

**СТИЛЬ ФОРТЕПІАННИХ КОМПОЗИЦІЙ А. ШЕНБЕРГА ТА А. БЕРГА
У КОНТЕКСТІ ЕСТЕТИКИ ЕКСПРЕСІОНІЗМУ**

Метою даного дослідження являється виявлення специфіки фортепіанної стилістики вказаних творів Шенберга і Берга, які сукупно представляють експресіонізм «свободно-атонального» стилю, однак, трактування в них фортепіано далеко не збігалося з вимогами «теорії уникнення», що охоплює оркестрально-вокальні твори типу «Місячного П'єро» чи «Очікування» Шенберга. Конкретні завдання дослідження – аналіз фортепіанних п'єс ор. 19 Шенберга і Сонати ор. 1 А. Берга в аспекті фортепіанно-стильового виходу їх свободно-атональних композицій.

В цілому фортепіанна фактура ор. 19 у Шенберга явно «подтягнута» до ефектів клавикорду, з притаманною останньому реактивністю на ефекти струнних, щипкових та смичкових звучань. Головна ознака фактури – відсутність вибудованої «цільної» вертикалі, здатної бути зіставленою з монодією, а також принципове уникнення мелодійності та зв'язаної з нею жанровості «пісень без слів». Виконання даного опусу завжди є випробуванням для артиста на вміння тихої гри. Педаль композитором взагалі не виписується, вона 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, що «підтягують» виразність гри до імпресіонізму Дебюссі.

Таким чином, антиестетичні установки експресіонізму, в своєму роді послідовно виявлені в Шести маленьких п'єсах ор. 19, опиняються виконавськи нездійсненими, що визначається неможливістю позациклічного подання тих п'єс, які композитором у якості циклу не розглядалися. Відповідно, закладене композитором-експресіоністом «уникнення традиції» у засобах виразності – є утопічним, оскільки сукупне виконання мініатюр привносить в їх звучання асоціацію з романтичною циклізацією малих форм, а уникнення кантиленних побудов в контексті якісно превалюючої скерцозності створює абсолютні аналогії до «гіпертрофії скерцо» у Малера.

Узагальнення аналізів фортепіанних композицій та творів із фортепіано А. Шенберга і його послідовника А. Берга є таким. Антиестетичні установки експресіонізму, які у своєму роді послідовно виявляються в Шести маленьких п'єсах ор. 19, є виконавськи нездійсненими, будучи визначені позациклічним поданням тих п'єс композитором і закладене композитором-експресіоністом «уникнення традиції» у засобах вираження виявилось утопічним. Той же ефект піаністичного не-здійснення експресіоністичної стильової установки «уникнення традиції» знаходимо і у фортепіанних творах А. Берга, в його популярній фортепіанній Сонаті ор. 1 та в Концерті для 13 духових, фортепіано і скрипки ор.6.

Ключові слова: стиль в музиці, музична стилістика, фортепіанний стиль, експресіонізм в музиці, естетика експресіонізму

Актуальність заявленої теми визначається значимістю у фортепіанному репертуарі сучасних піаністів творів зазначених представників Нововіденської школи – А. Шенберга та А. Берга. Відповідно, загальною потребою виявляється усвідомлення актуальної інтонаційної аури презентації даних творів (див. проблему «актуального інтонування» у роботі Т. Веркіної [2]), виходячи з «симультанності» стильових тенденцій «часу великих очікувань», яким відзначений початок ХХ століття й складені у цей часовий період фортепіанні композиції згаданих авторів.

Метою даного дослідження є виявлення специфіки фортепіанної стилістики зазначених творів Шенберга та Берга, що сукупно представляли експресіонізм «свободно-атонального» стилю, однак, трактування в них фортепіано далеко не збігалося з вимогами «теорії запобігання», що охоплювала оркестрально-вокальні твори типу «Місячного П'єро» або «Очікування» Шенберга. Конкретні завдання дослідження – аналіз фортепіанних п'єс ор. 19 Шенберга й Сонати ор. 1 А. Берга в аспекті фортепіанно-стильового виходу їх свободно-атональних композицій.

