

## МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 78.071

DOI 10.32461/2226-2180.39.2021.238692

**Цитування:**

Яковлев О. В., Андросова Д. В. Фортепіанні відео-втілення поставангарду на прикладі творчості Л.Грабовського, В.Сильвестрова та їх зарубіжних сучасників у практиці естрадно-філармонічного подання. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 39. С. 82-87.

Yakovlev O., Androsova D. (2021). Piano video-entailments of postavanguard - on example creative activity to V.Silvestrov and his contemporary in practice of estrade-philharmonic presentation. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 39, 82-87 [in Ukrainian].

**Яковлев Александр Викторович,**  
доктор культурології, доцент,  
ректор Київської муніципальної академії  
естрадного та циркового мистецтва  
<https://orcid.org/0000-0002-5881-0861>  
[yalikdeveloper@gmail.com](mailto:yalikdeveloper@gmail.com)

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

**ФОРТЕПІАННІ ВІДЕО-ВТІЛЕННЯ ПОСТАВАНГАРДУ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ Л.ГРАБОВСЬКОГО, В.СИЛЬВЕСТРОВА ТА ЇХ ЗАРУБІЖНИХ СУЧАСНИКІВ У ПРАКТИЦІ ЕСТРАДНО-ФІЛАРМОНІЧНОГО ПОДАННЯ**

**Метою** роботи є прослідкування ролі фортепіанних засобів вираження у музиці вказаного часового обсягу поставангарду на матеріалі відповідних творів українських і зарубіжних композиторів і їх виконавських вирішень. **Методологічний базис** зумовлений спиранням на культурологічні виміри історії та на інтонаційну концепцію музики асаф'євської традиції, в якій виділений стильовий компаратив епохальних проявів розвитку підходу Г. Адлера і його спадкоємців у сучасному культурознавстві і наукових розвідках з питань мистецтва. **Наукова новизна** дослідження полягає у виділенні відео-потенціалу в авангардному фортепіанно-клавірному символізмі, що надає фортепіанній літературі можливостей театралізованого втілення в сьогоденні, відзначеного потребами артистичної комплексності подання авторських композицій. **Висновки.** Аналіз конкретних творів українських майстрів і їх сучасників за добою поставангарду кінця ХХ – початку ХХІ століття, композицій В. Сильвестрова, О. Козаренка, Е. Денисова, ін., демонструє: по-перше, зосередження на клавіризованих можливостях фортепіанного вираження, які можуть поєднуватися і з оркестрально-фортепіанними ефектами, а, по-друге, самим задумом твору з певними сценічними ознаками появи виконавців чи програмними посланнями появи зорових вражень, що мають тенденцію реалізовуватися у сучасних умовах театралізованого філармонічного виконання. Узагальнення щодо специфіки поставангарду у слов'янській музиці із «стертими» границями між авангардом і поставангардом апробується практикою виконання, в якому скромно подавана відеалізація інструментальної гри у 1970-ті густо насичується відеозасобами сучасних артистичних подань.

**Ключові слова:** авангард, поставангард, фортепіанна виразність, естрадно-філармонічний проект, відеозасоби в поданні музичного твору.

*Yakovlev Olexander, D.Sc. in Cultural studies, associate professor, rector of the Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing arts arts; Androsova Daria, Doctor of art history, Professor of the Odessa National Academy of Music named after A.V. Nezhdanova*

**Piano video-entailments of postavanguard - on example creative activity to V.Silvestrov and his contemporary in practice of estrade-philharmonic presentation**

