

## СИМВОЛІСТСЬКІ Й ОРКЕСТРАЛЬНО-МІМЕТИЧНІ УСТАНОВКИ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ ХХ СТОЛІТТЯ У ПРОЕКЦІЇ НА ПІАНІСТИЧНЕ МИСТЕЦТВО

**Метою дослідження** є обґрунтування закономірного характеру "клавіризації" фортепіанної гри в заперечення оркестральної театральності лістівської академічної традиції за допомогою зосередження на естетизмі символістської ("неосимволістської") традиції піаністичного мистецтва, що "примиряє" протистояння авангарду й традиціоналізму 20-70-х років ХХ ст. **Методологічна основа** – інтонаційний підхід школи Б.Асаф'єва в Україні, зокрема праці О.Сокола, В.Шульгіної, О.Маркової, в яких стильові порівняльні характеристики проявів мистецтва й аналітичні узагальнення спостережень практики становлять багатий матеріал для висновків музично-герменевтичного типу. **Наукова новизна** полягає у самостійності теоретичної ідеї стильової автономії музики в низці напрямів мистецтва ХХ ст. й фортепіанної виконавської творчості як музичної складової. **Висновки.** До кінця ХХ ст. стала апробованою лінія трактування фортепіано, заявлена в перед символістський/символістський період становлення модерну, яка виявилася глибинно радикальною у перетворенні фортепіанної техніки. Це породило нові конструктивні рішення інструмента загалом. Так досвід піаністичної творчості протиставив радикалізм клавірності класиці фортепіанної оркестральності-"рояльності". З "клавіризацією" фортепіано виходимо на новий рівень уявлення про складні тембрально-моторні якості звуковидобування, які не виключають традиційну оркестральність, але поглинають її як один із проявів цієї клавірності.

**Ключові слова:** символізм, мімезис, оркестральність, піаністичне мистецтво, клавірність.

*Андросова Дарія Владимировна, доктор искусствоведения, профессор Одесской национальной музыкальной академии им. А.В.Неждановой*

**Символистские и оркестрально-миметические установки музыкального творчества ХХ века в проекции на пианистическое искусство**

**Целью исследования** является обоснование закономерного характера "клавиризации" фортепианной игры в отрицание оркестральной театральности листовской академической традиции посредством сосредоточения на эстетизме символистской ("неосимволистской") традиции пианистического искусства, который "примиряет" противостояния авангарда и традиционализма 20–70-х годов ХХ в. **Методологическая основа** – интонационный подход школы Б.Асаф'єва в Украине, в частности труды А.Сокола, В.Шульгиной, Е.Марковой, в которых стилевые сравнительные характеристики проявлений искусства и аналитические обобщения наблюдений практики составляют богатый материал для выводов музыкально-герменевтического типа. **Научная новизна** состоит в самостоятельности теоретической идеи стилевой автономии музыки в ряду направлений искусства ХХ столетия и фортепианного исполнительского творчества как музыкальной составляющей. **Выводы.** К концу ХХ столетия стала апробированной линия трактовки фортепиано, заявленная в предсимволистский/символистский периоды становления модерна, которая оказалась глубоко радикальной в преобразовании фортепианной техники, породившей новые конструктивные решения инструмента в целом. Так опыт пианистического творчества противопоставил радикализм клавирности классике фортепианной оркестральности-"рояльности". С "клавиризацией" фортепиано выходим на новый уровень представлений о сложном тембрально-моторном качестве звукоизвлечения, которое не исключает традиционную оркестральность, но поглощает ее как один из проявлений этой клавирности.

**Ключевые слова:** символизм, мимезис, оркестральность, пианистическое искусство, клавирность.

*Androsova Dariia, Doctor of Arts, Acting professor of Odessa National A.V. Nezhdanova Music Academy*

**Symbolist and orchestral and mimetic paradigms of music creation of the XXth century in the projection onto the pianistic art**

