

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра теорії музики

**ФОРТЕПІАННА ТВОРЧИСТЬ ЙОСИПА ШИЛЛІНГЕРА:
РИСИ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ**

Магістерська робота
студентки II курсу СО «Магістр»
виконавсько-музикознавчого факультету
Оксенчук Дар'ї Володимирівни

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри теорії музики
Борисенко Марія Юріївна

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших
авторів мають посилання на відповідне джерело.

Оксенчук Д.В.



ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ЙОСИФ ШИЛЛІНГЕР: ОСОБИСТІТЬ, КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ, ТЕОРЕТИЧНІ ПРАЦІ	10
1.1. Постать Й. Шиллінгера у сучасному вітчизняному та зарубіжному музикознавстві	10
1.2. Біографічні відомості та панорама творчої діяльності Й. Шиллінгера.....	15
1.3. Теоретичні праці та естетичні концепції Й. Шиллінгера у контексті тенденцій розвитку музичного мистецтва першої половини ХХ століття	29
Висновки до розділу 1	47
РОЗДІЛ 2. ФОРТЕПІАННИЙ ДОРОБОК Й. ШИЛЛІНГЕРА: ЕСТЕТИЧНІ ТА СТИЛЬОВІ ЗАСАДИ.....	48
2.1. Загальна характеристика фортепіанної творчості Й. Шиллінгера: детермінанти, реконструкція композиторського портфолію, каталог опусів для / за участю фортепіано	48
2.2. Вияви авторського композиторського методу у циклі «П'ять п'єс для фортепіано», ор. 12	59
2.3. Фортепіанний цикл «Ексцентріада», ор. 14: від задуму до інноваційного творчого втілення	71
Висновки до розділу 2	75
ВИСНОВКИ	79
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	87
ДОДАТКИ	95

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Ім'я талановитого харків'янина – українсько-американського композитора, диригента, науковця, громадського діяча *Йосипа Мойсейовича Шиллінгера* (1895–1943/1945) знаходиться у колі постатей, які чекають на своє повернення до скарбниці вітчизняної культури. Адже протягом останніх кількох десятиліть в українському музикознавстві спостерігається процес відродження пам'яті про тих діячів українського мистецтва, які були незаслужено забуті, а інформація про них вважалася повністю або частково втраченою через панівну ідеологію радянських часів.

Відомості про життя та творчість Й. Шиллінгера тривалий час були майже недоступними для українського читача, оскільки більшість цінних матеріалів його особистого архіву після еміграції композитора з Радянського союзу (й до сьогодні) знаходиться у США.

Його спадок й досі залишається майже невивченим в українському музикознавстві, незважаючи на появу за останні роки окремих, переважно іншомовних публікацій про музиканта – Д. Гойові [12], Т. Бахмет, В. Кравець [31], В. Фрекена [54], М. Сухомозького, Н. Аврамчук [52], О. Дубінець [16], *W. Brodsky* [63], *N. Quist* [71], *D. Vernon* [81], *F. Schillinger* [71], *H. Cowell* [65], *A. Keren-Sagee*, *Z. Keren* [66] та інших.

Пропонована магістерська робота є першим українським досвідом дослідження фортепіанного спадку Й. Шиллінгера, що так само в українському музикознавстві раніше не розглядався. Натомість, цей доробок, поряд із іншими творами композиторського портфолію стає яскравим прикладом втілення оригінального композиторського мислення та стилю, унікального інноваційного внеску у розвиток музичного мистецтва першої половини ХХ століття, систематизованих музикантом в авторських монументальних працях «*Шиллінгєрівська система музичної композиції*» («*The Schillinger system of musical composition*») та «*Математичні основи мистецтва*» («*The Mathematical Basis of the Arts*»).

Звідси *актуальність теми дослідження* зумовлена наступними причинами:

– нагальною потребою повернення імені всесвітньо відомого музиканта Й. Шиллінгера до історичного пантеону постатей української музичної культури та науки першої половини ХХ століття;

– необхідністю з'ясування біографічних відомостей, хронології життя і творчості композитора задля визначення основних напрямів його багатогранної діяльності, творчих і наукових досягнень, особистісного внеску до української та світової музичної культури;

– важливістю реконструкції окремих рис композиторського стилю на прикладі шиллінгерівського фортепіанного спадку.

Мета дослідження – визначити риси індивідуального композиторського стилю Й. Шиллінгера на прикладі його фортепіанної творчості, презентованої у магістерській розробці двома фортепіанними циклами – «Ексцентріада» та «П'ять п'єс».

Дана мета зумовила постановку та вирішення наступних **завдань дослідження**:

- знайти та систематизувати окремі нечисленні сучасні українські та зарубіжні публікації про Й. Шиллінгера з метою з'ясування автобіографічних відомостей про його життя, хронологію творчості від харківського до американського періодів;

- на підґрунті окремих розрізнених відомостей про музиканта реконструювати його творчий портрет як яскравого представника світової композиторської генерації першої половини ХХ століття;

- визначити різносторонні науково-творчі здібності Й. Шиллінгера, напрями його науково-теоретичних праць, естетичні погляди на музичне мистецтво, віддзеркалених в універсальній мистецькій постаті, оригінальному музичному мисленні, інноваційних за змістом та формою композиторських опусах;

- надати їхню панораму у проєкції на тематику, жанри, роки написання, нотні видання (за наявністю інформації), стильові засади;

- змоделювати творчі детермінанти, що спонукали зацікавлення композитора сферою фортепіанної музики;

- дослідити та узагальнити риси композиторського стилю та аспекти втілення авторської шиллінгерівської системи музичної композиції, посиляючись на наявний нотний матеріал вибраних фортепіанних творів – циклів «П'ять п'єс» та «Ексцентріада» – за фактичною відсутністю наукових досліджень про композиторський доробок майстра.

Об'єктом дослідження є універсальна творча постать українсько-американського композитора, вченого-музикознавця, педагога Й. Шиллінгера в аспекті його визначного особистісного внеску у розвиток музичного мистецтва першої половини ХХ століття.

Предметом дослідження є фортепіанний доробок та вияви у ньому рис композиторського стилю Й. Шиллінгера на прикладі двох його фортепіанних циклів – «П'ять п'єс» та «Ексцентріада».

Матеріалом дослідження є ноти фортепіанних творів Й. Шиллінгера: «*П'ять п'єс для фортепіано*», *op. 12, 1923 рік написання* (опубліковано: «Музсектор госиздата», «Універсальне видання» Відень – Нью-Йорк, 1927 р.); «*Ексцентріада. Три п'єси для фортепіано*», *op. 14, 1924 рік створення* (опубліковано: «Музсектор госиздата», «Універсальне видання» Відень – Лейпциг, 1928 р.).

Методи дослідження. У пропонованій роботі втілюється комплексний підхід, що реалізується у поєднанні загальнонаукових та спеціальних методів дослідження:

- *біографічний* – використаний під час розгляду життєвого і творчого шляху Й. Шиллінгера з метою з'ясування хронології подій та життєвих обставин, що вплинули на його творчий доробок;
- *історичний* – застосований задля усвідомлення історико-культурного контексту першої половини ХХ століття, через який відбувалося формування творчої постаті музиканта, його естетичних поглядів на мистецтво;
- *історіографічний* – залучений для оцінки сучасного рівня вивченості обраної теми, систематизації існуючих наукових, довідникових та інших джерел;

- *системно-структурний* – для виявлення, постановки та обґрунтування основної проблематики, завдань, наукової новизни, методології, практичних результатів дослідження;
- *спостереження та дослідницько-пошуковий метод* – задіяні під час пошуку, віднайдення та реконструкції відомостей про творчу особистість, автобіографію митця, його науково-творчий доробок, нотні видання музичних творів, а також впродовж процесу розгляду фортепіанних циклів із метою виявлення в них індивідуального композиторського стилю та принципів теоретичної системи Й. Шиллінгера;
- *метод моделювання* напрямів вивчення фортепіанного спадку композитора на основі наявних про нього біографічних відомостей, історичних матеріалів про тенденції розвитку музичного мистецтва у першій половині ХХ століття та нечисленних вибраних нотних джерел фортепіанних циклів;
- *компаративний* – залучений для порівняльної характеристики обраних для аналізу фортепіанних творів;
- *жанровий* – при визначенні жанрових ознак у творах, що аналізуються, а також принципів композиторського трактування жанрової моделі фортепіанного циклу;
- *методи стильового, інтонаційного аналізу* – при розгляді комплексу композиторських засад у фортепіанному доробку композитора.

Теоретичною базою дослідження стали наукові джерела за таким корпусом питань:

- *творча особистість композитора в музичному мистецтві, митець та художній артефакт, аспекти композиторської творчості, музичного мислення, стилю, методу*: О. Александрова [1], М. Бевз [3], М. Борисенко [7], Т. Грінєв [14], І. Драч [15], Р. Каширцев [27], І. Коновалова [28], І. Коханик [29], О. Литвищенко [32], Д. Малий [33], Ю. Ніколаєвська [39], О. Рощенко [41], П. Рудь [45], Л. Шаповалова [55], О. Щетинський [59], *M. Borysenko, M. Chernyavska, N. Ocheretovska* [61], *L. Serhaniuk, L. Shapovalova, L. Shehda, Kh. Kazymyryv, O. Kolubayev* [74], *D. Malyi* [68].
- *теорія музичної інтонації, форми, жанру; мелодії гармонії,*

фактури, ритму у музиці ХХ століття; музична драматургія: Л. Архімович [2], М. Борисенко [6], О. Верба [10], Г. Завгородня [17], Г. Ігнатченко [24], М. Плющенко [42], О. Ринденко [40], О. Рижова [43], В. Самохвалов [48], О. Стаховська [51], І. Тукова [53], Л. Шаповалова [55], С. Шип [59], А. Albrecht-Riethmüller, Н. Heinrich, Н. Eggebrecht, М. Bandur [72], D. Buchanan [64], J. London [67], В. Neill [69], Н. G. Nicklaus [70], J. Schillinger [75; 76; 77], А. Schoenberg [78;79];

- *теорія інструментальних циклічних форм та циклізації в музиці; теорія жанру інструментальної мініатюри; програмність в музиці, ігрова логіка:* О. Александрова [1], Н. Говорухіна [11], О. Григор'єва [13], К. Бушманова [9], М. Ілечко [25], Н. Інюточкіна [26], В. Клименко [30], А. Манокіна [34], М. Рудик [44], Н. Рябуха [46; 47], І. Седюк [50], Л. Свірідовська [49].

Також під час дослідження авторкою було залучено окремі нечисленні праці та публікації про *життя, творчий та науково-теоретичний доробок Й. Шиллінгера*, серед яких переважна більшість є іншомовними: американський та ізраїльський сайти [4; 5], М. Борисенко [6; 8], Д. Гойови [12], О. Дубінець [16], О. Іванова [18–23], В. Кравець, Т. Бахмет [31], О. Манулкіна [35; 36], В. Фрекен [54], Й. Шиллінгер [56]; *N. Braguinski* [62], *W. Brodsky* [63], *A. Keren-Sagee* [66], *N. Quist* [71], *D. Vernon* [81].

Наукова новизна результатів дослідження полягає у першому досвіді вивчення в українському музикознавстві фортепіанної творчості Й. Шиллінгера в аспекті виявів у ній рис композиторського стилю та втілення окремих принципів шиллінгерівської системи музичної композиції.

У роботі також **вперше** в українському музикознавстві:

- віднайдено та систематизовано нечисленні сучасні українські та зарубіжні праці про Й. Шиллінгера, з'ясовано місцезнаходження унікальних архівних фондів про музиканта;

- зібрано та проаналізовано окремі розрізнені автобіографічні відомості про життя та творчість митця з метою уточнення, порівняння збігів та

розбіжностей у визначенні хронології життєвих подій;

- на основі цих матеріалів реконструйовано творчий портрет Й. Шиллінгера як яскравого представника світової композиторської генерації першої половини ХХ століття, визначено детермінанти його композиторського стилю на прикладі фортепіанної творчості, вплив на них багатогранних здібностей та освіченості майстра у різних сферах мистецтва та науки;

- здійснено авторський переклад та співредагування з англійської на українську мову окремих фрагментів першого тому монументальної праці «Шиллінгерівська система музичної композиції» («*The Schillinger system of musical composition*»);

- з огляду на цю фундаментальну розробку охарактеризовано естетичні погляди майстра на музичне мистецтво, її основні напрями, а також здійснено проєкцію її окремих положень на фортепіанний доробок композитора, що розглянутий в аспекті виявів деяких принципів шиллінгерівської системи;

- проаналізовано та узагальнено стильові засади обраних для розгляду фортепіанних циклів «П'ять п'єс» та «Ексцентріада» Й. Шиллінгера, надано оцінку новаторському змісту цих композиторських опусів у контексті тенденцій розвитку музичного мистецтва першої половини ХХ століття.

Набули подальшого розвитку:

- питання щодо історичного значення та долі шиллінгерівського музичного та науково-теоретичного спадку;

- методологічні засади аналізу експериментальних авангардних музичних творів ХХ століття на прикладі фортепіанних опусів Й. Шиллінгера.

Запропоновано новий погляд на:

- культурно-історичний внесок видатного музиканта у скарбницю українського та світового мистецтва.

Практична значущість результатів дослідження полягає у тому, що вони можуть бути використані у подальших наукових розвідках, присвячених вивченню творчості Й. Шиллінгера, його фортепіанного та, в цілому, композиторського доробку в інших жанрах; окремі положення роботи також можуть бути використані у навчальних курсах із сучасної композиторської

творчості, історії української та американської музики, технік композиції ХХ століття, сучасної поліфонії, гармонії, музичної ритміки, аналізу музичних творів, а також під час музичної виконавської інтерпретації шиллінгерівських фортепіанних опусів.

Апробація результатів дослідження. Окремі теоретичні положення магістерської роботи пройшли апробацію у публічному виступі на ІІІ-му Міжнародному Круглому столі «Актуальні питання методології, методики та практики викладання музичних дисциплін історико-теоретичного циклу» (Харків, ХНУМ імені І.П.Котляревського, 26–27 грудня, 2023 р.) у межах Міжнародного науково-творчого та освітнього проєкту «Богатирьовські студії: синтез теорії та практики»; у «Магістерських читаннях» (Харків, ХНУМ імені І.П.Котляревського, 15–16 квітня, 2024 р.).

Структура дослідження. Робота складається зі Вступу, двох Розділів, шести підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел, а також Додатків, що містять фрагменти нотних видань двох розглянутих у роботі фортепіанних циклів Й. Шиллінгера, а також фрагменти оригінальних англomовних текстів праці «Шиллінгерівська система музичної композиції».

Загальний обсяг роботи становить 102 сторінки, із них основного тексту – 76 сторінок. Список використаних джерел налічує 81 позицію (із них 21 – іноземними мовами).