**The purpose of the article** is to trail dug the piano way of talking in music specified temporary volume of postavanguard on the material to corresponding works of Ukrainian and foreign composer and their performance decisions. **The methodology** is conditioned by handhold on the culturology measurement to histories and on intonation concept of the music асаф'євської to traditions of B. Asafijev, in which is chosen style comparison of epochal manifestations in the development of the approach of G. Adler and his legal successor in modern science of culture and scientific prospectings on questions of art. **Scientific novelty** of the study is concluded in separation video-potential in vanguard piano-clavier symbolism that will add the piano literature of the possibility in theatrical gestures entailments in

contemporaneity, noted need of complex type artistic of presentations to author's compositions. **Conclusions.** The analysis of the concrete works of ukrainian master and their contemporary on epoch postvanguard to end XX - begin XXI centuries, composition of V. Silvestrov, O. Kozarenko, E. Denisov, others, demonstrates: first, the act of concentration on clavier possibility of piano expressions, which can unite and since of orchestra-piano effects, but, secondly, зшкоує of the work itself with definite scenic sign appearances of the performers or program reference appearance visual impressions, which tend to be realized in the modern condition of theatric type philharmonic performance. The generalizations for specifics of post-vanguard in Slavonic music with "effaced" border between vanguard and post-vanguard is approved by the practice of the performance, in which conservatively given video-demonstration of the instrumental game to 1970-s close is sated video-means of modern artistic presentations.

**Key words:** vanguard, postavanguard, piano expressions, estrade-philharmonic project, video-means in presenting the music works.

Актуальність теми дослідження визначено самою суттю творчої ситуації сучасності, відзначеної стильовими рисами пост-поставангарду [6], тобто пролонгаціями поставангардного надбання, накопиченого від 1970-х до 2000-х років, і осмислення якого складає насущну потребу сьогodнішнього творчого життя. Фортепіанна спрямованість дослідження поставангарду визначена умовами збереження значущості даного інструментального здобутку, якому Е. Варец пророкував небуття в його рояльно-кантиленному прояві [1]. Однак та поліфонія оркестральності і клавирності, яка відмітила минуле століття у фортепіанному мистецтві в полюсах традиціоналізму і модерну-авангарду, змінилася певною дифузією вказаних виразних показників піаністики в поставанаградному просторі, а також виходом на нові рубежі виконавства як відео-аудіо побудов філармонічних проектів та їх концертних театралізованих аналогів у артистичних виступах виконавців-майстрів.

Вказані аспекти дослідження проблеми втілення позицій авангарду-поставангарду у фортепіанній специфіці їх переломлення виявлені у працях, присвячених музичній творчості ХХ століття у цілому [3], а також у роботах, націлених на фортепіанну історичну динаміку та її прояви у минулому віці [2; 4]. Метою ж даної роботи виступає прослідкування ролі фортепіанних засобів вираження у музиці вказаного часового обсягу поставангарду на матеріалі відповідних творів українських і зарубіжних композиторів і їх виконавських вирішень.

Методологічний базис зумовлений спиранням на культурологічні виміри історії [8] та інтонаційної концепції музики асаф'євської традиції [4; 9; 10], в якій виділений стильовий компаратив епохальних проявів розвитку підходу Г. Адлера [15] і його спадкоємців у сучасному культурознавстві і наукових розвідках питань мистецтва [9; 10, ін.]. Наукова новизна дослідження полягає у виділенні відео-

потенціалу в авангардному фортепіанно-клавирному символізмі, що надає фортепіанній літературі можливостей театралізованого втілення в сьогodенні, відзначеного потребами артистичної комплексності подання авторських композицій.

На грані 1960-х і 1970-х років співіснування традиціоналізму і модерну-авангарду «другої хвилі» порушується новим явищем поставангарду: в музичній сфері вихід у світ «Симфонії» Л. Беріо (1969/70) знаменував той епохальний поворот. Л. Беріо, що відстоював у 1950–1960-ті роки у співдружності з Б. Мадерна авангардистський стилістичний принцип, представив класику поставангарду-постмодерну, в якій долалися антитези попереднього історичного періоду – на користь принципово нового *концептуального* розуміння художніх цінностей. Аналогічна ситуація склалася з іншими композиторськими школами Заходу, у Франції, Німеччині й США, де авангардистські прерогативи школи О. Мессіана і його американської паралелі в особі Дж. Кейджа обернулися їх же лідерством у вибудові концептуального мистецтва, в полі стилістичних засадах якого «розчинилися» стилі-напрямки, залишивши на рівні винятку напрям мінімалізму як істотну складову поставангардної стильової спільності.