Методологічною основою роботи є інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва [1] в Україні [2; 4], у принциповій визначеності стильово-компаративного й аналітичного методів, котрі виділені в роботах М. Тараканова [5], О. Маркової [4] та інших. Об'єкт дослідження – фортепіанна стилістика музики першої половини ХХ століття, предмет – фортепіанні твори Шенберга, Берга періоду повноти прояву у вільній атональності естетики експресіонізму. Наукова новизна дослідження визначена тео-

ретичною оригінальністю підходу від ідеї стильової автономії фортепіанної творчості у стилістичних показниках музичного авангарду, на який історично була звернена діяльність нововіденців. Практична цінність – поповнення матеріалів курсів історії музики й теорії фортепіанного виконавства в музичній спеціальній вищій і середній школі.

Фортепіанний стиль Шенберга визначився в повноті авторської ідеї в 1910-ті рр., коли виявився найбільш популярним серед виконавців ор.19. Представлені в цьому опусі «Шість маленьких п'єс» утворюють, як і незадовго до того створена моноопера «Очікування» і незабаром складений «Місячний П'єро» ор. 21, загально визнану емблематику образу автора, концентруючи експресіоністську ідею в руслі принципів «теорії запобігання» в очевидній її похідності від символізму. П'єси заявляють тенденцію циклізації, підтриману практикою сукупного виконання, при тому що одна з них, п'єса VI, має самостійне програмне навантаження – пам'яті Густава Малера [3, 228]. Такий категоричний «стик» ідеї реквієму, поминальної музики, має у своєму роді єдиний аналог – «пісенька» О. Вертинського «Панахіда кришталева».

Н. Власова – автор монографії, присвяченої творчості Шенберга, заявляє стосовно ор. 19, що це визначення «крайньої крапки стику, досягнутої в атональних творах» композитора [3, 227]. Названий дослідник підкреслює також «цілий світ дисонуючих гармоній» у першій п'єсі, вказує на тотальну присутність у вертикалі інтервалу малої секунди як показник «гемітонної гармонії» за В. і Ю. Холоповим [3, 229]. Такий ракурс розуміння виразності Шести п'єс ґрунтується на розумінні переважно експресіоністської антиестетики, у якій атональність ухвалюється як актуальна й реальна структура вираження. Однак не тільки очевидна в п'єсі II опірність терцового консонансу, але й в «світі дисонансів» п'єси II помітна присутність тонікального комплексу від h/b – і ці самі висотності виявляються всеприсутніми в опусі. І, звичайно, виявлення наочної символістсько-«вуалірованої» подачі всіх цих диссонантних ознак – у динаміці ріано, в основному, із зануреннями на рівень pppp у П'єсі VI.

Сказане свідчить про символістську скерованість камерного трактування фортепіано в опусі 19, як це спостерігається й у «Місячному П'єро», оголошеному «біблією експресіонізму», однак об'єктивно утримуючого ремінісценції з імпресіоністсько-символістської «мрії» (див. № 4 «Бліда пралія», № 20 «Повернення на батьківщину» тощо). Циклізований виконавською практикою, опус 19 утворює послідовність, переважно, жанрово-скерцозних номерів, що співвідноситься з концепцією симфонічних циклів Г. Малера, пам'яті якого присвячена п'єса VI.

Установка на новачність експресіоністської стилістики у даному випадку парадоксально обертається, як вираження атрадиціоналізму, опорою на ліричну драматургію: розвиток від «верштиниджерела» п'єси I. Цей перший номер опусу є й найбільш тривалим (17 т.), він також має сюїтну структуру, яка як би передують програмній послідовності шести п'єс. Тематично вираженими в № 1 є фрагменти тт. 1-3, 3-6, 7, 8, 8-12, 13-17, намічаючи жанрові ознаки номерів опусу. У ряді підкреслено-декламаційних зворотів зазначених фрагментів виділяються «польотний пунктир» т. 7 і педаль-тремоло тт. 8-10, що сукупно демонструють «ліризовану скерцозність» і «скерцозним» зламом відзначену ліричність.