РОЗДІЛ 1
ЙОСИФ ШИЛЛІНГЕР:
ОСОБИСТІТЬ, КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ,
ТЕОРЕТИЧНІ ПРАЦІ

1.1. Постать Й. Шиллінгера у сучасному вітчизняному та зарубіжному музикознавстві

Йосип Мойсейович Шиллінгер (1895–1943/1945) – музикант зі світовим ім'ям, композитор, музикознавець, диригент, літератор, поет, філософ, скульптор, художник, активний громадський діяч, який мав українські коріння, зокрема, народився у Харкові у 1895 році, а пішов з життя у Нью-Йорку у 1943-му; був випускником Харківської гімназії, потім Петроградської державної консерваторії, життя якого припало на один із найскладніших етапів в історії України сто років тому. Ось і зараз наша країна відчуває найдраматичніші сторінки сучасної історії під час повномасштабної війни. Саме тому, у наш складний час, посилюється актуальність досліджень, пов'язаних із поверненням імен видатних діячів мистецтва до української культурної спадщини.

У даному підрозділі буде надано компаративний аналіз деяких джерел про постать музиканта, фрагментарно його біографію і доробок з метою з'ясування певних наявних розбіжностей у трактуванні цих напрямів різними дослідниками.

Україномовних джерел про особистість й творчість Шиллінгер у сучасному музикознавстві недостатньо для повноцінної уяви про надзвичайно талановитого музиканта. У публікації, що належить М. Сухомозькому, зазначається, що український митець був «світовим фундатором наукової теорії мистецтв» [52].

Як дізнаємося зі статті цього автора, Йосип (Джозеф за псевдонімом) Шиллінгер народився у 1895 році у місті Харкові у міщанській родині, закінчив Харківську класичну гімназію (1914), «науково-композиторський факультет» Петроградської державної консерваторії (1918). Надалі його професійна діяльність була цілком пов'язана з кількома напрямками – композиторством,

виконавством, педагогікою, громадською роботою. Зокрема, М. Сухомозький перелічує такі дані про діяльність Шиллінгера: викладач Харківського музично-драматичного інституту (1919-1920), керівник Українського симфонічного оркестру (1920-1921), консультант Наркомосвіти (1921-1926), віце-президент Ленінградського відділення Міжнародного товариства сучасної музики, член правління Ленінградської Асоціації сучасної музики (1926-1928), лектор при Першому джазовому оркестрі Росії (1926-1928), член президії Комітету сучасної музики при Ленінградському державному інституті історії мистецтв (1928), викладач Нью-Йоркської Нової школи соціальних досліджень (1932-1933), учительського коледжу Колумбійського університету (1934- 1936), Нью-Йоркського університету (1936). Член Берлінської *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer*. Член Нью-Йоркського товариства музикознавства. Член Американського Національного географічного товариства [52].

Й. Шиллінгер – автор симфонічної рапсодії «Жовтень» (1927), лібрето для опери «Гра в волян» (1928), «Танцювальної сюїти», «Першої аерофонічної сюїти», «Електрико-патетичного руху», «Сонати-рапсодії» (усі – 1929), «Траурного маршу», «Симфонії Великороса», фортепіанних творів «Танець», «Пісенька», «Гротеск», «Ексцентріада» (1930), «Хода Сходу» (1931), балету «Люди і пророк» (1931).

Нашому землякові також належать філософська поема «Скрижаль Теурга» (1921), книга містичних поем «Світла новина» (1922), теоретичний двотомник «Системи музичної композиції Й. Шиллінгера» (1946), «Математичні основи мистецтв» (1948), статті «Симфонічна драма», «Музика і електрика», «Калейдофон», «Сучасна поліфонія» [52].

Розчарувавшись у Радянській владі, він емігрував до США (1928). У США засновано Товариство Й. Шиллінгера (1945). Серед його друзів та близьких знайомих – Л. Теплицький, Л. Термен, Д. Шостакович, М. Слонимський, Р. Нобл, М. Рославець, Г. Міллер, О. Мосолов, Б. Гудмен, Г. Попов, В. Горовиць, Н. Мільштейн, Л. Стів, Д. Гершвін, В. Щербачов, Т. Дорсей, М. М'ясковський, Д. Малліган, В. Шебалін та ін. [52].

Однак біографічні відомості про Й. Шиллінгера дуже різняться у

джерелах. Проте дуже зацікавив електронний ресурс *Ablemusician*, де зазначаються біографічні відомості, композиторська спадщина, педагогічна діяльність майстра. Як зазначається в електронному ресурсі, Й. Шиллінгер справді був людиною епохи Відродження, а саме математик і піаніст першого рангу, який зробив музику природною наукою, генієм, чий інтелект виростив чудову систему пояснення того, як працює музика, що вона є і як її створювати [4]. Джордж Гершвін і Глен Міллер були двома з багатьох щасливчиків, які особисто навчалися у нього. Використовуючи зразки, що надав їм Й. Шиллінгер, ці художники черпали свіжі ідеї для свого особливого стилю; усі виставили свої найкращі роботи після навчання у Й. Шиллінгера [4]. Враховуючи результати роботи його учнів, очевидно, що методи композитора набагато перевершують будь-які інші відомі методи [4].

Зі статті У. Бродського (*Warren Brodsky*) дізнаємось, що «Йозеф Й. Шиллінгер – культова постать серед теоретиків музики. Хоча він написав понад тридцять творів між 1917 і 1941 роками, включаючи перший відомий твір для електронного інструмента та оркестру 1929 року, він найбільш відомий як вчитель Джорджа Гершвіна, Бенні Гудмена, Глена Міллера, Томмі Дорсі, Вернона Дюка, Оскара Леванта, Чарльза Превіна та Карміне Копполи. Однак найбільше Й. Шиллінгер був музикознавцем, сприйнятливим до нових технологій та експериментів, пов'язаних з мистецтвом. Він допоміг вирішити проблему художнього узгодження звукової доріжки з кіноплівкою, запатентував винаходи, які передбачили появу синтезатора та кольорового органу, а також став співавтором першого електронного синтезатора (випущеного компанією RCA на початку 1930-х років) разом із Леоном Тереміном. Стверджується, що його трактат, який описує математичну основу мистецтва, був проголошений Альбертом Ейнштейном і Бертраном Расселом» [63].

Знову зазначимо, що біографічні відомості про Й. Шиллінгера як збігаються, так і розходяться у різних публікаціях. Наприклад, У. Бродський надає дещо іншу інформацію про музиканта (в якій не завжди збігаються із наведеними попередніми відомостями назви навчальних закладів, роки навчання та праці, посади музиканта): «Юність Шиллінгера була насиченою. У 1914 році,

у віці дев'ятнадцяти років, він завершив свою формальну освіту в Класичному коледжі, паралельно навчаючись у Санкт-Петербурзькій імператорській консерваторії. Протягом наступних чотирьох років Шиллінгер спеціалізувався на композиції під керівництвом В. Калафаті, Чернова (у статті У. Бродського ім'я викладача не зазначено), М. Черепніна та Й. Вітола, а потім зосередився на диригуванні під керівництвом М. Черепніна. У віці двадцяти трьох років він став старшим викладачем композиції в Харківській консерваторії, а протягом наступних чотирьох років працював «завідувачем музичного відділу» в Управлінні освіти (Україна), а також консультантом Державної опери. У 1920 році Й. Шиллінгер отримав професорський ступінь і був призначений деканом композиторського факультету Державної музичної академії (Харківської консерваторії) в Україні; він зберіг цю посаду протягом двох років. Під час роботи в академії Й. Шиллінгер був диригентом Об'єднаного студентського симфонічного оркестру та симфонічного оркестру «Україна». Крім того, він консультував Міністерство освіти УРСР і читав лекції з музичної композиції в Державному інституті музичної освіти» [63].

Перше свідчення тому – те, що після закінчення «університету» Й. Шиллінгер був призначений професором Харківського музичного інституту [4]. Крім того, він був членом різних освітніх асоціацій національного масштабу. Його зрілість перевершувала молодість, і жодна людина в його віці не обіймала настільки престижну і важливу посаду» (за матеріалами американського сайту [4]).

За матеріалами Н. Квіста (*Ned Quist*) дізнаємось, що Й. Шиллінгеру належить тридцять три повних твори і вісім-десять фрагментарних (або не завершених) творів. Всі відомі незавершені твори зберігаються разом з його музичними рукописами в Нью-Йоркській публічній бібліотеці. З тридцяти трьох завершених творів, місцезнаходження трьох (можливо, чотирьох) залишається невідомим. До них належать його твори російського періоду, ор. 4 (Чотири романси на вірші Верлена) та ор. 8 (Випадкова музика до п'єси «Геркулес»), а також твір американського періоду ор. 24 (Народ і пророк) і, можливо, Етюд у ритмі II. Перші два твори, якщо вони ще існують, скоріш за все, знаходяться в

Росії. З останніх двох «Народ і пророк» існує у вигляді начерків у Нью-Йоркській публічній бібліотеці, але колись, мабуть, існував у більш повній формі, оскільки його виконував ансамбль Бенджаміна Земаха у 1931 році в Нью-Йорку [71].

В інших джерелах стосовно біографії майстра зустрічаємо відомості про те, що «від шістнадцяти років він вивчав дизайн, музику і математику, поки не вступив до університету в Санкт-Петербурзі, де сам вчився грати на фортепіано і розробляв свої теорії» [4]; «Під час навчання він інтенсивно вивчав математику і фізику під керівництвом найкращих умів університету. Крім того, він вивчав театр, мистецтво, танці, історію, мови, електротехніку і чотири роки класичної музики та композиції! Його знання про те, як музика працює в природі, дали йому змогу зрозуміти інші складні науки, як-от математика і фізика. Очевидно, що він слідував унікальній і особливій концепції, яка дала йому змогу досягти цього просвітлення» [4].

Варто зазначити, що В. Фрекен у своїй статті проводив паралель між Й. Шиллінгером та Й. С. Бахом. На його думку, сьогодні ми наново відкриваємо для себе країну та людей, які увійшли до скрижалів вітчизняної та світової історії культури; таким по праву є найяскравіший представник «*Gesamtkunstwerk*» (нім. – мистецтво майбутнього), наш земляк Йосип Шиллінгер; культурний вибух 20-х років. у революційній Росії знову приваблює на Батьківщину раніше емігрували, або з інших причин діячів літератури та мистецтва, які перебували за кордоном; серед них О. Толстой, С. Прокоф'єв, М. Горький, І. Коненков, К. Малевич, В. Мухіна та інші; але узурпатори влади за допомогою своїх ідеологічних поплічників, прагнучи поневолити всі сфери духовної та практичної діяльності людини, нав'язують офіційну настанову в мистецтві – перехід у 1928 р. до сталінського неокласицизму; будь-який авангард піддається нещадній критиці та переслідуванню [54].

За словами В. Фрекена, музикант був вимушений емігрувати у 1929 році до США [54]. Й. Шиллінгер потрапляє у незвичні для людини з СРСР умови відкритої ринкової конкуренції, як радянські ідеологи зневажливо називали – «чистогана». Здатність до аналітичного мислення допомагає невдовзі знайти правильне рішення у новій йому «творчій» атмосфері. Повна свобода вибору

спрямовує свідомість, що звільнилася від ідеологічного лушпиння, до головної справи життя. «"Революціонер у мистецтві (не в політичному, а в прямому сенсі цього слова), який займався на Батьківщині раціоналізацією основ композиції", – як пише Микола Слонімський, близький Шиллінгеру з еміграції, у статті "Schillinger of Russia and of the World" ("Music News", New-York, 1947), – підкорюється неминучому і приходиться до індивідуального вирішення проблеми, давши музикантам універсальний інструмент у сфері композиції та аранжування (переклад з англійської до слова "компромів"). Спроба реалізувати гасло "Мистецтво в маси" у нових ринкових умовах перетворюється на оригінальну рекламу: "Кожен, хто опанував систему Шиллінгера, зможе писати музику"» [54].

Як композитор, Й. Шиллінгер був визнаним талантом у молодому Радянському Союзі, його музика часто звучала на концертах. Як видатний українець єврейського походження, він залишив Радянський Союз через репресії під час сталінської епохи. У США він став популярним серед музикантів, працюючи з аранжувальниками, композиторами та бендлідерами, особливо в джазових оркестрах та кіноіндустрії. Й. Шиллінгер привертав увагу своєю творчістю, яка перевершувала свій час і відкривала нові музичні горизонти. Його бачення майбутнього у світі музики можна вважати футуристичним, але воно відображало його нескінченну уяву та прагнення створювати нове. Він стверджував: «Мої теорії, особливо моя теорія ритму, мають значення для вчених в інших галузях. Коли вони ознайомляться з моїми відкриттями, вони знайдуть відповіді на проблеми, над якими працювали багато років» [54].

1.2. Біографічні відомості та панорама творчої діяльності Й. Шиллінгера

У підрозділі 1.2. інформацію про біографію музиканта надано у розгорнутому форматі зі згадуванням дат і хронології життєвих подій Й. Шиллінгера. Реконструйовано загальну панораму його творчої діяльності та особистісного внеску до світової культури.

Далі будуть використані, систематизовані та узагальнені відомості з публікації У. Бродського [63].

Йосип Мойсейович Й. Шиллінгер народився 1 вересня 1895 року в Харкові, Росія, єдиною дитиною Анни (уродженої Гільгур) та Мойсея Шиллінгерів. Його батьки були єврейськими бізнесменами, що належали до вищого середнього класу, самі були дітьми емігрантів з Голландії [63].

Вже в дитинстві, у віці п'яти років, Й. Шиллінгер виявляв особливий інтерес до дизайну, драматичного мистецтва та поезії. У віці десяти років він експериментував з драматургією та написанням музики, навчився грати на фортепіано і практикував йогу. У п'ятнадцять років він закінчив гімназію [63].

Юність Й. Шиллінгера була насиченою. У 1914 році, у віці дев'ятнадцяти років, він завершив свою формальну освіту в Класичному коледжі, паралельно навчаючись у Санкт-Петербурзькій імператорській консерваторії. Протягом наступних чотирьох років Й. Шиллінгер спеціалізувався на композиції під керівництвом В. Калафаті, «Чернова» (надано У. Бродським без ініціалів), М. Черепніна та Й. Вітола, а потім зосередився на диригуванні під керівництвом М. Черепніна. У віці двадцяти трьох років він став старшим викладачем композиції в Харківській консерваторії, а протягом наступних чотирьох років працював «завідувачем музичного відділу» в Управлінні освіти (Україна), а також консультантом Державної опери. До середини двадцятих років Й. Шиллінгер вже вільно володів шістьма іноземними мовами (івритом, латиною, німецькою, французькою, англійською та італійською). Він познайомився з класичною та східною філософією і релігійними системами, прослухав курси математики у Колтовського та Антона Пшеборського, досліджував версифікацію з Ніколаєм Шебувером, читав слов'янську міфологію та історію російської літератури (у Петроградському державному університеті), вивчав безліч предметів, включаючи фізику, акустику, електротехніку, дизайн, музику, драматургію, мистецтво та історію танцю». У 1920 році Й. Шиллінгер отримав професорський ступінь і був призначений деканом композиторського факультету Державної музичної академії (Харківської консерваторії) в Україні; він зберіг цю посаду протягом двох років. Під час роботи в академії Шиллінгер

був диригентом Об'єднаного студентського симфонічного оркестру та симфонічного оркестру «Україна». Крім того, він консультував Міністерство освіти УРСР і читав лекції з музичної композиції в Державному інституті музичної освіти [63].

