

Міністерство освіти і науки України
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
кафедра музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки

«До захисту допускаю»

завідувач кафедри музично-теоретичних
дисциплін та інструментальної підготовки,
професор

_____ А. І. Душний « _____ » _____ 2024 р.

ВПЛИВ ІНДУСТРІАЛІЗАЦІЇ НА ФОРТЕПІАННУ ТВОРЧІСТЬ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Спеціальність 014 «Середня освіта (Музичне мистецтво)»

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

на здобуття кваліфікації – Вчитель музичного мистецтва, викладач
закладу фахової передвищої, вищої освіти

Автор роботи Жеплінський Юрій Петрович _____

підпис

**Науковий керівник кандидат мистецтвознавства,
доцент Сторонська Наталія Зенонівна** _____

підпис

Дрогобич – 2024

Захист кваліфікаційної магістерської роботи

**«ВПЛИВ ІНДУСТРІАЛІЗАЦІЇ НА ФОРТЕПІАННУ ТВОРЧІСТЬ
ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ»**

Оцінка за стобальною шкалою: _____

Оцінка за національною чотирибальною шкалою: _____

Коротка мотивація захисту:

_____	<u>Голова ЕК</u>	_____	_____
дата		підпис	прізвище, ім'я

<u>Секретар ЕК</u>	_____	_____
	підпис	прізвище, ім'я

АНОТАЦІЯ

«Вплив індустріалізації на фортепіанну творчість європейських композиторів початку XX століття»

У магістерській роботі Ю. Жеплінського розкрито питання, пов'язане з впливом індустріалізації на фортепіанну творчість європейських композиторів початку XX століття. Визначено історичні та соціальні передумови мистецьких процесів початку XX століття в контексті виникнення урбаністичних тенденцій. Виявлено особливості інтерпретації урбаністичної тематики, жанровий спектр та систему художніх засобів виразності. Простежено процес розвитку звукового образу фортепіано під впливом урбаністичної естетики.

Автор продемонстрував рівень своєї наукової підготовленості та вміння самостійно проводити науковий пошук, при цьому вирішуючи конкретні сформульовані наукові завдання. Зміст магістерської праці в систематизованому вигляді зафіксував як вихідні передумови наукової роботи, весь її хід, а також отримані при цьому результати.

ANNOTATION

«The influence of industrialization on the piano work of European composers of the early 20th century»

In the master's work of Y. Zheplinsky, reveals the issue related to the impact of industrialization on the piano work of European composers of the beginning of the 20th century is revealed. The historical and social prerequisites of the artistic processes of the beginning of the 20th century in the context of the emergence of urban trends are determined. The peculiarities of the interpretation of urban themes, the genre spectrum and the system of artistic means of expression are revealed. The process of development of the sound image of the piano under the influence of urban aesthetics is traced.

The author has demonstrated the level of his scientific preparation and the ability to independently conduct a scientific search and solve specific scientific problems. The content of the master's work in a systematic way was recorded as the initial preconditions for scientific research, its entire course, as well as the results obtained at that.

ЗМІСТ

Вступ	5
Розділ I. Тенденції урбанізму мистецтва початку XX століття	8
1.1. Образ Міста у поступовому історично-культурному розвитку людства	8
1.2. Урбаністичний напрямок музичного мистецтва початку XX століття	20
Розділ II. Звернення європейських композиторів до теми індустріалізації на початку XX століття.....	32
2.1. Художні та технократичні трансформації образу Машини початку XX століття	32
2.2. Модифікація звукових образів у фортепіанній музиці початку XX століття..	49
Висновки	61
Список використаної літератури.....	65

ВСТУП

Актуальність теми. На початку XX століття символи Міста, образи та реалії життя суспільства, що були глибоко залучені до процесів індустріалізації, дедалі більше проникають у різні сфери академічного мистецтва. Урбаністична апологетика не лише визначає коло образів, тем та сюжетів, але й стимулює інтенсивний пошук нетрадиційних способів їх відтворення, що призводить до суттєвого оновлення всієї системи виразних засобів. Як результат – строкате різноманіття модерністських явищ і тенденцій у всіх галузях мистецтва, від архітектури до музики, яка є найбільш абстрактним видом мистецтва.

Періоди переходу між століттями, за даними світової історії, є часом аналізу художніх цінностей, знаходженням сучасних прийомів виразності та радикального оновлення творчих шляхів самореалізації. Час соціально-економічних викликів вимагає від мистецтва, зокрема музики, адекватного відображення стрімких змін у світі. Технологічний наступ кінця XX – початку XXI століття, з домінуванням комп'ютерних та інформаційних технологій і масмедіа, можна вважати «постмодерним відлунням» тих революційних змін, що відбулися у Європі на початку XX століття. Тому актуальним стає звернення до унікальної фортепіанної спадщини композиторів першої половини XX століття, які створили радикально новий звуковий світ індустріального міста, що став оновленим інтонаційним універсумом тієї епохи. Дослідження творчості цих композиторів допомагає глибше зрозуміти сучасні мистецькі процеси, їх генезу та онтологію художньої виразовості.

Теоретична база дослідження пов'язана з джерелами, у яких вивчається фортепіанна музика в контексті стильових тенденцій початку XX ст.: це праці Теодора Адорно, Феруччо Бузоні, Ольги Катрич [8; 9], Наталії Кашкадамової, Любові Кияновської [10; 11], Олени Кужелевої [16], Наталії Мартинової [18; 19; 20; 21; 22; 23; 45], Стефанії Павлишин [26], Наталії Рябухи [29], Оксани Фрайт [33], Ніколаса Харнонкурта [34], та ін.

Об'єктом дослідження є процес оновлення образно-інтонаційного звучання індустріального Міста в першій половині ХХ століття.

Предметом дослідження є фортепіанна музика європейських композиторів першої половини ХХ століття, яка гармонійно відображає тенденції урбанізації.

Мета – концептуалізувати втілення тематики індустріалізації у фортепіанній творчості європейських композиторів першої половини ХХ століття на рівні нової музичної виразовості.

Завдання дослідження:

1) визначити історичні та соціальні передумови мистецьких процесів початку ХХ століття в контексті виникнення урбаністичних тенденцій;

2) виявити особливості інтерпретації урбаністичної тематики, жанровий спектр та систему художніх засобів виразності;

3) відстежити процес розвитку звукового образу фортепіано під впливом урбаністичної естетики.

Методи дослідження. У дослідженні використано широкий спектр наукових методів, які спільно сприяли об'єктивності та науковій достовірності результатів: метод об'єктивності та історизму використовувався для вивчення тематики індустріалізації у фортепіанній творчості європейських композиторів першої половини ХХ століття; діалектичний метод під час аналізу історичних процесів, які сприяли виникненню урбаністичних тенденцій у мистецтві; тематико-типологічний підхід – при аналізі основних типів образно-тематичного звернення композиторів до відтворення звукової палітри індустріального міста у фортепіанній музиці.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, щоб здійснити спробу виконати дослідження щодо впливу урбаністичних тенденцій на фортепіанну музику першої половини ХХ століття.

Практичне значення дослідження. Отримані дані і результати дослідження можуть знайти застосування в створенні науково-методологічної основи для вивчення модерністських тенденцій в мистецтві початку ХХ століття,

навчальних курсах, що охоплюють методику, історію та теорію виконавства на фортепіано.

Апробація результатів дослідження. Результати дослідження виголошувалися та обговорювалися на засіданні кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Окремі результати оприлюднені на VIII Міжнародній науково-практичній конференції «Теорія і практика мистецької освіти у цивілізаційних викликах сьогодення» (м. Дрогобич, 23–24 листопада 2023 р.), а також виголошувалися на щорічній студентській конференції Факультету початкової освіти та мистецтва 21 березня 2024 року.

За тематикою магістерської роботи надруковано **1 публікацію**:

Жеплінський Ю., Сторонська Н. Феномен «міста» у духовному світі людини. *Теорія та практика мистецької освіти у цивілізаційних викликах сьогодення: збірник матеріалів VIII Міжнародної науково-практичної конференції* / ред.-упор. З. Гнатів, Т. Медвідь. Дрогобич: ДДПУ ім. Івана Франка, 2024. С. 174–177.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів з підрозділами, рисунків (13), висновків та списку використаної літератури, що містить 55 позицій. Загальний обсяг роботи – 69 сторінок.

РОЗДІЛ І. ТЕНДЕНЦІЇ УРБАНІЗМУ МИСТЕЦТВА ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

1.1. Образ Міста у поступовому історично-культурному розвитку людства.

Історія людства нерозривно пов'язана з розвитком міст. Перші міста виникли близько 3500 років до н.е. у Месопотамії (Аккад, Вавилон у долинах Тигру та Євфрату) та в Єгипті на берегах Нілу (Тініс, Мемфіс), які справедливо вважають колискою цивілізації. Місто одразу стало протиставленням хаотичному кочовому способу життя, регламентуючи соціальні норми та впорядковуючи комунікацію, створюючи власний ландшафт і модель світу. Як зазначає Франсуа Куланж, у стародавньому світі слова «*civitas*» і «*urb*» не були синонімами [20, 18]. *Civitas* (з латини – громада) означало релігійне та політичне об'єднання сімей і племен, тоді як *urb* (з латини – місто) позначало місце зборів, проживання і святилище цих спільнот. Крім того, термін «*urbanus*» підкреслював нові якості міського жителя, вказуючи на його перевагу над сільським мешканцем.

Місто стає осередком та рушійною силою людської цивілізації. У ньому концентрується інтелектуальний і творчий потенціал стародавніх держав, що призводить до виникнення писемності, зародження культури та науки, а також формування перших систем самоврядування. Визначити чітку межу між поселенням і містом у стародавніх клинописних архівах непросто, оскільки значення термінів у давньосхідних мовах часто змінюється залежно від контексту. В'ячеслав Іванов зазначає два терміни, що використовуються в документах стародавніх торгових колоній – «*alum*» і «*URU*», які однозначно позначають міста, а не села [20, 18]. Ці міста були невеликими за сучасними мірками: наприклад, Вавилон займав площу 8,3 кв. км і мав населення близько 15–20 тисяч осіб. У стародавній Греції перші міста-держави, такі як Афіни та Спарта, виникають у XIII–XI століттях до н. е. і включають місто та прилеглі сільські округи. Як і в східних цивілізаціях, античні міста були оточені мурами та поділялися на сакральну частину з храмовими комплексами й адміністративними будівлями та світську частину з житловими кварталами й агорою (ринковою

площею). Римська імперія перейняла елліністичні принципи планування міст, розвиваючи свої інженерні системи, зокрема акведуки та дороги, які використовувались для військових (лат. *viae militares*) та торговельних цілей (лат. *viae publicae*). Римляни також широко застосовували арки, склепіння та багату орнаментику, що підкреслювало велич їхньої держави.

Уже від початку свого існування місто містить елементи просторової моделі Всесвіту, і його організація відображає міфологічне сприйняття світу. Будівництво міст відбувається не випадково, а відповідно до символічних для античних людей моделей світу. Вони мали форму або чотирикутника з прямокутною мережею вулиць, де кожен кут представляв одну з чотирьох сторін світу, або кругову модель-мандалу, своєрідну «карту космосу», в якій квадратна структура поєднувалась із круговою.

Як і вся система світосприйняття античної людини, місто, його образ і «душа» пронизані міфом. Зовнішні межі міста слугують межами світу, виконуючи роль оберегу від демонів, хвороб і ворожих сусідів. В елліністичних традиціях місто сприймається як центр Всесвіту, де визнаються тільки свої боги, герої та демони; тут поклоняються лише своїм правителям і дотримуються законів і традицій, установлених містом. Процес заснування давніх міст, що супроводжувався різними язичницькими та релігійними обрядовими церемоніями, яскраво описано у книзі французького історика Фюстеля де Куланжа «Древнє місто» («La Cite Antique», 1864). Він детально розповідає про заснування Риму, починаючи з вибору місця для поселення: «Якби Ромул був греком, він би звернувся за порадою до Дельфійського оракула; якби він був самнітом, то пішов би слідом за священною твариною – вовком або зеленим дятлом. Але Ромул був латином, сусідом етрусків, [...] і тому він просить богів виявити свою волю за допомогою польоту птахів. Боги вказують йому на Палатинський пагорб» [20, 20]. У перший же день заснування міста Ромул приніс жертву богам, стрибнувши через багаття, адже вважалося, що цей ритуал очищує людину фізично і морально. Після цього Ромул виконав обряд, який підготував

людей до великого акту заснування міста: він викинув маленьку круглу яму («mundus») і кинув в неї грудку землі, принесену з Альби. Цей акт символізував возз'єднання з душами предків, щоб «кожен новий житель міста міг сказати: це земля моїх батьків, terra partum patria, тут покояться мани моїх батьків» [20, 20].

Перші словесні описи образу міста з'являються в працях античних мислителів і мають переважно міфологічний характер, містять фантастичні сюжети, міфи про створення чи загибель певного міста, а також утопічні ідеї ідеальних держав. Серед таких творів – трактат «Історія» Геродота, «Ілліада» та «Одіссея» Гомера, а також роботи Платона (Corpus Platicum). Яскраві описи повсякденного життя великих античних міст можна знайти в текстах Арістофана, філософсько-моралізуючих сатирах Ювенала і романі «Сатирикон» Петронія. Образ «вічного міста» Єрусалиму, а також міст Содом (Si-da-mu) і Гомора (E-ma-ga) також зустрічається в текстах Старого Заповіту. У трактаті Аврелія Августина «Про Град Небесний» (413-426 pp.) образ міста постає через призму міфологічно-релігійного світогляду. Зароджуючись у період становлення християнства та падіння Римської імперії, філософська доктрина Аврелія ототожнює образ міста з бінарністю людської душі. Як у людині відбувається постійна боротьба між добром і злом, між Дияволом і Богом, так і історія міста постає як поле битви між гріховним і благородним.

Історичне протистояння Града Божества (лат. civitas Dei) і Града Земного (лат. civitas Terrena) простежується з моменту виникнення міста. Варто зазначити, що, наприклад, міф про заснування Риму ґрунтується на братовбивчій трагедії братів Ромула і Рема. Відповідно до біблійного сюжету, перше місто також засноване братовбивцею Каїном, який із заздрощів убиває свого брата Авеля. Така історична міфологема, на думку Аврелія, справляє певний вплив на перспективу міста. Прокляття Господа, накладене на Каїна, певною мірою екстраполюється і на образ міста. Дуалізм семантичного образу міста – благочестиве місто і гріховне місто – знаходить своє відображення в одному з уявлень давньосхідної міфології, де місто ототожнюється з образом жінки,

вавилонської блудниці. Цей дуалізм також представлений у філософсько-міфологічному концепті близнюкових міст, які існували в історії давньоафриканських країн, а також у філософських системах Стародавнього Китаю, згідно з якими світ, як і людина, є споконвічною боротьбою двох протилежних сил – «Ян» і «Інь», активної енергії і пасивності, світла і темряви, чоловічого і жіночого начал. Ці поняття не лише заперечують, але й доповнюють одне одного, пронизуючи все суще. Гармонія та рівновага між ними визначають порядок – Дао (букв. «шлях»), божественну основу всіх речей і універсальний космічний закон, який неможливо осягнути розумом. Метафорично ці поняття – «Ян», «Інь» і «Дао» – можна екстраполювати і на семантичну сферу образу міста, де «Дао» акумулює мистецькі та духовні надбання людства. У християнському контексті трактування міста також варто виокремити образ Пресвятої Богородиці, яка символічно представлена як «град», «стіна», «пристанище» і «покров», що в сукупності асоціюється із захистом від злих сил.