**Purpose given studies** is a grounding of regular nature of "kлавирization" of pianoforte play in the denying orchestra theatricality of List's academic tradition by means of focusing on aestheticism of symbolist ("neo-symbolist") tradition of pianistic art, which "defuses" a conflict between avant-garde and traditionalism of the 1920s – 1970s. The **methodological base** – intonation approach of the school B.Asafiev in Ukraine, this works A.Sokol, V.Shulgina, E.Markova, beside which style comparative features feats and analytical generalizations of the observations practical persons form the rich material for conclusion of the music-hermeneutic type. **Scientific novelty** – in independance of the theoretical idea to style autonomies of the music abreast directions art XX centuries and piano performance creative activity as music forming. **The Findings.** By the end of XX centuries became the approved line of the interpretation pianoforte that is declared was in protosymbolism – symbolism periods of the formation of the modernist style which turned out to be deep to be radical in transformation piano technology, generated new constructive decisions of the instrument as a whole. So

experience piano creative activity has opposed to the radicalism of klavirity with classics of the pianoforte orchestral-"grand piano" nature. In case of "klavirization" we rise to a new level of presentation of complicated timbral-motor features of, which by no means do not exclude traditional orchestra peculiarity, but absorb it as one of the manifestations of this klavirity.

**Key words:** symbolism, mimesis, orchestra nature, pianoforte art, klavirity

Актуальність теми визначена музичною практикою наших днів, у якій очевидні ті "неосимволістські" стильові показники, які О.Маркова [11] пов'язує з поставангардом і які широко відкривають дорогу до відродження піаністичного салонного мистецтва, не затребуваного в ХХ столітті під час просування ідей торжествуючого тоталітаризму й демократії мас-культурної музичної експансії. В наші дні відроджуються принципи піанізму Ф.Шопена й О.Скрябіна, відсторонюючи академічний театральний натиск філармонічних клавірабендів: сучасні піаністи, навіть такого масштабу, як М.Плетньов і М.Аргерих, зосереджуються на ансамблевих виступах, відверто "камернізуючих" їхні можливості як артистів-солістів.

Метою дослідження є обґрунтування закономірного характеру "клавірізації" фортепіанної гри в заперечення оркестральної театральності лістівської академічної традиції за допомогою зосередження на естетизмі символістської ("неосимволістської") традиції піаністичного мистецтва, що "примиряє" протистояння авангарду й традиціоналізму 1920-х – 1970-х років. Відповідно, основні завдання статті: 1) узагальнення даних щодо проявів у різних мистецтвах авангардних напрямів минулого сторіччя з виділенням вибіркової музики в спрямуванні зосередження на ідеальній виразності, особливо в її виконавській складовій; 2) простеження парадигматичної лінії позаоркестрального піанізму в мистецтві ХХ століття, позначеного базисно в символізмі початку минулого сторіччя і в неосимволізмі його завершення на початку 2000-х років.

Методологічна основа дослідження – інтонаційний підхід школи Б.Асаф'єва [2] в Україні, зокрема праці О.Сокола [16], В.Шульгіної [19], О.Маркової [10], у яких стильові порівняльні характеристики проявів мистецтва й аналітичні узагальнення спостережень практики становлять багатий матеріал для висновків музично-герменевтичного типу. Об'єкт дослідження – мистецтво ХХ століття, предмет – піаністичний прояв у його спрямованості до просимволістської клавірної ілюзорності фортепіанної ігрової виразності. Наукова новизна – у самостійності теоретичної ідеї стильової автономії музики в низці напрямів мистецтва ХХ століття і фортепіанної виконавської творчості як музичної складової. Практична цінність – збагачення матеріалів з курсу історії музики й виконавства у вузах й у спеціалізованих мистецьких середніх школах.

Множинність напрямів ХХ століття стала хрестоматійною позицією в характеристиці його стильової якості (див. примітивізм-неофольклоризм, символізм, фовізм, кубізм, експресіонізм-неоекспресіонізм, футуризм, неокласицизм-необароко, веризм-неореалізм, екзотизм, сюрреалізм, абстракціонізм, абсурдизм, мінімалізм...). Але до кінця минулого сторіччя з висоти постмодерна 1970-1990-х років позначилася деяка подвійність: традиціоналізм (з'єднуючий символістські-фовістські-веристські й інші стильові "відтінки" академізованих напрямів) – і атрадиціоналізм модерну-авангарду (примітивізм-експресіонізм-неоекспресіонізм). В усвідомленні цих альтернатив виділилася деяка "серединна" стильова група на кшталт неокласицизму-необароко, а також мінімалістська методологія, що претендує на "примирення" стильових і видових поляризацій мистецтва ХХ сторіччя [1, 39-40].