У 1922-1926 роках Й. Шиллінгер був консультантом Ленінградського відділу освіти. Потім, у 1925 році, він став професором Державного інституту історії (науки) мистецтв у Санкт-Петербурзі (пізніше перейменованого на Інститут музичної науки в Москві); це була його остання велика академічна посада в Росії до 1928 року, коли він виїхав до Америки. Приблизно в цей же час Й. Шиллінгер одружився з Ольгою, надзвичайно красивою та розумною актрисою, але цей шлюб не був щасливим і розпався через два роки. У 1926 році він читав лекції в Державному центральному музичному технікумі, а протягом наступних двох років був віце-президентом Ленінградського відділення Міжнародного товариства сучасної музики (пізніше перейменованого на Ленінградську асоціацію сучасної музики). Одним з його головних (хоча й не дуже визнаних) внесків у світ музики були етномузикологічні польові дослідження. У 1927 році Державний інститут історії мистецтв замовив Й. Шиллінгеру задокументувати шляхом фонографічного відтворення народну музику чотирьох грузинських племен (хевсури, мохеві, мтіулеті та аджарців) на Кавказі. Ці племена були раніше невідомі музикознавцям, і Й. Шиллінгер був першим, хто «захопив» їхню музичну культуру, яка представляла європейські поліфонічні музичні форми X-XVIII століть [63].

Публічне визнання нарешті відбулося в 1927 році, коли Симфонічна рапсодія Й. Шиллінгера (також відома під назвою «Жовтень») була обрана Державним комітетом у справах симфонічної та камерної музики Радянського Союзу як найкращий твір, написаний за перші десять років Радянської Росії. Цей твір здобув перемогу над «Червоним маком» Р. Глієра та Симфонією № 1 Д. Шостаковича. У цей час фортепіанна музика Й. Шиллінгера регулярно виконувалася поряд з творами І. Стравінського, С. Прокоф'єва та П. Гіндеміта. Його композиторський стиль черпав натхнення у О. Скребіна, а також увібрав у себе музичні особливості найдавніших культур Кавказу (які він сам раніше

задокументував). Нарешті, найвища честь була надана Й. Шиллінгеру, коли в офіційній програмі святкування Десятої річниці Радянського Союзу звучала виключно музика Й. Шиллінгер і Л. ван Бетховена. Ця подія підштовхнула його друга і колегу Дмитра Шостаковича до витівки: він створив фотокомпозицію, на якій обидва композитори сидять разом у лісі, а Людвіг, очевидно, по-дружньому обіймає Йозефа, щоб підтримати його [63].

Протягом двох років, 1927 та 1928, Й. Шиллінгер організовував, читав лекції та керував (разом із Леопольдом Теплицьким) Першим концертним джаз-бендом. Ця діяльність розглядалася ДПУ (організація, що була до КДБ) як потенційно небезпечна для держави, оскільки популярна джазова музика сприймалася як занепадницька, а ті, хто її пропагував, вважалися захисниками американської культури. Згодом Й. Шиллінгера неодноразово піддавали суворим допитам. Тим не менш, у 1928 році Й. Шиллінгер був призначений співробітником Комітету сучасної музики при Державному інституті історії мистецтв, і в цій якості вважався уповноваженим представником Ленінградської асоціації сучасної музики в Західній Європі та Америці. Як наслідок, у 1928 році його запросили прочитати лекції про сучасну музику в Америці. Цей візит був організований за підтримки філософа-просвітителя Джона Дьюї та Американського товариства культурних зв'язків з Росією, членами музичного комітету якого були Джозеф Ахрон, Курт Шиндлер, Леопольд Стоковський, Сергій Радамський та Едгард Варез [63].

У Нью-Йорку жила рідна тітка по батькові Надія Шиллінгер, і вже досить маститий, але опальний на Батьківщині музикант готує ґрунт для еміграції. Поки що це було відрядження під назвою «стажування по лінії Міжнародної Асоціації Сучасної Музики», де Й. Шиллінгер був співголовою з Б. Асаф'євим. У 1929 р. Й. Шиллінгер остаточно залишає Батьківщину, забравши із собою особистий архів та оркестрові партитури. Дорога назад була йому замовлена. Ні він, ні його творчість не були потрібні Радянській військовій машині, навіть підлягав знищенню, як чужий соціальний елемент [54].

Опинившись в Америці, Й. Шиллінгер співпрацював зі своїм другом і співвітчизником росіянином, винахідником Львом Терменом (пізніше Леоном

Терміним) у Нью-Йорку. У 1928-1931 роках Л. Термін і Й. Шиллінгер вивчали музично-наукові проблеми і сконструювали кілька музичних інструментів, у тому числі одні з перших електронних музичних інструментів (такі як «Термін», «Ритмікон» і музичний синтезатор). Й. Шиллінгер також зосередив увагу на проблемі художньої синхронізації саундтреків у ранніх фільмах; ці дослідження з часом переросли в більш систематичний метод музичного оформлення кіносценаріїв. У 1929 році Й. Шиллінгер разом з Генрі Коуелом, Джозефом Яссером, Отто Кінкельдеєм та Чарльзом Сігером заснував Нью-Йоркське музикологічне товариство (пізніше Американське музикологічне товариство та Американське товариство порівняльного музикознавства) [54].

У новій музичній обстановці Нью-Йорка Й. Шиллінгер як завжди вдається до неординарного рішення. Композитор інкогніто розсилає оригінальні ноти різним цікавим, з його погляду, колективам. Незабаром музика «невідомого» автора, за виконання якої беруться найкращі музиканти Америки, звучить у клубах та на естрадах Манхеттена та Брукліна. А коли негритянська співачка Селестіна Колл, яка добре знала і співпрацювала з маестро, на наполегливе прохання одного з оркестрів відкрила ім'я автора, що полюбився, вони на руках занесли нашого помірника на сцену під захоплені оплески публіки і акомпанемент, що особливо сподобалася. В один вечір Джозеф (так називають його в Америці) стає відомим і дуже шанованим автором у професійних музикантських колах Нью-Йорка (з усних спогадів Селестіни Колл, яка була родичкою одного з аташе США в СРСР, що відвідала відразу після війни близьких Шиллінгера в Харкові). У студію маестро прагнуть уславлені та молоді автори з проханнями посвятити їх у таїнство його «формул», пов'язаних із музикою майбутнього та зародженням нових жанрів як музика в кінематографі [54].

Економічна криза 30-х років. у США, Друга світова війна і фізична смерть композитора завадили широкій популярності його ідей та системи, що володіють тим не менш, за точним зауваженням Миколи Слонімського, унікальною життєздатністю та тісно пов'язаними з майбутнім музичного мистецтва. За життя майстра Карлом Фішером у поліграфії було видано лише «Калейдофон» (Нью-

Йорк, 1940), збірник музичних прикладів, що мав величезний успіх через його прикладне значення. Інші фундаментальні праці, у тому числі і центральний, до 1943 р. побачили лише репринтні публікації, незважаючи на досить високий матеріальний добробут їхнього автора. До з'ясування справжніх заслуг композитора-вченого та його школи неминуче доклала руку радянська ідеологічна політика. Один той факт, що Й. Шиллінгер був викреслений з анналів вітчизняної культури і згадувався як «американський композитор», говорить сам за себе. Тоді І. Стравінського теж треба називати «американським», чи, точніше, «французьким» композитором, бо, емігрувавши ще до революції, більшу частину свого досить тривалого життя він провів саме там. Адже в Й. Шиллінгера в Ленінградському Державному Музичному Училищі набували ази композиції одні з найяскравіших авторів, які склали вітчизняне музичне тло (звучання), яким ми досі ностальгічно зітхаємо. На його рахунку організація та підтримка перших джазових колективів; унікальний та за хронологією перший у світі досвід, проведений у Харкові в галузі симфоджазу (тоді ж він очолив музичний департамент молодого уряду першої столиці радянської України); діяльність на терені Міжнародної Асоціації Сучасної Музики та оприлюднення для світової музичної громадськості перлини народної творчості – грузинського багатоголосся (робота, проведена ним за завданням вищого керівництва країни). Може, саме це поставимо йому закид?.. До речі, знаменита грузинська квінта зазвучала пізніше в оркестровках Глена Міллера. Але якщо заслуги Й. Шиллінгера йдуть в залік передусім перед світовою культурою, то й перед вітчизняною не меншою мірою, ніж перед американською! У книзі «З Росії на Захід: музичні мемуари та спогади Натана Мільштейна», відомого скрипаля, який добре знав Й. Шиллінгера по Харкову, а потім в еміграції, говориться: «На початку століття росіян високо цінували в Європі – і в мистецтві, і в техніці. Радянський режим не тільки не зумів скористатися генієм свого народу – він зробив усе, що міг задушити його. Комуністичні керівники країни, які змінювали одне одного, не були творчими особистостями. Насправді вони пригнічували творчість у всіх його проявах. Вони зруйнували російський авангард та російську самобутність. Ось чому я – антирадянець» [54].

Економічна криза 30-х років. у США, Друга світова війна і фізична смерть композитора завадили широкій популярності його ідей та системи, що володіють тим не менш, за точним зауваженням Миколи Слоніського, унікальною життєздатністю та тісно пов'язаними з майбутнім музичного мистецтва. За життя майстра Карлом Фішером у поліграфії було видано лише «Калейдофон» (Нью-Йорк, 1940), збірник музичних прикладів, що мав величезний успіх через його прикладне значення. Інші фундаментальні праці до 1943 р. побачили лише репринтні публікації, незважаючи на досить високий матеріальний добробут їхнього автора. До з'ясування справжніх заслуг композитора-вченого та його школи неминуче доклала руку радянська ідеологічна політика. Один той факт, що Й. Шиллінгер був викреслений з анналів вітчизняної культури і згадувався як «американський композитор», говорить сам за себе. Тоді І. Стравінського теж треба називати «американським», чи, точніше, «французьким» композитором, бо, емігрувавши ще до революції, більшу частину свого досить тривалого життя він провів саме там. Адже у Й. Шиллінгера в Ленінградському Державному Музичному Училищі набували ази композиції одні з найяскравіших авторів, які склали вітчизняне музичне тло (звучання), яким ми досі ностальгічно зітхаємо. На його рахунку організація та підтримка перших джазових колективів; унікальний та за хронологією перший у світі досвід, проведений у Харкові в галузі симфоджазу (тоді ж він очолив музичний департамент молодого уряду першої столиці радянської України); діяльність на терені Міжнародної Асоціації Сучасної Музики та оприлюднення для світової музичної громадськості перлини народної творчості – грузинського багатоголосся (робота, проведена ним за завданням вищого керівництва країни). Може, саме це поставимо йому закид? До речі, знаменита грузинська квінта зазвучала пізніше в оркестровках Глена Міллера. Але якщо заслуги Й. Шиллінгера йдуть в залік передусім перед світовою культурою, то й перед вітчизняною не меншою мірою, ніж перед американською! У книзі «З Росії на Захід: музичні мемуари та спогади Натана Мільштейна», відомого скрипаля, який добре знав Шиллінгера по Харкову, а потім в еміграції, говориться: «На початку століття росіян високо цінували в Європі – і в мистецтві, і в техніці. Радянський режим не тільки не зумів

скористатися генієм свого народу – він зробив усе, що міг задушити його. Комуністичні керівники країни, які змінювали одне одного, не були творчими особистостями. Насправді вони пригнічували творчість у всіх його проявах. Вони зруйнували російський авангард та російську самобутність. Ось чому я – антирадянець» [54].

З 1932 р. Джордж Гершвін бере уроки у Й. Шиллінгера, з яким його познайомив їхній спільний друг, емігрант з Росії, віолончеліст Йосип Ечрон. Заняття тривали з невеликими перервами протягом чотирьох із половиною років. Так довго Гершвін не займався ні з одним із попередніх своїх знаменитих наставників, ні з Генрі Коуелом (у якого проходив контрапункт), ні з Морісом Равелем. Й. Шиллінгер консультує процес створення шедевра американської класики – опери «Поргі і Бесс» та бере безпосередню участь у її оркеструванні. Незважаючи на ревне ставлення Айри Гершвіна (лібретиста та рідного брата композитора) до Й. Шиллінгера, біограф Джорджа Д. Юен не приховує у своїй монографії «Шлях до слави», виданої 1989 р. у Москві: «Для деяких популярних композиторів та аранжувальників ця книга *«The Schillinger System of Musical Composition»* стала чимось на кшталт Біблії. У деяких провідних університетах та консерваторіях країни викладається курс теорії композиції за системою Шиллінгера» [54]. Блискучі аранжування Глена Міллера, перші музичні проби на радіо та в кіно, досвід інструментування, яким випускник Й. Шиллінгера, вже відомий своєю майстерністю, ділиться з юним Д. Шостаковичем, який вступає у 1918 р. до Петроградської консерваторії, – все це школа Й. Шиллінгера. Вводячи нові інструменти до складу традиційного оркестру, Й. Шиллінгер іде стопами, порівнянними хіба що з мистецтвом Баха, «який мав у своєму розпорядженні сімейство різних інструментів там, де в сучасній музиці є лише окремі їхні представники» (І. Стравінський, Діалоги, гол. Інструментівка). Таким чином, він розширює можливості класичного оркестрування, спираючись на власну оригінальну систему. Вперше саме Й. Шиллінгер втілює це у ХХ столітті на основі новітньої науково обґрунтованої системи музичного аранжування. «Такий один із законів природи, що часто ми відчуваємо більшу близькість до віддалених поколінь, ніж до наших безпосередніх попередників».

(І.Стравінський. Діалоги. «Музика». Ленінград, 1971, гол. Гармонія, мелодія) [54].

Ще в ранніх доеміграційних публікаціях, зокрема, в одній із програмних статей «Народно-колективна творчість як фактор творчості художньо-індивідуальної» (Шляхи творчості №3, Харків, 1920 р.), Й. Шиллінгер прямо вказує на проблеми сучасної музики, які потребують вирішення. Молодий, але вже маститий дослідник зауважує, що в народній музиці є те безпосереднє творче зерно, якого немає в авторській. «У той час як високоавторитетні представники музичного мистецтва сперечалися про кількість ладів, вуличні скрипалі та дударі, за свідченням Глареана, користувалися вже мажорною та мінорною гаммами... І в нашу епоху створилося аналогічне становище, завдяки тому ж мажорно-мінорному ладу, узаконеного Іоанном. Було зроблено низку спроб, спрямованих до оновлення засобів музичного письма, і всі вони призвели до того ж споконвічного творчого джерела – народної музики» (там же). У своєму розвитку індивідуальна творчість та фольклор розійшлися в різні боки. Народна музика розвивалася в мелодійному плані, як би по горизонталі, а композиторська ускладнювалася в гармонії по вертикалі, що врешті-решт призвело до класичної музики до замкнутості та безвиході. Для широкого читача поясню: Усі знають, що мелодія записується на нотному стані у рядок, тобто. горизонтально, а гармонія, що супроводжує її, або акорди записуються нотами одна під одною вертикально. Так ось, народна музика ґрунтується в основному на мелодиці, тоді як авторська – тісно пов'язана з гармонійною функцією, яка в результаті стала переважати над мелодією, основною темою, що має чільне становище в класичній гомофонії як провідний голос, таким чином заводячи музику в глухий глухий кут.