З античних часів місто стало осередком ідеї державності у всіх її формах. Феномен античного містополіса є квінтесенцією державності та культурної самоідентифікації. Тому руйнування окремих міст часто змінювало хід світової історії. Ідею синонімічності міста та держави можна знайти в працях античних мислителів, таких як Платон, Арістотель, Сенека та Аврелій, у яких місто ототожнюється з державою як фізичним носієм, матеріальним тілом і сакральним центром певної полісної спільноти. Наприклад, платонівський проект ідеальної держави, представлений у його працях «Держава» та «Закони», чітко регулює відносини між державою (містом-полісом) і особистістю. За його доктриною, все особисте життя має суворо регламентуватись і підпорядковуватись інтересам держави, аж до фактичного скасування інституту сім'ї, зокрема, передачі функцій виховання дітей державі і заперечення приватної власності. Головна мета цієї ідеальної системи взаємин у суспільстві полягає у моральному і духовному вдосконаленні громадян через розвиток науки і філософії. На відміну від Платона, Арістотель займає більш помірковану позицію щодо інституту державності.

Дотримання «золотої середини» як шляху досягнення щастя, добродійність і правління на основі закону – ось основні ідеї філософа, які згодом стануть фундаментом західноєвропейської демократії. Давнє місто приваблювало найталановитіших науковців і митців, надаючи можливість повною мірою реалізувати свій творчий потенціал. В античний період наука і культура зосереджувались при королівських або імператорських дворах, у бібліотеках чи спеціально збудованих для наукових відкриттів будівлях [20, 22].

Середньовічне місто, продовжуючи античні традиції, акумулює інтелектуальний потенціал людства та формує нову культурну і історичну модель простору. Монастирі та церкви стають центрами освіти, де викладаються «сім вільних мистецтв», успадкованих від античності: граматики, діалектики, риторика, арифметика, геометрія, музика і астрономія. Поруч з монастирями діяли скрипторії, в яких переписувалися рукописи, а також церковні та монастирські бібліотеки. У містах, на основі церковних і світських шкіл, виникають перші європейські університети, які стають осередками цивілізаційних і культурних процесів у Західній Європі. Серед них виділяються Болонський університет в Італії (1088), Оксфордський та Кембріджський в Англії (1167, 1209), а також Паризький університет у Франції (1160). Вулиці та площі середньовічних міст заповнюються молодечим духом подорожуючих студентів, монахів, вагантів і лицарів-трубадурів. На площах дедалі частіше відбуваються циркові вистави з атлетами та акробатами, а також лялькові театри з маскарадними виставами і пародійними сценками.

Середньовічне місто уособлює так звану «міську культуру», основними темами якої стають сцени з повсякденного життя простих городян. Відзначаються реалістичні та сміливі своїм правдивим зображенням сонети італійських поетів кінця XIII століття, таких як Чекко Анджольєрі та Гвідо Орланді, де вперше на передній план виходить міський житель, звичайний обиватель, а не міфічний герой чи божество. Значущою у цьому контексті є творчість мейстерзінгера Ганса Сакса, видатного німецького поета і драматурга епохи Відродження, який прагнув

зобразити реальне місто як багатогранний організм з живими барвами та добродушним гумором. Концепції ідеального міста представляють Томас Мор у своїй утопії «Утопія» (1516) та Томаззо Кампанелла у філософському романі «Місто Сонця» (1616). У «Новій Атлантиді» Френсіса Бекона також формулюється міфологема утопічного міста-держави з ідеальними формами управління. Моделі ідеального міста продовжують існувати в жанрі роману, що виникає паралельно з містом Нового часу і стає його літописом. Наприклад, Луї Себастьян Мерсьє у передмові до роману «Картини Парижу» (1781–1784) зазначає, що його цікавить моральний характер столиці та її швидко мінливі відтінки, а не топографічний опис площ і вулиць. Він уважно спостерігає за найдрібнішими деталями життя міста, які формують його поетичний топос, і пропонує назви своїх паризьких «картин-ескізів», такі як «Горище», «Ринки», «Кав'ярні», «Про час», «Сусідство» тощо. Мерсьє описує місто як калейдоскоп змін, поєднуючи добро і зло, святе і грішне, високе і низьке, що разом утворює цілісну картину всесвіту в мініатюрі. Також намагається досягнути феномен міста і його душу Ален Рене Лесаж у своєму романі «Кульгавий Диявол» (1707). Метафорично піднімаючи дахи будинків, Лесаж відкриває істинне обличчя своїх героїв, їх приховані мотиви, бажання та помисли.

З середини XIX століття європейські міста переживають значні трансформації. Процеси урбанізації набувають глобального масштабу, суттєво змінюючи міський ландшафт. Затишок вузьких вулиць з невеликими крамничками та розкіш готичних і барокових будівель втрачають свою естетичну цінність і актуальність. Понад шістьдесят мільйонів селян мігрують у міста, що спричиняє їх стрімке зростання. На кінець XIX століття населення більше десяти міст перевищує один мільйон. Висока щільність населення вимагає нових архітектурних рішень, які не містять надмірної розкоші та декоративності. Міста потребують раціональних і конструктивних підходів для вирішення цієї проблеми. Точність вимірів, функціональність і зручність стають ключовими характеристиками «машини для життя» – урбаністичної архітектури, яка ігнорує

стиль, ставлячи акцент на простоту, але не на художню простоту класичного стилю, а на «простоту, яка не прагне до мистецтва апріорі» [20, 24].

У великих містах Австрії, Франції та Англії створюються цілі квартали для масового проживання мешканців. Наприклад, історія розвитку Рінгштрассе (нім. Ringstraße; букв. «кільцева вулиця») у Відні, що з'явилася на місці старих середньовічних будівель, є ідеальним прикладом утилітарного раціоналізму. Один із проєктантів Рінгштрассе, видатні діячі урбаністичної думки Отто Вагнер і Камілло Сітте, намагалися поєднати одноманітність будівель з монументальністю, прагнучи знайти баланс між економічною доцільністю та пишнотою. В розкішні сходові клітки та просторі вестибюлі, що нагадують палацову архітектуру, вносяться елементи, але зовнішній декор відзначається стриманістю та раціональністю. Велич цих споруд і монументальність самої Рінгштрассе з її еклектичним поєднанням сучасних модерних будівель і комплексів з елементами історизму, таких як будинок віденської ратуші за проєктом Фрідріха Шмідта, вражають. Освальд Шпенглер зазначає, що історія неначе повторюється. Місто античної доби, яке виникло з невеличкого поселення в місто-поліс, нагадує європейське місто, що з маленького купецького поселення, комфортного для торгівлі і зберігання товарів, перетворюється на урбаністичну зону, де одна вулиця втілює місто в мініатюрі. Шпенглер вважає це закономірним процесом. Він вперше піднімає проблему Міста до рівня міфологеми, стверджуючи, що всі великі культури – це культури міста, а всесвітня історія – це історія міського жителя. Усі народи, держави, політика, релігія, а також всі мистецтва і науки ґрунтуються на єдиному феномені людського існування – Місті. Найбільше вражає філософа зародження «душі міста», яка, виділяючись із загальної духовності своєї культури, «прокинувшись, вибудовує собі зрима тіло, [...] яке живе, дихає, росте, набуває обрисів, внутрішню форму і історію». Шпенглер, на основі глибокого аналізу всесвітньої культури, релігії, мистецтва і науки, виділяє специфіку китайської, індійської та аполлонійської (античної) культур. Його культурна концепція, яка вперше в історії філософії набуває форми

культурофілософії, повністю заперечує лінійність всесвітньої історії – від Древності через Середні віки до Нового часу. Філософ підкреслює дискретний характер історії та унікальність кожної з восьми світових культур. На його думку, духовна культура – це «колективна душа», що самооформилася і дозріла в унікальних формах і ритмах, в глибинах підсвідомої *Urseelentum* (прадуші). Творіння кожної культури можуть бути зрозумілі лише в їхній власній атмосфері, на рідній землі та в середовищі людей, об'єднаних нею, адже «кожна культура має обмежену кількість можливостей свого вираження: вона з'являється, розквітає і в'яне, але ніколи не відроджується» [20, 25–26].

На думку Шпенглера, місто в будь-якій з цих культур символізує тріумф цивілізації, але водночас засвідчує смерть культури. Філософ вважає, що в Періклових Афінах та Римі епохи Цезаря, а також у поєднанні грецької душі з римським інтелектом відбувається перехід від культури до цивілізації. Наприкінці XIX століття спостерігаються подібні процеси, що свідчать про агонію європейської культури – стрімкий розвиток індустрії та техніки, деградація мистецтва, скупчення людей у великих містах, зменшення впливу традицій, занепад релігії і перетворення народів на безликі маси. Культура, втомлена і байдужа, ніби втрачає істинну радість буття і прагне лише одного – «повернутись у темряву містики первісної душі, в материнське ложе, в могилу...» [20, 26]. Нова «душа міста» швидко займає місце спустошеної тисячолітньою історією «душі культури». Ця душа має власну мову, що залишається абсолютно незрозумілою для неміських жителів; вона водночас вражає, зачаровує і відлякує. Як результат, «ось розгублений селянин стоїть на бруківці, комічна фігура, яка нічого не розуміє, придатна лише для того, щоб бути вписаною в комедію і, щоб годувати цей світ хлібом» [20, 26].

Есхатологічна модель осмислення міста, представлена Шпенглером, знаходить продовження в реалістичній художній прозі. Що таке місто для людини? Захист чи пастка, яка спочатку приваблює та спокушає, але зрештою знищує свого творця? До теми урбанізації одним із перших звертається

український письменник Валеріан Підмогильний. У своєму романі «Місто» [27] він вперше піднімає питання самотності та деградації особистості в умовах урбанізованого середовища. Схожі мотиви можна відчутти і в поезії Богдана-Ігоря Антонича, зокрема в збірці «Місто» та його посмертній збірці «Ротації», де місто постає як символ есхатологічної тривоги: «гримить підземний лоскіт здаля, вдаряє в мури буря дзвонів, і місто котиться в провалля під лопіт крил і мегафонів» [1, 15].

Місто стає центральним персонажем у багатьох творах, символом життя і смерті, постійного руху крізь час. Так, Дублін у романі Джеймса Джойса «Улліс», Прага у творах Франца Кафки, Париж у романах Оноре де Бальзака і Еміля Золя, Дрогобич у «Цинамонових крамницях» Бруно Шульца та Борислав у «Борислав сміється» Івана Франка – це лише кілька прикладів. Слід також згадати американського поета Волта Вітмена, чия збірка «Листя трави» (1855) вперше в поезії відобразила шум і хаос індустріального міста, використовуючи елементи розмовної лексики. Простота і стислість форми, конкретність і безапеляційність образів, миттєвість і різноманітність вражень стали важливими характеристиками для багатьох митців, які пізніше зображали і трактували міські образи.

У сфері образотворчого мистецтва міська тематика часто проявляється в різних формах, таких як міські пейзажі, схожі на ренесансні ведучих італійських художників, топографічні замальовки, архітектурна графіка або психологічні портрети на тлі міських пейзажів. Також поширеними є сюжетні сцени міського життя, що одночасно передають його розкіш і бідність, велич і ницість. Прикладами таких робіт є «Вулиця Траснонен 15 квітня 1834 року» Оноре Домьє, «Нешастя міста Орлеана» (1865) Едгара Дега, «Бульвар Капуцинок у Парижі» (1873) Клода Моне та «Бульвар Монмартр у Парижі» (1897) Каміля Піссаро. Вперше на полотнах починають з'являтися образи техніки і машин, що стають символами нової епохи. Серед ранніх індустріальних пейзажів – «Залізопрокатний завод поблизу Нейштадт – Еберсвальде» Карла Блехена, «Вагон третього класу» (1862) Оноре Домьє, «Дощ, пара і швидкість» (1844) Вільяма

Тернера, індустріальні роботи Адольфа Менцеля, такі як «Берлін – Потсдам» (1874) і «Залізопрокатний завод» (1875), а також «Червоний автомобіль» (1905) Умберто Боччоні.

З другої половини XIX століття просторові види мистецтва поступово відходять від відстороненого зображення міста як об'єкта споглядання. Спроба зануритися в глибини міського життя, у вуличну суєту та атмосферу багатолюдних атракціонів, кабаре й церков стає важливим фактором для розуміння міста як естетичного об'єкта. Париж в цьому контексті зображений у творах Анрі Тулуз-Лотрека, як-от «Салон на вулиці Мулен» (1895), «В цирку Фернандо» (1888) та «В Мулен Руж» (1892), а також у роботах Едгара Дега – «Міс Лола в цирку Фернандо» (1879). Динаміка індустріального міста, його рух у часі і просторі відображена у футуристичних полотнах Умберто Боччоні («Місто прокидається», 1910). Міські будні та циркові сцени представлені у ранніх роботах Пабло Пікассо, як-от «Сімейство комедіантів» (1905), «Акробат і молодий Арлекін» та «Дівчинка на кулі». Експресивність і гострота «містичного реалізму» яскраво втілені у творах Отто Дікса (триптих «Велике місто», 1927–1928) та Георга Гросса («Вуличні сцени», 1926).

У XX столітті з'являється багато теоретичних і філософсько-культурологічних праць, присвячених феномену міста та його майбутньому. Серед них – роботи німецьких науковців Макса Вебера («Місто», 1905) та Георга Зіммеля (есе «Великі міста і духовне життя», 1903). Вперше історики починають досліджувати атмосферу великих міст і їхній вплив на особистість. У 1937 році американський соціолог Луїс Вірт вводить поняття «міський спосіб життя» в соціологію, трактуючи урбанізацію не лише як міграцію до міст, а як специфічну організацію життя та міжособистісних відносин.

Американський історик, культуролог і соціолог Льюїс Мамфорд, у своїх роботах, розкриває місто як символ естетичного духу епохи, порівнюючи його з театральною сценою, на якій розігрується соціальна драма. Німецький теоретик і культуролог Вальтер Беньямін аналізує місто як штучний і ексцентричний

феномен, що створює культурно-семіотичні конфлікти, хаос і шок. Він вважає, що сучасні технологічні відкриття та ексцентричність міста свідчать про остаточну перемогу міста над природою. У своєму автобіографічному есе «Вулиця з одностороннім рухом» (1928) Бен'ямін зазначає, що в умовах постійного змішування і засмічення місто втрачає свої первинні якості, а його жителі опиняються в невизначеній і тривожній ситуації [20, 29].

У науково-теоретичних концепціях і дослідженнях міського простору середини ХХ століття місто постає як семіосфера – замкнутий простір зі своєю системою комунікативних процесів і семантичним полем. Дослідник модернізму і міського середовища Девід Фрізбі у своїй праці «Руйнація міста. Соціальна теорія, мегаполіс і експресіонізм» [20, 30] аналізує місто як семіотичний текст, що потребує розшифрування. Він висвітлює різні реакції на урбаністичний простір – від уявлення міста як джерела соціальних недоліків та «розповсюджувача потворності цивілізації» до розуміння мегаполісу як основи естетичного модернізму [20, 30].

Американський історик Карл Е. Шорске у своїй книзі «Віденський Fin-de-siclé» [35] розглядає місто з точки зору історичної культурології як комплексну цілісність, що включає мистецтво, політику, історію та економіку. Французький соціолог Жан Бодрійяр (1929–2007) у своїх працях представляє мегаполіс у есхатологічній перспективі як «музей Ідеальної Деконструкції», систему, запрограмовану на самознищення, де тероризм, релігійний чи фанатичний, виступає лише посередником кризи. Постмодернізм, на думку Бодрійяра, є епохою гіперреальності, в якій реальність і людське втрачають сенс, поступаючись місцем симулякрам – копіям нереального, втраченого чи вигаданого світу.

