки у засвідченні віросповідального символу, але також і в його «запереченні» природності мовленнєвої «хвильоподібної» інтонації, тобто запереченні *буттєвого* смислу і дотичності до *надбуттєвого* призначення висловлення-озвучування. Фактурні зміни всередині окремих П'єс та від мініатюри до мініатюри наштовхують на оркестровоподобу прийнятих прийомів, що опиняється неперспективним в розвитку фактури, оскільки в П'єсах Шенберга відсутня головна ознака оркестральності фортепіанного викладення: контрасти «вузького» та «широкого» регістрових обсягів та масивне наростання до кульмінації, контрасти кантиленного-мелодичного та акордово розшарованої широкорегістрової вертикалі. Динамічні зміни вирішаються швидко «спалахуючими» й також швидко згасаючими акцентуаціями.

В цілому фортепіанна фактура ор. 19 у Шенберга явно підтягнута до звукового колориту клавикорду, із притаманною останньому чуйністю до ефектів струнних, щипкових та смичкових, звучань. Як відомо, клавикорд був улюбленим інструментом Іогана Себастьяна Баха, якого надзвичайно цінував Шенберг, і відзначав специфіку *німецької докласичної клавірності*. Головна ознака фактури – відсутність вибудованої щільної вертикалі, здатної до зіставлення з монодією, а також принципове уникнення мелодійності та зв'язаної з нею жанровості «пісні без слів».

Виконання даного опусу завжди складає випробування для артиста на вміння тихої гри, клавирного-клавикордного проявлення звуковедення. Педаль композитором взагалі не виписувалася, зазначена одного разу, в т.5 п'єси VI. Всі останні залізовані звучності композитор пропонує здійснювати пальцевою технікою. Ця пропозиція Шенберга, зафіксована у вигляді нотного тексту,

практично не витримується виконавцями, які «підтягують», як правило, виразність гри до імпресіоністського-символістського звуковиявлення, - і саме такий виконавський аспект подання твору композитора опиняється найбільш прийнятним для публіки, налаштованої на «неосимволістську» (за О. Марковою [8, 99-134]) стилістику поставангарду, в якому відверто проступає містична підоснова символістського мислення, дотична до відповідних сторін православної містики (див. у Д. Арабаджи [2]).

Таким чином, антиестетичні установа експресіонізму, розраховані на «уникнення традиції», у своєму роді послідовно виявлені в Шести маленьких п'єсах оп. 19. Однак вони опиняються виконавськи нездійсненими, що визначається відмовою позациклічного подання цих п'єс, композитором у якості цикла не зафіксованого. В цьому плані показовою є позиція Глена Гульда, який у виконанні оп. 19 А. Шенберга «вирівнює» усі динамічні перепади та темпові контрасти, відсторонюючи трагічний злам у звучанні, в тому числі, завершальної п'єси VI. І такий підхід інтерпретатора-антитрадиціоналіста в піаністиці ХХ століття став перспективним для поставангардного виконавського вжитку: «лякаючи недовомовленості» експресіоністського мислення стають «завуальованими» у клавирно-привітному поданні, надаючи естетичної компенсативності образам, що нав'язуються дисгармоніями постіндустріальної буттєвості, ємно названою Е. Тоффлером «електронним селом» [11, 153].

Знаходимо ефект піаністичного нездійснення експресіоністської стильової установки «уникнення традиції» і в фортепіанній творчості послідовника Шенберга – А. Берга, представлюваного в репертуарних виборах останніх десятиріч його вкрай популярною фортепіанною Сонатою оп. 1.

Соната Берга являє собою одночастинну сонату-поему, в якій усі теми підлягають танцювальному руху типу вальса-мазурки, що вказує на музичну ознаку Відня, - тільки дану у надзвичайно нервових викривленнях *accelerando-ritenuto* у кожному наступному двотакті. Звертаємо увагу на те, що згаданні *accelerando* та *ritenuto* співпадають у Берга з *crescendo* і *diminuendo*, а це створює ніби грубу помилку, що не допускається при виконанні класичної і багато в чому романтичної музики. Однак тим самим реанімується так звана динамічна піраміда бароко, яка зберігалася в практиці салонного мистецтва: пожвавлення

темпу в умовах *crescendo* і зниження його при *diminuendo*.

Так задається жанрово-моторна основа усієї Сонати-поєми Берга, в якій постійні темпові коливання, здійснювані внутрішньо в темах, вуалюють темпові контрасти поемної циклізації. А тим самим демонстративно порушується темпово-динамічна система класичного мистецтва. Сукупно прослідковується певна закономірність у користуванні запозиченими у романтизму засобами і конструкціями: їх заявлення з навмисним «зломом» традиційної логіки зіставлень і розвитку.