Виділяється «ламаний» контур «переверненого хреста» у вихідному мотиві т. 1 № 1 h¹-dis²-f¹-fis¹, тоді як у завершальному номері фрагменті від т.13 подана мелодія з опорою на тему Хреста як таку, тт. 13-14, опорні крапки мелодії-теми f²-d¹-f¹-des¹. Обидві фігури солідарні в «перекреслюванні» моделі мовленневої, тобто повсякденної інтонації, уводячи до сфери позапобутових і надпобутових висловлень. Перша з названих фігур («перевернений» хрест) повторюється безпосередньо в п'єсах III (cis¹-e¹-b¹-g¹ у верхньому голосі), IV (f²-a²-b¹-des²), а Хрест як такий пізнаваний у темах п'єс II (d³-a-c¹-as), V (f²-ges¹-b¹-a¹), VI (h²-f¹-h²-f¹/fis¹). Сакральні знаки органічні в мисленні Шенберга, що усвідомлював своє месіанство, який відстоював, у тому числі в юридичному порядку, унікальність свого авторства.

Фактурні зміни усередині окремих п'єс, від мініатюри до мініатюри, наштовхують на оркестроподібність прийнятих прийомів, що виявляється «провисаючим» ходом, оскільки в п'єсах Шенберга відсутня головна ознака оркестральності фортепіанного викладу: контрасти «вузького» і «широкого» регістрових охопленнь і масивне наростання до кульмінації, контрасти кантиленного-мелодійного й аккордово розширеного «tutti» широкорегістрової вертикалі. Динамічні зміни вирішуються швидко «спалахуючими» і швидко «загасаючими» акцентуаціями.

Найбільш протяжна п'єса I витримується в змінності ppp – p – pp – ppp, у скерцозних побудовах пожвавленого руху, що виявляє «ліричні відколки» мелодійних виходів тематизму (див. т. 1, тт. 13-14). Але в цілому виклад – акантиленийний.

П'єса II вибудована на фігурі остінато великих терцій, даних у ритмофігурі у розріджено-ослабленому виді, відтворюючих «тему доли» з П'ятої симфонії Л. Бетховена. Напливи-контрапункти до теми-остінато в зазначеній ритмофігуративній якості створюють енергетичні «поштовхи», які нічого не міняють у тому, що колись було грізним і сильним... Жанровий показник п'єси II – прелюдія-остінато. П'єса III – жалібний марш, п'єса IV – скерцо-речитатив, V – вальс, VI – «малий реквієм» у звуковідтворенні віддаленого дзвону. І в цих розподілах є сувора симетрія 3+3: III і VI – відверто траурні, II і V – навмисно «стерті» і відсторонені тематичні-жанрові значення, I і IV – відверті у скерцозному викладі.

У цілому фортепіанна фактура ор. 19 у Шенберга явно «підтягнута» до ефектів клавикорда, із властивою останньому чуйністю на ефекти струнних, щипкових і смичкових, звучань. Як відомо, клавикорди були улюбленим інструментом І. С. Баха, надзвичайно цінним для Шенберга, і склали специфіку *німецької докласичної клавірності*. Головна ознака фактури – відсутність вибудованої «щільної» вертикалі, здатної бути зіставленою з монодією, а також *принципове уникання мелодійності й пов'язаної з нею жанровості «пісні без слів»*. Виконання даного опусу завжди являється випробуванням артистові на вміння *тихої гри, клавірно-клавикордного* прояву звуковедення. Педаль композитором взагалі не пишеться, позначена одного разу, у т. 5 п'єси VI. Усі інші заліговані звучності композитор пропонує здійснювати пальцевою технікою. Ця пропозиція Шенберга, зафіксована у вигляді нотного тексту, практично не витримується виконавцями, «підтягуючими» виразність гри до імпресіонізму Дебюссі.

Таким чином, антиестетичні установки експресіонізму, що послідовно проявляються в Шести маленьких п'єсах ор. 19, є виконавчо *нездійсненими*, що визначається виключенням позациклічної подачі цих п'єс композитором.

Відповідно, закладене композитором-експресіоністом «уникання традиції» у засобах вираження – *утопічно*, оскільки сукупне виконання мініатюр привносить у їх звучання асоціацію з романтичною циклізацією малих форм, а уникання кантиленних побудов у контексті кількісно переважної скерцозності створює абсолютизовані аналогії малеровської «гіпертрофії скерцо».