«Народний мелос – найбагатша скарбниця для сучасної європейської техніки музичного письма», – робить висновок автор у вище згаданій програмній статті [54].

Після досить мандрівного існування протягом перших кількох років у Сполучених Штатах, на початку 1930-х років Й. Шиллінгер отримав низку можливостей для працевлаштування. Спочатку він викладав у Музичній школі

Девіда Беренда та читав лекції у студії Леона Термена. У 1932 році Й. Шиллінгер відкрив власну приватну музичну студію, і за шість років його клієнтура зросла до 112 уроків на тиждень по 10 доларів за півгодини (величезний дохід у розпал кризи) [63].

Й. Шиллінгер продовжував час від часу викладати в різних центрах освіти для дорослих та академічних вищих навчальних закладах, і хоча це приносило престиж, але не приносило багато грошей. Наприклад, він читав лекції в музичній школі Єврейської асоціації молодих чоловіків (1931), Новій школі соціальних досліджень при Рокфеллерівському центрі (1932), Музично-культурній лізі Нью-Йорка (1933), Школі мистецтв Флоренс Кейн, Американському інституті вивчення вищої освіти, та Американському інституті Нью-Йорка (1934). Ці лекції та семінари зрештою перетворилися на більш ґрунтовну академічну програму для постійних курсів, які викладалися між 1934 та 1936 роками в Педагогічному коледжі Колумбійського університету на факультетах музики, образотворчого мистецтва та математики, а потім у Нью-Йоркському університеті в 1936 році. Серед предметів, які викладав Й. Шиллінгер, були «Різноманітність музичного досвіду», «Фізична та психофізіологічна природа звуку», «Натуральна та темперована системи ладу», «Тональний простір та музична матерія», «Статика та кінематика музичної матерії», «Теорія музичного сприйняття», «Процеси музичної структури», «Ритмічний дизайн» та «Спекулятивні теорії мистецтва та нові мистецькі форми». Останні два курси ґрунтувалися на власних дослідженнях Шиллінгера в галузі образотворчого та пластичного мистецтва, які він назвав «Геометричний та ритмічний дизайн». У 1934 році кілька його картин, фотографій і тривимірних моделей (побудованих з дерев'яних блоків і дзеркал) були виставлені в Математичному музеї Нью-Йорка, досягненням, яким він особливо пишався, оскільки вважав, що вони відображають нову форму мистецтва [63].

У липні 1936 року Й. Шиллінгер став громадянином Сполучених Штатів. На той час його репутація стала настільки поширеною, що він міг дозволити собі відмовитися від викладання в коледжі та публічних лекцій, щоб присвятити весь свій час приватним учням. За свою п'ятнадцятирічну приватну викладацьку

кар'єру Й. Шиллінґер навчив понад 500 студентів (з яких четверо були жінками). Відповідно, його найвідоміший учень, Джордж Гершвін, мав три уроки на тиждень протягом чотирьох з половиною років [63].

Після бурхливого шеститижневого роману в 1938 році Й. Шиллінґер одружився з Френсіс Розенфельд Зінґер, колишньою дівчиною з обкладинки, художньою моделлю, дівчиною Зіґфелда, моделлю фотографа Едварда Штайхена, секретарем Дейла Карнеґі та Рокуелла Кента, а також національним працівником Бойскаутів Америки. Шість років по тому, у віці сорока семи років, Шиллінґер помер від раку у своєму будинку в Нью-Йорку. Хоча на момент його смерті було лише сім авторизованих викладачів системи Й. Шиллінґера, в результаті феноменального інтересу до системи з боку військовослужбовців, що повернулися, було створено акредитовані курси Й. Шиллінґера. Наприкінці 1940-х років кілька офіційних викладачів мали надвеликий попит серед студентів, а до 1947 року понад сорок нових сертифікованих викладачів викладали систему Й. Шиллінґера більш ніж 600 студентам, записаним на курси в Нью-Йорку, Бостоні, Чикаго, Сан-Хосе і Голлівуді, Каліфорнія, Філадельфії, Гартфорді, Коннектикут і Спартанбурзі, Південна Кароліна. Особливо відомими викладачами системи були Рудольф Шрамм у Нью-Йоркському університеті, Тед Роял у Джульярді, Ашер Злотник у Пібоді і Франклін Маркс у Голлівуді [63].

Вдова Й. Шиллінґера, Френсіс, провела решту свого життя, оберігаючи та популяризуючи твори та систему Йозефа. У 1951 році вона вийшла заміж за американського музикознавця Арнольда Шоу, всенародно відомого та академічно визнаного експерта з системи Й. Шиллінґера. Шоу був директором Товариства Й. Шиллінґера від 1946 року і став поборником та спадкоємцем системи Й. Шиллінґера. Разом з Лайлом Даулінгом Шоу був співредактором і популяризатором посмертних публікацій рукописів Й. Шиллінґера наприкінці 1940-х років. Френсіс і Арнольд Шоу розлучилися у 1957 році [71].

Хоча це не є спробою проповідувати Й. Шиллінґера, можливо, доцільно запропонувати наступний висновок і, таким чином, закласти основу для вирішення питання про неоднозначний вплив кар'єри Й. Шиллінґера. Як композитор він, безумовно, був однією з висхідних зірок у молодому

Радянському Союзу. Його фортепіанні та оркестрові твори регулярно з'являлися в радянських концертних програмах. Він був одним з багатьох видатних росіян, які залишили Радянський Союз, коли стало очевидно, що дух вільного художнього самовираження початку 1920-х років замінюється репресіями, оскільки параноїдальна культурна політика Сталіна почала набирати силу. Опинившись в Америці, Й. Шиллінгер отримав доступ до нью-йоркських академічних і музичних кіл, розпочав кар'єру, пов'язану з приватним і публічним викладанням, зокрема лекційними виступами. Він швидко став магнітом для професійних аранжувальників, композиторів і бендлідерів, особливо тих, хто працював у джазових оркестрах, на радіо та в кіно [71].

Проте, його інтерес до спекулятивної сторони музичного знання був надто великим, і його енергія була спрямована на музично-наукові проблеми, теорії та винаходи. Потім вони були перенаправлені назад у його навчальну програму і використовувалися для розширення культурного та музичного кругозору його студентів. Саме про це були всі розмови – настільки, що Й. Шиллінгер став легендою свого часу (принаймні, для декого). Особливо після того, як кілька учнів досягли великих успіхів, які принесли їм публічну славу і багатство, легендарний Й. Шиллінгер швидко піднявся до міфічного статусу. Зрештою, він повірив у своє «покликання» вченого-музикознавця. Його дружина цитує його слова: «Мої теорії важливіші за мою музику, бо незалежно від того, наскільки гарною є моя музика, я лише один з багатьох композиторів. Але мої теорії оригінальні та унікальні». Він вважав, що зробив відкриття, до яких людство йшло сотні років. Він стверджував: «Мої теорії, особливо моя теорія ритму, мають значення для вчених в інших галузях. Коли вони ознайомляться з моїми відкриттями, вони знайдуть відповіді на проблеми, над якими працювали багато років». Здається, Й. Шиллінгер був надто нестримним і навіть одержимим власними захопленнями, і це могло призвести до того, що значна частина традиційного академічного музичного істеблішменту вважала, що він переоцінює власні теорії. В результаті вони відкинули його як видатного композитора і теоретика музики [63].

І хоча Й. Шиллінгер не був найкращим представником своїх відкриттів, його уявлення були передовими і вражаюче пророчими. Можливо, музичне суспільство, налаштоване на істеблішмент, просто не було до нього готове. Можливо, більше, ніж будь-яка інша видатна музична постать між 1930 і 1940 роками, Й. Шиллінгер був здатний перетинати дисципліни і встановлювати інтелектуальні зв'язки, які ніколи раніше не були концептуально осмислені. Декому могло здатися, що Й. Шиллінгер розвиває не музичну науку, а футуристичну музикознавчу наукову фантастику, і це могло викликати у декого страх і, зрештою, відторгнення таких нових, незбагнених і таємничих схем. Але творча уява Й. Шиллінгера не знала меж і набагато перевершувала те, що вважалося зрозумілим у його час; він вказував на нові напрямки, тенденції, теорії та відкриття. Музикант намагався створити новий світ – і для нього його світ був світом завтрашнього дня [63].

Й. Шиллінгер залишив після себе велику кількість опублікованих педагогічних і теоретичних матеріалів, деякі з яких досі не опубліковані, а також значну музичну спадщину. Хоча його музичні теорії продовжують залишатися суперечливими, нещодавно з'явилася низка досліджень, які вказують на його вплив, зокрема, на Дж. Гершвіна. Хоча, можливо, лише один з його учнів першого покоління вижив, кілька учнів другого покоління продовжують перебувати під впливом його творчості, серед них Ерл Браун і Лютер Гендерсон [71].

Спадщина Й. Шиллінгера, що колись існувала виключно в стінах кількох досить великих нью-йоркських квартир, за останні сорок років була розпорошена між щонайменше двадцятьма установами і, ймовірно, кількома приватними особами. Парадоксально, але остаточний розподіл майна Френсіс Шиллінгер запустив процес, який розпочав інтелектуальне возз'єднання спадщини Шиллінгерів. Хоча цей процес ще далекий від завершення, двері відчинені для кількох нових шляхів дослідження [71].

Кілька списків, підготовлених Й. Шиллінгером і його дружиною Френсіс, значно полегшили завдання ідентифікації його творів. З них, як видається, є тридцять три повних твори і вісім-десять фрагментарних (або не завершених)

творів. Всі відомі незавершені твори зберігаються разом з його музичними рукописами в Нью-Йоркській публічній бібліотеці. З тридцяти трьох завершених творів, місцезнаходження трьох (можливо, чотирьох) залишається невідомим. До них належать його твори радянського періоду, ор. 4 (Чотири романси на вірші Верлена) та ор. 8 (Випадкова музика до п'єси «Геркулес»), а також твір американського періоду ор. 24 (Народ і пророк) і, можливо, Етюд у ритмі II. Перші два твори, якщо вони ще існують, скоріш за все, знаходяться в росії. З останніх двох «Народ і пророк» існує у вигляді начерків у Нью-Йоркській публічній бібліотеці, але колись, мабуть, існував у більш повній формі, оскільки його виконував ансамбль Бенджаміна Земаха у 1931 році в Нью-Йорку. Залишається відкритим питання, чи «*Study in Rhythm II*» насправді зникла, чи це взагалі музичний твір. «*Study in Rhythm II*» був або вправою на кшталт його записів ритмікону, або ж це може бути витвором візуального мистецтва. Можливо також, що існує кілька робіт у різних медіа з такою назвою. Ритм, як стверджує Й. Шиллінгер у першому розділі SSMC, лежить в основі його підходу до всіх видів мистецтва [71].

Лише вісім його творів – або близько 25 відсотків від загального доробку – були коли-небудь опубліковані. У 1926 році радянське державне видавництво випустило його перші друковані роботи, *Orientalia*, ор. 10, і Два вірші, ор. 15. Як не дивно, за винятком, можливо, «Танцювальної сюїти», єдиними надрукованими творами (і це включає пізніші американські видання) були твори, написані в Радянському Союзі. Нічого після ор. 20 досі не опубліковано. І навпаки, єдині два твори, записані на комерційній основі, відносяться до його американських років [71].

Здається, що між 1935 і 1940 або 1941 роками в його творчості існує прогалина. Можливими причинами цієї перерви можуть бути його напружений викладацький графік, залицання та одруження з Френсіс. Його останніми завершеними творами є «Чотири популярні пісні», які він написав для Френсіс у 1941 році. Подальші дослідження можуть показати, що деякі або всі фрагменти творів, що зберігаються в Нью-Йоркській публічній бібліотеці, можуть

датовані цим періодом. Оскільки майже всі вони написані на нотному папері Г. Ширмера, це, ймовірно, твори, написані у Сполучених Штатах [71].

Очевидно, що Й. Шиллінгер написав усі свої твори через ор. 19, перебуваючи в Росії. Його ор. 20 (Танцювальна сюїта), як за датою написання (1928 рік), так і за назвами частин (серед яких «Блюз» і «Вальс-Бостон»), дозволяє припустити, що він був написаний або напередодні його приїзду до США, або після прибуття туди. Його німецька назва може навіть припускати, що він був написаний по дорозі, оскільки того року він перебував у Німеччині. З десяти творів, написаних у Сполучених Штатах, важливо, що чотири з них використовують теремін [71].

Історія виконання вказує на те, що найпопулярнішими творами композитора були Марш Сходу, ор. 11, Соната-рапсодія, ор. 17, Симфонічна рапсодія, ор. 19 та Перша повітряна сюїта, ор. 21 [71].

Американське товариство культурних зв'язків з Росією надало ряд можливостей для виступів після його приїзду до США. Судячи з друкованої програми, датованої 1929 роком, його перші американські виступи, ймовірно, відбулися на прийомі, який включав концерт деяких з його невеликих творів. Товариство також допомагало в організації оркестрових виступів Клівлендського та Філадельфійського оркестрів. Звісно, перелічені тут концерти не включають усіх виступів, які, ймовірно, відбулися в Радянському Союзі [71].

1.3 Теоретичні праці та естетичні концепції Й. Шиллінгера в контексті тенденцій розвитку музичного мистецтва першої половини ХХ століття

Нижче представлені фрагменти авторських перекладів з англійської Вступу до першого тому «*The Schillinger system of musical composition*», оригінальні тексти якого належать Г. Коуелу та А. Шоу [63; 71]. Задля зручності тексти наведені без лапок як фактаж про досягнення Й. Шиллінгера у сфері його оригінальної концепції.

Створивши систему, засновану на твердих математичних принципах, і

зумовивши свою кардинальну працю декількома фундаментальними монографіями, Й. Шиллінгер здійснив давню мрію інтелектуалів від мистецтва, що бродила в умах з часу Віки Просвітництва (XVIII ст.), що займала уяву мистецтво із точними науками. Реалізація цієї ідеї могла відбутися не тільки на час розвитку точних наук та максимального ускладнення музичної гармонії з бахівського періоду, але також з виникненням нових технологій, а з ними та новітніх інструментів [54]. Власний досвід Шиллінгера як студента Петербурзької консерваторії спонукав його розпочати дослідження, яке після двадцяти п'яти років роботи призвело до створення теорії, відомої зараз як «Система Шиллінгера».

Як зазначено у вступному слові Г. Коуела до першого тому системи Шиллінгера, його творчість нерозривно пов'язана з технологічним стрибком, що назріває [65]. Використання останніх технологічних новинок завжди надбання обраних. Але подальше їхнє освоєння відкриває можливість для спекуляції на низьких почуттях та низьких уподобаннях натовпу, на недосвідченості та невідповідності молоді. Так, наступне широке впровадження нових технологій прямо пропорційно використанню їх у масовій культурі, що впливає з видовищної та розважальної функції мистецтва, але не має нічого спільного із серйозною справжньою.