Європейський Схід, органічну частку якого за географічними й мовно-культурними показниками склав увесь слов'янський світ, надзвичайно повно представив К. Пендерецький, який спочатку ствердився як лідер польського авангарду, а потім чітко переорієнтувався на підтримку поставангардних мистецьких виборів. У практиці ж музичного мистецтва східнослов'янського ареалу, України перш за все, вказана «перетікаємість» авангарду – поставангарду гіпертрофована, оскільки, в силу об'єктивних історичних причин, авангардистські устремління тут поєднувалися з реабілітацією символізму, надаючи

авангардистським заявкам виражений «протопоставангардний» колорит.

Досить назвати такі імена як Е. Денисов, Д. Смирнов, А. Шнітке, С. Губайдуліна для Росії й Білорусії, щоб в Україні виділити В. Сильвестрова, Л. Грабовського, М. Скорика, щоб позначити і визначальну рубіжність від авангарду-модерну до поставангарду, і певну «стертість» переходу від 1960-х до 1970-х (доречі, як це має місце і в творчості польських лідерів А. Пануфніка і В. Лютославського). В цьому слов'янський світ протистоїть Заходу – в його материковому центрованому вираженні – і опиняється в солідарності з європейським Півднем (Іспанія) і острівним Заходом (Великобританія), які також обминали різкі зміни авангардного і поставангардного вираження в мистецтві. Причина такого становища – окреме питання, яке порушене у працях докторантів професора О. Маркової Л. Шевченко і А. Соколової [14; 13] і яке не складає спеціальної проблематики в даному дослідженні, хоча усвідомлення вказаного мистецького розмежування від авангарду до поставангарду необхідне для подальшого аналізу стильово-творчих ситуацій світового мистецтва і України в ньому.

Фортепіанні виміри вказаних метастильових (авангардим – поставангард) перепадів до і після 1970-х років цікаві прийняттям позаоркестральної клавирності в опозиції до рояльного академізму до визначеної часово-епохальної межі і «зсуненням» тої альтернативності в практику взаємодії та ігрового «перекидання» вказаних стильових утворень. Заповідані О. Скрябіним, Нововіденцями, Б. Бартоком і О. Мессіаном новації в трактуванні фортепіано, що виявляють *позаоркестральну поліклавирну наповненість* виразності цього інструмента, проявляються у різних авторів, що були тією чи іншою мірою спадкоємцями вищевказаних лідерів авангарду ХХ століття. Українська версія реакцій на «поклики часу», від символізму кінця ХІХ ст. аж до бунтарства «шестидесятників», що презентували «український авангард», у тому числі інтерпретований суто в фортепіанному заломленні, заслуговує спеціальної характеристики.

В цьому плані слід нагадати про Б. Лятошинського, символістський корінь мислення якого, насамперед, у фортепіанній сфері, був предметом дослідження у дисертації О. Рижової [11] і в книзі ряду авторів меморіального видання 2018 р. [5]. Тут доречним виступає спирання на позиції книги

Л. Шевченко, що підкреслила ще одну спеціальну рису клавирно-авангардного напрацювання у фортепіанній техніці ХХ сторіччя: пов'язаність саме клавирної, моцартіанської за стильово-персональними витоками фортепіанної проклавесинної гри з практикою кінематографу і прикладною сферою дансінгу [14, с. 280]:

«Суттєвим витокком *прикладного і в певному сенсі позамистецького виявлення моцартіанської клавирності виступив*, як це вже вище відзначалося, *звуковий компонент Великого німого*, тобто кіномистецтва 1900 – 1920-х років. І саме цей «полегшений» фортепіанно-клавирний варіант піанізму живив фортепіанні виходи естради, в якій не театралізована «подійовість» процесуально вибудованого твору, але ритмічна витриманість звучання і «знакові» включення окремих виразних знахідок склали матеріал виступів в наповнення конференсу чи в підтримку співаючого соліста».