Цей самий ефект *піаністичного нездійснення експресіоністської стильової установки «запобігання традиції»* знаходимо й у фортепіанних творах послідовника Шенберга – А. Берга, у тому числі у його вкрай популярній фортепіанній Сонаті ор. 1 і в Концерті для 13 духових, фортепіано й скрипки ор. 6.

Соната Берга являє собою одночастинну сонату-поему, у якій усі теми підлеглі танцювальному руху типу вальсу-мазурки 4 це музичний «знак», що характеризує Відень, – тільки даний у надзвичайно «нервових викривленнях» *accelerando-ritenuto* у кожному наступному двотакті. Звертаємо увагу на те, що згадані *accelerando* і *ritenuto* збігаються в Берга із *crescendo* і *diminuendo*, що утворює грубу помилку у виконанні класичної й багато в чому романтичної музики, *але реанімує так звану «динамічну піраміду» бароко*, яка зберігалася в практиці *салонного* мистецтва (див. подібні ефекти у виконанні рахманіновських творів). Так задається жанрово-моторна основа *всієї сонати-поєми*; постійні темпові коливання, здійснювані усередині тем, «стирають» темпові контрасти поемної циклізації, демонстративно порушуючи темпово-динамічну систему класичного мистецтва [6].

Головна партія – тричастинна, з динамічною репризою (від т. 16). Вихідним гармонійним комплексом Сонати, що направляє весь тематичний склад добутку, виявляється тристан-акорд, «акорд томління» $cis^1-g^1-h^1-fis^2$, а породжені ним квартово-терцові мотиви визначають мелодійні лінії й акордову вертикаль, *передсерійно уніфікуючи* фактуру. Вагнерівський знак даний у затакті до т. 1, підтриманий показовим для вагнерівської ж лексики спадним хроматичним мотивом у нижньому голосі (тт. 1-2, $cis^1-c^1-h-ais$), контур якого відтворюється в різних шарах фактури в хроматичному та діатонізованому варіантах.

Головна якість піаністичної подачі теми – це *уникнення вираженого «подиху» динаміки в crescendo-diminuendo, перевага клавірного паралелізму рухів рук*. Побічна партія, за принципом романтичної поемності, дана в повільному русі (від т. 29), ще більш виділяє мазурочну фігуру в дусі нешвидких Мазурок Шопена, але, як і в головній партії, постійність прискорень-уповільнень у темповій тактиці «розмиває» танцювальний ритмічний контур. І аж до кінця експозиції, у заключній партії (від т. 49), зберігається відзначена вище «темпова вібрація», що відстороняє повноту погоджень з романтичною архітектонікою й лексикою та підтримує «клавірну скутість» рук у реєстровому охопленні фактурного цілого.

Розділ розробки (від т. 56) демонструє нову «варіацію на мазурку», гіпертрофує в експозиції показані прийоми паралельних рухів по реєстрах рук, «темпові вібрації», демонструє розбивку на голоси складових рухливої вертикалі ліній-мотивів (див. кульмінаційну зону розробки в тт. 77-91). І в дусі скрябінівської зміни «вищої грандіозності – вищої витонченості» кульмінація на *ffff (!)* у т. 91 – відразу «зривається» *pp* у т. 92. У вигляді розділу, що «натякає» на повільну частину стислого поемного циклу, виступає завершальний етап розробки, у якому (від т. 100) показана прикрашена фортепіанними фіоритурами побічна партія.

У репризі (від т. 111, Темпо I) головна й побічна (від т. 137) знову демонструють варіювання мелодійними розцвічуваннями *всіх* шарів фактури, доповнюючи основну кульмінацію, показану в розробці, стаючи другою розробкою, менш об'ємною й інтенсивною, ніж перша, перед заключною партією від т. 167. Завершення – як «зникнення» на вираженому *diminuendo e molto ritenuto*, а в якості завершальної крапки – тоніка *h-moll*. Зазначена тональна прив'язка Сонати А. Берга виводить на порівняння з поемною Сонатою *h-moll* Ф. Ліста, у якій повнота оркестрального розмаху й виразність контрастуючих епізодів-образів визначає романтичну енциклопедичність виразних прийомів цієї Сонати.