Система Й. Шиллінгера робить позитивний підхід до теорії музичної композиції, пропонуючи можливості для вибору та розвитку учня, замість правил, обнесених заборонами, обмеженнями та винятками, які були характерні для традиційного навчання .

Якщо творчий музикант хоче сказати щось важливе, його потреба у вивченні матеріалів, за допомогою яких він має це сказати, визнається само собою зрозумілою. Жоден великий композитор ніколи не оминав вивчення технік. Однак музична теорія, як її традиційно викладають, завжди була глибоким розчаруванням для по-справжньому творчих особистостей. Такі люди незмінно доповнювали музичну теорію власними дослідженнями. Так само незмінно вони не дотримувалися послідовно «правил», викладених у традиційних підручниках [65].

Якби ці правила ґрунтувалися на чомусь неминучому в природі музики, композитори не мали б жодних підстав їх ігнорувати [65].

Насправді ж музична теорія має справу лише з невеликою частиною потенційного музичного матеріалу; її припущення щодо науки про звук часто ґрунтуються на хибних уявленнях, а правила, які вона встановлює, часто відображають особистий смак певного теоретика, або ж ґрунтуються на вивченні творчості окремого композитора чи певного історичного періоду. Отримані узагальнення далекі від об'єктивності, але вони, тим не менш, нав'язуються учневі у вигляді «правил». Теоретики не були вченими, і жоден науковець не намагався створити повну і скоординовану систему музичних можливостей [65].

Й. Шиллінґер – єдиний виняток: він був надзвичайно компетентний у двох сферах – музичної композиції та науки. Його монументальна «Система музичної композиції» є результатом цілого життя, присвяченого дослідженню, координації та творчим відкриттям. Синтез, якого він досягнув, призвів до абсолютно нового погляду на функцію теоретичних досліджень [65].

У ході досліджень, які привели до формулювання його системи або музичної композиції, Й. Шиллінґер взяв усі відомі факти про природу музичних матеріалів з традиційних теоретичних досліджень і додав до відкриттів припущення сучасних і менш традиційних теоретиків, таких як А.Шенберг і я. Застосовуючи закони математичної логіки як розвинутої сучасної науки, він виявив, що може координувати всі, здавалося б, розбіжні фактори. Він також виявив, що може відкрити подальші невипробувані можливості розвитку нових матеріалів. Поглянувши на його зміст, ви побачите надзвичайну кількість аспектів музики, вперше організованих тут для включення в теоретичний підхід до вивчення композиції [65].

Ідея системи Й. Шиллінґера проста і неминуча: вона полягає в застосуванні математичної логіки до всіх музичних матеріалів та їхніх функцій, щоб учень знав об'єднуючі принципи, які стоять за цими функціями, міг зрозуміти метод аналізу і синтезу будь-якого музичного матеріалу, який він може знайти де завгодно або відкрити для себе, і міг зрозуміти, як розвивати нові матеріали, коли він відчуває в них потребу. Таким чином, система Шилінґера

пропонує можливості, а не обмеження; це позитивний, а не негативний підхід до вибору музичних матеріалів. Завдяки універсальності естетичних концепцій, що лежать в її основі, система застосовується однаково до старих і нових стилів у музиці, до «популярних» і «серйозних» композицій [65].

Іноді Й.Шиллінгера критикують на тій підставі, що його система зводить все до математики і нехтує музичною інтуїцією та суб'єктивною стороною творчості. Я ніколи не міг зрозуміти цієї критики [65].

Правила гармонії, контрапункту та оркестровки, які зараз викладаються, безумовно, не пропонують студенту матеріали, адаптовані до його власних експресивних бажань. Натомість йому дають невеликий і обмежений набір матеріалів, які вже багато разів використовувалися, разом з набором заборон, які слід застосовувати до них, а потім просять його виражати себе тільки в рамках цих обмежень. Студенти-композитори постійно скаржаться на те, що їхні викладачі не можуть чітко пояснити різницю між об'єктивними та суб'єктивними чинниками в музиці. Молодий композитор змушений, як це відбувається зараз, кілька років дотримуватися правил, виведених або запозичених з творів своїх попередників, але як тільки його твори починають звучати, йому докоряють, і небезпідставно, якщо вони звучать, як чиїсь інші [65].

Йому не показали об'єктивно, науково, які можливості існують у музиці, і не навчили, як найкраще розвивати оригінальний таланти, використовуючи власний смак і судження у виборі з цих можливостей матеріалів, що найкраще відповідають його музичним намірам [65].

Незалежно від того, чи погоджуємося ми з великим особистим інтересом Й.Шиллінгера до наукових реалій музики, чи ні, але це правда, що жоден композитор не здатний до суб'єктивного самовираження, доки він не володіє настільки глибоким знанням музичних матеріалів та їхніх взаємозв'язків, що свідомо чи несвідомо вибирає саме ті з них, які він хоче використати для того, що він хоче сказати в музиці. Цьому можна навчити, якщо він підпорядкує себе дисциплінам, притаманним самим музичним матеріалам, як їх ставить перед ним система Шиллінгера [65].

Подорож інтелектуальних відкриттів Й. Шиллінгера розпочалася у 1914

році, коли він був студентом Петербурзької консерваторії. Вона тривала протягом десяти років (1918-1928), поки він обіймав різні викладацькі посади в рідній Україні. Після приїзду до Сполучених Штатів у 1928 році він отримав новий поштовх завдяки співпраці з Леоном Терменом у галузі електромагнітних музичних експериментів та винаходів. Починаючи з 1932 року, коли більша частина системи набула форми, Й.Шиллінгер мав можливість випробовувати її в різних американських школах і коледжах. Він був викладачем або інструктором у Музичній школі Девіда Беренда, Школі мистецтв ім. Флоренса Кейна, Новій школі соціальних досліджень та Нью-Йоркському університеті. Його теорія, що охоплювала математику, музику та просторові мистецтва, знайшла різноманітне вираження в Колумбійському університеті, де він читав курси та лекції на трьох факультетах: математичному, образотворчого мистецтва та музичному факультеті Педагогічного коледжу. Коли Шиллінгер переконався у практичному характері своїх відкриттів, він також почав займатися приватним викладанням. Його учні були настільки успішними композиторами та аранжувальниками для радіо, кіно і театру, що Шиллінгер залучив до своєї студії багатьох найвідоміших американських музикантів. На момент своєї раптової смерті в березні 1943 року Шиллінгер вважав свої теорії достатньо сформульованими, щоб втілити їх у двох значних працях: «Математичні основи мистецтва» та цієї публікації [73].

Спроби побудувати музичну теорію на науковій основі сягають античності. Серед греків Піфагор та його послідовники досліджували математичні співвідношення, що лежать в основі гармонійних інтервалів. Протягом століть виготовлення музичних інструментів і теорія інструментарію були пов'язані з розвитком фізики та математики. Протягом останніх 200 років два найвидатніших музичних теоретика спиралися у своїх роботах на наукові дані. У «Трактаті про гармонію» Жана-Філіпа Рамо (1722) ми маємо початок школи, яка нещодавно отримала новий поштовх і зробила акустику основою музичної теорії. У «Відчутті тону» (1863) Гельмгольц розвинув свої теорії на основі даних фізіології та психології. Зарліно, Кірхер, та інші розвивали теорії, використовуючи дані різних наук. У книзі «Мистецтво музичної композиції» Пауль Хіндеміт, коментуючи задоволення, отримане від сприйняття комбінацій

вібрацій у простих співвідношеннях, пише: «Цей основний факт нашого слухового процесу показує нам, наскільки тісно пов'язані між собою число і краса, математика і мистецтво» [73].

Незважаючи на цю історію, ідея поєднання музики з математикою викликає у деякого занепокоєння. Оскільки музику прийнято вважати найбільш швидкоплинним з мистецтв, поєднання її з найточнішою і найжорсткішою з наук видається непродуманим союзом. Частково відчуття тривоги може впливати з несвідомого бажання деяких композиторів зберегти своє ремесло в царині кабалістичних таємниць [73].

Цінний ключ до підходу Й.Шиллінгера до музики він пропонує у вступі до книги V «Спеціальна теорія гармонії». «Основний недолік існуючих теорій гармонії, – пише він, – полягає у використанні описового методу. Кожен випадок аналізується окремо від усіх інших випадків і не дає ніяких загальних основоположних принципів. Але математична обробка предмету розкриває загальні властивості положень і рухів голосів з точки зору перетворення акордових функцій». Далі Шиллінгер виходить з припущення, що будь-який акорд є сукупністю звуковисотних одиниць, або, використовуючи математичну термінологію, групою спряжених елементів. У тричастинних структурах ($S = 3p$) голоси або функції можуть бути позначені як a, b і c, або 1, 3, 5 [73].



Слід зазначити, що структури позначені за годинниковою стрілкою (читання вниз) традиційно відомі як відкриті позиції,



а структури позначені проти годинникової стрілки (читання вгору) – як

закриті [73].



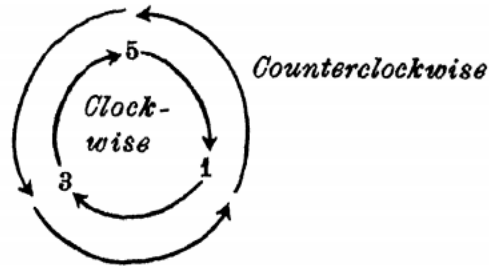
Й.Шиллінгер демонструє, що в процесі диригування голоси поводяться не за допомогою музичних специфікацій, а через загальні форми трансформації. Вони рухаються за годинниковою стрілкою (C), проти годинникової стрілки (G) або у певній варіації цих напрямків, коли один голос залишається незмінним [73].



First chord	Next chord	First chord	Next chord	First chord	Next chord
Voice 1	→ Voice 3	Voice 1	→ Voice 5	Voice 1	→ Voice 5
" 3	→ " 5	" 3	→ " 1	" 3	→ " 3
" 5	→ " 1	" 5	→ " 3	" 5	→ " 1

Не розвиваючи теорію, яка детально викладена в книзі V, а просто для ілюстрації, припустимо, що у нас є тризвук на до, за яким слідує тризвук на фа. З математичної точки зору – і, як ми незабаром з'ясуємо, також і з музичної, залежно від послідовності та бажаного ефекту, – ось ми бачимо приклад, що статися відповідно до загальних форм трансформації [73]:





Додаткові можливості можна розвинути, якщо один з голосів буде постійним, тобто $3 \rightarrow 3$, $1 \rightarrow 1$ чи $5 \rightarrow 5$ [73].

Основна мета Й.Шиллінгера. На основі цих ілюстрацій можна зробити певні висновки щодо мети Й.Шиллінгера. По-перше, він зацікавлений у відкритті загальних принципів, що лежать в основі поведінки тональних явищ. На відміну від більшості теоретиків, які йому передували, його узагальнення не ґрунтуються на практиці окремих композиторів чи окремих музичних шкіл. Його не цікавлять ні догматичні правила, засновані на досягненнях конкретних композиторів, ні незліченні винятки з цих правил, вигадані для пояснення практик, характерних для інших композиторів. Й.Шиллінгера цікавлять узагальнення, засновані на властивостях самих тональних матеріалів і на можливих комбінаціях, перестановках і структурних зв'язках цих матеріалів.

По-друге, він зацікавлений у виявленні та класифікації всіх наявних джерел нашої тональної системи. Безумовно, це гігантське завдання. Проте, в певному сенсі, воно було вираженою чи невисловленою метою всіх музичних теоретиків. Дехто наближався до неї шляхом музичного застосування. На цьому шляху успіху можна було досягти за умови, що аналіз не обмежувався конкретними композиторами, школами чи музичними цивілізаціями, і тоді ця процедура не могла охопити майбутнє. Деякі теоретики наближалися до мети вичерпності за рахунок самого тонального матеріалу, який міг би накреслити майбутнє. На жаль, жоден теоретик до Й.Шиллінгера не прийняв методологію, достатню для досягнення бажаного результату. Це ще один спосіб сказати, що жоден теоретик не взяв на озброєння математичний метод [73].

Адже має бути очевидно, що математика як загальна наука про число, послідовність, комбінацію і структуру є необхідним і найбільш практичним

інструментом для досягнення повної класифікації [73].

Окрім цих двох цілей, Й.Шиллінгер поставив перед собою третю, більшу мету, яка є необхідним наслідком перших двох. З точки зору науки, аналіз передбачає синтез. Успіх у деконструкції процесу чи речовини на складові елементи передбачає здатність реконструювати об'єкт чи процес шляхом синтезу цих елементів. Ми не досягнемо вершини науки, коли відкриємо, що атомна енергія є джерелом енергії сонця. Ми досягаємо вершини, коли можемо відтворити цю енергію в атомній бомбі. Отже, з точки зору Й.Шиллінгера, науковий аналіз тонального мистецтва передбачав науковий синтез як наслідок. Якщо можна було взяти композицію і звести її за допомогою обчислень до складових елементів, то майстерне володіння цим процесом означало вміння складати композицію за допомогою обчислень. Безумовно, саме в цьому місці Шиллінгер найгостріше зіткнеться з традицією. Оскільки йому вдалося розробити метод композиції через попередній відбір і синтез складових тональних елементів, він міг очікувати сильної опозиції з боку певних кіл. Але це було неминуче [73].

З наукової точки зору досягнення Й.Шиллінгером перших двох цілей – 1) узагальнення основних принципів і 2) класифікації тональних ресурсів, що демонструється його успіхом у застосуванні методології до самої композиції. Попередні наукові підходи до музичної теорії мали частковий характер. Їхні узагальнення стосувалися окремих аспектів, а не композиторського мистецтва в цілому. У Й.Шиллінгера ми вперше зустрічаємо комплексне застосування наукового методу до всіх складових тонального мистецтва, до проблем ритму, мелодії, гармонії, контрапункту, інструментування тощо, а також до фундаментальної проблеми цілісності композиції. Окремі прийоми розвивалися в різних книгах – (1) темпоритмічна організація (Книга I); (2) розвиток звуковисотності книги – (1) темпоритмічна організація (Книга I); (2) розвиток звуковисотної гами (Книга II); (3) композиція мелодії (Книги III та IV); (4) утворення акордових структур і прогресій (книги V і IX); (5) мелодизація гармонії (книга VI); і (6) співвідношення мелодій – контрапункту і мелодичного форшлагу (книга VII) – всі ці окремі техніки об'єднані в книзі XI «Теорія

композиції». За словами Й.Шиллінгера, його цілісний метод передбачає «попереднє виготовлення та складання компонентів відповідно до заздалегідь продуманого плану цілого» [73].

Інструменти та концепція. Слід зазначити, що інструменти аналізу, які використовував Й.Шиллінгер, були доступні музичним теоретикам задовго до того, як він ними скористався. Графічному методу, який є звичним у наших щоденних біржових звітах, майже триста років. Тригонометрія та алгебра мають стародавнє походження. Поєднання музики і математики не було досягнуто, тому що бракувало базових понять, які б зробили це можливим. Ці поняття мають порівняно недавнє походження, а ось інструменти – ні. Ці концепції впливають з відкриттів сучасної фізики, сучасної психології та сучасної математики. Що вони собою являють? [73]

Сучасна фізика запропонувала Й.Шиллінгеру його власну теорію інтерференції. Сучасна психологія запропонувала корисні ідеї в законі відчуття Вебера-Фехнера та інших відкриттях, що стосуються кореляції конфігурацій стимулів і конфігурацій реакцій. Сучасна математика надала надзвичайно цінні ідеї відносності та математичної логіки. Детально простежити зв'язок цих ідей із системою Шиллінгера не входить у завдання цього короткого нарису, але певний опис буде корисним для спрямування майбутніх досліджень [73].