Ап'оріорним виступає положення про нерівність зазначених напрямків у різних мистецтвах і видах творчості, тим більше що минуле сторіччя пройшло під знаком двох видів мистецтв, специфічних для нього: кінематограф (мистецтво – дітище науково-технічної революції) і архітектура "чистих ліній і площин" ("архітектура без декору" [17, 7]). Але "фізична реальність фільму" (за З. Кракауером [9]) як "фотографія, що рухається" виявляється досить сприйнятливою до антиестетики експресіонізму (як "ужастики"), хоча найбільш багато й різноманітно даний напрям проявився в образотворчій сфері. При цьому прояви імпресіонізму-символізму одиничні в даному виді мистецтва (хіба що французький кінематограф 1920-х років, російський кінематограф у Франції цього ж періоду [14, 191-193]).

Що стосується "тектонічності" архітектури, то тут експресіоністська "антиестетика" спрацьовує почасти в "виробничій похмурості" споруджень представників німецько-австрійського Werkbund'у 1900-х рр. і в технократичних демонстраціях поп-арту 1950–1960-х років. А от конструктивність неокласичного мислення визначила провідну ідею "нескінченних" площин і ліній у такій провідній сфері архітектурного модерну-авангарду, як конструктивізм геніїв зодчества Ш. Ле Корбюзьє й О. Німейєр.

Музичні прояви всіх вищезгаданих і інших стилів-направків досить проблематичні в повноті їхньої проекції на музику. Але, безумовно, музична сфера, що тримається на ідеальній структурованості, у якій, ще за спостереженнями Піфагора, а потім святих Отців церкви, немає місця "грубій матерії", панують "стихії" і небесні сутності як такі [5, 25-27, 239]. "Неоварваризм" експресіонізму-примітивізму-футуризму виводить на сонористичні "уречовування" музично-тонової ідеальності (Sprächstimme А. Шенберга в опері, техніка кластера й ударності в К. Орфа, "звукові плями" у Е. Вареза, Я. Ксенакіса, К. Пендерецького 1960–1970-х рр. та ін.). Фактично, в співвіднесеності із примітивізмом виявився такий потужний шар мас-культури, як джаз, а згодом рок.

Однак кількісно і якісно в музичній творчості взяла гору стилістика "третьої сили" – неокласицизм-необароко (а також інші реконструюючі забуту традицію напрямки, термінологічно примітні завдяки префіксу нео- до назви реконструйованої якості-змісту – неоренесанс, неоромантизм, неоготика і под.).

Провідними композиторами ХХ століття вважаються І. Стравінський, С. Прокоф'єв, Б. Барток, А. Онеггер, Б. Бріттен, Д. Шостакович та ін., поєднані з "неокласичним ядром" їхньої творчості, Ф. Пуленк ("романтизм ХХ століття" – "французький Шуберт ХХ століття"), О. Мессіан ("неоромантизм-неоімпресіонізм" автора "Турангаліли" та "Двадцяти поглядів на немовля Ісуса") та ін. В інших видах мистецтва зазначені напрямки якщо і є, то не становлять настільки потужного й послідовного прояву, як у музиці.

У живопису й образотворчому мистецтві в цілому сюрреалізм виявився досить продуктивним – імена П. Пікассо, Х. Мірро, С. Далі та інших демонструють повноту творчого прояву відповідних ідей-конструкцій. Помітним є сюрреалізм у поезії й у театрі, але в музиці даний напрям "уловлюваний" хіба що з посиланням на стилістичний зріз словесно-літературного або декораційно-сценічного компонентів ("Парад" Саті – за "кубістсько-сюрреалістичними" декораціями П. Пікассо, сюрреалізм Р. Шара в "неоекспресіонізмі" композиції "Молоток без майстра" П. Бульоза і под.).

Також неможливо виділити кубізм як такий у музиці, хоча в живопису геніального П. Пікассо 1910-х років це був досить плідний і яскравий проміжок творчості. І якщо в "Параді" Е. Саті передбачаються декорації "у стилі Пікассо", то це аж ніяк не означає кубістський принцип музики композитора в зазначеному балеті. Напевно, тут спрацювала установка "первинної символіки" людського мислення, про що неодноразово згадувалося, відповідно до якої музиці доступні "кола-крапки", лінії [5, 25-28], але ніяк не прямокутники-квадрати, що символізують "грубу матерію" (від Піфагора до символістів): кубізм у музиці "не пройшов".