Історія міста – це невідворотний процес еволюції. Але як сталося, що на піку науково-технічного прогресу людство опинилося перед загрозою загибелі? Чи справді сучасна людина, в умовах шаленого ритму життя і постійної боротьби за виживання, щасливіша за людину середньовіччя? І чи став мегаполіс ХХІ

століття більш комфортним і безпечним для життя, ніж затишні міста минулих епох? Місто, з його багатогранністю і мінливістю, часовою та стильовою різноманітністю, стає символічним відображенням світового порядку в людській свідомості, схожим на бодрійярівський «симулякр», що постійно формує нову реальність у нашій уяві.

У цьому контексті варто згадати роман-памфлет французького письменника Анатолія Франса «Острів пінгвінів» (1908), який став першим прикладом антиутопії [20, 31]. Його вплив простежується у творах Олдоса Гакслі («Прекрасний новий світ», 1932) і Джорджа Орвелла («1984», 1949). Франс у метафоричній формі показує, що людська історія, яку в романі представляє «Пінгвінія», є нескінченним циклом, історією без кінця. У ній мегаполіси з мільйонами мешканців, де бракує кисню і природної їжі, зростає кількість самогубств і безумців, а тоталітарні режими правлять, стають апокаліптичним завершенням одного цивілізаційного циклу і водночас початком нового. Роман Орвелла, своєю чергою, ілюструє небезпеки, які несе машинна цивілізація і тоталітаризм, досліджуючи природу машини, випущеної і обожненої людиною, яка зрештою стає повністю залежною від свого ж творіння [25].

Чи є сенс у цьому вічному історичному русі, і яку роль відіграють мислителі та філософи в цьому процесі? Чи здатні вони якось змінити або вплинути на хід історії? Фаталістичний скепсис щодо приреченості та абсурдності цивілізаційного розвитку дедалі більше проникає в інтелектуальне середовище XX століття. Як зазначає Герман Гессе, «для людини середньовіччя наш сучасний спосіб життя був би огидним, він здався б не лише жорстоким, але й жахливим і варварським...» [20, 31]. Місто, яке колись символізувало вершину прогресу, вже не викликає тієї надії, що на початку свого становлення, і його майбутнє більше не виглядає таким оптимістичним.

1.2. Урбаністичний напрямок музичного мистецтва початку XX століття.

Початок XX століття став часом масштабних соціально-політичних катаклізмів, революційних досягнень у науці й техніці, а також інтенсивного проникнення нової інформації у свідомість людей, що призвело до глибокого переосмислення світоглядних основ. Це був період соціальних потрясінь, коли в Європі паралельно з жахами Першої світової війни виникали тоталітарні ідеології, що сприяли встановленню диктаторських режимів, таких як фашизм, нацизм і сталінізм. Європа, яка так сильно вірила в силу розуму і прогрес, на початку XX століття опинилася у вирі революцій і світових війн, що відзначилися нечуваною жорстокістю і цинізмом. Значно зросла роль мас-медіа, які стали важливими інструментами маніпуляції громадською думкою, поширення ідеологій і культу особистості. Як писав Е. М. Ремарк, культ лідера «легко перетворився на релігію» [20, 45] – це стосувалося таких постатей, як А. Гітлер у Німеччині, Б. Муссоліні в Італії, Ф. Франко в Іспанії, та Й. Сталін у радянському союзі. З'являлися масові молодіжні організації, які мали на меті патріотичне виховання і військову підготовку, прищеплюючи культ сили й волі. Спорт також набув значної ваги як засіб об'єднання суспільства – зокрема, Олімпійські ігри 1936 року в Берліні стали показовою демонстрацією державної потуги й національно-патріотичної стійкості народу.

Міжвоєнний період двадцятих років характеризується значним економічним підйомом у європейських країнах. Основне економічне зростання було зумовлене розвитком масового виробництва в таких галузях, як вугледобувна, автомобільна, електротехнічна, авіаційна та хімічна промисловості, що сприяло масштабним процесам урбанізації. Невеликі міста швидко перетворювалися на великі промислові центри. Науково-технічна революція створила нову картину світу. У цей час спостерігався безпрецедентний прогрес у науці – квантова теорія (Макс Планк), теорія відносності (Альберт Ейнштейн), відкриття ядерних реакцій (Енріко Фермі), досягнення в галузі електротехніки й магнетизму (Нікола Тесла, Томас Едісон), хімії, біології, медицини (Карл Ландштейнер), а також психології

(Зигмунд Фройд, Карл Юнг). Початок XX століття також відзначився появою нових технологій і засобів, таких як кіно, телебачення, радіо, телефон, а також пристрої для звукового та відеозапису.

Надзвичайно стрімкий розвиток науки природно відображається і в мистецькій сфері. Культура оперативно реагує на ці зміни, породжуючи різноманітні модерністські напрями та течії, естетико-філософською основою яких стають нігілізм, техніцизм і антипсихологізм. Найрадикальніші ідеї, що знайшли втілення у різних художньо-естетичних концепціях початку XX століття, проявилися в модернізмі (від фр. «modern» – новий, сучасний). Модернові напрями, такі як кубізм, футуризм, супрематизм, абстракціонізм, сюрреалізм, дадаїзм і конструктивізм, хоч і відрізнялися за своїм соціальним і історичним значенням, співіснували в одному часовому просторі, що спричинило інтенсивні асиміляційні процеси. Їхній радикальний та експериментальний характер охоплював не тільки методи створення художніх об'єктів, а й всю систему філософсько-естетичних орієнтирів. Мистецтво набуло форм протесту, виражаючи бунт проти абсурдності та несправедливості цивілізованого суспільства.

Культура XX століття стала яскравим утіленням прагнення вийти за межі традиційного мистецтва, спрямовуючи свій розвиток або в бік конструктивізму й механізації, або, навпаки, заглиблюючись у підсвідоме та ірреальне, акцентуючи увагу на вираженні психопатологічних станів, марев і страхів (як у випадку з експресіонізмом, абстракціонізмом, сюрреалізмом, символізмом і фовізмом). Також, інші художники звертаються до відродження краси і гармонії через нові інтерпретації стилів (неокласицизм, необароко, неофольклоризм). Стилiстичне та естетичне розмаїття цього періоду вражає. У Європі домінують такі напрями, як неокласицизм (І. Піцетті, О. Респігі, А. Казелла, А. Онеггер, Ф. Пуленк), футуризм (Ф. Марінетті, Б. Прателла, в Україні – М. Семенко, Д. Бурлюк), що оптимістично вірить у майбутнє індустріально-механізованого світу. У Німеччині та Австрії зароджується експресіонізм, який виражає гіперболізовану емоційність,

песимізм і егоцентризм, з відчуттям дисгармонії та розпачу. Експресіоністи представлені групою «Міст» (Die Brücke), нововіденською школою (А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн), а також у літературі – Ф. Кафка, Т. Манн; у кінематографії – Ф. Ланг, Ф. Мурнау, Р. Віне; в архітектурі й малярстві – Art Nouveau (сецесія), яку очолили в Австрії такі митці, як Густав Клімт, Отто Вагнер, Йозеф Гофман і Адольф Лоос. Їх стиль виявився перспективним і вплинув на розвиток урбаністичних концепцій архітектури XX століття. У Німеччині Art Nouveau розвивається через «югендстиль» під керівництвом Петера Беренса, у якого навчався Ле Корбюзьє. Паралельно в Німеччині формуються бунтарські ідеї дадаїзму, представлені Георгом Гроссом та Ріхардом Хюльзенбеком, що були близькими до футуризму і сюрреалізму. Європейська тенденція опозиції романтизму та психологізму зблизила експресіоністів із конструктивізмом.

Естетика футуризму викликає значний суспільний резонанс. У скандальному «Маніфесті футуризму» італійського поета Філіппо Томазо Марінетті (1876–1944), який став засновником цього напрямку, ідея машини отримує космологічне значення: «Тепер немає ні простору, ні часу; на бенкеті панує лише швидкість» [20, 48]. Футуристичне світосприйняття, захоплене новітніми досягненнями технічної цивілізації, відзначається граничним соціальним оптимізмом щодо переваги техніки над людиною у сучасному та майбутньому. «Розумова гігієна» – це розвиток фізичної сили, спорт і відмова від музеїв та бібліотек, – таким чином Марінетті вбачає шлях до вивільнення людства з «наскрізь прогнилої шкарлупи здорового глузду». Він стверджує: «Нове мистецтво може бути лише насильством і жорстокістю... у пластиці ми повинні відкинути колишню статичність і намагатися передати рух... У музиці слід шукати гармонію шумів... У поезії – звільнити слово від застарілого синтаксису» [20, 48]. Згідно з новими світоглядними концепціями, мистецтво має виконувати роль шокової терапії, тобто через брутальність, осквернення і епатаж традиційних цінностей виводити людей із звичного і комфортного світосприйняття.

Динаміка руху та техніцизм стають основою цивілізації та нового мистецтва одночасно. Радикальність і нігілізм футуристичних ідей знаходять своє відображення в багатьох мистецьких концепціях ХХ століття, зокрема в контексті урбаністичної естетики. Однак, якщо футуристи трактували цю філософську позицію (фетишизацію машин, антигуманізм і антиестетизм) виключно оптимістично, уявляючи людину без почуттів, чеснот і емоцій, яка ідеально інтегрується в машинний світ як частина глобальної машини, то урбаністична естетична платформа дозволяє більш різноманітне та неоднозначне сприйняття техніко-індустріального прогресу, охоплюючи ширший спектр факторів і форм їх мистецького втілення.

Термін «урбанізм» вперше з'являється у науковому контексті у зв'язку з новим напрямком у містобудуванні початку ХХ століття та пов'язується з діяльністю французького архітектора і теоретика архітектури Ле Корбюзьє (1887–1965). Він висловлював свої ідеї у статтях філософсько-художнього журналу «Новий дух» (*L'Esprit Nouveau*), одним із засновників якого був. Свою першу статтю він підписав псевдонімом «Le Corbusier». Його теоретичні напрацювання також були висвітлені у виданнях «До архітектури» (1923) та «Містобудування» (1925). Естетичні принципи Корбюзьє, які ґрунтувалися на концепціях *Art Nouveau*, зокрема в аспектах геометричності форм, масової однотипності будівель, відмови від декоративності та активного використання новітніх промислових матеріалів, реалізувалися в містобудівних проектах 20–30-х років ХХ століття. Урбанізм поступово виходить за межі архітектурного стилю, стаючи філософсько-естетичним феноменом. «Геометричним шляхом він (урбанізм) веде нас до створення абсолютно нових міст, як зовні, так і всередині. Єдиний провідник на цьому шляху – геометричний дух», – підсумовує Ле Корбюзьє під час лекції у Сорбонні у 1924 році [20, 49].

Втілення естетики та тематики урбанізму в літературі та живопису стимулює активний пошук нових поетологічних констант для відображення міських тем. Музика також відгукується на ці процеси завдяки своїй абстрактній

природі, яка найкраще підходить для таких рефлексій. Урбанізм відкриває абсолютно нові сюжетно-образні сфери, які точно корелюють із оновленою міською реальністю, зокрема, темами індустріалізації (техніцизм, машинерія, новий динамізм тощо) та міського дозвілля в контексті нових форм колективних комунікацій, зумовлених урбанізованою культурою (кіно, спорт, цирк, джаз).

Перші спроби відобразити звукову естетику міста представлено італійськими футуристами Луїджі Руссоло та Баліллою Прателлою. Зосереджуючи увагу на естетичних образах машин, вони закликають до відображення ритмічного та звукового розмаїття урбаністичної атмосфери, а також до фіксації незвичних для людини шумів індустріального середовища. Як і інші футуристи, вони викладають свої провокаційні ідеї у маніфестах, зокрема у «Маніфесті футуристів-музикантів» Б. Прателли (1910) та «Мистецтві шуму» Руссоло (1913). Автори підкреслюють величезні можливості створення абсолютно нових, складних і витончених темброзвукових комплексів. Традиційний інструментарій виявився непридатним для такої музики, тому в партитурах все частіше з'являються різноманітні побутові предмети, такі як гудки, каструлі, друкарські машини та рахівниці. Крім того, Руссоло експериментує зі створенням спеціальних шумоміючих машин, здатних відтворювати акустичне середовище індустріального міста. Серед його урбаністичних етюдів, всього близько 20 п'єс, можна зазначити «Пробудження одного міста», «Зустріч автомобілів з аеропланами» та «Напад в оазисі». Однак Руссоло вважає, що завдання творця полягає не лише в імітації певного шуму, а й у вмінні комбінувати різні категорії шумів, створюючи таким чином незвичну акустичну атмосферу. Паралельно з цим експериментальні пошуки відбуваються й серед російських футуристів, таких як Михайло Кульбін, Артур Лур'є, Михайло Матюшин та інші. Загалом, творчість композиторів різних національних шкіл, зокрема американської, призвела до створення понад тридцяти різноманітних шумових інструментів. Серед них — електронний телармоніум, створений Тадеусом Кехіллом у Нью-Йорку в 1906 році, серія шумових модуляторів «Intonorumori» Луїджі Руссоло, терменвокс

(1920) та ритмікон (1932) Льва Термена, одноголосний електромюзичний інструмент «Хвилі Мартено», спроектований Морісом Мартено у 1928 році, а також звуковий синтезатор АНС Євгенія Мурзіна. Ріхард Хюльзенбек трактує брюїтизм як своєрідний акт повернення до природи, оскільки музика за своєю суттю є гармонійною, артистичною і осмисленою, а шум — це безпосередній заклик до дії, до життя. Хюльзенбек зазначає: «Брюїтизм неможливо сприймати як річ у собі, як якусь книгу. Це скоріше частина нашої особистості, яка нападає на нас, переслідує, розриває на частини, [...] це спосіб сприйняття дійсності, що закликає до радикальних і абсолютних вчинків і рішень... Та ж ідея, що привела Америку до регтаймів, призвела сучасну Європу до конвульсій брюїтизму» [20, 52].

Попри радикальність і провокаційність ідей футуристів, їхній творчий потенціал не відповідав задекларованим прагненням. «Футуристи були безглузді, але симпатичні, і, звісно, менш претензійні, ніж представники наступних течій, які багато чого запозичили у них, наприклад, більш «змістовні» сюрреалісти. На відміну від сюрреалістів, вони вміли сміятися над власною позою... Футуристи не стали аеропланами, як їм хотілося, але, в будь-якому випадку, перетворилися на рій ос, дуже славних і галасливих...» [20, 52].

Варто зазначити, що естетичною передумовою виникнення такої музики є не лише бажання відобразити сучасну індустріальну фоніку у всіх її акустичних і візуальних проявах, але й новаторські прагнення знайти нові шляхи розвитку сучасного мистецтва. У цьому контексті акцент на динамізм і свободу вираження, руйнування традиційної лексики, а також знищення звичної метроритмічної та тональної організації несподівано перегукуються з естетичними принципами Феруччо Бузоні, викладеними в його «Ескізі нової естетики музичного мистецтва» (*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, 1906). Серед ключових методів повернення музиці її істинної природної сутності він виділяє ідею розширення гармонічної мови (ультрохроматика), спонукаючи до створення нових акустичних інструментів. Ідея ультрахроматики стає відправною точкою

для кардинального переосмислення традиційної тональної системи. Вільному атональному мисленню та тяжінню до абстрактного звуку протистоїть штучність і обмеженість звичної тональної організації (мажоро-мінор). Крім того, Бузоні акцентує увагу на ролі імпровізаційної складової у творчому процесі, підкреслюючи більш вільне ставлення до нотного тексту та нотації. Він вбачає повернення імпровізаційної свободи у пошуку альтернативних способів нотації, визнаючи, що будь-який нотний запис абстрактної, щойно виниклої думки чи ідеї насправді є лише її транскрипцією. Тенденція до імпровізаційної свободи вираження стане домінуючою в багатьох авангардних напрямках сучасного мистецтва XX століття.