Соната А. Берга має також виражені аналогії до Сонат Р. Вагнера (див. вище) у фактурі й у походженні за оперним джерелом, при тому, що зазначені твори автора «Лоенгріна» не були тоді видані й не могли бути відомі Бергові. Так оголюється символістське підґрунтя експресіонізму Берга,

авторським знаком якого, що просував його до експресіоністської лексики, виявлялися відзначені вище «темпові вібрації-ривки», тим більше помітні, що, по суті, дана соната-поема *відсуває монотематизм на користь варіантних строфічних* просувань. Головне те, що виділені граничні динамічні контрасти p і $ffff$ виконуються *паралельним рухом рук* – у душі салонного піанізму, що *ненормативно порушується «гучними»* виходами кульмінаційних побудов: *експресіонізм Берга – це форсована клавірність, яка «уникає» оркестральної цілності викладу.*

Трактування Бергом фортепіано у вказаній *клавірній* якості в демонстрації *повноти експресіоністського* стильового, у цьому випадку – *серійного*, перетворення має місце в його Камерному концерті для 13 духових, фортепіано й скрипки, ор. 6, який прийнято також позначати як Перший скрипковий концерт, хоча солісти по черзі, піаніст в I, скрипаль в II, виконують соло у зазначених частинах, демонструючи «подвійний концерт» в III частині. Концерт, написаний у 1924 р. і присвячений 50-річчю Шенберга, містить характерну числову символіку, що визначає й три частини Концерту, і вибір букв, які втілені відповідними висотностями з імен А. Шенберга (Arnold Schoenberg), А. Веберна (Anton Webern) і А. Берга (Alban Berg) [6, 1].

Жанрово-темпове розмежування частин Концерту містить певну установку на тип виразності гри солістів: I ч. – Тема-Скерцо з варіаціями, II ч. – Adagio, III ч. – Rondo ritmico з інтродукцією. Таке розміщення жанрових акцентів створює алюзії до ансамблевої сонати бароко. При цьому Тема I частини являє собою тему-серію, інверсію якої знаходимо в тематизмі Adagio II частини твору. Фортепіано бере участь в I й III частинах, жанрові показники яких орієнтовані на *моторику*. Виклад Темі духовими в I частині й варіація 1 на цю Тему у фортепіано містять алюзію до фактурних зіставлень партій сонатної експозиції, тоді як II-IV варіації відповідають поемній розробковості, а V варіація відповідна до фіналу композиції.

Нагадуємо про *камерне* сукупне жанрове призначення твору з відповідними установками трактування, що концентрується у партії фортепіано. Повнота задіяних в останній піаністичних прийомів сконцентрована в I частині, у якій Тема викладається ансамблем 13 духових, на 6/4, має показову для Берга *віденську вальсову грацію*. Варіації ж виявляються, в основному, у розпорядженні соліста.

Перша варіація – повністю у піаніста, демонструючи контрапунктичні лінії, що ритмічно не збігаються, мотиви, лінії-пасажи. Друга варіація – вальсова партія, що акомпанує в басах, третя – пасажні просторові «коментарі» до мотивів – тематичним відколкам у духових. Четверта варіація – репетиційно-педальні «виходи» фортепіано, тоді як п'ята варіація, що підсумовує, співвідносить різні прояви педальності й пасажно-прелюдійних звучань, закріплює, у *підсумку*, прелюдійне домінування у виразності всієї частини.

Такий поворот до французької сонатно-сюїтної структури, де відзначена сакральним колоритом перша частина, вирішується в певному жанровому навантаженні (див. прелюдійні побудови в перших частинах циклічних структур у Дебюссі і його французьких попередників); згодом Берг підсилює її – прелюдією-варіацією є I частина його знаменитого Скрипкового концерту 1935 р. Накладання прелюдійності на заявлене в заголовку Шкерцандо *вуалює* прояв першого, яке по суті випускається на передній план у Рондо ритмікоу III частини.