Експресіонізм, що породив додекафонну серійність у Шенберга й інші варіанти серійного мислення (у тому числі 10-звучна серійність Скрябіна тощо), серійністю же виявляється й "перебореним", оскільки ця остання реконструює принцип "вертикальних варіацій" готичної поліфонії. Про це спеціально писав Шенберг, це мав на увазі Скрябін, спрямовуючись до містеріальних установок своєї творчості. Ще приклад – футуризм, що запліднив геніїв італійського живопису ХХ століття (Дж. Северіні, У. Боччоні, Л. Руссоло), російську, італійську й ін. національні поезії (В. Хлебніков, В. Маяковський, Д. Хармс, Г. Містраль, Ф. Марінетті, Н. Гільєн та ін.). У музиці цей напрямок можна зв'язати з ім'ям Е. Вареза, хоча його "імпресіоністична вихідна" створює стильові моменти, які важко співвідносяться у методології з мальовничо-літературними проявами стилю.

Вказана нерівномірність прояву стилів-напрямків у різних видах мистецтв давно усвідомлена в теорії мистецтва й естетиці, хоча б по спеціальній орієнтації напрямків на конкретику художнього виду діяльності: бароко – стиль архітектури-скульптури в їхньому взаємопроникненні, класицизм – на літературу-театр і образотворчу сферу, романтизм – на музику як декларацію й літературу як реальність, імпресіонізм – на живопис, символізм – на "омузикалену" поезію тощо.

Однак у музичній сфері, котра формувалася у складній взаємодії композиторського й виконавського "поділу праці" у створенні художньої цілісності творів, вищерозглянута міжвидова нерівномірність поширення стилів-напрямків ускладнена нерівномірністю прояву останніх у виконавстві як автономізованій творчій сфері. Насамперед виділяються "виконавством ініційовані" стилі (романтизм, мінімалізм) і ті, в яких композиторська воля є вирішальною якістю вираження (класицизм – неокласицизм...; див. вимогу І. Стравінського "не інтерпретувати" його музику, а точно "виконувати" [8, 28]).

Естетика виконавства, звернена до етики Служіння генієві й Тому, хто надихає геніальність, "припиняє" деструктивні моменти в стилях-напрямах більш жорстко, ніж це спостерігається в композиторській творчості. Аналіз творчості видатних виконавців минулого століття (у цьому випадку беремо тільки піаністів, хоча є множинні аналогії й до інших видів інструментального й вокального виконавства) свідчить, що експресіонізм, досить різноманітно виражений у композиторській творчості, у виконавському аспекті не одержує повноти прояву, навіть коли йдеться про виконання класиків втілення експресіоністського підходу. Так, динаміко-ритмічна жорсткість Г. Гульда у виконанні П. Хіндеміта й інших творців ХХ століття може асоціюватися з експресіонізмом, але "бахіанство", нехай волюнтаристськи-"клавесинно" трактоване (елементи шенбергової "теорії уникнення" щодо засобів виконавського вираження!), явно тяжіє до неокласичного методу. Цей останній як би "увібрав" механіцизм футуризму й експресіонізму, але "антиестетика" шенбергової "еманіпації дисонансу" у виконавстві спеціально не реалізується.

На межі ХХ-ХХІ ст. одержує розвиток і художню апробацію мінімалізм, що охопив різні види мистецтв і розквіт у музичній сфері ([1]), у тому числі цікаво представлений у фортепіанній творчості Ф. Ржевського, Т. Райлі, С. Райха та ін. Мінімалізм, за спостереженням низки авторів, у музичному прояві значно відрізняється від прояву в образотворчих мистецтвах, насамперед тим, що в ньому яскраво показана екстатика. Остання є властивістю містичних, релігійних актів. Відповідно, мінімалізм має можливість "проникнення" і у виконання класичних творів, які в європейській традиції склалися на духовній основі [1, 121-129].

У ХХ столітті навіть якщо й сумістилися діяльнісні лінії названих творчих типів "композитор-виконавець" в особі С. Рахманінова, С. Прокоф'єва, Б. Бартока, Ж. Енеску, О. Мессіана та ін., все-таки виконавський принцип у музиці різних епох і поколінь створив у їхньому мистецтві щось окреме й стильово самостійне щодо озвучування власних композицій. Гіпертрофовано даний принцип виявляється у мистецтві Рахманінова й Бартока, які, як відомо, представляли свої твори гранично вільно стосовно власного нотного тексту, на противагу подачі композицій інших авторів [10, 72-73; 7, 18-23].