Індустріально-технічна тематика на початку XX століття привертає значну увагу також у композиторів академічного напрямку. Однак їх творчі пошуки виходять за межі простої звукошумової імітації, як це було у футобрюїтистів. У цьому випадку аудіоефект від відтворення акустичних комплексів урбанізованої реальності не розглядається композиторами як самоціль, а є лише засобом передачі загальної атмосфери і динаміки реального світу. Нові шумові інструменти початку XX століття рідко використовуються в оркестрових партитурах, проте окремі випадки їх застосування свідчать про тенденцію до оновлення традиційного інструментарію. Хвилі Мартено періодично використовувалися такими композиторами, як Даріус Мійо, Артур Онеггер, а згодом – П'єр Булез. У 1923 році Ервін Шульгоф залучив цей інструмент у Другому фортепіанному концерті. Едгар Варез також звертає увагу на шумові інструменти: у 1930 році він використовує дві сирени в сольній партії («Ionisation»), а вже у 1934 році в вокально-симфонічній композиції «Ecuatorial» додає до партитури два терменвокси і хвилі Мартено. Саме Едгар Варез презентував у Парижі в 1929 році «румарармонію» Руссоло, ініціювавши його фабричний випуск. Пізніше, у 1944 році, Богуслав Мартіну створює «Fantasie» для терменвоксу, гобоя, фортепіано та струнного квартету. Також варто згадати

сюїту «Ритмікана» американського композитора Генрі Коуела, написану у співпраці з Левом Терменом у 1931 році.

Широке використання різноманітних шумових ефектів в академічній музиці отримує відповідне семантичне підґрунтя. Включення їх у партитуру поряд із традиційними інструментами має на меті відобразити реальну атмосферу урбаністичної дійсності через призму суб'єктивного сприйняття художника. Наприклад, у 1917 році відбулася скандальна прем'єра одноактного балету «Парад» Еріка Саті, в партитурі якого вперше з'являються незвичайні оркестрові тембри: стукіт друкарської машинки, удар долоні по клавіатурі (*Claquer*), постріл револьвера (*Revolver*), бутилофон (*Bouteillophone*), звуки громових хвиль (*Flaques Sonores*), а також сирени (*Sirene aigue*, *Sirene grave*) тощо. Оригінальне поєднання звуконаслідувальної натуралістичності та конструктивно-формального підходу демонструє представник французької «шістки» Артур Онеггер. У його симфонічній п'єсі «Пасифік 231» (1923) головним героєм є величезний потяг. Зосередженість на предметному сенсі об'єкта визначає не лише звукозображальну асоціативність, але й специфіку драматургії твору, що підпорядкована досить абстрактному задуму – «викликати враження такого прискорення руху, яке здається розрахованим математично, хоча насправді темп, здавалося б, повільно сповільнюється. [...] Я отримав щось на зразок великої хоральної варіації, пронизаної контрапунктичними лініями в дусі бахівського стилю» [20, 55]. Цей твір стає музичним символом конструктивістської естетики того часу та своєрідним імпульсом для багатьох композиторів XX століття. Наприклад, у тому ж році з'являється вокальний цикл Даріуса Мійо «Сільськогосподарські машини» на основі текстів фірмового каталогу, а згодом — його балети «Бик на даху» (*Le Voeuf sur le Toit*, 1923) та «Блакитний експрес» (*Le train bleu*, 1924). Індустріальна тематика також присутня в творчості визнаних метрів європейської музичної культури. Зокрема, славнозвісне «Болеро» Моріса Равеля (1928), за свідченням самого автора, навіяне спогадами про велетенський ливарний завод під час подорожі 1905 року Бельгією та Рейнською областю. У цьому випадку

остинатний ритмічний малюнок іспанського танцю, що повторюється 169 разів, покликаний зобразити безперервний механічний прогрес, статику і динаміку заводського конвеєра одночасно. За задумом композитора, дія балету повинна розгортатися на фоні індустріального пейзажу, зокрема, декорацій стіни заводського корпусу. Урбаністичні мотиви знаходять своє відображення в музиці композиторів, що належать до різних естетичних напрямків і національних шкіл. Наприклад, в Америці інтерес до індустріальних образів виявляють Чарльз Айвз (балет «Кінські сили»), Джордж Антейль («Механічний балет», 1924), а в Бразилії – Ейтор Вілла Лобос (балет «Розвиток аеропланів») та інші. Актуальною індустріальна тематика стає для представників української композиторської школи: Антін Рудницький («Три гимни індустріальної доби» для баса і камерного оркестру або фортепіано, балет «Бурі над Заходом», 1932), Всеволод Задерацький (симфонічна картина «Завод», 1935), симфонія «Фундамент» (1933) та Юліус Мейтус (симфонічна поема «На Дніпробуді», 1929).

Образ міста знаходить своє відображення в симфонічних творах італійського композитора Отторіно Респігі («Фонтани Риму», «Свята Риму»), Чарльза Айвза («Три місця в Новій Англії» (1903–1914), «Центральний парк у темряві» (1898–1907)), Айрона Копленда («Quiet City», 1939), Даріюса Мійо (балет «Бик на даху», оркестрова сюїта «Кінохроніка», балет «Блакитний експрес»), Богуслава Мартіну (балет «Шах королю», симфонічні п'єси «Метушня» (1926) та «Half-Time» (1924)), Юліуса Мейтуса (музика до естрадного ревію «Алло на хвилі 477!» (1924)), Ралфа Воан Вільямса («Лондонська симфонія», 1914) та інших композиторів.

Нові форми колективних комунікацій, що виникли з розвитком міської культури, такі як кіно, спорт, цирк, а також зростаюча популярність джазу, не лише розширюють тематику академічного мистецтва, але й вводять нові форми та методи художнього вираження. Звернення до популярної та доступної музики, а також до теми міського дозвілля, відображає вплив урбаністичної естетики та сприяє появі джазових стильових елементів у класичній музиці, де джаз виступає

своєрідним «екзотичним персонажем» європейського художнього простору. Як зауважує Валентина Конен, навіть у самій Америці, на батьківщині джазу, «міркували над походженням цього напівварварського, напівурбаністичного мистецтва» [20, 57].

Митці того часу зосереджувалися не на естетичних критеріях краси чи гармонії, як це було в епоху романтизму чи імпресіонізму. Їхня увага спрямовувалася на те, що вражає, шокує та збуджує творчу уяву. Таким явищем на початку XX століття став джаз. В Америці джаз став своєрідним порятунком в умовах духовної та моральної кризи, що охопила суспільство після біржового краху 1920-х років. Як зазначив Джордж Антейль, «негритянська культура, подібно до «ричання лева», змогла повернути американців до їхніх первинних інстинктів і основних законів самозбереження» [20, 57]. У Європі ж, за словами Ервіна Шульгофа у статті «Світський танець», музика почала певною мірою «американізуватися», і «почуття дедалі більше поступаються місцем темпу» [36, 154]. Тяжіння до ритмічності та танцювальності відображає пік соціальної напруги початку XX століття, а також резонує з постійною шумовою акустикою урбанізованого машинного середовища, в якому опинилася сучасна людина. У цьому контексті джаз виконує певні об'єднувальні та комунікативні функції, стаючи посередником для розуміння музики соціумом. Як зазначає Ервін Шульгоф, це є «спільнотою людей з різними поглядами, які живуть у світі постійного машинного шуму, і тому природно тяжіють до ритмічності та танцювальності» [36, 153]. Ідеї симфоджазу втілюють у своїй творчості композитори різних національних шкіл. У США першими прикладами цього стилю є твори Чарльза Айвза, зокрема джазові епізоди в його симфонічних композиціях «Центральний парк у темряві» (1898–1907) і «Три поселення у Новій Англії» (1903–1914). Джордж Гершвін вносить свій вклад у «Рапсодії в стилі блюз» (1924), Фортепіанному концерті та опері «Поргі і Бесс» (1935). Оригінальні поєднання європейських неокласичних і пізньоромантичних тенденцій із джазовими елементами демонструють у жанрі фортепіанного концерту Ервін

Шульгоф (Фортепіанний концерт № 2, 1923), Моріс Равель (Фортепіанний концерт Ре мажор, 1930) і Констант Ламберт (Концерт для фортепіано і 11 інструментів, 1931).

Урбаністичні та брутальні композиції Джорджа Антейля, такі як «Jazz Symphony» для трьох фортепіано і оркестру (1925) і «Механічний балет», перегукуються з гротескним «Регтаймом» Ігоря Стравінського (1918), де він залучає угорські цимбали. Інші відомі джазові роботи Стравінського включають регтайм у балеті-пантомімі «Історія солдата» (1918), «Ебоні-концерт» для кларнета і джаз-оркестру (1945) та «Циркову польку» (1944).

Зацікавлення джазом простежується й у симфонічній творчості Богуслава Мартіну («Котячий фокстрот», 1920) та Альбана Берга (джазові танцювальні епізоди в незавершній опері «Лулу», 1937). У камерній музиці відзначаються «Hot Sonata» (1930) для альт-саксофона і фортепіано Ервіна Шульгофа, Скрипкова соната Моріса Равеля (1927) і камерні твори Жака Ібера та Пола Крестона.

Особливо інтенсивно джаз впроваджується у творчість австро-американського композитора Ернста Крженека, який в опері «Джонні награв» (1925) поєднує академічну музику з танцювальними мотивами кабаре. Крім того, головним персонажем несподівано стає джазовий музикант, а в постановці використовуються новітні технології – бездротовий телефон і справжній локомотив.

Активне освоєння джазової стилістики також спостерігається у творчості німецького композитора Курта Вайля, який досяг успіху в жанрах музичного театру та мюзиклу, зокрема в «Тригрошовій опері» (1927).

Отже, мистецтво ХХ століття відгукнулося на всі піднесення і кризи, через які пройшла людська свідомість у цей період. Особливо виразно апокаліптичні процеси цивілізаційно-культурних зрушень знайшли своє відображення в музиці. Це зумовлено тим, що музична інтонація, як будівельний матеріал мистецтва, має синкретичну природу, в якій рух, емоційність, модальність, барвистість і

просторовість поєднані у згорнутій формі. Завдяки абстрактному характеру музичної інтонації, її асоціативні можливості безмежні. Музичний урбанізм, що почав формуватися на початку XX століття на тлі стрімких культурних, економічних і соціальних потрясінь, органічно увійшов до культурно-цивілізаційних процесів того часу, свідчачи про свою актуальність і затребуваність у мистецькому середовищі. Сфокусувавшись на звукових образах і реаліях сучасного міста, а також на темах науково-технічного прогресу та нових форм міського дозвілля, музичний урбанізм, особливо в міжвоєнний період, став одним із найяскравіших феноменів мистецтва. Композитори різних національних шкіл і традицій, часто з діаметрально протилежними стилями й естетичними вподобаннями, створювали музичні рефлексії на соціальні й культурні події свого часу. Вони використовували засоби виразності й техніки конструювання музичного матеріалу, які згодом стали основою композиторських технік XX століття. Значну роль у цьому контексті відіграють фортепіанні твори, адже звукова багатогранність і політембральність фортепіано виявилися надзвичайно підходящими для відтворення звукових образів урбанізованого середовища.

РОЗДІЛ 2. ЗВЕРНЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДО ТЕМИ ІНДУСТРІАЛІЗАЦІЇ НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

2.1. Художні та технократичні трансформації образу Машини початку ХХ століття.

На початку ХХ століття європейська цивілізація переносить динамічні імпульси технічного прогресу в мистецтво, відображаючи швидку індустріалізацію та механізацію повсякденного життя. Взаємодія емоційно-чуттєвих та прагматично-раціональних впливів сприяла формуванню феномену «технічної культури», яка зосередилася на втіленні образів, пов'язаних з урбаністичною тематикою. Методи, привнесені науковою ідеологією (фр. *Scientisme*, лат. *scientia* – наука, знання), такі як систематизація, чітка структуризація, логічний формалізм, аксіоматичний підхід до узагальнення та аналізу, а також використання математичної символіки, проникають у всі аспекти людського світобачення, докорінно змінюючи особистість і формуючи феномен технократичної свідомості. Інтелектуалізм та прагматизм поступово витісняють сакральність і релігійність культури попередніх епох. Наука з її вірою в розум і знання стає головною ідеологічною основою соціокультурного життя та його головною метою. Символом технократичного мислення є підвищена значущість конструктивного підходу в мистецтві, що приводить до орієнтації на механічність, яка витісняє емоційну свободу, суб'єктивність та будь-які прояви чуттєвості і ліризму, а також романтичне та сакральне сприйняття мистецького акту. З одного боку, апологія урбанізму і фетишизація машинності призводить до утвердження раціонально-конструктивістських принципів, з іншого боку, тема самотності й відчуження в індустріальному суспільстві набуває урбаністично-сюрреалістичного осмислення. Ці процеси суттєво змінюють підхід до створення естетичних об'єктів, де пошук оригінальності та постійна потреба у нових, ще не випробуваних матеріалах стають основними рушіями творчості.

Зростання значення раціональних та аналітичних елементів у композиторському мисленні, з одного боку, сприяло поширенню неокласичних

тенденцій, які спиралися на традиційну систему звукової організації, успадковану від попередніх шкіл. З іншого боку, це призвело до створення нових композиторських технік, що базувалися на постромантичній та експресіоністичній естетиці. Як зазначає Стефанія Павлишин [26], два ключові фактори – інтелектуалізм і прагнення до конкретного вираження, замість абстрактності – стали основними вимогами новітньої епохи. Фовістські та брьюїстські тенденції, з їхньою однобокістю і надмірною звуковою насиченістю, вже не відповідали динамізму нової ери. Їх трансформація через інтеграцію раціональних та аналітичних компонентів, особливо у сфері ритму і структури музичного матеріалу, спричинила появу нових виразних засобів. Ці засоби здатні не тільки передавати акустику урбанізованого світу, але й відображати дух динамічної епохи, яка задає нові напрями у сприйнятті простору і часу.

Невпинне прагнення до оновлення сюжетів, тематики і виразових засобів, що охопило мистецтво початку XX століття, стимулює інтенсивний пошук постійного носія естетичного образу індустріальної епохи. Образ Мащини у всіх її варіаціях (конвеєр, автомобіль, потяг, літак тощо) стає символом урбаністичної естетики, метафоричним вираженням динаміки сучасної реальності та безперервного науково-технічного прогресу. Машина перетворюється на алегорію нового динамізму, нового бачення часу, впливаючи на принципи формування і структурування художніх творів. Урбаністичні композиції в цьому контексті можна розглядати як продовження романтичних пошуків образності через інтелектуальну призму. Звуконаслідувальні, темброво-ритмічні, фактурні й динамічні ефекти використовуються в рамках чітко структурованого музичного матеріалу, що базується на конструктивному підході.

Вплив естетики урбанізму на розвиток композиторського мислення виявляється через специфічне втілення механістичної ідіоматики у фортепіанній музиці європейських композиторів першої третини XX століття. Звернення до фортепіано для передачі індустріальної шумової акустики пояснюється не лише його оркестровою повнозвучністю і великими динамічними можливостями, але й

темброво-сонористичною багатогранністю інструменту. Різні підходи до трактування образу машини як символу урбаністичної реальності у філософсько-етичному контексті призводять до різноманіття, а іноді й суперечливості його втілень. Композитори по-різному акцентують семантичні аспекти механістичної тематики: з одного боку, машина виступає як джерело естетичної насолоди, акустичний символ нової епохи та прогресу, з іншого боку — як уособлення агресії, зла та ворожості, метафоричний символ антикультури ХХ століття. Смисловий акцент визначає використання різноманітних звуконаслідувальних, темброво-ритмічних, фактурних і динамічних ефектів, навіть коли сама суть предмету однакова. Всі ці твори об'єднує прагнення поєднати два елементи — конструктивне мислення (механічність, відстороненість) та яскраву асоціативність із конкретним, антиабстрактним висловлюванням. Механічність при цьому підкреслює домінування принципу остинато як естетичного втілення машинерії.