У якості підсумків аналізу Сонати ор. 1 і Камерного концерту ор. 6 А. Берга, репрезентованих класиками експресіоністського напрямку в композиторській *фортепіанній* творчості, з метою визначення тих стилістичних рис, що *доповнювали* піаністичні експресіоністські заявки Шенберга, ювілей якого фіксувала поява Камерного концерту ор. 6 Берга, відзначаються:

1) очевидна опора на клавірність символістського трактування *позаоркестрального фортепіано*, але при цьому з допущенням динамічного *форсування*, не підкріплюваного оркестрально контрастною фактурою;

2) темпово-динамічна «вібрація», введена Бергом, і особливо рясно в ор. 1, становила гіперболізацію *салонної, генетично барокової* традиції, також як і моторна – камерно-моторна прелюдійність у скерцозній заявці I й III частин ор. 6 протистояла німецькій класиці концерту, створюючи реальну апеляцію до практики ансамблевої музики Франції тощо;

3) піаністична специфіка реакції на експресіоністську «теорію запобігання» визначалася солідаризацією з докласичними системами й відповідними прийомами звукотворчості, залишаючи *в якості утопічної позиції запобігання піаністичної традиції*.

Отже, узагальнення аналізів фортепіанних творів та творів з фортепіано таких «руйнівників традицій», якими об'єктивно стали в музиці ХХ століття А. Шенберг і його послідовник по Нововіденській школі А. Берг, дозволяє резюмувати наступне. По-перше, аналіз свідчить, що антиестетичні установки експресіонізму, які послідовно виявляються в Шести маленьких п'єсах ор. 19, є виконавчо *нездійсненими*, будучи визначені поза циклічною подачею цих п'єс композитором, а закладене композитором-експресіоністом «уникнення традиції» у засобах вираження виявилось *утопічним*. По-друге, цей самий ефект *піаністичного нездійснення експресіоністської стильової установки «запобігання традиції»* знаходимо й у фортепіанних творах А. Берга, у його популярній фортепіанній Сонаті ор. 1 і в Концерті для 13 духових, фортепіано й скрипки ор. 6.

Література

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – М.-Л.: Музыка, 1971. – 379 с.
2. Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема. Автореф. канд. дис. – Одеса, 2008. – 16 с.
3. Власова Н.О. Творчество Арнольда Шенберга. – М.: Изд-во. ЛКИ, 207. – 528 с., цв.вкл.
4. Маркова О. Нариси з історії зарубіжної музики 1950-х – 1990-х років. Франція. Австрія. Німечина. Італія. – Вип.1. / О. Маркова. – Одеса: Друкарський дім, 2010. – 128 с.
5. Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга / М. Тараканов. – М.: Сов.композитор, 1976. – 560 с.
6. Alban Berg. Konzert für 13. Bläser, Klavier und Geige. Vorwort von Pierre Boulez. – Wien: Universal Edition, 1953. – 478 s.

Reference

1. Asaf'ev B. Muzykal'naya forma kak protsess. – M.-L.: Muzyka, 1971. – 379 s.
2. Vierkina T. Aktualne intonuvannia yak vykonavska problema. Avtoref.kand.dys. – Odesa, 2008. – 16 s.
3. Vlasova N.O. Tvorchestvo Arnol'da Shenberga. – M.: Izdat.LKI, 207. – 528 s., tsv.vkl.
4. Markova O. Narisy z istorii zarubizhnoi muzyky 1950-kh – 1990-kh rokov. Frantsiia. – Avstriia. Nimechyna. Italiia. Vyp.1. – Odesa: Drukarskyi dim, 2010. – 128 s.
5. Tarakanov M. Muzykal'nyy teatr Al'bana Berga [M. Tarakanov. Muzykal'nyy teatr Al'bana Berga]. – M.: Sov.kompozitor, 1976. – 560 s.
6. Alban Berg. Konzert für 13. Bläser, Klavier und Geige. Vorwort von Pierre Boulez. – Wien: Universal Edition, 1953. – 478 S.

Андросова Дарья Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент

Стиль фортепианных композиций А. Шенберга и А. Берга в контексте эстетики экспрессионизма

Целью данного исследования является выявление специфики фортепианной стилистики указанных сочинений Шенберга и Берга, совокупно представлявших экспрессионизм «свободно-атонального» стиля, однако трактовка в них фортепиано далеко не совпадала с требованиями «теории избегания», охватывавшей оркестрально-вокальные произведения типа «Лунного Пьеро» или «Ожидания» Шенберга. Конкретные задания исследования – анализ фортепианных пьес оп. 19 Шенберга и Сонаты оп. 1 А. Берга в аспекте фортепианно-стилевого выхода их свободно-атональных композиций.