Життя продемонструвало, що традиціоналізм-академізм у виконавській творчості ХХ століття мав набагато більше значення, ніж у композиторській сфері: більша частина видатних виконавців – академісти або "неокласики", тоді як серед композиторів найбільш талановиті переважно тяжіли до "авангарду". Естетизм і моральна вибудованість позиції виконавця протистоїть безумовному переломленню антиестетизму експресіоністської творчості, брутальності примітивізму – "неоварваризму". Носії відповідної естетичної ідеї, Барток, Прокоф'єв неоднозначно реалізовували зазначені стилістичні принципи в композиторській діяльності й у грі. "Варваризми" бартоківських композицій "купюрувалися" м'якою ("помірно-романтичною") піаністичною манерою виконання, у тому числі його ж "Allegro barbaro". Прокоф'євські ж "токатні бруталізми" фортепіанної "ударності" стримувалися превалюванням символістсько-ліричного тону у поданні його творів.

Спостереження стильової багатозначності ХХ сторіччя й "полістилістики" кінця ХХ – початку ХХІ ст. мають спеціальне переломлення у виконавській, зокрема фортепіанній творчості. Неоднозначність музичної проекції низки напрямків, у тому числі художнього антиестетизму експресіонізму, багатство примітивістських версій (футуризм, неофольклоризм, мінімалізм, ін.) музичних проявів та ін. пов'язана із ще більш вираженою лінією вибірковості виконавських стильових переваг щодо музики зазначеного періоду. Безумовно, вирішальним фактором стильової прив'язки музиканта-виконавця є репертуарний вибір – і в цьому плані переважна більшість майстрів налаштовані на виконання класичної або традиціоналістської музики ХХ століття. Інші (О. Любімов, І. Лоріо та ін., що спеціалізувалися на виконанні авангарду) є скоріш винятком, ніж закономірністю професійних репертуарних виходів піаністів.

У світовому розкладі вельми виділяються музиканти, у яких стійкими орієнтирами виступають тяжіння до власне сучасного репертуару – і нерідко це композитори, що силою творчих обставин знаходять для себе "своїх" виконавців: П. Пірс для Б. Бріттена, Д. Дюваль для Ф. Пуленка, Ф. Ліпс для С. Губайдуліної, І. Лоріо для О. Мессіана, К. Берберян для Л. Беріо, П. Коханський для К. Шимановського та ін. В Україні багато композиторів спеціально орієнтувалися на можливості таких баяністів-віртуозів, як В. Мурза та І. Єргієв, з яких останній визначився в спеціальному стильовому амплуа "модерн-баяна", теоретично ним осмисленому в дисертації [6].

У сфері виконання фортепіанних творів мав місце чіткий симбіоз композиторської-піаністичної діяльності, оскільки від традиції музичної освіти ХІХ століття сформувався фортепіаноцентризм виконавської підготовки композиторів. І якщо С. Ріхтер став стійким пропагандистом творів С. Прокоф'єва, то й сам автор "Скороминучостей" створював виконавську традицію звукореалізації ним написаних творів. Досить рідко виявилася відданість окремих піаністів винятково музиці модерну-авангарду, як це предствляв вищезгаданий О. Любімов.

Набагато більш розповсюдженою виявилася позиція типу гри Р. Казадезюса, А. Рубінштейна, Г. Гульда, С. Ріхтера, Дж. Огдона, М. Аргеріх, китайця Лі Юнді й багатьох інших, у яких виконання класичного-романтичного репертуару поєднувалося з підкресленою увагою до зразків музики ХХ століття. Так, переважно романтичний репертуар перших двох з названих піаністів, Р. Казадезюса і А. Рубінштейна органічно поєднався з відданістю композиціям таких майстрів, як М. Равель та К. Шимановський.

Для Г. Гульда, звичайно, як епіцентр репертуарного вибору називають двох авторів Й.-С. Баха і А. Шенберга, хоча поряд з грою першого знамениті гульдівські інтерпретації В. Моцарта і Л. Бетховена й багатьох авторів ХІХ сторіччя, крім Шенберга, великий піаніст віддавав належне генієві О. Скрейбіна та ін. Аналогічно найбагатший класичний репертуар С. Ріхтера й Дж. Огдона базувався на охопленні й дорогих їх серцю авторів ХХ ст. С. Прокоф'єва, О. Скрейбіна й інших. І, помітимо, що ці сучасні стильові репертуарні корекції в мистецтві великих піаністів були аж ніяк не байдужі до сукупного виконавського стильового вибору, нерідко формуючи їх новаційність через інтерпретацію класики.