І далі маємо узагальнення дослідниці:

« Можливо, апогеєм розвитку промоцартівської клавирності у поп- і масфері стало дотримання в рок-групах у якості обов'язкової тембральної складової *електроорганчика*, для якого показова «громогласна» (через підсилювальну апаратуру) якість динаміки, що принципово сполучалася із зменшеним реєстровим діапазоном як ознакою «клавирного тінейджера» у світі музично-інструментального обладнання. І це все – антирояльно, і в заперечення «оркестралізованого» лістівського органу, але в засвоєння похідності від *моцартіанської клавирної, чембально-органної культури гри*» [14, 280-281].

Приведені цитати засвідчують «відчуття відеоряду» у фортепіанних здобутках клавирно-модерністських виявлень, оскільки «таперська» клавирна практика нерозривна із кінематографічною наочністю, а також з тілесно-відчуваною рухомістю, угрунтованою у механіку остінатних моторно-танцювальних фігур. В своїй роботі Л. Шевченко спеціально підкреслює значущість в Україні творчого досвіду Одеси, яка єдина з міст на початку ХХ ст. мала кіностудію наднаціонального значення – і довго зберігала ту інерцію модернового лідерства у мистецькій і фортепіанній сфері, спираючись на салонні здобутки піанізму О. Скрябіна, згодом Е. Гілельса, а також дотичністю до того шару фортепіанного артистизму С. Ріхтера, коли він грав С. Прокоф'єва і відповідних авторів ХХ ст.

В Україні «арка» від модерну, зокрема символізму пограниччя ХІХ–ХХ вв., до авангарду шестидесятників, оберталася навколо такої ключової фігури в першій половині і середині ХХ ст. як Б. Лятошинський, тоді як першість в українському авангарді 1960-х рр. належала, безсумнівно, його вихованцям (В. Сильвестров, Л. Грабовський, частково, Л. Дичко, ін.). Сьогодні «тонус» української музики в її елітно-професійному прояві в значній мірі визначають твори В. Сильвестрова.

Переломна «точка» 1970-го року відзначена біла цим композитором створенням знаменитої у своєму роді «Драми для скрипки, віолончелі і фортепіано», яка засвідчила чутливість цього автора до новачієних тенденцій доби поставангарду: «драма» як музичне розгортання представлена «окремостями» явлення таких «персонажів» як скрипка і віолончель, що тільки у фінальній ІІІ частині поєднуються у трієчну ансамблевисть із фортепіано. І це – сценічно-наочно: маємо оригінальне і персоніфіковано-камернізоване втілення ідеї Першого скрипкового концерту А. Берга, в якому солуючі скрипка і фортепіано на тлі духового ансамблю теж показані окремо у І і ІІ частинах, утворюючи справжнє *concerto grosso* в фіналі.

Суттєвою відміною названого твору Сильвестрова від бергівської моделі є те, що в цій останній представлений симфонізований базис (13 духових), тоді як український майстер продемонстрував «особистісні стосунки» інструментів-персонажів, з яких саме фортепіано, спадкоємець клавірного базису церковної тріє-сонати, покликане було забезпечити спірання на духовний наспів як втілення музично-мислительних основ вираження. Нервова сутність виявлення усіх учасників «Драми» Сильвестрова надавала суто клавірного подання фортепіанної гри (про це справедливо писала Н. Рябуха у своїй публікації 2012 р. [12, с. 131-132]). І все ж саме фортепіанна партія пов'язує інструментів-антагоністів, складаючи фон висловлення і для скрипки, і для віолончелі, вже тим уготовлюючи злиття різноспрямованих їх голосів у фінальній частині.

Своєрідність «пост-постмодерного» Сильвестрова пов'язане із зануренням у прощопенівську салонну культуру, відзначену рисами з рисами рококо в їх фортепіанному втіленні (і це, перш за все, «Багателі»). І таке з'єднання мало місце й у часи Ф. Шопена, реалізуючись на «легких» інструментах, які, до речі, одержали практичне відродження й нове

теоретичне осмислення в межах естетики постмодерна: суттєвою стала споглядальність виразу обличчя музикуєного піаніста, що наслідуює етику-естетику салону, духовне зосередження якого виключало виявлення театралізованих пасій.