У цьому плані показовою виступає вибудова головної партії Сонати – вона тричастинна, з динамічною репрізою (від т. 16). А вихідним гармонічним комплексом Сонати, що спрямовує увесь тематичний склад твору, опиняється... різновид «*тристанова акорду*», «*акорду томління*» $cis^1-g^1-h^1-fis^2$. Народжені ним квартово-терцові мотиви визначають мелодичні лінії та акордову вертикаль, протосерійно уніфікуючи фактуру. Вагнерівський знак, даний в затакті до т. 1, підтриманий показовим для вагнерівської ж лексики нисхідним хроматичним мотивом в нижньому голосі (тт. 1-2, $cis^1-c^1-h-ais$), контур якого відтворюється в різних шарах фактури в хроматичному та діатонізованому варіантах. Однак домінуюча якість піаністичного подання теми – це уникання вираженого «дихання» динаміки в *crescendo-diminuendo*, переважання клавирного паралелізму рухів рук.

Побічна партія, що за принципом романтичної поємності дана в більш повільному русі (від т. 29), ще більш виділяє мазуркову фігуру в дусі уповільнених Мазурок Шопена, але, як і в головній партії, постійність прискорень-гальмувань в темповій тактиці розмиває танцювальний ритмічний контур. І аж до кінця експозиції, в заключній партії (від т. 49), зберігається вищевідмічена «темпова вібрація», відсторонюючи повноту зглагоджень з романтичною архітектонікою та лексикою і підтримуючи «клавирну скованість» рук в регістровому охопленні фактурного цілого.

Розділ розробки (від т. 56) демонструє нову «варіацію на мазурку», гіпертрофуючи в експозиції показані прийоми паралельних рухів по регістрам рук, темпові вібрації показують розбиття на голоси складових рухливої вертикалі ліній-мотивів (див. кульмінаційну зону розробки в тт. 77-91). І в дусі скрябінівської зміни «вищої грандіозності – вищою витонченістю» кульмінація на *ffff* (!) в т. 91 – відразу «зривається» на *pp* в т. 92. У

вигляді розділа, що як би натякає на частину в повільному темпі стислого поемного циклу, виступає завершальний етап розробки, в якому (від т. 100) показана прикрашена фортепіанними фіоритурами побічна партія.

В репризе (від т. 111, Tempo I) головна та побічна (від т. 137) знову демонструють варійоване мелодичними росцвічуваннями втілення всіх шарів фактури, доповнюючи основну кульмінацію, показану в розробці, другою розробкою, менш об'ємною та інтенсивною, ніж перша, перед заключною партією від т. 167. Завершення дане з ефектом зникнення, на вираженому *diminuendo e molto ritenuto*, а в якості завершальної точки – тоніка *h-moll*. Вказана тональна прив'язка Сонати А. Берга виводить на порівняння з поемною ж Сонатою в *h-moll* Ференца Ліста, в якій повнота оркестрального розмаху та розбірність контрастуючих епізодів-образів визначає романтичну енциклопедичність виразних прийомів цієї Сонати.

Соната А. Берга демонструє «уникнення наслідування» грандіозній Сонаті Ф. Ліста, маючи виражені аналогії до Сонат Ріхарда Вагнера в фактурі та в опорі на оперний виток, при тому що вказані фортепіанні твори автора «Лоенгіна» не були тоді видані і не могли бути відомими А. Бергу. Так оголюється символістська підоснова експресионізму А. Берга, авторським знаком якого, що просував його до експресионістської лексики, опинилися вищевідмічені темпові вібрації-ривки, тим більш помітні, що, за суттю своєю дана соната-поема відсувала монотематизм на користь варіантних строфічних побудов. Головне те, що виділені граничні динамічні контрасти *p* та *ffff* виконуються паралельним рухом рук – у дусі салонного піанізму, який ненормативно порушувався гучними виходами кульмінаційних фрагментів: експресионізм Берга – це форсована клавірність, що уникає оркестральної щільності викладення.

В якості підсумків аналізу Сонати ор. 1 А. Берга, що презентувала класику експресионістського спрямування в композиторській фортепіанній творчості і тим доповнювала піаністичні експресионістські заявлення Шенберга, відмічаємо:

1) очевидну опору на клавірність символістського трактування позаоркестрального фортепіано, при цьому з допущенням динамічного форсування, але не підкріпленого оркестрально контрасною фактурою;

2) темпово-динамічну вібрацію, введenu Бергом, і особливо густо в ор.1, що склала

гіперболізацію салонної, генетично барочної традиції, - протистояли німецькій класиці сонатної циклічності, створюючи реальну апеляцію до практики ансамблевої музики салону Франції та ін.