Наше дослідження зосереджене на фортепіанних мініатюрах з яскраво вираженою програмною основою. Образ автомобіля представлений у творах «В автомобілі» та «В автобусі» Ф. Пуленка з циклу «Прогулянки» (1921) та у п'єсі «Авто» Всеволода Задерацького з циклу «Зошит мініатюр» (1928). Залізнична тематика відображена в мініатюрах «Scenic-Railway» А. Онеггера, «Le Train hanté» («Поїзд-привид») Б. Мартіну та «Celestial Railroad» (1924) Чарльза Айвза. Образ аероплану постає в мініатюрі Лео Орнштейна «Суїцид в літаку» (1913), у п'єсі «В літаку» з циклу «Прогулянки» Франсиса Пуленка (1921) та в сонаті Джорджа Антейля «The Airplane» (1921).

Суворий і продуманий вибір музичних засобів, їх різноманітне семантичне наповнення, мінімалізм та афористичність форми відображають ідеї «нової простоти» і «нового динамізму», проголошені серед представників французької «шістки», а також реалістичні тенденції, характерні для «нової речевості» П. Хіндеміта.

Одним із перших, хто відгукнувся на урбаністичні тенденції в західноєвропейському мистецькому контексті, став представник французької «шістки» Франсіс Пуленк. У 1921 році він представив публіці фортепіанний цикл «Прогулянки», де в 10 різнохарактерних п'єсах передає моторні відчуття від різних засобів пересування. Незважаючи на екстравагантність задуму, Пуленк зберігає основні принципи програмності, притаманні романтикам, але з іншими акцентами та засобами втілення. Композитор не зупиняється на прямій звуковій імітації чи описовості об'єктів, а вільно грає з мюзик-хольними інтонаціями, вводить несподівані цитати (як-от тему «Шопена» в п'єсі «Автомобілі»), дотепно обігрує різні способи втілення ідеї руху та несподівано поєднує стилі й фактурні моделі. Любов Кияновська називає «Прогулянки» одним із «найяскравіших прикладів програмного парадоксу та іронії» [80, с. 40]. Таким чином, романтична тема подорожей (як у «Мандрівнику» Ф. Шуберта, «Гарольді в Італії» Г. Берліоза чи «Роках мандрів» Ф. Ліста) у Пуленка набуває іронічного трактування, продовжуючи парадоксальну традицію циклічних програмних творів Еріка Саті («Спорт і розваги», «Три п'єси у формі груші», «Ексцентрична красуня» тощо).

Цикл побудований на принципі контрастного зіставлення п'єс, із чітким акцентом на театральну жестикуляцію та образність музики. П'єси розташовані в такій послідовності: № 1 «Пішки», № 2 «В автомобілі», № 3 «Верхи», № 4 «У човні», № 5 «В літаку», № 6 «В автобусі», № 7 «В колясці», № 8 «По залізній дорозі», № 9 «На велосипеді», № 10 «У диліжансі». Пуленк не обмежується лише програмними назвами кожної частини циклу. Особливістю є те, що замість традиційних темпових позначок, композитор робить акцент на характері виконання, що відразу налаштовує виконавця на потрібний образний лад. Найяскравіші приклади включають: № 1 «Nonchalant» (фр. – безтурботно), № 3 «Trepidant environ» (фр. — гарячково), № 8 «Vif» (фр. – яскраво). Ремарки композитора стосуються як образності й характеру виконання, так і техніки гри на фортепіано, артикуляції та педалізації, наприклад: «doucement balance» (обережно балансуючи), «penetrant» (проникливо), «delicatement» (делікатно), «violent peu de

pedale» (не шкодуючи педалі), «tres enveloppe des pedales» (огорнуто педаллю). Це ще раз підкреслює важливість кожної деталі музичної тканини в контексті витонченого, рафінованого естетизму, що притаманний французькій музиці.

Будучи учнем видатного іспанського піаніста-віртуоза Рікарда Віньєса, Пуленк створює п'єси, надзвичайно зручні для виконання, але різні за стилем, манерою та складністю фортепіанного письма. Кожна п'єса циклу має компактний розмір, не перевищуючи сорока тактів, як, наприклад, № 9 «На велосипеді», що складається лише з 19 тактів. Схильність до афористичного стилю письма зумовлена відсутністю контрастної драматургії та орієнтацією на екстенсивне інтонаційне розгортання. Таким чином, наслідуючи Е. Саті, Пуленк зосереджується на статичності образів і апроцесуальності. Характерною рисою його гармонічної мови, як і для інших представників «шістки», є використання політональних прийомів. Наприклад, у п'єсі № 10 («В диліжансі») верхній голос звучить у C-dur, тоді як нижній – у Fis-dur, і ця бітональна структура зберігається протягом усього твору.



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

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



Рис. 2. Ф. Пуленк. «Верхи», т. 12–15.

Хоча цикл був написаний на початку творчого шляху композитора, він відображає найбільш характерні риси стилю Пуленка, зокрема «ренесансне» оптимістичне світосприйняття та близькість до французької клавесинно-фортепіанної традиції, що поєднує докласичні та позакласичні елементи. Мінімалістичні прийоми, раціональність і лаконічність висловлювання гармонійно поєднуються з виразною мелодією, незвичними гармоніями та характерною інструментальною театральністю, властивою Пуленку. Ці твори, прості за фактурою та здебільшого двоголосні, відразу ж привертають увагу слухача завдяки ясності та прозорості письма, а також блискучій винахідливості у використанні нових фактурних прийомів для створення образів або переосмислення традиційних класичних формул. Наприклад, для відображення руху поїзда (№ 8) композитор використовує доволі прості засоби в граціозній манері французьких клавесиністів, з мінімальним застосуванням педалі та акцентом на дрібну техніку.



Рис. 3. Ф. Пуленк. «Поїзд», т. 1–3.

Ясність гармонічної мови, консонантна милозвучність гармоній та характерні автентичні каденції свідчать про алюзію до класичного стилю. Середній розділ простої тричастинної форми вносить мінімальний контраст. Мотиви теми, піддаючись інтонаційним і ритмічним трансформаціям, немовби освітлюються новими барвами завдяки секвенційному розвитку – C-dur – c-moll – Es-dur.

Динаміка руху автомобіля (№ 2) передана композитором у зовсім іншому стильовому ключі. Він відкрито наслідує романтичну манеру письма, навіть декларативно. Наче продовжуючи тенденцію до стильової алюзії, започатковану

Е. Саті (в його фортепіанних циклах «Embreons desseches» та «Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois»), Пуленк вводить шопенівську цитату (т. 13), підкреслюючи це додатковою ремаркою.

Концертно-віртуозна, репрезентативна подача музичного матеріалу з високим рівнем динамічного та емоційного напруження (ремарки автора – «tres agite», «tres gai» – дуже збуджено, дуже піднесено) підсилюється введенням гостро-дисонантних акордів та співзвуч. Їх раптова поява в репризному розділі додає іронічного відтінку до загалом милозвучної гармонічної канви. Завершальний висхідний пасаж паралельними секстами, який несподівано закінчується «біладовим» акордом (a-moll'-ний тризвук у лівій руці та звук сіс у правій), лише підкреслює гумористичний підтекст музики.

Чергування прозорої «молоточкової» звучності з педальними та обертоновими нашаруваннями свідчить про зацікавленість композитора колористично-сонористичними досягненнями імпресіонізму, зокрема в таких творах, як № 1 («Пішки»), № 7 («В колясці»), № 9 («На велосипеді»), № 10 («В диліжансі»). Пуленк також вдається до характерної для експресіонізму екзальтованої, драматично-екстравертної манери висловлювання, поєднуючи її з різкодисонантною, хроматизованою гармонічною мовою у творі «У човні».

Композитор використовує досить оригінальний підхід при підборі музичних характеристик для створення образу літака. Паралельний рух гостродисонантних інтервалів (мала нона) та квартових септакордів на фоні щедрої педалізації, яка наче огортає акорди обертоновими нашаруваннями, відтворює плавні, неспішні віражі літака та звук його двигуна.



Рис. 4. Ф. Пуленк. «Аероплан», т. 1–2.

У прозорій поліфонічній фактурі все підпорядковано лінійності. Індиферентність ліній підкреслюється різними засобами, такими як динаміка, артикуляція та несумісність тактових розмірів по вертикалі.



Рис. 5. Ф. Пуленк. «Аероплан», т. 6–10.

Розмірений і плавний розвиток, який лише зрідка порушується хвилеподібною динамікою та контрастними зіставленнями різних звучностей, створює ефект статичності і застигlosti образу, а також безімппульсного руху. Для порівняння можна згадати мініатюру українсько-американського композитора Лео Орнштейна «Суїцид в літаку» 1913 року, яка у виконанні автора, разом з іншими урбаністичними творами, викликала справжній фурор на сценах Америки та Європи, під час гастрольних турів 1913–1914 років, що проходили при переповнених залах (понад 2000 слухачів). Паралельно з Генрі Коуелом, Орнштейн сміливо експериментує з кластерами та вражає публіку шумово-ударною трактовкою фортепіанної звучності.



Рис. 6. Л. Орнштейн. «Суїцид в літаку», т. 1–4.

Активне використання техніки мартелято, інтервальних гліссандуючих пасажів, акордових тремолуючих комплексів, а також відверто атональне

мислення в гармонії і різка динамічна та артикуляційна акцентуація синкоп у ритмі демонструють кардинально інший підхід композитора до зображення машини. Завдяки програмному заголовку він акцентує увагу на процесуальності дії (факт суїциду є головним, а машина виступає швидше як фон), що обумовлює наскрізну драматургію цієї мініатюри, з чітко вираженою драматичною кульмінацією в середньому розділі композиції.



Рис. 7. Л. Орнштейн «Суїцид в літаку», т. 90–95.

У схожому ракурсі зображено образ літака і в другій сонаті Джорджа Антейля, хоча тут композитор додає ліричні оазиси в стилі імпресіоністично-сонористичного письма. Ці ліричні епізоди дещо пом'якшують урбаністично-войовничий тон твору. У 1937 році, на замовлення однієї з виставок у Парижі, сімнадцять композиторів, що на той час проживали в місті, створюють фортепіанні мініатюри, тематично пов'язані з залізницею. Цей цикл, присвячений видатній піаністці і педагогині Маргариті Лонг, отримує назву «Парк атракціонів». Окрім «Scenic-Railway», до нього також входили, наприклад, «Le Train Hante» Богуслава Мартіну, а також мініатюри Федеріко Момпо, Жака Ібера, Жоржа Оріка, Даріюса Мійо, Франсиса Пуленка та інших.

У контексті різноманітних музичних втілень образу локомотиву через фортепіанне письмо деякі твори потребують детальнішого аналізу. Артур Онеггер, який після створення симфонічної п'єси «Пасифік 231» у 1923 році

утримувався від надмірного захоплення сучасними модерновими тенденціями, у фортепіанній мініатюрі «Scenic-Railway» втілює свою відому сентенцію «музика – це геометрія, що рухається у часі» [20, 78].

На відміну від згаданих раніше фортепіанних мініатюр «По залізній дорозі» Ф. Пуленка, де образна структура та метрична пульсація відчувуються з перших тактів, Онеггер має інші семантичні наміри. Наявність вступного розділу вказує на його намір показати поступовий перехід від статичності до руху.

Хоральна насиченість акордових вертикалей із елементами підголоскової поліфонії поступово витісняється секундовими інтонаціями. Їх висхідний секвенційний розвиток, підсилений ритмічним дробленням, на піку динамічного зростання раптово переривається гостродисонантним тремолоючим акордом (p), що ще більше підсилює ефект напруги та очікування.



Рис. 8. А. Онеггер. «Залізниця», т. 1–6.

Основний розділ Allegro ілюструє характерний для Онеггера підхід до динамічного наростання та ритмічної інтенсифікації в межах монотематичного варіантного розвитку. Безперервний потік шістнадцятих нот, що рухаються паралельно на двох рівнях клавіатури і зливаються в єдиному звучанні, формує унікальність музичної тканини цієї композиції.



Рис. 9. А. Онеггер. «Залізниця», т. 7–8.

Тематична однорідність фактурно-фігураційного типу відразу привертає увагу до предметного сенсу зображуваного об'єкта. Дотримання певного фактурного стереотипу вказує на свідоме акцентування на фонічності обраної фактурної формули, що сприяє більшій виразності та стабільності образу.

Конструктивна продуманість комбінаторики ритмо-інтонаційних структур і технічних прийомів (таких як поступове інтонаційне проростання та ритмічна варіантність) є ефективним засобом для передачі невловимої точності та передбачуваності механічного руху. Проте композитор також намагається зобразити момент поступового наростання швидкості, уникаючи при цьому безпосередніх темпових змін, подібно до використаного раніше методу в «Пасифік-231». Для цього застосовується цілий комплекс дієвих засобів динамізації музичної тканини.

Принцип інтонаційного проростання, притаманний класичному типу розвитку, веде до поступового розширення діапазону звучання та регістрового розведення мелодичних ліній (від секунди до великої децими на піку кульмінаційного розвитку). Динаміка розвитку підкріплюється також прискоренням ритму тональних змін через гармонічні секвенції. Хвилеподібна динамічна шкала на рівні мікроструктур (в межах такту) поєднується з контрастною терасоподібною динамікою (три хвилі поступового наростання і спаду (p-f-p)). Таким чином, динаміка набуває функцій формотворчого фактора, структурно оформлюючи музичний потік у просту тричастинну форму. При остинатно витриманій метричній пульсації композитор вдається до ритмічної варіантності та різноманітних прийомів фігуративної техніки. Тут можна помітити семантичні наміри композитора. Наприклад, перехід від шістнадцятих

до тріольного руху на піку динамічного злету відображає момент інертності на фоні темпової стабільності. Використання ритмічного дроблення на початку динамічної хвилі створює ефект пришвидшення, що динамізує музичний розвиток. Щодо гармонічної мови, її якість є похідною від комбінаторики інтервального співвідношення паралельного руху двох мелодичних ліній. Їхня індиферентність підкреслена також завдяки застосуванню прийому «двох клавіатур» з почерговою зміною позицій рук. В результаті різноманітні політональні нашарування (наприклад, C-dur (лід.) – As-dur (нат.)), а також полігармонічні співставлення арпеджованих фігурацій різної структури створюють специфічну колористично-сонорну звучність.

Отже, Онеггер, незважаючи на видиму спонтанність і імпровізаційність розгортання музичного матеріалу, представляє приклад чітко продуманої та раціонально виваженої композиційної процесуальності, в якій усе підпорядковано ідеї математично точного наростання швидкості руху машини.



Рис. 10. А. Онеггер. «Залізниця», т. 19–20.

Епізодичне зацікавлення урбаністичними тенденціями також простежується в творчості українських композиторів початку ХХ століття. Формування українського музичного модернізму значною мірою було зумовлене міграційними процесами в мистецькому середовищі. Новітні течії експресіонізму, неокласицизму, неофольклоризму та урбанізму, знайшовши своє унікальне вираження у творах українських модерністів, зруйнували замкненість і певну консервативність української культури. На прикладі творчості таких композиторів, як Федір Якименко, Володимир Дукельський, Лео Орнштейн, Юхим Голишев, Костянтин Шипович, Пилип Козицький, Стефанія Туркевич-

Лісовська Лукіянович, Юзеф Кофлер, Микола Колесса, Всеволод Задерацький, Зеновій Лисько, Антін Рудницький, Василь Барвінський, Нестор Нижанківський, Борис Лятошинський, Левко Ревуцький та інших, можна стверджувати, що тогочасна українська академічна музика була невід'ємною частиною європейської культури, хоч багато з цих композиторів ще не отримали належної оцінки й аналізу у музикознавчих дослідженнях.