Теорія ритму. Основою роботи Й.Шиллінгера є теорія ритму, розроблена в книзі I. Розглянута просто з точки зору проблем тривалості, метру і акценту, ця теорія надає засоби для розвитку всіх мислимих ритмів минулого, теперішнього і майбутнього – неабияке досягнення, враховуючи, що більшість музичної педагогіки не мала всеосяжної теорії ритму [73].

Теорія Й.Шиллінгера базується на явищі інтерференції, як це виявлено у фізиці хвильового руху. Ми виявили, що нерівномірні тривалості можуть бути створені шляхом поєднання або інтерференції між двома рівномірними серіями тривалостей. Таким чином, ритм



можна розвинути, змусивши рівномірну серію тривалостей з числовим значенням 4 накласти на серію тривалостей з числовим значенням 3. Учень може виконати цю операцію, відбиваючи одну серію правою рукою, іншу - лівою, і прислухаючись до результату або результатів. Методично виконуючи цей процес і використовуючи різні тривалості або значення числа ($2 \div 1$, $3 \div 2$, $4^* \div 3$ і т.д.), учень може розвинути для себе всі можливі типи ритму. Після цього він може застосувати математичні комбінації та перестановки, щоб відкрити тисячі можливих варіантів ритму [73].

Теорія ритму Й.Шиллінгера, що має неоціненну цінність для студента і викладача музики, є більш фундаментальною і всеосяжною, ніж можна було б припустити з вищесказаного [73].

Процес створення ритмічних результатів ґрунтується на числах, а самі результати є серіями чисел. Числові значення, що лежать в основі двох музичних ілюстрацій (наведених у попередньому абзаці), є, наприклад, $3+1+2+ +2+1+3$. Коли Шиллінгер переходить від ритму до інших аспектів тонального мистецтва, ці ряди або патерни стають коефіцієнтами повторюваності і застосовуються до звуковисотних одиниць, звуковисотних шкал, гармонійних циклів, корельованих мелодій, щільності тощо [73].

Застосовані до гам, ці коефіцієнти повторюваності дають мелодії; застосовані до двох або більше мелодій – контрапункт; застосовані до тональних циклів – гармонічні патерни; застосовані до гармонійних патернів – різні стилі і т.д. [73]

Закономірності музики та природи. Й.Шиллінгер називає свою теорію ритму теорією регулярності та впорядкованості; вона являє собою спробу викласти основу всіх патернів у всесвіті. Музичні патерни, що розглядаються у всесвіті біологічних, фізичних та естетичних об'єктів, насправді є лише

окремими випадками загального процесу творення патернів. До того, як з'явилася людина, щоб виробляти фізичні об'єкти і створювати мистецькі форми, існували, очевидно, природні об'єкти. Коли з'явилася людина, деякі з цих об'єктів викликали естетичну реакцію. Живопис і скульптура прагнули відтворити просторові форми природи, які апелювали до людських почуттів. Усвідомлюючи це чи ні, художник абстрагувався від величин, форм і структур та відтворював їх, сподіваючись викликати відчуття, подібні до тих, які викликали природні об'єкти. Нещодавні дослідження в галузі психології надали конкретні дані, які підтверджують цю процедуру. Вивчаючи відчуття, сучасна психологія виявила, що подібні конфігурації, чи то в природі, чи то на полотні, чи то в музичному творі, викликають подібні відчуття. Так само, як низка зубчастих скель справляє враження дисбалансу і напруги, так і мелодія, що має подібну конфігурацію, викликати подібні відчуття. Оперуючи цим припущенням, Шиллінгер зацікавився відкриттям основних закономірностей зростання, руху та еволюції у Всесвіті. Це те, що являє собою теорія регулярності та координації. Це теорія ритму в системі Й.Шиллінгера [73].

На додаток до результатів інтерференції, основні закономірності росту, руху та еволюції включають різні числові ряди, особливо ряд прискорення змінного струму. До них відносяться натуральні ряди 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9; гармонійні ряди $1/2$, $1/3$, $1/4$, $1/5$, $1/6$, $1/7$, $1/8$, $1/9$; арифметичні прогресії 1, 3, 5, 7, 9; геометричні прогресії 1, 2, 4, 8, 16 тощо, включаючи різні степеневі ряди 3, 9, 27, 81, 243 і т.д.; ряди простих чисел 1, 3, 5, 7, 11, 13 і т.д.; і різні сумарні ряди 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21 і т.д. – всі вони повністю обговорюються в Книзі I. Найцікавіша фаза теорії ритму полягає в тому, що отримані закономірності мають універсальність, від якої захоплює дух. Знову і знову виявляється, що закономірності повторюються в таких різноманітних явищах, як поділ і розмноження клітин, утворення кристалів, співвідношення кривизни небесних траєкторій, дотичні траєкторії руху планет тощо. Починаючи з припущення, що велика музика також може використовувати ці базові закономірності, Шиллінгер піддав інтенсивному аналізу твори Й.С.Баха, Л. ван Бетховена, Й.Брамса, Р.Вагнера та інших безсмертних композиторів. Після таких тестів він дійшов

висновку, що ці великі музиканти інтуїтивно використовували ці патерни у своїх творах. Через свій чуттєвий досвід, на його думку, вони усвідомили математичну логіку структури [73].

«Закономірності зростання, – пише Й.Шиллінгер у своїй «Теорії мелодії», – стимулюють в людині реакцію, яка є більш потужною, ніж багато інших подібних, але випадкових утворень. Таким чином, ми бачимо, що форми органічного зростання, пов'язані з життям, благополуччям, самозбереженням та еволюцією, апелюють до форм краси, коли вони виражені через засоби мистецтва. Інтуїтивне мистецтво зазвичай наділене великою чутливістю та інтуїтивним відчуттям глибинної схеми речей. Ось чому такий композитор, як Вагнер, здатний проектувати спіралеподібні утворення... без жодних аналітичних знань про процес» [73].

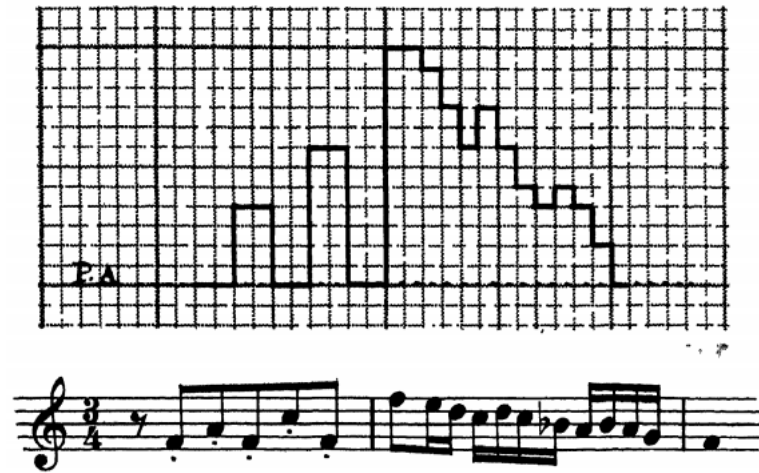
Аристотель, Ейнштейн і геометрія. Якщо вплив сучасної фізики на мислення Й.Шиллінгера є методологічним, то вплив сучасної математики – концептуальним. Й.Шиллінгер безпосередньо використовує теорію інтерференції. Він не використовує жодних спеціальних методів математики відносності. Вплив теорії відносності відбувається через її основні ідеї [73].

Й.Шиллінгер прийшов до естетичної концепції, що велика музика і все велике мистецтво відтворюють закони розвитку Всесвіту, але не зовнішній вигляд цього розвитку, а самі реальні процеси. Це наштовхує на аристотелівську ідею. «Мистецтво наслідує природу», – писав Аристотель, і мав на увазі, що митець не копіює видимість, а відтворює і вдосконалює форми і процеси природи. Тепер Й.Шиллінгер зробив взаємозв'язок музики і природи (музичних і природних форм) основним у своєму мисленні. Він постійно підкреслював, що різні музичні форми не є суто естетичними явищами. Він нагадує нам, наприклад, що канон можна знайти в природі у відлунні. Музика наслідує природу, а особливо форми руху у всесвіті, тобто зростання та еволюцію природних форм. Живучи повністю і концептуально в нашому математичному всесвіті, Шиллінгер, можна сказати, дав аристотелівській ідеї матеріалістичну інтерпретацію, що виходить далеко за межі античної концепції і підкріплену широкими музичними дослідженнями [73].

Отже, який зв'язок можна встановити між музичними формами (тональними сукупностями) і природними формами? Очевидно, конгруентність структури ... подібність внутрішніх зв'язків ... еквівалентність структурних величин. Саме теорія відносності надала фундаментальні ідеї для розвитку цього геометричного взаємозв'язку [73].

Для наших цілей важливим аспектом теорії відносності є її нове трактування часу і простору. Ейнштейн продемонстрував, що вимірювання простору і часу не є незалежними і абсолютними властивостями об'єкта, що вимірюється, а властивостями відношення між спостерігачем і об'єктом. Маючи «відносні вимірювання, проектуючи в них спостерігача, Ейнштейн шукав варіанти вимірювань, що не залежать від спостерігача. Він відкрив їх, підкреслюючи четвертий вимір (час) по відношенню до простору». Таким чином, ми говоримо не про час і простір, а про простір-час, і позначаємо події просторово-часовими координатами. Ейнштейн продемонстрував, що такі просторові координати виражають як метричні властивості простору, так і фізичні закономірності природного всесвіту. Природа (включно з музикою) була досягнута як мірні відношення. Іншими словами, стало можливим вивчати природні явища або, як зробив висновок Шиллінгер, мистецькі явища – через аналіз співпадіння та відповідності їхніх просторово-часових координат [73].

Метод графіка: Музика і рух. Ідея Й. Шиллінгера полягала в тому, щоб перетворити музичні якості на просторово-часові структури, тобто на геометричні співвідношення їхніх компонентів. Яким чином? Тут на допомогу Шиллінгеру прийшов метод графів. За допомогою графів можна було спроектувати музику в простір, а звукові символи перетворити на лінійні конфігурації. Ось, наприклад, графічне зображення двочастинної Інвенції № 8 Й. С. Баха [73].



(Кожна горизонтальна клітинка позначає восьму ноту, а кожна вертикальна – півтон).

«Музичний рух», спроектований у просторову конфігурацію, – пише Шиллінгер у книзі XI, – має характеристики, подібні до руху, дії, зростання або інших евентуальних процесів. Вона особливо нагадує механічні траєкторії та проєкції періодичних явищ, тобто процесів, які характеризуються високим ступенем регулярності. Оскільки механічні траєкторії є невід'ємними патернами «музичного руху», музика здатна виражати все, що може бути переведене у форму руху» [73].

Висловлювання Й. Шиллінгера і графік оживляють один з аспектів взаємозв'язку між музикою і рухом. Цілком очевидно, що так само, як музика може бути спроектована на форму руху, так і форми руху можуть бути перетворені на музику. Графічний метод нотації, тобто прямокутна проєкція музики, пропонує засіб для забезпечення конгруентності кількості та структури. Він пропонує новий, яскравий підхід до таких проблем, як варіація через інверсію, аналіз мелодії, модернізація та «антикваріат» музики, варіація ре в оркестровці, співвідношення музики та емоцій та інші фази позиції. Отже, для Й. Шиллінгера проблеми музичних компонентів мають такі загальні аспекти: 1) підміна наукового методу запису твору для неадекватних систем нотацій; 2) модифікація твору через варіацію його геометричних властивостей; 3) виведення музики із системи числових значень, переведених у геометричні відношення, а звідти – у відповідні компоненти тонального мистецтва [73].

Майстерна педагогіка Й. Шиллінгера. Ще один аспект методу

Й. Шиллінгера потребує обговорення. Це стосується майстерної педагогіки, що лежить в основі його системи. Обговорення концепції, що лежить в її основі, може створити враження, що засвоєння матеріалу є складним. Це не так. Студенту не потрібно знати про вплив сучасної математики і психології на систему Й.Шилінгера, щоб вивчати його роботу. Що стосується математики, то йому не потрібно знати більше, ніж звичайну арифметику. Багато студентів навчалися у Й. Шиллінгера заочно, не маючи більше, ніж знання елементарної математики. Починаючи просто з розуміння нотної грамоти, студенти вивчали всі етапи композиції і закінчували курс підготовленими до написання творів у великих формах, до оркестрування своїх творів, а також до написання творів безпосередньо для оркестрових колективів [73].

Техніка Й. Шиллінгера полягає в побудові складних одиниць з простих. Наприклад, у звуковисотних шкалах він починає зі шкали з однією одиницею і чисельно переходить до побудови шкал з більшою і більшою кількістю одиниць. Теорії комбінування та перестановки в математичній системі слугують для того, щоб виявити всі можливі варіації в межах певних моделей шкал. Від гам, побудованих на одиницях діатонічної системи, Й. Шиллінгер переходить до розширених гам і, нарешті, до гам на основі симетричних інтервалів – типу, невідомого в традиційній теорії. На той час, коли учень завершує вивчення Книги II, він вже знає всі гами, які можуть бути побудовані на 12 півтонах рівномірної системи темперації. Можливості, виявлені за допомогою математичного аналізу, співвіднесені з практикою різних композиторів, адже Й. Шиллінгер мав енциклопедичні знання з музичного вжитку та історії. Численні ілюстрації, в тому числі оригінальні композиції, створені за його методикою, оживляють кожен крок презентації [73].

Подібна всеосяжність і вичерпність відзначає й інші етапи системи Й. Шиллінгера. Попередні теоретики систематизували і класифікували певні напрямки тонального мистецтва. Досягненням Й. Шиллінгера є те, що він за допомогою методів математики систематизує, класифікує і аналізує всі ресурси тонального мистецтва. Це не означає, що теорія музики закінчується на Шиллінгері, а радше свідчить про те, що він відкрив двері для найбільш точних

і найбільш наукових досліджень мистецтва. За висловом Ніколаса Слонімського, Шиллінгер зробив для музики те, що Менделєєв для хімії: він створив вичерпну періодичну таблицю всіх її елементів, що уможливило відкриття тих, які ще не відомі.

Короткий огляд теоретичних засад. Підсумовуючи, теоретичні засади системи Й. Шиллінгера можна описати наступним чином. Розглядаючи музику як просторово-часову сутність, здатну до графічної проекції у простір, Й. Шиллінгер прийшов до таких фундаментальних ідей [73]:

1. Музика визначається як логічна система в декартівському або ейнштейнівському розумінні, тобто, що вона складається з системи корельованих змінних.

2. Естетичні якості музики можуть бути проаналізовані в геометричному співвідношенні її компонентів: ритму, мелодії, гармонії.