В целом фортепианная фактура оп. 19 у Шенберга явно «подтянута» к эффектам клавинофорда со свойственной последнему отзывчивостью на эффекты струнных, щипковых и смычковых звучаний. Главный признак фактуры – отсутствие выстроеной «плотной» вертикали, способной быть сопоставленной с монодействием, а также *принципиальное избегание мелодичности и связанной с ней жанровости «песни без слов»*. Исполнение данного опуса всегда является испытанием для артиста на умение *тихой игры*. Педаль композитором вообще не выписывается, она обозначена однажды в т.5 Пьесы VI. Все остальные залигованные звучности композитор предлагает осуществлять пальцевой техникой. Это предложение Шенберга, зафиксированное в виде нотного текста, практически не выдерживается исполнителями, «подтягивающими» выразительность игры к импрессионизму Дебюсси.

Таким образом, антиэстетические установки экспрессионизма, в своем роде последовательно обнаруживаемые в Шести маленьких пьесах оп. 19, оказываются *исполнительски неосуществимыми*, что определяется исключением внециклической подачи этих пьес, которые композитором в качестве цикла не рассматривавшихся. Соответственно, заложенное *композитором-экспрессионистом «избегание традиции»* в средствах выражения – *утопично*, поскольку совокупное исполнение миниатюр привносит в их звучание ассоциацию с романтической циклизацией малых форм, а избегание кантиленных построений в контексте количественно преобладающей скерцозности создает абсолютизированные аналогии малеровской «гипертрофии скерцо».

Обобщение анализов фортепианных сочинений и произведений с фортепиано А. Шенберга и его последователя А. Берга таково. Антиэстетические установки экспрессионизма, в своем роде последовательно обнаруживаемые в Шести маленьких пьесах оп. 19, являются *исполнительски неосуществимыми*, будучи определены внециклической подачей этих пьес композитором и заложенное *композитором-экспрессионистом «избегание традиции»* в средствах выражения – оказалось *утопичным*. Этот же эффект *пианистического не-осуществления экспрессионистской стилистической установки «избегания традиции»* находим и в фортепианных сочинениях А. Берга, в его популярной фортепианной Сонате оп. 1 и в Концерте для 13 духовых, фортепиано и скрипки оп.6.

Ключевые слова: стиль в музыке, музыкальная стилистика, фортепианный стиль, экспрессионизм в музыке, эстетика экспрессионизма

Androsova Daria Volodymyrivna, Candidate of the Art, Associate Professor

Style of piano composition of A. Schönberg and A. Berg in context of the aesthetics of expressionism

The purpose of given research is a discovery of specifics in piano stylistic type of the specified compositions of A. Schönberg and A. Berg, jointly presented expressionism of «liberally-atonal» style, however interpretation in them pianoforte far from not coincide with requirements of «theories of the avoiding», covered of the orchestra-vocal works on the type «Pierrot lunaire» or «Erwartung» of Schönberg. The concrete tasks of the research - an analysis piano pieces op. 19 of Schönberg and Sonatas op. 1 A. Berg in aspect of the piano-style output their liberally-atonal compositions.

As a whole piano technique op. 19 beside A. Schönberg obviously «pulled» to effect of the clavichord, with characteristic to last receptive reaction on effects string, pizzicato and played with a bow, soundings. The main sign of the technique - an absence «thick» vertical, capable to be comparable with monody, as well as principle to avoid of melodies type and connected with her genre type of «ong without words». The performance of given opus always forms test to an actor on skill of

the calm play. The pedal by composer in general is not drawn, is marked once upon a time, in m.5 of Piece VI. All rest sounding under league composer offers to realize them by fingers technology. This offer Schönberg, fixed in the manner of music text, practically is not born by performers, «tightening» expressiveness of plays to impressionism of Debussy.