У роботі Є. Басалаєвої, присвяченій творчості знаменитих українських композиторів-шестидесятників, зроблене таке узагальнення відносно фортепіанної спрямованості їхньої творчості:

«Символістська стильова парадигма породило особливого роду відношення до фортепіано в камерно-інструментальних жанрах, відзначених у попередніх висновках як *дематеріалізація фортепіанної звучності*, що виявилася не тільки в динамічних пристрастях до тихого «проголошення», але й у *фактурній мінімалізації* фортепіанних вставок у вигляді *рухливої («прелюдійної») педалі-органума*. Даний значеннєвий вихід фактурного трактування творів виводить на сутнісність *неоготичної – ренесансної стильової тенденції* в музиці українських авторів, безпосередньо зв'язаної також з *релігійним Відродженням в Україні*» (курсив автора цитованого тексту)[4, с. 149–150].

У фортепіанних творах авторів, які символізували раніше й втілюють зараз повноту авангардних – поставангардних завоювань, виявилися заощадження клавірного трактування фортепіано. Поставангард повернув фортепіано «чистоту клавірності» епохи символізму, одночасно в його межах змодельовався стиль «легких» фортепіано. Зроблений огляд дозволяє представити узагальнення щодо *піаністичної істотності* творчих виходів представників поставангарду, особливо що стосується відео-ефектів при втіленні композицій, що дають багаті можливості сучасним піаністам для доповнення їх артистичного подання візуальними засобами, часто подаваними на екран в процесі виконання твору (це усталена практика знаменитого піаніста Одеси, народного артиста України О. Ботвінова, яка стала відзнакою артистичних переорієнтацій відомих творів в процесі виступу названого митця).

Українські майстри в особах В. Сильвестрова, Л. Грабовського, Л. Дичко успадкували *символістсько-експресіоністську школу* Б. Лятошинського, знаменували звернутість до пост авангарду в межах авангардного періоду, а в них фортепіанні композиції незмінно адресувалися до *клавіризованого* фортепіано. І навіть у

деяких представників Львівської школи, зокрема, в О. Козаренка, твори й сама манера виконання підкреслюють зв'язок із символістськи обумовленою клавірністю, переданою Львову через К. Мікулі, учня Ф. Шопена, що зберіг у старому «Львові-Лембергу» підстави польського бідермайєра шопенівської легкої *польотної* гри. Але саме звернення О. Козаренка в одному з найкращих своїх творів «5 писанок» до відеореалізації образу твору через програмно дане асоціювання провокує певне сценічне оформлення такого виступу, яке в неакадемічних умовах прослуховування органічно поєднується із мерехтінням ліній-фарб, надаючи quasi-барокової театральності сучасному інструментальному втіленню.

Твори названих українських майстрів мають певні аналогії у творчості пост авангардного виявлення у композиціях росіянина Е. Денисова і білоруса Д. Смирнова, для яких інструментальний тонус вираження підкріплювався зоровими (і часто зовсім не традиційно-програмними) враженнями. Так, у Варіаціях за темою Генделя Е. Денисова прослідковується фактурно-стильове «нагромадження» стильових складових і етапів його творчості, що визначає пост авангардну тембрально-агогічну множинність трактування клавірної виразності фортепіано, в узагальненні досвіду використання інструмента у різних творах композитора. Цей небарочний ракурс трактування фортепіано в Е. Денисова одержує спеціальну підтримку дослідниці його творчості С. Курбатської, що виділяє даний саме у циклах типу варіацій на запозичені теми у якості «Meisterwerke варіаційної форми» даного автора [7, с. 238]. Варіації для фортепіано на тему Пасакалії з Клавірної сюїти g-moll Г. Генделя [7, с. 309] виділяються в десятилітті 1982–1993 тим, що цей *єдиний твір для інструмента-соло в ряді ансамблевої безлічі жанрово подібних творів*.

Варіації на тему Генделя написані в традиціях «характерних» варіацій, хоча перші вісім фрагментів (тема плюс сім варіацій) демонструють тенденцію зв'язку з орнаментальними строгими варіаціями [7, с. 310]. Трагіко-драматичний пафос заданий темою Пасакалії Генделя, у якій провідними мелодійними лініями показані спадні послідовності b-a-g великими тривалостями, тобто той характер подачі риторики *catabasis*, що відповідає змісту Спокути.