3. Варіативність може бути досягнута через модифікацію притаманних їй геометричних співвідношень.

4. Музику можна створити, взявши систему числових значень, перетворивши їх у геометричні відношення, а потім у відповідні компоненти ритму, мелодики та гармонії.

5. Подібно до того, як розуміння природних і біологічних форм вимагає розуміння законів їх розвитку – тобто форм закономірності та еволюції, так і розуміння музики вимагає відкриття закономірностей закономірності та еволюції. Це і є ритм.

6. Музичні закономірності, розглянуті у всесвіті фізичних, біологічних та естетичних об'єктів, є лише окремими випадками загальної схеми патерноутворення.

7. Схеми закономірностей беруть свій початок у природних і біологічних об'єктах – співвідношеннях кривизни небесних траєкторій; форматі кристалів; поділі та розмноженні клітин у рослинах і т. д. При кількісному аналізі такі закономірності дають різноманітні числові ряди.

8. Ці числові ряди або величини, спроектовані в музиці, збуджують ті самі центри головного мозку, які були стимульовані живою красою.

9. Таким чином, кожен великий витвір мистецтва, кожен великий музичний твір реалізує певну математичну логіку. Творіння музиканта-нематематика включають в себе таку логіку незалежно від того, усвідомлює він її чи ні. Естетична гармонія, втілена у всіх великих музичних творах, може бути відкрита завдяки застосуванню математичних методів аналізу [73].

З точки зору історії музики та мистецтва, Й. Шиллінгер узагальнив свої основні ідеї наступним чином:

1. Природа створює фізичні явища, які відкривають нам естетичну гармонію; ця гармонія зумовлена періодичними та комбінаторними процесами; естетичні реалії втілюють математичну логіку.

2. Людина відтворює естетичні реальності, відтворюючи зовнішній вигляд фізичних реальностей через власне тіло або через підвладний матеріал; цей процес включає математичну логіку незалежно від того, усвідомлює її митець чи ні. Наслідуючи природу в художньому медіумі, артист досягає законів математичної логіки через свій чуттєвий досвід. Це інтуїтивний період творення мистецтва.

3. Стаючи все більш свідомою в ході своєї еволюції, людина починає творити безпосередньо з самих законів. З розвитком техніки поводження з матеріалами художнього засобу (спеціальними компонентами), а також ритму композиції в цілому (загальні компоненти: простір, час), людина отримує можливість вибрати потрібний продукт, а решту робить машина; це період раціонального творення мистецтва. Таким чином, еволюція мистецтва потрапляє в замкнену систему. Естетична реальність може бути або природним продуктом, або продуктом творчої інтуїції людини, або продуктом композиції, реалізованим через обчислення за допомогою математичної логіки [73].

Ці ідеї розвинуті в шедевр Й. Шиллінгера «Математичні основи мистецтва» – праці світового значення і революційного значення в галузі естетики, в якій він формулює загальні закони математичної логіки, що лежать в основі всіх художніх структур [73].

Висновки до Розділу 1

У представленому розділі здійснено систематизацію знайдених авторкою магістерського дослідження нечисленних джерел про яскраву творчу особистість видатного українця з єврейським корінням – Йосипа Мойсейовича Шиллінгера.

З'ясовано, що україномовних джерел про його постать й творчість, на жаль, поки що бракує сучасному українському музикознавству. Знайдені під час дослідження нечисленні українські, а також зарубіжні публікації наведені у дайджест-формі з метою визначення особистісних портретних характеристик музиканта, сучасної української та зарубіжної шиллінгеріани, біографічних відомостей та панорами його творчого спадку, теоретичних праць та естетичних концепцій музиканта в контексті розвитку музичного мистецтва першої половини ХХ століття.

Спираючись на історіографію питання, підкреслено, що Й. Шиллінгер був композитором і музикознавцем в одному обличчі, сприйнятливим до нових технологій та експериментів, пов'язаних з мистецтвом.

Реконструйовано загальну панораму його творчої діяльності, захоплень та інтересів, послідовно викладено факти його життя, у тому числі, з'ясовані розбіжності, що містяться у сучасній шиллінгеріані з приводу деяких біографічних відомостей.

Окремо надано фрагменти перекладів автора магістерської роботи з англійської на українську мову Вступу до першого тому «*The Schillinger system of musical composition*», тексти якого належать Г. Коуелу та А. Шоу. Цей підрозділ (1.3.) свідомо включений в основний текст роботи, оскільки безпосередньо пов'язаний із фрагментарним аналізом унікальної та фундаментальної шиллінгерівської системи музичної композиції, елементи якої вплинули на композиторську творчість музиканта, зокрема, його фортепіанні цикли, що розглядаються у наступному Розділі 2 роботи.

РОЗДІЛ 2

ФОРТЕПІАННИЙ ДОРОБОК Й. ШИЛЛІНГЕРА: ЕСТЕТИЧНІ ТА СТИЛЬОВІ ЗАСАДИ

2.1. Загальна характеристика фортепіанної творчості Й. Шиллінгера: детермінанти, реконструкція композиторського портфолію, каталог опусів для / за участю фортепіано

Про фортепіанний доробок Й. Шиллінгера автору дипломної розробки де факто невідомі спеціальні праці, ані україномовні, ані іншомовні. Отже нами здійснено спробу самостійного моделювання детермінант фортепіанної творчості (а на її прикладі – шиллінгерівського композиторського стилю) по деяких важливих аспектах, зокрема:

- з'ясування життєвих обставин, кола спілкування музиканта, що призвели до виникнення цієї творчої сфери;
- виявлення його різносторонніх здібностей, що сформували особливості творчої постаті, оригінальність та універсалізм музичного мислення, а також їхній вплив на інноваційність музичних творів;
- кількості, назв і жанрових різновидів фортепіанних опусів, років їхнього написання, нотних видань (за наявністю інформації), інших вокальних та інструментальних творів, що включають партію фортепіано;
- реконструкції окремих рис композиторського стилю на прикладі зразків фортепіанної музики.

У попередньому огляді Розділу 1 пропонованої роботи зазначалося, що музичні здібності Й. Шиллінгера виявилися у досить ранньому віці. Першим його захопленням були поезія та драматичне мистецтво, а згодом гра на фортепіано та створення музики.

Звідси можемо здійснити спробу самостійної експериментальної реконструкції природних універсальних здібностей Й. Шиллінгера в аспекті їхнього можливого впливу на його композиторську творчість, зокрема, царину

фортепіанної музики.

Отже, можемо припустити, що Й. Шиллінгер із дитинства був схильний до різносторонніх здібностей, в яких центральне місце займали поезія, дизайн і драматичне мистецтво (як було нами зазначено у Розділі 1 під час розгляду біографічних джерел про композитора, зокрема, у статті У. Бродського [63]). Із небагатьох джерел відомо, що мати музиканта не підтримувала перспективу творчо-артистичної діяльності свого сина, який, напевно, мав до цього схильність. Саме артистичність, театралізованість, пластична графічність та вишуканість вирізняють інтонаційну мову шиллінгерівських композиторських опусів, в яких відчувається вплив театральної музики. Це, вочевидь, у майбутньому сформувало особливий інтерес майстра до музичної драматургії, якісних аспектів музичної форми – змістовно відточеної та концентрованої, логіки та ритму її розгортання, ладоінтонаційного наповнення тощо. Додамо, що у творчому портфоліо Й. Шиллінгера є кілька літературних творів (однак, це може стати темою окремого вивчення), а також музика для вистав, у тому числі, балет.

Драматургія, як відомо, пов'язується з різними видами мистецтва, серед них – література і театр, тобто ті мистецькі напрями, що, значною мірою, мотивуються вербальним словом. Відточеність, влучність, сфокусована змістовність на кшталт літературній мові вирізняють *музичну мову* композитора. Вплив драматургічного мислення відчувається в особливій музичній сюжетності, ексцентричній програмності творів, що нерідко отримують оригінальні назви (про це більш детально буде йтися в аналітичних підрозділах пропонованої роботи), афористичного типу музичного висловлювання, наявному яскравому динамізмі під час музичного розвитку, що створює театралізовані музичні образи-афекти, своєрідні театральні маски. Така характерність музичних образів впливає на оригінальний композиторський стиль, який відрізняється своєрідністю та неповторністю.

Сценічне мистецтво опосередковано вплинуло на відкриття Й. Шиллінгером нового інструментального стилю, який синтезує музичний та візуальний образно-семантичні ряди

Цікавим є той факт, що Й. Шиллінгер, як нами зазначалося у Розділі 1, став співвиробником разом із Л. Терменом нового музичного електронного інструмента ХХ століття – терменвокса (про що йшлося у Розділі 1 роботи). У доробку музиканта налічується кілька творів, що спеціально написані ним для цього електронного тембра, у тому числі, у поєднанні з фортепіано. Це, зокрема, *Концерт для терменвоксу з оркестром (без опусу)*, *«Перша аерофонічна сюїта»* для терменвоксу та оркестру, ор. 21, *«Мелодія»* для терменвоксу та фортепіано (1929 рік створення), *«Поховай мене, вітре, поховай!»* на слова А. Ахматової для голосу, терменвоксу та фортепіано, ор. 23 (1930 рік), *«Електричний патетичний рух»* для спеціально налаштованого терміна та фортепіано (1932 рік, назва термін є ідентичною термену, рівноцінно використовується у двох варіантах).

Відкриття за участю Й. Шиллінгера нового електронного інструмента та створення перших у світі авторських опусів для нього спонукало музиканта до експериментів у сфері музично-візуального мистецтва та інструментальної тембристики – новаторського напрямку в музиці першої половини ХХ століття. Адже створений терменвокс надавав нові звукові темброво-акустичні можливості через специфічну технологію виконання – керування повітряними вібраціями. Вивчаючи виконавську долю шиллінгерівських творів, процитуємо фрагмент опису концерту з виконання *«Першої аерофонічної сюїти»* у Львові (24 вересня 2023 року): «Музика – ніщо інше, як ритмічні коливання повітря. Саме так один з найтаємничіших видів мистецтва описав би, щонайменше, прискіпливий науковець. Проте музика – це і магнетичний рух людських душ, віримо ми. Це й вібрації нескінченного космосу. Мабуть, цими словами загадкове звучання інструменту “терменвокс” охарактеризував би ледь не кожен слухач» [78].

Як відомо, під час гри на терменвоксі виконавець контролює функцію терменвокса, переміщуючи долоні навколо антен інструменту. Певним чином наближаючи руки до стрижня, він регулює висоту звука, а завдяки жестикуляції навколо дуги – впливає на звукову гучність. Так специфіка виконання створює особливий візуальний аудіоряд, так само як виокремлює електронний звукотембр терменвокса на фоні традиційних академічних інструментів. Це збагачує написані для нього твори новою звукотембрикою, у тому числі, ті, що

містять окрім терменвокса фортепіано. У поєднання терменвоксу з фортепіано виникає нова звукоінтонаційна якість, нове прочитання синтезованого інструментального стилю.

Продовжуючи розмову про універсальну особистість Й. Шиллінгера в проєкції на його композиторський стиль фортепіанних творів, відзначимо роль поезії, що також могла вплинути на: формування оригінального композиторського мислення у сфері римованих, строфічних музичних формо-структур, що поєднуються з наративними, наче поемними «прозаїчними» епізодами наскрізної будови; поетичність висловлювання, особливості музичної ритмопульсації, виразовості промовистої артикуляції тощо.

Також із деяких біографічних джерел (про що йшлося у Розділі 1 роботи) дізнаємось про те, що від 10 років Й. Шиллінгер грав на фортепіано і почав складати музичні твори. Цікавою є інформація про надзвичайні музичні здібності майбутнього музиканта, який одночасно займався у харківській гімназії (до речі, біографи не уточнюють, якій саме) і в Санкт-Петербурзькій Консерваторії аж за трьома класами. Серед них був і клас з фортепіано (скоріш за все, у І. Чернова, хоча біографічні дані про Й. Шиллінгера щодо цього є досить суперечними).

Свідченням, власне, піаністичного стилю Й. Шиллінгера є його фортепіанні твори і твори за участю фортепіано. Вони зручні, хоча й складні для виконання. За словами В. Фрекена, «Все, що пов'язане з ім'ям та життям геніальної людини, підлягає серйозному та детальному вивченню. Не можна не згадати у зв'язку з цим рідкісні, але незабутні, за свідченням сучасників (зокрема, лєнінградського піаніста і композитора Д. Н. Ямпольського, з яким мені довелося зустрітися), концерти І. Шиллінгера як піаніста-імпрровізатора, що проходили до еміграції на радість меломанам у Харкові, Ленінграді та Москві. Північній Пальмірі юному музикантові довелося винайняти дешеву кімнату, де сусіди не дозволили йому грати на “фортепіанах” – хоча там стояло старе піаніно. Зміст творчості юного композитора був далекий від міщанського побуту обивателів, що населяли недорогі квартири. До речі, те саме нерозуміння Йосип зустрічав і в колі своєї сім'ї, зокрема, у рідної матері. Цього разу на допомогу

прийшли чіпка пам'ять та здатність аналітично мислити. Неординарне рішення не минуло з'явитися.

Юному віртуозу це було потрібно, щоб не турбувати сусідів. І результати перевершили будь-які очікування. Під час іспиту з композиції Йосипа було запрошено паралельно на виконавський факультет з класу фортепіано» [54].

Стисло коментуючи цю цитату, додамо, що йдеться про блискучий талант музиканта як піаніста-імпровізатора, який навіть не маючи змоги системних занять з фортепіано через побутові умови, успішно склав вступний іспит із композиції, переключивши свою увагу на написання музики. Тим не менш, його піаністичні здібності вразили викладачів-піаністів Санкт-Петербурзької Консерваторії, які запросили його на навчання по класу фортепіано [54].

Також уточнення потребує дуже цінна інформація, надана В. Фрекеном стосовно Д.Н. Ямпольського як свідка піаністичної гри Й. Шиллінгера. Адже, скоріш за все, мається на увазі *Левко Григорович Ямпольський* (1889–1972) – композитор і піаніст, який у 1919–1922 роках навчався у Харківському музичному інституті за класом композиції у фундатора харківської композиторсько-теоретичної школи С. Богатирьова. Цікавим є те, що Л. Ямпольський, так само як Й. Шиллінгер, у власній творчості впроваджував нову інтонемику єврейського фольклору у мелодії, гармонії, ритміці, не зазнавши впливу радянського ідеологічно спрямованого мистецтва. Звідси, говорячи про детермінанти композиторського стилю у фортепіанних опусах композитора, слід назвати вплив єврейської музики, що проявляється на різних рівнях музичної виразовості – в орнаментиці, танцювальній жанровості, модальності – використання зменшених симетричних ладів, ладів із збільшеною секундою, характерних мелодичних зворотів, ритмічних візерунках, метричній змінності.