Особливу сторінку фортепіанних стильових переваг займають майстри, які, подібно до В. Софроничького, Б. Мікеланджелі, його учня М. Полліні, А. Бренделя, М. Плетньова та ін., створювали свій репертуар, базуючись на класичній фортепіанній літературі ХVІІІ-ХІХ ст., але при цьому виявилися носіями актуальної інтонації [4] у звучанні, створюючи внесок у розвиток такого багато представленого в музиці напрямку, як неокласицизм.

Фортепіанні записи творів К. Дебюссі, зіграних самим композитором, виконавські-піаністичні виступи таких майстрів, як О. Скрейбін, С. Рахманінов, І. Падеревський, Дж. Гершвін, С. Прокоф'єв, Б. Барток та ін., свідчать про послідовну роботу у формуванні стильових якостей у цій сфері фортепіанної виконавської творчості. Виходячи з репертуарних переваг і реалій піаністичного актуального інтонування, можна констатувати їх більш послідовний естетизм у відборі напрямків ХХ сторіччя, ніж це демонструють композитори, які, як відзначено вище, досить вибірково поставилися до тенденції атрадиціоналістської оречевленості музичного виразу в межах презентації музики модерну-авангарду.

Привертає увагу безумовне домінування в піаністичній стилістиці ХХ століття символістсько-імпресіоністських, примітивістсько-сонорних і неокласичних стильових принципів, які реалізуються в досить складному перетинанні в конкретній творчій позиції того або іншого великого музиканта. При цьому загальними для них атрадиціоналістськими (антитрадиціоналістськими) рисами гри виявляється особливого роду алогічна подвійність – упор на авокально-моторну (Казадезюс, Полліні, Гульд) і ударно-ритмічну (Прокоф'єв, Гершвін) аспекти піаністичної виразності.

Зрозуміло, що в естві окремої артистичної особистості виявляються сполученими зазначені атрадиціоналістські й традиціоналістські стильові ознаки – див. гру М. Аргеріх, С. Ріхтера, В. Софронницького й ін. Найбільш повно зазначені атрадиціоналістські, аж до антитрадиціоналізму, показники відрізняють гру Г.Гульда: більшої концентрації піаністичного реформування музики ХХ – початку ХХІ століть назвати важко. І саме на прикладі його творчості виділяється головна стильова тенденція піаністичного модерну-авангарду минулого й поточного сторіч: відрив від універсальної оркестральності класичної фортепіанної музики – на користь її клавірної символізації. Так живе дихання фортепіанної виконавської діяльності ХХ – початку ХХІ ст. вказує на актуальні корекції уявлень новаторства, що звично пов'язують із модерном-авангардом 1920-1960-х років (див. знамените протистояння А. Шенберг – І. Стравінський у концепції музики першої половини ХХ в. у Т. Адорно [20]), в руслі уявлень про яке просимволістськи орієнтований модерн початку ХХ століття виглядає, як це констатували представники Шістки у своєму Маніфесті [18, 161], як щось "туманно-слабке" у розриві з романтичною традицією.

Істотною теоретичною допомогою в розумінні генеральних шляхів відновлення мистецтва ХХ століття й відновлення фортепіанної техніки в ньому є концепція Р. Реті, у якій він протиставляє А. Шенбергу К. Дебюссі, а не І. Стравінського, причому не в паритетності зі знаменитим Нововіденцем, а в категоричному лідерстві в створенні сукупного розумового стереотипу ХХ століття, що він визначив як пантональність [13]. Таке об'єднання модерністсько-авангардистські позиції в розумінні сумарної стильової парадигми ХХ століття захищав С. Скребков – у вигляді "Весни священної" І. Стравінського, помітимо, не неокласичного Стравінського, що виявився в центрі уваги в Т. Адорно й у монографії С. Друськіна, а Стравінський "російського" періоду [15, 430-435], тобто в стилістичній співвідносності його фовізму з мелодійною "пантональністю" Дебюссі за Реті.

Базисні показники символізму стосовно авангарду й поставангарду в цілому простежуються в історії мистецтва минулого століття, коли одною з виражених складових стильового розмаїття ХХ століття стала позиція італійських "герметистів" (Дж. Унгаретті, Е. Монтале), які в умовах активності "нової молоді" 1920-х зберігали вірність символістському настрою мислення. У цілому концепція символістської "мрії" (рос. "грёза") живила "авангард як утопічну культуру" [12], у тому числі "технократичні утопії" архітектури ХХ сторіччя.