Очевидною є клавесинність-чембальність звучання фортепіано в цьому ряді проведень Теми й трьох, що її безпосередньо

продовжують, варіацій. Виписана динаміка (*forte* для Теми й варіації 1, *piano* у варіаціях 2–3) представляє характерну «терасність», що відповідає можливостям цього типу клавіру. Підсумовуючи позиції аналізу, відзначаємо стислість до характерної для ХХ століття двофазної «quasi-поємної» структури конструкції «історичного концерту» – «від Генделя до сьогодення» (тобто до 1980-х років). Також маємо *мінімалістський* аспект стильових перетворень Теми аж до завершення твору в джазовому стильовому поданні, тобто в сполученні нормативів стилістики професійного мистецтва й популярного середовища з «переходами» з *однієї стильової якості в іншу*. Звертаємо увагу на використання можливостей фортепіано в здатності цього інструмента відтворювати клавірні тембри забутих звучностей дофортепіанного етапу, а також «підключати» органічні можливості густо педалізованого звучання інструмента, у тому числі з відтворенням елементів електрооргана, імпресіоністської клавірності, стилізованої ударності джазу й т. д. Очевидна яскрава оригінальність мислення Денисова у Варіаціях на тему Генделя як *фортепіано-клавірного* твору з вираженою клавірною багатолікістю палітри *монотембрального* прояву піанізму.

Стильово-епохальна «картинність» задуму Е. Денисова заохочує в сучасних виконаннях до відеалізації тих стильових етапів звучання – можливо, через пластику жеста, рухів співпрацюючого з піаністом артиста. А, мінімально, це пластика посадки за фортепіано, яка з об'єктивних умов історично сформованої клавірності й оркестральності потребує від виконавця дотримання певних вимог відеодемонстрацій, полагоджених з певними мімічними дотриманнями тону вираження-гри.

Висновки. Аналіз конкретних творів українських майстрів і їх сучасників за добою поставангарду кінця ХХ – початку ХХІ століття, композицій В. Сильвестрова, О. Козаренка, Е. Денисова, ін., демонструє: по-перше, зосередження на клавіризованих можливостях фортепіанного вираження, які можуть поєднуватися і з оркестрально-фортепіанними ефектами, а, по-друге, самим задумом твору з певними сценічними ознаками появи виконавців чи програмними послідами появи зорових вражень, що мають тенденцію реалізовуватися у сучасних умовах театралізованого філармонічного виконання. Узагальнення щодо специфіки поставангарду у слов'янській музиці із «стертими» границями

між авангардом і поставангардом апробується практикою виконання, в якому скромно подавана відеалізація інструментальної гри у 1970-ті густо насичується відеозасобами сучасних артистичних подань.