Thereby, the antiesthetical installation of expressionism, in its sort consecutively detectable in Six Small pieces op. 19, turn out to be the *for pianists unenforceable*, what is defined by exception out cycle presenting of these pieces, by composer as cycle not considered. Accordingly, mortgaged by composer-expressionist «avoiding to traditions» in facility of the expression – utopian, since total performance of the miniatures carries in their sounding association with romantic treating of small forms as cycle, but avoid cantilene buildings in context quantitative dominating type of scherzo creates the absolute analogies an «hypertrophy of scherzo» in Mahler.

And this effect piano not-realization of the expressionism style installation «avoiding to traditions» find and in piano compositions of the follower of Schönberg - A. Berg, including in his extremely popular piano Sonata op. 1 and in Concerto for 13 windinstruments, pianoforte and violins op.6.

The generalization analysis of piano compositions and works with pianoforte A. Schönberg and his follower A. Berg is such. The antiesthetical installation of expressionism, in its sort consecutively detectable in Six Small Pieces op. 19, are an *unenforceable in performance*, being certain by out of cycle presenting of these pieces by composer and mortgaged by composer-expressionist «avoiding to traditions» in facility of the expression - turned out to be the *utopian*. This effect piano not-realization of the expressionism style installation «avoiding to traditions» find and in piano compositions of A. Berg, in his popular piano Sonata op. 1 and in Concerto for 13 windinstruments, pianoforte and violins op.6.

Key words: style in music, music stylistic type, piano style, expressionism in music, aesthetics of expressionism

УДК 781.2

Мельник Лідія Олександрівна,
кандидат мистецтвознавства

СТРАТЕГІЇ МУЗИЧНОЇ ЖУРНАЛІСТИКИ: АСПЕКТИ ІСТОРІЇ І ПРАКТИКИ

Автор звертається до двох актуальних у контексті соціальної екзистенції параметрів музичної журналістики – стратегії та моделі, визначає три основні стратегії музичної журналістики: «персоніфікацію», «тематизацію» та «популяризацію». Дана класифікація пояснюється на прикладах різних історичних епох.

Ключові слова: стратегія, модель, персоніфікація, тематизація, популяризація.

Як одна із форм масової комунікації, музична журналістика скерована через засоби масової інформації до великої анонімної гетерогенної аудиторії. Її комунікатом є будь-яке вербальне повідомлення, в якому в різних жанрах тематизуються зв'язки суспільства з музикою.

У даній статті звернемося до двох актуальних і важливих, передовсім у контексті соціальної екзистенції медій, параметрів музичної журналістики: стратегії та моделі.

«Вислювання, поширені медійним шляхом, повинні досягти певної мети. Адресата прагнуть інформувати, навчити, просвітити; вплинути на його думку, переконання, світогляд, систему цінностей, форми поведінки. **Поняття стратегії** (курсив мій. – Л.М.) містить у цьому випадку раціональну, планомірну постановку відповідних медійних цілей та визначення шляхів і засобів їх досягнення» [5]. Ця, розвинена ще в 1970-х рр. завдяки працям німецького вченого Г. Малецьке дефініція медійної стратегії залишається актуальною до сьогодні й може стати наступним організуючим елементом викладених у статті міркувань.

У культурній журналістиці прийнято виділяти три основні стратегії [9]: «персоніфікації», «тематизації»¹ та «популяризації». Розглянемо та розширимо цю класифікацію на прикладах різних історичних епох. Для більшого унаочнення стосовно кожного періоду історії журналістики використана періодизація сучасного німецького медієзнавця Клауса Майєра [6] із певними уточненнями та доповненнями авторки. Одна стратегія завжди визначається як панівна, але це не означає, що інші не відігравали своєї ролі на тому чи іншому історичному етапі. Дослідники преси на загал виділяють чотири періоди становлення газетної журналістики: преджурналістський (до 1600 р.), кореспондентський (1600 – 1750), письменницький (1750 – 1850) та редакційний (1850 – 1870).

У якості вдалого доповнюючого інструментарію для структурування викладених нижче міркувань варто звернутися до класичних на сьогодні чотирьох моделей public relations Грюніга-Ганта. **Модель** виступає в даному випадку свого роду ідеальною схемою результату, досягненого внаслідок застосування певної стратегії.