Українські композитори активно демонструють приклади музичного відображення актуальних тем і сюжетів свого часу. Левко Ревуцький у «Скерцо» з Другого фортепіанного концерту (1934) звертається до ідеї передання спортивної атмосфери через музичні засоби, наповнюючи твір енергією оптимізму і спортивною ексцентрикою. У 1920-х роках з'являється збірка мініатюр під назвою «Кінозбірник» (1929), що, ймовірно, була створена для потреб кінематографу. Володимир Клиш [12] зазначає, що особливістю цієї збірки є вказівка тривалості кожної п'єси, рідкісна для того часу. Наприклад, мініатюра Пилипа Козицького «Індустріальний момент» має позначку «1,½ хв.» щодо тривалості. За словами львівського музикознавця Романа Стельмашука [32], урбаністичні мотиви також можна простежити у фортепіанній сюїті Нестора Нижанківського «Листи до неї». Мислення, схоже на монтаж, з кадрованою структурою епізодів, використання побутових інтонацій у п'єсі «Лист про ніжність її рук» і дисонантність гармонічної мови свідчать про модерністські вподобання композитора.

Соната Антіна Рудницького (1931) є яскравим прикладом гармонійного поєднання національних особливостей мислення з тогочасними модерними тенденціями. Рудницький здобув освіту спочатку у польській консерваторії Львова (тодішнього Лемберга), де навчався грі на фортепіано у Вілема Курца (1917–1922), а потім у Берлінській вищій школі музики в класі композиції Франца Шрекера (1922–1926). Ці роки дали йому можливість безпосередньо спілкуватися з видатними представниками європейського мистецтва. Серед них — Василь Барвінський, у якого він вивчав гармонію, Артур Шнабель і Егон Петрі, під чийм

керівництвом удосконалював свою фортепіанну майстерність, Курт Закс, у якого слухав курси з інструментознавства і музикознавства, а також Юліус Прювер, завдяки якому отримав диригентську підготовку. Важливий вплив на нього мали також молоді викладачі Берлінської вищої школи, такі як Ернст Крженек, Алоїс Хаба і Кароль Ратгауз, старші вихованці Шрекера, які вже вносили нові ідеї в мистецтво. Це оточення сприяло розвитку композиторського таланту Рудницького і визначило його етичний вектор. Про його прагнення пропагувати авангардні тенденції в українській музиці свідчать переклад ним у 1938 році книги Феруччо Бузоні «Нарис нової естетики музики» та його перша стаття, опублікована у 1922 році у Львові, яка була присвячена західноєвропейському авангарду [4, 7].

Фортепіанна соната, написана в 1931 році під час перебування Рудницького в Києві, є прикладом інтеграції неофольклорних, неокласичних та урбаністичних тенденцій в українській музиці початку ХХ століття. Спираючись на український фольклор та національну специфіку мислення, композитор водночас залишався відкритим до модерністських міжнародних впливів, що надає твору особливої цінності. Основні музичні теми сонати засновані на інтонаціях із стрілецьких пісень, зокрема «Ой видно село» та «Ой та зажурились стрільці січовії» [4, 182]. Вокальна природа тематизму особливо виразно розгортається через різноманітні прийоми розвитку матеріалу.

У творі композитор майстерно поєднує різні стилістичні течії. Наприклад, разом із застосуванням поліфонічних прийомів (елементи підголоскової поліфонії, контрапунктичні взаємодії тематичного матеріалу в репризі першої частини сонати), присутні епізоди, витримані в манері пізньоромантичних віртуозних каденцій (кода першої частини, т. 82-88). У другій частині (*Tema con variazioni*) імпресіоністичні рішення, зокрема паралельні акордові звучності та колористичні нашарування політональних обертонів, контрастують з оголеною лінеарністю фактури, характерною для французької «шістки» у фіналі *Allegro con*

fuoso. Тут Рудницький звертається до урбаністичних мотивів, збагачуючи фольклорні інтонації сучасними модерністськими рисами.

Виразність урбаністичної стилістики підкреслюється використанням техніки *martellato*, акордових та октавних ланцюгів, бінарного супроводу у джазовій манері «*stride-piano*», а також гострою акцентуацією та інтенсивною темпово-динамічною шкалою. Це створює образ модерної фольк-бурлески. Часті зміни тактових розмірів нагадують техніку типову для цього виду композиторського письма, а гостра дисонантна гармонія (квартово-квінтові акорди, політональні нашарування) додають твору динамічності.

Контрасти в динаміці (*ff-p*) та фактурі у фіналі забезпечують різноманітність звучання. Сонорно-кolorистичний епізод *Scherzando poco rubato* (т. 24) і повернення побічної теми з першої частини у зміненому вигляді (т. 62, *Piu allegro, non legato*) виступають контрастними елементами, структуруючи рондальну композицію твору. Крім того, повторення побічної теми у фіналі створює смислову арку, що разом із інтонаційною єдністю надає сонаті цілісності та легкості сприйняття.

На початку ХХ століття історія музики знає чимало випадків несправедливого або навмисного викреслення імен композиторів, чиї твори ніби зникли у вирі політичних і воєнних потрясінь. Одним із таких імен є Всеволод Задерацький (1891–1953). Як зазначає Яків Немцов у німецькому журналі «*Osteuropa*», «випадок Задерацького – це прецедент. Жоден інший композитор такого рівня не зазнавав такого тривалого політичного переслідування протягом усього свого життя... Його життя виглядає як безнадійна боротьба: один музикант проти могутнього державного апарату, який прагнув знищити його творчість або навіть загрожував його життю» [20, 85].

За біографічними даними, у 1915–1916 роках Задерацький працював учителем музики в царській родині, що й стало причиною його подальших політичних переслідувань. Його музична спадщина вражає своєю актуальністю та масштабністю. Зокрема, монументальний фортепіанний цикл «24 прелюдії і

фуги», написаний під час ув'язнення в одному з сибірських таборів (СевВостЛаб) у 1937–1938 роках, є першим відродженням цього жанру з часів бароко. Цей цикл випередив «Ludus tonalis» Пауля Хіндемита (1939). Як згадував Всеволод Задерацький-молодший, твір був написаний на бланках для телеграм без доступу до фортепіано [20, 85].

Фортепіанна спадщина займає значне місце в творчості композитора. Як талановитий піаніст, він глибоко відчував особливості фортепіанної стилістики та майстерно володів різноманітними піаністичними техніками. Його фортепіанний цикл «Зошит мініатюр» (1928) відображає інтерес композитора до конструктивістських ідей того періоду. П'ять мініатюрних п'єс охоплюють дві основні образні сфери: динамічно-токатний план («Авто», «Марш-плакат», «Карусель») і лірико-споглядальний, написаний у стилі постімпресіонізму («Потаємне», «Хмари»).

У контексті захоплення машинерією того часу особливу увагу привертає п'єса «Авто», яка оригінально передає енергію механістичного руху. Атематизм, конструктивістські рішення, монтажне мислення, дисонансна гармонічна мова, експресія наростання руху та контрастні зіставлення – це ключові характеристики цієї музики. Основою тематизму твору є механічний рух остинатних фігурацій різних форм і варіацій, які часто взаємно дзеркально інвертуються, контрастно змінюючи фактурні площини в кожному епізоді. Об'єднуючим елементом виступає остинатна ритмічна формула тріольного руху, яка піддається численним комбінаторним прийомам як в інтонаційному, так і у фактурно-ритмічному вимірах. Структура композиції демонструє тенденцію до дискретності та монтажного мислення. Чіткість основних розділів досягається не лише завдяки фактурно-тембровим засобам. Для виразнішого окреслення меж розділів композитор використовує серію гостродисонантних синкопованих акордів, що переривають черговий остинатний епізод на піку його розвитку.

Поряд із виразним конструктивістським підходом у композиції, Задерацький надає перевагу позиційній техніці у виборі піаністичних прийомів,

характерній для романтичної або імпресіоністичної віртуозності. Токатна остинатність руху, разом з ефектністю та віртуозністю піаністичного виконання, вражає своєю динамікою та яскравістю виразності. Це свідчить як про тонке відчуття фортепіанного колориту, так і про майстерне втілення семантичних та асоціативних задумів композитора.

Підсумовуючи, можна сказати, що впровадження образу машини в мистецтво є однією з ланок еволюції цивілізаційного процесу. Протиставлення «людина-машина» є відображенням вічної філософської проблеми співвідношення культури й цивілізації як естетичних категорій. Машина стає символом нового динамізму й сприйняття часу, а музика, як найбільш абстрактний вид мистецтва, викликає у слухача певні психоемоційні реакції та спонукає до роздумів. Різне смислове навантаження визначає використання різних звукових, темброво-ритмічних, фактурних і динамічних ефектів, навіть коли об'єкт залишається однаковим. Проте у всіх прикладах спостерігається загальна тенденція до поєднання конструктивного мислення, яке відображає технократизм, і яскравої образності, що протистоїть абстракції (за висловом С. Павлишин).

2.2. Модифікація звукових образів у фортепіанній музиці початку XX століття.

Аналіз оновлення звукового образу фортепіано передбачає осмислення самого поняття «звукообразу» як категорії, що відображає універсальність музичного мислення. Історія фортепіанної музики тісно пов'язана зі зміною уявлень про звукову природу інструменту. «Нова фортепіанна музика», кожна музична епоха по-своєму трансформує природне звучання фортепіано, при цьому змінюється не стільки тембр чи діапазон інструменту, скільки ставлення композиторів до засобів відтворення їхніх творів.

Різноманітні дослідження зарубіжних і вітчизняних музикознавців допомогли визначити фактори, що сприяли оновленню фортепіанного звукообразу протягом історії. Серед цих факторів: історико-культурна динаміка, еволюція композиторських технік (додекафонія, серіальність, пуантилізм, сонористика, алеаторика), конструктивні зміни в інструменті (розширення діапазону, механіка «подвійної репетиції» Себастьяна Ерара), нові звуковидобувні прийоми (препарація інструменту) та виконавські фактори, що впливали на розвиток стильової парадигми XX століття.

Українська дослідниця Наталя Рябуха визначає звукообраз як «художньо-акустичну концепцію звукового образу світу, що відображає єдність світосприйняття композитора і виконавця через виразні можливості інструменту в поєднанні з виконавськими прийомами» [29, 233]. Отже, кожен інструмент має історичні передумови свого трактування звучання, що дозволяють йому передати певну концепцію інтонованого світовідчуття.

Фортепіанна музика початку XX століття, відображаючи дух і стиль новітнього мистецтва, повною мірою демонструє протиріччя сучасного музичного мислення. Її здатність до звуко-тембрової поліваріантності й відтворення різних фактур стала ключовим фактором у залученні фортепіано до відтворення звукового ландшафту урбаністично-індустріальної епохи. Різноманіття образів

фортепіанного звуку – від сонористично-кolorистичних до шумових – виявилось надзвичайно важливим для передачі звукових відчуттів нової епохи.

Очевидно, що проникнення урбаністичних мотивів у сферу інструментального мислення суттєво впливає на всю систему піанізму, потребуючи детального вивчення. Динамізм і радикальність мистецьких процесів на межі століть створили необхідність у новій якості звучання, здатній передати багатовимірну специфіку сучасного життя. Романтичний підхід до мелодизації піанізму та використання обертонових принципів у побудові фактури поступово втрачає свою актуальність. І хоча Дебюссі й Равель ще дотримуються обертоново-кolorистичної естетики з її темброво-регістровими пластами та щільною фактурою, на початку XX століття фортепіано набуває принципово нової звукової й образної ролі.

Леонід Гаккель зазначає, що деякі фортепіанні твори 1910-х років стали знаковими подіями в музичному мистецтві загалом, зокрема «Три п'єси» ор. 11 Арнольда Шенберга та «Allegro Barbaro» Бели Бартока. Таким чином, можна виділити дві основні тенденції в розвитку піанізму XX століття: kolorистично-сонористичну, пов'язану з ілюзорно-педальною манерою написання, та ударно-безпедальну, що виникла під впливом фольклорних, зокрема позаєвропейських, урбаністично-конструктивістських чинників і джазової стилістики. Це свідчить про еволюцію звукового модусу під впливом звуко-образного інтонаційного контексту тогочасного життя, де ударність виступає як принцип звуковидобування, а остинатність – як принцип мислення. У фортепіанному звучанні на початку XX століття ударність набуває двох основних напрямків: мануального, неокласичного піанізму та ударно-шумового, що є своєрідною ремінісценцією романтичного стилю, але в зовсім іншій звуковій та стильовій перспективі. Наприклад, представники французької «шістки» схиляються до молоточкової пальцевої техніки класичної епохи. Ударність і уривчастість звучання, яких композитори та виконавці минулих епох намагалися уникати, раптом отримують особливе семантичне значення. Ця характеристика механіки

фортепіано виявляється резонансною для композиторських рефлексій того часу. Уникаючи традиційного естетизму та милозвучності, вони свідомо акцентують увагу на відсутності тембрової виразності та уривчастості звуку фортепіано.

Одним із перших, хто відверто вказав на оманливість та ілюзію наспівності фортепіано, був Феруччо Бузоні. Його слова про «міфічність» фортепіанного legato в «класичному» і «романтичному» піанізмі прозвучали як ніцшеанський вердикт для суспільної моралі. Експериментальні пошуки в області звукообразу призвели до визнання самоцінності звуку як явища, зокрема звуко-тембру та звукоритму. Це включало навіть застосування ультрахроматики (А. Хаба, Ч. Айвз, А. Лур'є та ін.), різноманітних шумових (позамузичних) ефектів (Е. Саті, Дж. Антейль) і електроакустичних новацій (Л. Русолло, Е. Варез, Дж. Кейдж та ін.). Ця тенденція стала пріоритетною складовою інструментального мислення та композиторсько-виконавських традицій ХХ століття.

Перші приклади антиромантичної тенденції в звуковому образі фортепіано з'явилися практично одночасно. У 1911 році в Будапешті прозвучало «Allegro Barbaro» Бели Бартока. Цей стиль гри позбавляє фортепіано будь-якого натяку на протяжність звуку, акцентуючи увагу на його суто ударній природі. У Бартока, на фоні ударно-безпедального піанізму, відзначається надзвичайна щільність фактури, що ґрунтується на лапідарній техніці октавних і акордових ланцюгів із активним використанням техніки *martellato*, які часто перериваються різкими акцентами позаметричних дисонансних співзвуч. Такий «вибуховий» комплекс виразних засобів надає звучанню фортепіано саркастичний і брутальний характер. Наче традиційний набір піаністичних прийомів раптово проглядає через призму метафоричної маски антиестетизму. У цьому контексті «Allegro Barbaro» (1911) Бели Бартока можна розглядати як відродження барокового жанру токати в умовах урбанізаційної реальності. Барток уперше представляє звукову модель тотального ритму в фовістично-брутальному обрамленні. На думку Стефанії Павлишин, всі порушення основного метру, як у «Сюїті 1922» П. Хіндемита, не є лише результатом впливу фольклорних стимулів, а відображають машинний

динамізм [26, 131]. Подібний підхід до метроритміки характерний для багатьох новітніх течій XX століття – неокласицизм, урбанізм і ужиткова музика спираються на «принцип моторики», де міцний основний метр дає змогу точних порушень рівності та зміщення тактової риси. Така поліметрична багат шаровість, під впливом фольклорних, екзотичних (зокрема джазових) і механістичних чинників, вивела ритмічну сферу в ранг привілейованих засобів нової музики.

Крім того, ритм отримує не лише тематичну функцію (у Бартока тематизм зводиться до лаконічних фраз, схожих на мовно-речитативне, «язичницьке» інтонування), а й динамізуючу та формотворчу одночасно. Аналогічно до лінійної (часової) послідовності епізодів у кінематографі, смислові зв'язки частин твору ґрунтуються на різних градаціях емоційно-енергетичного накалу, де за напругою слідує розрядка (підйом-спад, активність-пасивність). Функцію екстенсивних епізодів виконує токатний масив *fis-moll*, який, подібно до «бурдонного» фону, пронизує наскрізний варіантний розвиток тематизму.