Апробацією подібного підходу виступають дослідження, присвячені фортепіанній творчості представників українського авангарду 1960-х років. У праці Є. Басалаєвої робиться висновок про "клавірний протейзм" [3, 147] як перетворення фортепіанної техніки ХХ ст. в українських композиторів, позицію яких зазначена автор виводить із принципів піанізму такого "володаря дум" світового авангарду, як О. Мессіан. Термін фортепіанного "клавірного протейзму" втілює ту полістилістичну тенденцію виконавської стилістики, що категорично розриває з оркестральним принципом піаністичного мистецтва. Автор резюмувала: "Перетворення фортепіано у відродження в ньому клавірності старовинного інструментарію є наявним – у фактичному користуванні електроінструментом, який володіє здатністю перетворення тембрів, що підключають органні й клавесинно-чембальні ефекти. Тим самим механікою оновлених інструментів закріплений той протейзм, про який йшла мова у зв'язку із клавірною експансією усередині фортепіанних звучностей з опорою на традиційну механіку даного інструмента. Інструменти фірми Ямаха, що містили явне торкання дзвонності щипкових-цимбальних звучань, стали свого роду щаблем у просуванні клавірності у фортепіанній грі" [3, 147-148].

Так, до кінця ХХ століття стала апробованою лінія трактування фортепіано, заявлена в перед символістський/символістський період становлення модерну і яка виявилася глибинно радикальною в перетворенні фортепіанної техніки, що породило нові конструктивні рішення інструмента у цілому (електроінструмент із тембральними перетвореннями, що співвідносяться з органними). Так досвід піаністичної творчості протиставив радикалізм клавірності класиці фортепіанної оркестральності- "рояльності", у порівнянні з якою "ударні", що йдуть від практики фортепіанного джазу, впровадженні у фортепіанну техніку виявляються досить слабкою антитезою піаністичній традиції як примітивістське "спрощення". У випадку ж "клавіризації" ми виходимо на новий рівень уявлення про складні тембрально-моторні якості звуковидобування, які аж ніяк не виключають традиційну оркестральність, але поглинають її як один із проявів цієї клавірності.

#### Література

1. Андросова Д. Мінімалізм в музиці : учбовий посіб. для вузів мистецтв / Андросова Д. – Одеса: Астропринт, 2008. – 126 с.
2. Асаф'єв Б. (Игорь Глебов) Музыкальная форма как процесс / Асаф'єв Б. – Москва ; Ленинград : Музыка, 1971. – 379 с.
3. Басалаева Е.А. Стилистически-тембральный плюрализм фортепиано в камерно-инструментальном творчестве украинских композиторов поколения 1960-х годов : дис.на здобуття вченого ступеня канд. Мистецтвознавства, спеціальність 17.00.03. – музичне мистецтво / Басалаева Е.А. – Одеса, 2012. –166 с.
4. Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав., спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво/ Веркіна Т. – Одеса, 2008. – 16 с.
5. Гудман Ф. Магические символы /Гудман Ф. – Москва : Золотой век, 1995. – 289 с.
6. Єргієв І. Український "модерн-баян" як феномен світового мистецтва : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво / Єргієв І. – Одеса, 2006. – 18 с.