Поставангардне буття 1970-х – 2010-х і, певною мірою, початку 2020-х, продемонструвало відсторонення експресионістських і неоекспресионістських надлишків трагізму-драматизму на користь ігрової вирівненості-еклектики з тенденцією гіпертрофії в пост-поставангардній (неопоставангардній) сфері пафосу представлення «життєвої правди» популярного, у тому числі духовного, мистецтва (див.детальніше [5]). Апеляція до салонності у виконавських смаках поставангардної доби задовольняє потребу публіки у компенсативних настановах естетизму відносно дисгармонічної дійсності і породжуючої нею конфліктності трагіко-драматичних подій.

Висновки. Неосимволістська еkleктика поставангарду відродила клавірну струнно-щипкову аналогію у фортепіанному звуковидобутті, надавши піаністичному вираженню салонну одухотворенну «полегшеність», яка переорієнтувала експресионістсько-салонні тенденції фортепіанної спадщини Нововіденців на *компенсативний естетизм просимволістського значення*. Так виділилася специфіка реакції на експресионістську «теорію уникнення» в солідаризації з докласичними системами та відповідними прийомами звукотворчості, склавши утопію «уникнення» піаністичної традиції. Реальністю виконавського подання композицій А. Шенберга та А. Берга стає наближення музики їх творів, у тому числі у виконанні автора даного нариса, до характеру салонної привітності звучання, відсторонюючого експресионістський антиестетизм на користь прошибертіанських вітань пост-поставангарду.

Література

1. Андросова Д. В. Символізм и поликлавирность в фортепианном исполнительстве XX в. : монографія. Одеса, 2014. 400 с.
2. Арабаджи Д. Очерки Христианского символизма. Одесса, Друк, 2008. 548 с.
3. Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд.мист.: 17.00.03 / Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2008. 16 с.
4. Власенко І. М. Фортепіанний стиль М.Равеля: композиторський текст і виконавська інтерпретація. Автореф.на здоб.наукового ступеня канд.мистецтвознавства, спеціальн.17.00.03 –

муз.мистецтво. Національна музична академія імені П.І.Чайковського. Київ, 2002. 16 с.

5. Дроздовський Д. Постмодерн помер. Хай живе пост-постмодерн. URL: litakcent.com/2013/05/17/postmodernism-pomer-haj-zhyve-post-stmodernism (дата звернення: жовтень 2021).

6. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: автореф. дис... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І.Чайковського. Київ, 2001. 36 с.

7. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ : Наукова думка, 1991. 269 с.

8. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одеса, 2012. 164 с.

9. Сокол А. В. Исполнительские ремарки, образ мира и исполнительский стиль. «Моряк», 2007. Одесса. 315 с.

10. Boulez P. Vorwort. Alban Berg. Konzert für 13. Bläser, Klavier und Geige. Vorwort von Pierre Boulez. Wien: Universal Edition, 1953. P. 1–2.

11. Toffler Alvin. Trzecia fala / przekł. E. Woydyło. Warszawa, 1985. URL: <https://docplayer.pl/68197870-Alvin-toffler-trzecia-fala.html> (дата звернення: квітень 2023).

References

1. Androsova, D. V. (2014). Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century. Odessa, Astroprint [in Ukrainian]

2. Arabadzhyi, D. (2008). The essays of Christian symbolism. Odessa, Druk. [in Ukrainian]

3. Vjerkina, T. (2008). Instant intonation sounding as performance problem. The abstract to candidate's thesis. Odessa. [in Ukrainian]

4. Vlasenko, I. M. (2002). Piano style of M. Ravel: composer text and performance interpretation. Candidate's thesis abstract, 17.00.03. National Academy of Music named after P. I. Tchaikovsky. Kyiv. [in Ukrainian]

5. Drozdovskyi, D. (2021). Postmodernism has died. Long live post-postmodernism. URL: litakcent.com/2013/05/17/postmodernism-pomer-haj-zhyve-post-postmodernism [in Ukrainian]

6. Kozarenko, O. (2001). Ukrainian National Musical Language: Genesis and Modern Development Trends: PhD thesis: 17.00.03 / Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].

7. Liashenko, I. (1991). National and international in music. Kyiv: Naukova dumka, 269 p. [in Ukrainian]

8. Markova, E. (2012). Problems of musical cultural studies. Odessa: Astroprint, 164 p. [in Ukrainian]

9. Sokol, A. V. (2007). Performance remarks, world image and performance style. Odessa: "Moriak". [in Russian].

10. Boulez, P. (1953). Introduction. Alban Berg. Konzert for 13. Wind-instruments, klavier und violino. Introduction by Pierre Boulez. Wien: Universal Edition, P. 1-2 [in German]

11. Toffler, A. (1985). Third wave / trans. E. Woydyło. Warsaw. URL: <https://docplayer.pl/68197870-Alvin-toffler-trzecia-fala.html> [in Polish]

*Стаття надійшла до редакції 12.04.2023
Отримано після доопрацювання 15.05.2023
Прийнято до друку 23.05.2023*