Рис. 11. Б. Барток. «*Allegro Barbaro*», т. 62–75.

Використання великих звукових мас (аж до «триручного» викладу), застосування різноманітних ударно-сонорних ефектів, посилюваних раптовими динамічними (*p-ffff*), фактурними та регістровими контрастами, гіперболізована дисонантність і жорсткість музичної мови стають якісними акустичними ознаками урбанізму, навіть без однозначних асоціативних програмних назв.

Вже з мініатюр Клода Дебюссі, таких як «Ляльковий кек-уок» (1908) з «Дитячого альбому» та прелюдії «Менестрель» і «Генерал Лявін-ексцентрик» (*General Lavine-eccentric*, 1910), ця тенденція знайде своє яскраве вираження в «Сюїті 1922» Пауля Хіндемита. Його зауваження в нотному тексті до виконання «Регтайму» звучить досить категорично: «Забудь все, чому тебе навчали на уроках музики. Не думай довго, яким пальцем взяти Dis, четвертим чи шостим... Виконуй цю п'єсу спонтанно, але завжди строго в ритмі, як машина. Стався до інструмента як до ударного і трактуй його відповідним чином» [20, 94]. Художній символізм «ударності» знаходить яскраве втілення у фортепіанній творчості композиторів різних національних шкіл і напрямків. Лятошинський, як один з перших українських модерністів, у 20-ті роки створює фортепіанний цикл «Відображення» ор. 16 і сонату-баладу № 2 ор. 18, де вплив європейського модерну відчувається, мабуть, найяскравіше в історії української музики. Дисонантність гармонічної мови, велика експресія подачі музичного матеріалу в динамічних градаціях, а також енергетика контрастного нашарування різних звукових пластів демонструють надзвичайну актуальність обраного молодим композитором стилю.

Лятошинський вдало поєднав у своїх ранніх модернових творах усі стильові тенденції, демонструючи унікальний підхід до звукообразу фортепіано. Наприклад, вже з перших тактів *Maestoso e con fermezza* з циклу «Відображення» фортепіанна звучність вражає динамічною виразністю. Акцентована ударність пунктирної теми в низьких регістрах створює відчуття, ніби вона на межі втрати висотності. Лише відчувається легкий призвук металу, оголений безпедальною акустикою, що цілком відповідає духу тогочасних футуристичних пошуків нового звукового ландшафту.

У 20-ті роки ХХ століття європейська публіка з захопленням сприймає ультраавангардні композиції молодих американських композиторів, які активно гастролують Європою в цей період – Генрі Коуела, Лео Орнштейна, Джорджа Антейля, Джорджа Гершвіна та інших. Варто зазначити, що з 1921 по 1924 рік у

Парижі жив і Айрон Копленд, майбутній автор знаменитої симфонічної «оди Місту» «Quiet City» (1939), який, як і Антейль, навчався композиції у Наді Буланже. Париж став притулком для багатьох американських письменників, серед яких Ернест Хемінгуей, Френсіс Скотт Фіцджеральд, Томас Вулф, Гертруда Стайн, які у 1920-30-ті роки шукали нові філософсько-етичні та мистецькі імпульси. Це була епоха «втраченого покоління» (*Génération perdue*) – покоління, що намагалося знайти можливості для творчої самореалізації в атмосфері краху ідеалів, розпачу, зневіри, цинізму та жорстокості.

Епатажна брутальність і сміливість молодих американських композиторів були як ніколи затребувані в академічному європейському мистецькому середовищі, яке відкривалося до будь-яких позаєвропейських інспірацій. Прагнучи розширити колористичні можливості фортепіано, молоді авангардисти демонструють публіці абсолютно новаторський підхід до трактування інструменту. Генрі Коуел активно вводить кластери (*tone cluster*) у музичну тканину в таких творах, як «Рекламне оголошення» (1914) та «П'ять динамічних рухів» (1916). Крім того, він експериментує з незвичними способами звуковидобування у своїх композиціях «Еолова арфа» (*Aeolian Harp*, 1923) та «Баньши» (*The Banshee*, 1925), застосовуючи різні методи взаємодії зі струнами – защипування, тертя, удари різними частинами руки тощо. Чарльз Айвз у своїй сонаті «Конкорд» використовує плаский шматок дерева для одночасного натискання більш ніж десяти клавіш.



Рис. 12. Г. Коуел, № 2 з циклу «П'ять динамічних рухів», т. 1–13.

Новітні акустичні експерименти Коуела у сфері звуковидобування та пошуку нового тембрового звучання фортепіано продовжує Лео Орнштейн. Його фортепіанні твори, такі як «Суїцид в літаку» (1913), «Три прелюдії» (1914) та «Танець диких людей» (1913), вразили європейську публіку абсолютно новаторським підходом до трактування фортепіанного звучання. [51].

«Він переніс зірковий магнетизм фортепіанної віртуозності дев'ятого століття у модерний контекст», – пише про Орнштейна Керолл Оджа у книзі «Making Music Modern» [51, 11]. Композитор несподівано поєднує фактурні формули постромантизму і імпресіонізму, характерні піаністичні прийоми та елементи структуризації матеріалу з ультра-авангардними рішеннями у сфері сонористики, ритму та гармонії. «Чим сильніші пута минулого, – зізнається Орнштейн, – тим сильніше бажання від них звільнитися» [51, 11]. Йому вдається вдало поєднати постімпресіоністичні гармонічні ідіоми з ударною звучністю фортепіано. Цікаво, що вже з 1920-х років композитор відмовляється від великої сцени, усвідомлюючи, що продовження написання музики, насиченої хаосом і деструкцією, є духовною та психологічною пасткою. У пошуках власного стилю Орнштейн ізолює себе від сучасних модернових течій, за лаштунками полістилістики – від імпресіонізму до сонористики. Він уникає публічності і не переймається ані виконанням своїх творів, ані їхнім видавництвом, дожидаючись визнання практично лише наприкінці XX століття.

Ще один американський композитор, Чарльз Айвз, також провів своє творче життя практично без публічної активності і визнання. У численних фортепіанних композиціях він створює фантазію «Celestial Railroad» (1924), у якій оригінально розкриває програмний зміст. Образ залізниці постає в метафорично-поетичному контексті (*Celestial* – з англійської «небесний», «божественний»), з використанням акустично-просторових ефектів, які композитор уже застосовував у симфонічній музиці, а також модерністських засобів – раптових вкраплень побутових інтонацій і ритмів маршу чи регтайму, активного використання поліритмії, кінематографічних принципів структурування матеріалу (монтажу,

кадрів) і елементів алеаторики. Фактура часто розподілена на трьох лінійках з акцентом на динамічність і артикуляційно лінійне голосоведення, що створює вражаючий сонористичний ефект розрідженої просторовості. Дисонантність гармонічної мови, підкреслена динамічними і раповими емоційними ефектами, формує фовістично-брюїстичну звучність фортепіано.

«Американський» варіант музичного урбанізму, унікальний «мікс» машинерії та джазу, також демонструє Джордж Антейль. У період з 1921 по 1923 роки композитор створює серію творів на технологічну тематику, серед яких соната «Аероплан», фортепіанний цикл «Механізми» та мініатюрна сонатина «Смерть машин», чотири частини якої вміщуються всього на 57 тактах і тривають близько двох хвилин загалом. Здається, що сонатина написана під впливом афористичних мініатюр Саті, проте в кардинально іншому образному і стильовому ключі.



Рис. 13. Дж. Антейль. Сонатина «Смерть машин», Ч. 2.

Варто зазначити, що більшість композиторів того часу, які писали для фортепіано, були талановитими піаністами, виконуючи як свої композиції, так і твори інших авторів з різних стилів і епох. Чеський композитор Ервін Шульгоф є яскравим прикладом, адже він активно інтегрував джаз у академічну музику. У 1912 році Шульгоф здобув першу премію на міжнародному конкурсі Ф. Мендельсона як піаніст, а в 1918 році – як композитор. Виконуючи разом із класичним репертуаром твори сучасників – А. Шенберга, А. Веберна та А. Хаби,

Шульгоф пропагував ідею так званого «тривимірного» фортепіанного стилю, згідно з яким гра піаніста повинна ґрунтуватися на трьох «китах»: феноменальній техніці, інтелекті та акцентованій орієнтації на закони акустики. У пошуках нової колористики фортепіанного звучання Шульгоф розробляє нові принципи «педальної артикуляції», надаючи особливого значення техніці вібруючої педалі.

Зрозуміло, що емансипація ударності через використання нетрадиційних способів звукодобування призвела до концепції «препарованого» фортепіано, що фактично означає деструкцію традиційного фортепіанного звучання, коли звуковисотність майже зникає, а пошук тембрових новацій стає головною метою. Джон Кейдж, який офіційно впровадив цей метод у своїй творчості, згадує Еріка Саті як свого попередника. Ще в 1913 році Саті вперше продемонстрував публіці фортепіанну версію сюрреалістичної абсурдистської п'єси у вигляді циклу з семи мініатюр під назвою «Пастка Медузи» (фр. «Le Piège de Méduse»). Абсурдність і нелогічність музичної мови підкреслюються використанням аркушів паперу між струнами під час виконання, що надає фортепіано більш механічного звучання. Згодом, у 1948 році, Джон Кейдж здійснить сценічну постановку цієї «ліричної комедії в одному акті», як сам Саті назвав цей цикл. Темброву колористику фортепіано через препарацію також досліджують композитори американської школи, такі як Г. Коуел і Дж. Антейль.

Поява темброво-ударних композицій, які втілюють футуристичний примітивізм урбаністичних образів або фовістично-примітивістські фольклорні моделі (як у Б. Бартока, К. Орфа та ін.), знаменує не лише початок виходу за межі традиційних акустичних можливостей фортепіано, а й переосмислення його функціонального значення. Адже активне використання фортепіано як оркестрового інструменту на початку XX століття стало можливим завдяки новим технікам звукодобування та модифікаціям самого інструменту.

Цілеспрямована тенденція до розширення функцій фортепіано привела до появи численних варіантів його використання в симфонічному оркестрі. Барток застосовує фортепіано, акцентуючи його ударні властивості, в таких творах, як

«Музика для струнних, ударних і челести» (1937) та «Танцювальна сюїта» (1923). У 1924 році американський композитор Джордж Антейль, який жив у Парижі, представив скандальний твір «Механічний балет» (*Ballet Mécanique*), що став символом футуристичних і дадаїстичних ідей. Цей твір, який багато хто сприймав як «механістичну вакханалію», викликав полярні відгуки – від захоплення до критики як «брутальної порожнечі» (*New York Times*) [41, 26]. Антейль не зупиняється на цьому і в 1925 році пише «Джазову симфонію для трьох фортепіано і ударних», прагнучи кинути виклик Джорджу Гершвіну та його «Рапсодії в стилі блюз». Він використовує три фортепіано, щоб підкреслити їх роль у створенні джазової атмосфери. Джеймс Доналд [41] вважає, що джазові експерименти Антейля представляють модернізацію джазу, а також тембрових можливостей фортепіано, яке в поєднанні з піанолами, сиренами та гудками набуває нових колористичних відтінків. Едгар Варез у своєму творі «*Equatorial*» (1932–34) додає фортепіано до ансамблю органу та двох терменвоксів, що створює унікальну темброву палітру. Барток у «Сонаті для двох фортепіано і ударних» (1937), використовуючи 12 ударних інструментів і два фортепіано, продовжує ідею, яку він розпочав у «*Allegro barbaro*». В цій сонаті ударні інструменти розміщуються позаду роялів і виконують функцію оркестру, створюючи єдину тембрально-сонористичну площину.

Отже, проникнення урбаністичної тематики, зокрема образу Машинерії, у музичне мистецтво, зокрема в фортепіанну музику, виявилось природним процесом, який водночас суттєво змінив систему музичної виразності та прийоми композиції. Композитори по-різному трактували образи механістичної тематики, акцентуючи на різних смислових сферах. Розглядаючи фортепіанні твори американських композиторів у контексті світових зразків фортепіанного урбанізму, можна виявити особливості та типологію втілення образів машинерії композиторами різних національних шкіл. З огляду на смислове наповнення та музичну виразність, можна виокремити два підходи до трактування машинерії: естетичний і експресивно-брутальний. До першого належать твори, де «машина»

стає джерелом естетичного задоволення, акустичним символом міста та технічного прогресу. Прикладами цього підходу є «Залізниця» А. Онеггера з циклу «Парк атракціонів», «В автомобілі», «По залізній дорозі», «В літаку», «В автобусі» Ф. Пуленка з циклу «Прогулянки», а також «Авто» В. Задерацького з циклу «Зошит мініатюр».

Натомість, у творчості таких композиторів, як Богуслав Мартіну, Джордж Антейль, Лео Орнштейн та Чарльз Айвз, механістична ідіоматика відноситься до зовсім іншої, протилежної образно-семантичної сфери. Тут динаміка машинного руху і сам образ машинерії виступають символами антиестетизму і брутальності. Радикалізація музичного мислення на початку XX століття привела до значного розширення художньо-виразових засобів. Виник цілий арсенал засобів, спрямованих на реалістичне і точне відтворення об'єкта: імітаційна інструментовка (символ «ударності» як частина еволюції звукового образу фортепіано, нонлегатна артикуляція, різка акцентуація і маркатура); домінування метро-ритмічного остинато на всіх рівнях; акцент на жорсткій дисонансності (квартово-квінтові акорди, багатозвучні комбінації, як, наприклад, використання дерев'яної пластини в сонаті «Конкорд» Айвза); застосування нетрадиційних способів звуковидобування (тертя, зашпиювання, удари різними частинами руки, що забезпечують плавний перехід від звуку до шуму); пріоритет тембральності і вторгнення у сферу сонористики; а також аскетична раціональність у структуризації музичного матеріалу.

У цьому розділі розглядається еволюція звукового образу фортепіано під впливом урбаністичної естетики. Класична оркестрово-вокальна звучність фортепіано доби романтизму зазнала кардинальних змін у Новітню епоху. Відмова від оркестральної імітації спричинила появу «поліклавірної символіки фортепіанної звучності», заснованої на концепціях багатозвучності та багатоваріантності трактування фортепіано. Це стало особливо помітно на початку XX століття, коли стильовий радикалізм привів до відкриття нових тембральних можливостей фортепіано, що розвивалися в різних напрямках – від

салонного французького піанізму (французька «шістка», Б. Мартіну, Е. Шульгоф) до театральних-концертних зразків, таких як «Сюїта 1922» Пауля Хіндемита.

Остання тенденція, яка включає використання бравурних і віртуозних піаністичних прийомів, що балансували на межі звуку та «шуму», привела до вторгнення фортепіанної виразності у сферу сонористики. Ідея «препарованого» фортепіано в авангардній музиці початку ХХ століття стала кульмінацією деструкції традиційного піанізму, виводячи звуковисотність за межі звичної звукової виразності. Звідси й експерименти з настройкою інструменту на третини або шості частини тону, що виходили за межі темперованого строю.

Радикальні експерименти зі звуковою природою фортепіано призвели до створення ключових творів ХХ століття, таких як «Механічний балет» Джорджа Антейля (1924) та «Вакханалія» Джона Кейджа (1940). Ці композиції стали концентратом ідей, які впливали на європейське та американське музичне середовище, і продемонстрували джаз і машинерію як основні фактори трансформації фортепіанного звукового образу. Під впливом цієї «вибухової суміші» фортепіано набуло абсолютно нового тембрового амплуа.