### Література

1. А.Акопян Л. Эдгар Варез XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. Вып. 3. Москва, Гос.институт искусствознания, 2000. С. 3-75.
2. Андриянова О. Салонність як основа музичного життя Росії та України XIX ст. : автореф. дис. на здобуття канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2007. 16 с.
3. Андросова Д. Нариси з історії зарубіжної музики 1950-х – 1990-х років. США. Греція. Польща. Вип.2. Одеса: Астропринт, 2011. 124 с. Співатор О. Маркова
4. Басалаева Е. А. Стилистически-тембральный плюрализм фортепиано в камерно-инструментальном творчестве украинских композиторов поколения 1960-х годов : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2012. 166 с.
5. Борис Лятошинський. In memoriem. Мюнхен, 2018. 248 с.
6. Дроздовський Д. Постмодерн помер. Хай живе пост-постмодерн. URL: [litakcent.com/2013/05/17/postmodernism-pomer-haj-zhyve-post-postmodernism-Drozдовskiy-D.](http://litakcent.com/2013/05/17/postmodernism-pomer-haj-zhyve-post-postmodernism-Drozдовskiy-D.) (2018)
7. Курбатская С., Ю. Холопов. Пьер Булез. Эдисон Денисов : аналитические очерки. Москва : ТЦ «Сфера», 1998. 366 с.
8. Личкова В. Некласична естетика в культурному просторі XX – поч. XXI століть: монографія. Київ: НАКККіМб 2011. 224 с.
9. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Киев: Муз. Україна, 1990. – 182 с.
10. Муравська О. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Вип.1. – Одеса: Друкар. дім, 2010 214 с.
11. Рижова О. О. Український символізм та фортепіанна спадщина Б. Лятошинського : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.02. Одеса, 2006. 18 с.
12. Рябуха Н. Звукообраз фортепіано у камерно-інструментальних творах В. Сильвестрова //Вісник ХДАДН. Музично-театральне мистецтво. Харків, 2012. С. 129-133.
13. Соколова А. Традиції лицарсько-аристократичної культури Британії-Англії й Русі-України. Наукова монографія. Одеса: Астропринт, 298 с.
14. Шевченко Л.М. Сильові характеристики української фортепіанної культури XX століття: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 336 с.
15. Adler G. Handbuch der Musikgeschichte. – Frankfurt am Main : Verlag-Anstalt, 1924.

1. Akopian L. (2000). E. Varèse. XX century. The Foreign music. The Essays. The Documents. Issue 3. Moscow: Gos.istitut iskusstvovznanija. P. 3-75. [In Russian]
2. Andriianova O. (2007). Salonness as base to music life to Russia and Ukraines XIX century: Cand.thesis, 17.00.03 Odessa national music academie name A.V. Neszdanova . Odessa [In Ukrainian].
3. Androsova D. (2011). The Essays on histories of the foreign music 1950-th - 1990-th years. USA. Greece. Poland. Issue 2. Joint author O. Markova [In Ukrainian].
4. Basalajeva E. (2012). Stylistic-timbre pluralism of piano in chamber-instrumental creative activity of ukrainian composer generations to 1960-th years. Candidate's thesis, 17.00.03. Odessa [In Ukrainian].
5. Borys Ljatoshynskiy. In memoriem (2018). München [In German]
6. Drozdovskiy D. (2013). Postmodern is end. Long live post-modern. URL: [litakcent.com/2013/05/17/postmodernism-pomer-haj-zhyve-post-postmodernism](http://litakcent.com/2013/05/17/postmodernism-pomer-haj-zhyve-post-postmodernism) [In Ukrainian].
7. Kurbatskaja S., Holopov Yu. (1998). P.Boulez, E.Denisov. Analiticheskmie essays. Moscow: TZ «Sfera» [In Russian]
8. Lychkovah V. (2011). Non-classic aesthetics in cultural space XX - begin XXI century: monograph. Kyiv: NAKKKiM [In Ukrainian].
9. Markova E. Intonation type of music art. Kyiv, Muzychna Ukrajina [in Ukrainian].
10. Muravska O. (2010). The essays on histories of the foreign music culture. Issue 1. Odessa, Drukarskij dim [In Ukrainian]
11. Ryzhova O. (2006). Ukrainian symbolism and piano legaci of B. Ljatoshynskiy. Candidate's thesis, 17.00.03. Odessa National Musical Academie name A.V.Nezhdanova. 18 p. [In Ukrainian].
12. Rjabuha N. Sound image pianoforte in chamber-instrumental works of V.Silivestrov. The Herald HDADN. Music-theatrics art. Harkiv[in Ukrainian].
13. Sokolova A. (2020). The traditions of knightly-aristocratic culture to Britains-England and Rus-Ukraines. The scientific monograph. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
14. Shevchenko L. Stile characters of Ukrainian piano culture in XX century: monograph. Odessa: Astroprint, 2019 [in Ukrainian].
15. Adler G. (1924). Handbuch der Musikgeschichte. Frankfurt am Main : Verlag-Anstalt [In Germany]

*Стаття надійшла до редакції 22.02.2021  
Отримано після доопрацювання 12.03.2021  
Прийнято до друку 16.03.2021*

### References