7. Захарчук Т. Метафоричність як художественний принцип інтерпретації музикального произведения /Захарчук Т. // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка. – Луганськ, 2008. – С. 331–339.
8. Корыхалова Н. Інтерпретація музики / Корыхалова Н. – Ленінград : Музика, 1979. – 272 с.
9. Кракауэр З. Природа фільма : реабілітація фізичної реальності /Кракауэр З. – Москва : Искусство, 1974. – 421 с.
10. Маркова Е. Інтонаційність музикального мистецтва /Маркова Е. – Київ: Муз. Україна, 1990. – 182 с.
11. Маркова Е. Неоевропоцентризм і неосимволізм початку ХХІ століття // В. Холопова, Л. Канарис, Е. Маркова, С. Таранец. Неоевропоцентризм: музикальна культура на рубежі століть. – Одеса, 2006. – Кн. 1. – С. 76–128.
12. Ораич Толич Д. Авангард як утопічна культура / Ораич Толлич Д. //RussianLiterature. – NorthHolland, 2001. – С. 287–306.
13. Рети Р. Тональність в сучасній музиці / Рети Р. – Ленінград : Сов.композитор, 1967. – 67 с.
14. Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т.4. Европа после первой мировой войны; пер.с фр. / Садуль Ж. – Москва: Искусство, 1982. – 528 с., 32 л. ил.
15. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей /Скребков С. – Москва : Музыка, 1973. – 447 с.
- 16.Сокол А.В. Исполнительские ремарки, образ мира и исполнительский стиль /Сокол А.В. – Одесса : Моряк, 2007. – 240 с.
- 17.Тасалов В. Очерк эстетических идей архитектуры капиталистического общества / Тасалов В. – Москва : Наука, 1979. – 385 с.
18. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. – Изд. 2-е, доп.и перераб. /Шнеерсон Г. – Москва : Музыка, 1970. – 576 с. – Петух и Арл. – С. 161.
19. Шульгіна В. Музична україніка: інформаційний і національно-освітній простір : автореф.дис. доктора мистецтвознавства : 17.00.01 – теорія та історія культури /Шульгіна В. – Київ, 2002. – 41 с.
20. Adorno T. Philosophie der neuen Musik /Adorno T. – Frankfurt am Main, 1978. – 200 s.

#### **References**

1. Androsova, D. (2008). Minimalism in Music: educational book for higher educational establishments of arts. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
2. Astafiev, B. (1971). (Igor Glebov) Music Form as Process. Moscow-Leningrad : Muzyka [in Russian].
3. Basalaeva, E.A. (2012). Stylistic-Timbral Piano Pluralism in the Chamber-Instrumental Works of the Ukrainian Composers of the 1960s: dissertation in support of candidature for Art History, specialty 17.00.03. – Music Art. Odessa [in Russian].
4. Vierkina, T. (2008). Actual Intoning as a Performing Issue: extended abstract of dissertation in support of candidature for Art History, specialty 17.00.03 – Music Art. Odessa [in Ukrainian].
5. Gudman, F. (1995). Magical Symbols. Moscow : Zolotoy Vek [in Russian].
6. Iergiev, I. (2006). Ukrainian "Modern- Accordion" as a Phenomenon of the World's Art: extended abstract of dissertation in support of candidature for Art History, specialty 17.00.03 – Music Art. Odessa [in Ukrainian].
7. Zakharchuk, T. (2008). Metaphoricity as an Artistic Principle of Music Work Interpretation. Problems of the Modern Age: Culture, Art, Pedagogics. Lugansk, 331–339 [in Russian].
8. Korykhalova, N. (1979). Interpretations of Music. Leningrad: Music [in Russian].
9. Krakauer, Z. (1974). Cinema Nature: Rehabilitation of Physical Reality. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
10. Markova, E. (1990). Intonationality of Music Art. Kiev: Muz. Ukraina [in Russian].
11. Markova, E. (2006). Neuropocentrism and Neosymbolism of the beginning of the XXI-th century. Neuropocentrism: Music Art at the Turn of the Century. Odessa, 1, 76–128 [in Russian].
12. Oraich Tollich, D. (2001). Avant-garde as Utopic Culture. Russian Literature. North Holland, 287–306 [in Russian].
13. Reti, R. (1967). Keynote in Modern Music. Leningrad: Sov.kompozitor [in Russian].
14. Sadul, Zh. (1982). General History of Cinema. V.4. Europe after the First World War. Translation from French. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
15. Skrebkov, S. (1973). Artistic Principles of Musical Styles. Moscow: Muzyka [in Russian].
- 16.Sokol, A.V. (1007). Performance Remaques, World's Image and Performance Style. Odessa: Moryak [in Russian].
- 17.Tasalov, V. (1979). Essay on Aesthetic Concepts of Architecture of Capitalist Society. Moscow: Nauka [in Russian].
18. Shneerson, G. (1970). French Music of the XX-th Century. 2nd edition updated and revised. Moscow: Muzyka [in Russian].
19. Shulgina, V. (2002). Music Ukrainian Studies: Information and National Educational Space: extended abstract of dissertation in support of candidature for Art History, specialty: 17.00.01 – Theory and History of Culture. Kyiv [in Ukrainian].
20. Adorno, T. (2000). Philosophie der neuen Musik. Frankfurt am Main [in German].

*Стаття надійшла до редакції 2.06.2017 р.*