ВИСНОВКИ

Урбаністичні тенденції в мистецтві початку XX століття формувалися на тлі глобальних соціально-політичних потрясінь, революційних науково-технічних відкриттів і масового потоку нової інформації, що спричинило глибоке переосмислення людського світогляду. Це був час соціальних криз, зокрема жахів Першої світової війни, коли в Європі водночас зароджувалися тоталітарні ідеології, що привели до встановлення диктатур. Міжвоєнне двадцятиліття відзначалося економічним відновленням, а разом із прогресом науки і техніки активно розвивалася урбанізація, що набула небачених масштабів на початку XX століття.

Ці процеси відобразилися у мистецтві, від архітектурних новацій Ле Корбюзьє з його концепцією «вертикального» міста-саду до музичного маніфесту урбанізму, такого як «Пасіфік 231» Артура Онеггера. Розвиток великих індустріальних міст загострив питання впливу міської цивілізації на людську свідомість. Це знайшло відображення як у філософсько-естетичних концепціях, так і в соціальній урбаністиці, яка розвивалася паралельно з розквітом мегаполісів у Європі та Америці.

У роботі аналізується вплив урбанізації на становлення нової «технократичної» свідомості, яка замінила антропоцентризм. Центральною фігурою цієї епохи стає Машинерія, яка впливає не лише на психіку людини, але й на культуру загалом.

З появою індустріальних мегаполісів формується окремий напрям міського життя – «масова культура», яка стає невід'ємною частиною урбанізованого світу та справляє значний вплив на духовну свідомість XX століття. Звуковий ландшафт індустріального міста – з постійним шумом машин, ритмічним гулом механізмів і заводських конвеєрів – розглядається як окремий звуковий всесвіт. Він безпосередньо сприяє оновленню як тематичної сфери, так і всієї системи

музичної виразності. У роботі проаналізовано розвиток урбаністичного напрямку в музичному мистецтві.

Досліджено шляхи інтеграції звукових образів і реалій індустріального міста в академічне мистецтво, зокрема через звернення до тематики індустріалізації та міського дозвілля і їхнє втілення в фортепіанній музиці. Зроблено спробу виокремити в українському музикознавстві цілий пласт фортепіанних творів, які резонують з урбаністичною тематикою композиторів різних національних шкіл першої половини XX століття.

Встановлено, що інтерес до урбаністичної тематики здебільшого носив епізодичний і короткочасний характер, і не дає підстав вважати жодного з композиторів виключно «урбаністом». Ознакою урбаністичного спрямування виступала чітко визначена програмна складова, що включала візуальні або акустичні символи індустріального звучання або міського дозвілля.

Досліджено особливості інтерпретації урбаністичної тематики через призму індивідуального композиторського підходу в рамках різних композиторських шкіл, включаючи американську. Аналіз вибраних фортепіанних творів, які є характерними у відображенні образів машинерії, виявив беззаперечне домінування остинатного принципу як естетичної моделі машинерії на всіх рівнях музичної виразності, зокрема:

- у ритмі остинатність втілює ідею механічного безперервного руху, що при відносно статичному інтонаційно-мелодійному розвитку виконує функцію тематизму;

- у мелодиці – інтонаційна остинатність і короткомотивність дозволяють інтонації, співзвуччю чи навіть одному звуку виконувати тематичну роль, сприяючи екстенсивному розгортанню;

- у фактурі – збереження обраного фактурного модусу для моделювання звукового простору як у структурних розділах, так і впродовж усього твору;

- у драматургії спостерігається побудова звукового простору за методом колажного зіставлення (без плавних переходів) остинатних структурних епізодів,

що нагадує кубофутуристичні полотна або урбаністичні бетонні конструкції. Таким чином, традиційна схема композиції замінюється орієнтацією на «індивідуально організовані композиції».

У роботі досліджено формування цілого арсеналу засобів для динамізації музичної тканини та механізмів відтворення ідеї прогресивного руху в його різноманітних динамічних станах через реалізацію внутрішнього імпульсу руху. Серед засобів, що використовуються композиторами для надання музичному потоку динамічності:

- варіативність метро-ритму (полікомплекси, позаметрична акцентуація, різноманітні техніки ритмічного варіювання);

- використання поліфонічних прийомів у кульмінаційних розділах форми як ефективного засобу інформаційної концентрації, що, в свою чергу, сприяє підвищенню динаміки експресії;

- структурування музичного потоку через порівняння різних динамічно-енергетичних градацій, таких як напруга та розрядка, рух та статика, підйом і спад тощо;

- активне використання динаміки гучності для інтенсифікації музичної експресії (хвилеподібна динамічна шкала з ефектом наростання та спаду в межах структурної одиниці, терасоподібна для чіткої артикуляції розділів форми та її послідовного розвитку, контрастна для раптового протиставлення різних динамічних станів або для відображення тембрової та звукової багатогранності об'єкта);

- поступове вертикальне ущільнення фактури та розширення діапазону звучності через активне використання крайніх регістрів, аж до триручного виконання;

- ступеневе порівняння різнорідних фонічних площин звучання.

Процес оновлення звукообразу та тембрових можливостей фортепіано під впливом урбаністичної естетики розглядається через призму акцентування ударності, яка виходить на передній план фортепіанного звучання. Ударність

проявляється в двох типах піанізму, що використовуються композиторами для висвітлення урбаністичних образів з різних ракурсів: мануальний, класичного типу піанізм і концертно-бравурний (шумово-ударний). У обох випадках помітне повернення до генетичної природи фортепіано як ударного інструменту (концепція «поліклавірності») та тенденція відмови від вокального мімезису, зокрема: безпедальна манера гри, нонлегатна артикуляція, активне використання вертикальних рухів зафіксованої кисті, застосування незвичних прийомів звукодобування (удар кулаком, ліктем тощо), маркатованість інтонацій і різка акцентуація, а також нівелювання звуковисотного аспекту аж до деструкції фортепіанного звуку (препароване фортепіано).

Звуковий універсум індустріального міста як оновлений інтонаційно-образний простір яскраво відобразився в музичному мистецтві початку ХХ століття, представивши великий масив творів, що відповідають урбаністичній тематиці, і радикально оновивши піаністичну виразність. Це дослідження поглиблює та збагачує усталені музикознавчі підходи до вивчення історико-культурних факторів і різноманітності стильових аспектів естетики модернізму. У зв'язку з актуальністю та суперечливістю цієї проблематики у сучасному музикознавстві, дослідження не претендує на вичерпність і передбачає можливість розширення напрямків вивчення урбаністичних тенденцій у їх культурно-історичному контексті.

Криза звукової естетики початку ХХІ століття окреслює тенденції повернення до форм висловлювання та естетичних ідеалів романтичної епохи, які раніше різко заперечувалися митцями початку ХХ століття. Це свідчить про певну циклічність розвитку культурно-мистецьких процесів і, враховуючи часову дистанцію, відкриває нові перспективи для розуміння художніх процесів сучасності. Проте, саме зараз ми є свідками відходу від ідеалів романтичної доби, оскільки війна в Україні змушує сучасних композиторів, і не лише українських, знову ж таки звертатись до засобів музичної виразності, які відповідають вимогам часу, тематизму, програмності нових музичних опусів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Антонич Б.-І. Ротації. Львів : Ізмарагд. 1938. 22 с.
2. Безбородько О. Всесвітньо невідомий композитор. *Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*. 2014. Вип. 112. С. 157–170.
3. Вайс С. Антін Рудницький – український музикант в Берліні 1920–30 років. *Українсько-німецькі музичні зв'язки минулого і сьогодення* (за матеріалами міжнародного симпозіуму). Київ : Центр муз. інформ. СК України, 1998. С. 174–188.
4. Витвицький В. Антін Рудницький – музичний критик і музикознавець. / *А. Рудницький. Про музику і музик*. Нью-Йорк : НТШ, 1980. С. 7–11.
5. Гакслі О. Який чудесний світ новий! / [пер. з англ. В. Морозов]. Львів : ВСЛ, 2016. 368 с.
6. Гордійчук М., Пархоменко Л. Історія української музики : в 6 т. Київ : Наукова думка, 1992. Т. 4. 617 с.
7. Кайку М. Фізика майбутнього / пер. з англ. А. Кам'янець. Львів : Літопис, 2013. 432 с.
8. Катрич О. Музичне виконавство як інспіруючий чинник «інтонаційної атмосфери музичного твору». *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2015. Вип. 35. С. 6–12.
9. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти дослідження). Дрогобич : Відродження, 2000. 98 с.
10. Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ–ХХ ст. Чернівці : Книги ХХІ, 2007. 420 с.
11. Кияновська Л. Оновлення принципів програмності в музиці ХХ століття. *Українська музика. Традиції та сучасність* : зб. ст. Львів, 1993. С. 37–57.
12. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика. Київ: Наукова думка, 1980. 314 с.

- 13.Копиця М. Юлій Мейтус. Сторінки епістолярію. *Наук. вісник НМАУ*. Київ, 2006. Вип. 34 : Юлій Сергійович Мейтус. Сторінки життя і творчості. Спогади. Статті. Листи. Матеріали (До 100-ліття від дня народження) / ред.-упоряд. М. Д. Копиця; ред. колегія: В. І. Рожок (голова), М. М. Скорик, М. Р. Черкашина-Губаренко, А. П. Лашенко, І. А. Котляревський, І. Б. Пясковський та ін. С. 110–118.
- 14.Кричинська О. В. Французька фортепіанна сюїта періоду Першої світової війни. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2015. Вип. 41. С. 111–126.
- 15.Крусь О. Історія української музики ХХ ст. : навч.-метод. посібн. Луцьк : Надстир'я, 1997. 82 с.
- 16.Кужелева О. Неактуальний стиль як феномен композиторської поетики ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса : ОДМА ім. А. В. Нежданової, 2003. 17 с.
- 17.Лавріненко Ю. Розстріляне Відродження : антологія 1917–1933. Поезія. Проза. Драма. Есей. Київ : Смолоскип, 2002. 984с.
- 18.Мартінова Н. Suite Dansante en Jazz Ервіна Шульгофа в контексті асимілятивних процесів у західноєвропейській музичній культурі першої половини ХХ сторіччя. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2012. Вип. 24–25. С. 280–286.
- 19.Мартінова Н. Джазові ідіоми у фортепіанних творах французьких композиторів початку ХХ ст. *Наукові записки*. Серія : Мистецтвознавство. Тернопіль, 2012. Вип. 1. С. 65–73.
- 20.Мартінова Н. Звуковий універсум індустріального міста у фортепіанній творчості європейських композиторів першої третини ХХ сторіччя. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів : ЛМНА ім. М. В. Лисенка, 2018. 196 с.

- 21.Мартінова Н. Тема цивілізації і культури у філософських і культурологічних джерелах кінця ХІХ-поч. ХХ ст. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтво* : збірка статей. Київ, 2011. Вип. 38. С. 42–55.
- 22.Мартінова Н. Тенденції урбанізму у фортепіанній музиці Еріка Саті та представників «французької шістки». *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2011. Вип. 2. С. 131–137.
- 23.Мартінова Н. Фортепіанний цикл Еріка Саті «Спорт та розваги» : відображення урбаністичної поетики в сюрреалістичному ракурсі. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. Київ, 2013. Вип. 23. С. 62–71.
- 24.Нідецька Е. Творчість польських композиторів Львова в контексті українсько-польських музичних зв'язків (1792–1939) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2000. 181 с.
- 25.Орвелл Дж. 1984. / [пер. з англ. В. Шовкуна]. Київ: вид-во Жупанського, 2015. 312 с.
- 26.Павлишин С. Музика двадцятого століття. Львів : Бак, 2005. 232 с.
- 27.Підмогильний В. Місто. Київ : Основи, 2017. 272 с.
- 28.Плоткіна А. І. Сильові особливості циклу «Відображення» Б. Лятошинського. *Культура України* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2010. Вип. 32. С. 273–280.
- 29.Рябуха Н. Звукообраз фортепіано в динаміці історико-культурних змін. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Харків : ХДАК, 2014. Вип. 2. С. 229–236.
- 30.Симоненко В. Українська енциклопедія джазу. Київ : Центрмузінформ, 2004. 232 с.
- 31.Сілаєва Т. Філософія: курс лекцій. Тернопіль : СМП «Астон». 2000. 160 с.
- 32.Стельмашук Р. Львівський музичний модернізм 20-30-х рр. ХХ ст. у європейському контексті. *Матеріали до українського мистецтвознавства*. Київ, 2003. Вип. 2. С. 137–141.

- 33.Фрайт О. «Музика міста» в інтермедіально-мистецьких рефлексіях української культури 1920-х років. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 117–122.
- 34.Харнонкурт Н. Музика як мова звуків / [пер. з нім. Г. Курков]. Суми : Собор, 2002. 184 с.
- 35.Шорске К. Віденський Fin-de-siècle. Політика і культура / [пер. з нім. Олесі Коцюмбас]. Львів : ВНТЛ-Класика, 2003. 320 с.
- 36.Шульгоф Е. Світський танець. Джаз і фортепіанна музика першої половини ХХ ст. / пер. с нім. А. Трейстер. Київ : Музична Україна, 1989. Вип. 2. С. 153–154.
- 37.Шульц Б. Цинамонові крамниці / [пер. з пол. Ю. Андруховича]. Київ : Абабагаламага, 2012. 76 с.
- 38.Albright D. Modernism and music : an anthology of sources. Chicago : University of Chicago Press, 2004. 428 p.
- 39.Belva Jean Hare. The Uses and Aesthetics of Musical Borrowings in Erik Satie's Humorous Piano Suites, 1913–1917 : dissertation. Austin : University of Texas, 2005. 177 p.
- 40.Donald J. Jazz Modernism and Film Art : display Murphy and Ballet Mechanique. *Modernism*. 2009. Vol. 16. № 1. January. P. 25-49.
- 41.Fava S. Urbanism in World Perspective. New-York : Ed. By Crowell, 1969. 583 p.
- 42.Gillmor A. Erik Satie and the Concept of the Avant-Garde. *The Musical Quarterly*. 1983. Vol. 69. № 1(Winter). P. 104–119.
- 43.Hansen P. S. An introduction to twentieth century music. 4th ed. Boston : Allyn and Bacon Inc., 1978. 457 p.
- 44.Machlis J. Introduction to Contemporary Music. 2. edition. New-York: W. W. Norton & Company, 1979. 720 p.
- 45.Martynova N. Sound Machine image in the piano works of European composers of the first half of the twentieth century. *European Journal of Arts*. 2015. № 1. P. 25-29.

46. Muller A. *Concepts of Culture : Art, Politics, and Society*. Calgary, Alta: University of Calgary Press, 2005. 426 p.
47. Nissman B. *Bartók and the Piano : A Performer's View*. New Jersey : Scarecrow Press, 2002. 319 p.
48. Oja C. J. *Making Music Modern : New-York in the 1920-s*. Oxford University Press, 2000. 493 p.
49. Park B. *Paul Hindemith's Suite 1922 : Influences of Jazz and Baroque Styles, and his Embryonic Compositional System*. Tucson : University of Arizona, 2013. 125 p.
50. Pollack H. *George Gershwin: his life and work*. Berkeley and Los Angeles, California : University of California Press, 2007. 884 p.
51. Rey A. *Satie*. Paris : Solfege Seuil, 1995. 192 p.
52. Roberts John Storm. *In latin jazz : the first of the Fusions, 1880's to Today*. London : Scribner Trade Books, 1999. 306 p.
53. Satie E. *The writings of Eric Satie / ed. a. transl. by Wilkins M*. London : Eubenberg, 1980. 178 p.
54. Scelton G. *Paul Hindemith: the man behind the music : a biography*. London : Victor Gollancz LTD, 1975. 288 p.
55. Whiting S. M. *Satie the Bohemian : From Cabaret to Concert Hall*. Oxford : Clarendon Press, 1999. 612 p. (Oxford Monographs on Music).