Нарешті, з'ясуємо перелік творів Й. Шиллінгера для / за участю фортепіано. Отже, автору дипломного проєкту вдалося відшукати список композиторських опусів, наданий американським дослідником Н. Квістом (*Ned Quist*) у Пояснювальному Каталозі «*The Works of Joseph Schillinger*» [71]. Серед цих творів зазначимо наступні (в англійській мовній версії відповідно назвам у наведеному Каталозі, а також у перекладі українською мовою авторкою

дипломного проекту):

- оп. 1, *Two Romances (Balmont, Shelley) for voice and piano* (1917) [Два романси вірші К. Бальмонта, П. Шеллі];
- оп. 2, *Two Poems by Rilke for voice and piano* (1918) [Два вірші Р. Рильке];
- оп. 3, *Sonata for Violoncello and Piano* (1918) [Соната для віолончелі та фортепіано];
- оп. 4, *Two Romances (Verlaine) for voice and piano* (1918, французькою мовою) [Два романси на вірші П. Верлена];
- оп. 5 *Piano Sonata "Sea Sonata"* (1918–1923) [Морська Соната];
- оп. 6, *Three Poems (Petnikov) for voice and piano* (1918) [Три вірші Г. Петнікова]
- оп. 7, *Three Pieces for Double Bass and piano* (1921) [*Poeme Nocturne*] [Три п'єси для контрабаса та фортепіано];
- оп. 9, *Sonata for Violin and Piano* (1921-22) [Соната для скрипки та фортепіано];
- оп. 10, *Orientalia: 2 Vocalises for voice and piano* (1921) [Два східних вокалізи для голосу та фортепіано];
- оп. 12, *Cinq Morceaux pour piano* (1923) [П'ять п'єс для фортепіано];
- оп. 13, *Chanson Russe: for 2 voices and piano* (1930) [Руська пісенька для двох голосів із фортепіано];
- оп. 14, *L'Excentriade (Three pieces)* (1924) [Ексцентриада для фортепіано];
- оп. 15, *Zwei Gedichte (Nicolai Aseev) for voice and piano* (1924) [Два вірші М. Асеєва для голосу та фортепіано];
- оп. 16, *Incidental Music to The Merry Funeral Repast ["The Merry Ghost"] for Men's Chorus, 2 flutes, violoncello, piano and percussion* (1927) [Веселі поминання або Присвята до веселого поминального обіду];
- оп. 17, *Sonata-Rhapsody* (1925) *for piano* [Соната-Рапсодія];
- оп. 18, *Two Vocalises for voice and piano* (1927-28) [Два Вокалізи для голосу та фортепіано];

- ор. 23, *Bury me, Bury Me Wind, for voice, Theremin and piano* (A. Akhmatova) (1930) [«Поховай мене, вітре, поховай» для голосу, терміна та фортепіано на слова А. Ахматової];

Також нами знайдено інформацію про кілька творів Й. Шиллінгера за участю фортепіано, що не мають опусу, зокрема, «*Valse for piano*» (1926) [*Little Waltz*, «Маленький вальс для фортепіано»]; «*Melody for Theremin and piano*» (1929) [Мелодія для термена та фортепіано]; «*Marche Funebre for piano*» (1928) [«Марш фюнебре для фортепіано», «*Mouvement Electrique et Pathetique for Space Control Theremin and piano*» (1932) [«Електричний та патетичний рух» для терміна та фортепіано], *Study in Rhythm*, I частина, для фортепіано (1935), *Study in Rhythm*, II частина, для фортепіано (1940), що містяться у першому томі двотомника праць Й. Шиллінгера у розділі «Про ритм», підрозділі «Монотематичні композиції». Деякі твори у Каталозі не мають позначень тембрового складу, тому ми не можемо достовірно відносити їх до групи фортепіанних творів.

Як бачимо, за участю фортепіано у доробку Й. Шиллінгера є **23 опуси**, серед яких зустрічаємо як сольні фортепіанні п'єси, зокрема, у жанрах *фортепіанної сонати, сонати-рапсодії, вальсу, фортепіанного циклу*, так і ансамблеві – за участю фортепіано та скрипки, контрабасу, віолончелі, термінвоксу, флейт, перкусії, а також у поєднанні фортепіано та співацького голосу/голосів, чоловічого хору.

Як було заявлено у Вступі представленої роботи, спеціальних досліджень про фортепіанний доробок Й. Шиллінгера у вільному інформаційному доступі немає. Тому пропонується у наступних аналітичних підрозділах розгляд двох фортепіанних циклів ор. 12 та ор. 14 здійснений в українському музикознавстві вперше. У зв'язку з цим актуальним в роботі постає питання наявних нотних видань.

Авторка спиралася, *по-перше*, на перелік творів композитора, наданий американським дослідником Н. Квістом в його «Пояснювальному Каталозі» – єдиній подібній публікації про Й. Шиллінгера (надано вище); *по-друге*, на ті окремі публікації, в яких згадуються композиторські твори різних років (вони

розглянуті у Розділі 1 та перелічені у Висновках до Розділу 2 роботи), *по-третє*, на самостійно знайдені нотні видання наступних творів: «*П'ять п'єс для фортепіано*», *op. 12, 1923 року написання*, перше видання яких було здійснено ще за життя композитора, коли він проживав у Радянському Союзі – перша публікація 1927 року, Москва, «Музсектор госиздата» та «Універсальне видання» Відень – Нью-Йорк (за *Каталогом N. Quist* [71], цю публікацію було здійснено у 1929 році, що не співпадає з вихідними даними опублікованого нотного видання), а друге видання вже вийшло після смерті музиканта – у Нью-Йорку, 1947 рік (за *Каталогом N. Quist* [71]). Це видання, на жаль, є відсутнім у вільному електронному доступі.

Другий твір – «*Ексцентриада. Три п'єси для фортепіано*», *op. 14* – створений Й. Шиллінгером на рік пізніше за «*П'ять п'єс для фортепіано*», тобто у *1924 році*, також під час перебування музиканта у СРСР. З існуючих відкритих інтернет-джерел дізнаємося про наявні три публікації опусу – «Музсектором госиздата» у Москві та «Універсальним виданням» Відня – Лейпцига, 1928 рік (ця дата співпадає у *Каталогом* [58]); у Нью-Йорку, 1947 рік; у Нідерландах, Нідергуазенд, 2005 рік (там само).

Як бачимо, два фортепіанні опуси хронологічно наближені за роками написання – відповідно, 1923 та 1924, опусними номерами – 12 та 14, жанровими ознаками фортепіанного циклу, а також за часом видання – 1927 та 1928. Звертає також увагу і те, що перше прижиттєве видання обох циклів здійснено радянським «Музсектором госиздата» за участі Універсального видання, в *op. 12* Відня – Нью-Йорка, в *op. 14* Відня – Лейпцига.

Це надає авторці дослідження підґрунтя припустити, що два фортепіанні твори становлять один творчий період, що сягає композиторської зрілості Й. Шиллінгера, адже, *по-перше*, у 1920-ті роки минулого століття композитор вже активно реалізовував різні напрями власної професійної діяльності – від викладацької у класах теорії музики та композиції у Музичному Технікумі та Музичному інституті (що у різні роки мав історично різні назви) до творчої, власне, композиторської та виконавської. *По-друге*, на момент написання названих опусів музикантом вже було створено кілька вокальних творів, як

окремих романсів, так і вокальних циклів «віршів» (за найменування композитора) та вокалізів для голосу і фортепіано; інструментальні сольні та ансамблеві сонати; камерно-інструментальні ансамблі, твори для симфонічного оркестру, музика до театральних вистав. Це складає майже половину композиторського доробку.

Авторкою було з'ясовано, що більшість цих опусів були написані саме у доеміграційний період життя музиканта, адже в Америці він переважно займався лекторством, педагогікою та написанням теоретичних праць.

Звернемо увагу на наявні в його творчому портфоліо інші, окрім фортепіанних, циклічні твори, зокрема, вокальні та інструментальні. Це вокальні опуси для голосу та фортепіано: «Два романси», ор. 1, 1917 рік створення, «Два вірші Р. Рильке» («Дві поеми», якщо надати подвійний переклад з англійської «*Two Poems by Rilke for voice and piano*»), ор. 2, 1918, «Два романси», ор. 4, 1918, «Три вірші Г. Петнікова» («Три поеми» - «*Three Poems (Petnikov)*»), ор. 6, 1918, «Два східних вокалізи для голосу та фортепіано», ор. 10, 1921, «Два вірші Н. Асеева», ор. 15, 1924; інструментальні опуси: «Три п'єси для контрабаса та фортепіано», ор. 7, 1921, можливо циклічною також є Соната для скрипки та фортепіано, ор. 9, 1921–1922, але при відсутності нотного матеріалу, ми не можемо це стверджувати.

На окреме вивчення заслуговує виконавська доля творів Й. Шиллінгера. Оскільки цей аспект не входив до наукових завдань пропонованої роботи, стисло зазначимо, що композиторські опуси звучали як під час проживання музиканта в Україні та Росії, так і у США. Авторці роботи відома публікація останнього учня Й. Шиллінгера Н. Квіста, який надає окремі відомості про виконання цієї музики за життя та після смерті майстра. На сьогодні його опуси лунають на теренах Європи та США, проте в Україні вони майже не виконуються. За словами Н. Квіста, «Історія виконання вказує на те, що найпопулярнішими творами композитора були Марш Сходу, ор. 11, Соната-рапсодія, ор. 17, Симфонічна рапсодія, ор. 19 та Перша повітряна сюїта, ор. 21» [71].

Нам вдалося також відшукати інформацію щодо виконавської долі шиллінгерівських опусів в Україні. Привернув увагу концерт, що відбувся 23

березня 2023 року, тобто під час повномасштабної війни в Україні, у Концертній залі імені Станіслава Людкевича Львівської національної філармонії. Програма концерту містила один із творів Й. Шиллінгера під назвою «Перша аерофонічна сюїта», ор. 21 для терміна з симфонічним оркестром. Концерт пройшов за участю Академічного симфонічного оркестру Львівської національної філармонії під керівництвом диригента *Ірини Вакуліної*, соліст *Торвальд Йоргенсен* (Нідерланди, терменвокс).

Однією з пропагандистів творчості Й. Шиллінгера є наукова керівниця цієї дипломної розробки – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (далі ХНУМ) *Марія Борисенко*. Вона є колишньою випускницею класу *Валерії Кравець* – видатної української музикознавиці, викладача-методиста Харківського музичного училища ім. Б. М. Лятошинського, яка багато років займалася дослідженням українських архівів композитора та була авторкою публікацій про нього [31].

М. Борисенко також має наукові статті про музиканта, ім'я якого розглядається у контексті харківської композиторсько-теоретичної школи – «Становлення харківської музично-теоретичної наукової школи: на перетині мистецтва, науки та освіти [6]. Також нею здійснені наукові доповіді/презентації унікального прем'єрного проекту ХНУМ імені І.П.Котляревського «Музика композиторів Харкова в Ізраїлі», співавторкою, співмодераторкою та виконавицею якого вона стала разом із університетським провідним концертмейстером, дипломанткою міжнародних і всеукраїнських конкурсів, піаністкою *Людмилою Суздальцевою*. У концертах, організованих у грудні 2022 та січні 2023 років у м. Хайфі та м. Нешері (Ізраїль) прозвучали «Два східних вокалізи» для голосу та фортепіано у перекладенні для фортепіано, ор. 10. Цій події присвячена публікація М. Борисенко «Інспірований війною»: прем'єрний проект ХНУМ імені І. П. Котляревського "Музика композиторів Харкова" в Ізраїлі» [8].

Зазначимо також, що у нотних виданнях фортепіанних циклів ор 12 та ор. 14 є позначка присвяти та фортепіанної аплікатури *Олександра Каменського*

(1900–1952). Авторкою роботи з'ясовано, що він є радянським піаністом і композитором, який так само як Й. Шиллінгер навчався у Петроградській Консерваторії за класом фортепіано та композиції, зокрема, останній вивчав, у тому числі, у В. Калафаті – педагога з композиції Й. Шиллінгера. Потім він викладав у музичних технікумах Петрограду у той час, коли там працював Й. Шиллінгер. Отже вони були знайомі, і Й. Шиллінгер доручив йому зробити фортепіанну аплікатуру двох своїх циклів, а також присвятив йому «П'ять п'єс для фортепіано», ор. 12. І хоча відомостей про виконання фортепіанних циклів немає, можна припустити, що О. Каменський був їх першим виконавцем, так само як творів А. Шенберга, І. Стравінського, Ф. Пуленка на теренах колишнього СРСР.

Через відсутність будь-яких аудіозаписів виконання названих циклів авторкою пропонованого дослідження здійснено оцифрування окремих п'єс циклів задля оптимізації слухового уявлення про музику, що аналізується в роботі. Авторка також висловлює щирі сподівання, що дана праця, у контексті інших розвідок цієї проблематики, є черговим кроком на шляху до популяризації музичної творчості Й. Шиллінгера.

У наступних підрозділах здійснено системний аналіз двох фортепіанних циклів Й. Шиллінгера, обраних в якості музичного матеріалу пропонованого магістерського проекту.

2.2. Вияви авторського композиторського методу у циклі «П'ять п'єс для фортепіано», ор. 12

Перш, аніж перейти до аналітичних нарисів, зазначимо, що під час їх створення авторкою залучалися різні джерела з питань вивчення сучасних стилю, жанру, форми, музичної драматургії, мелодії, гармонії, поліфонії, метроритму, фактури. Детальний перелік залучених праць наданий у Вступі пропонованої роботи. Натомість, кожна з цих позицій авторкою магістерського дослідження корелюється з теоретичною концепцією «Шиллінгерівської системи музичної композиції» по наступних її частинах: *J. Schillinger «Theory of*

rhythm», «*Theory of melody*», «*Special theory of harmony*», «*The correlation of harmony and melody*», «*Theory of counterpoint*» [75; 76; 77]. Однак, їхній системний аналіз не був включений до переліку наукових завдань роботи, оскільки це може скласти тему окремого ґрунтовного масштабного дослідження.

Перший фортепіанний цикл, що аналізується у цьому підрозділі, буде розглянуто на всіх рівнях музично-виразового комплексу твору – від жанрово-стильових компонент до формотворення та окремих музично-мовних засад із метою визначення композиторського стилю та методу Й. Шиллінґера як музиканта-новатора, яскравого представника музичного мистецтва першої половини ХХ століття.

Нагадаємо, що збірку «П'ять п'єс для фортепіано», ор. 12 (з аплікатурою О. Каменського) опубліковано Універсальним видавництвами міст Відня та Нью-Йорка разом із Музсектором госиздата міста Москви у 1927 р.

Самий факт наявного видання свідчить про достатню популярність музики композитора на той час.

Назва збірки відповідає кількості п'єс, що включені композитором до її змісту. Кожна з 5-ти п'єс має програмну назву, до речі, російською та французькою мовами. Надаємо україномовний переклад цих назв:

№ 1 «Героїчна поема»

№ 2 «Танок»

№ 3 «Погудка»

№ 4 «Ексцентричний танець»

№ 5 «Гротеск»

Привертає увагу те, що сама збірка немає авторської програмної назви, окрім позначки про кількість п'єс. Звідси виникає питання щодо наявності ознак циклічності у збірці. Цікавими є і самі програмні назви, що вказують на образно-жанровий компонент – героїка, поемність, різнопланова танцювальність – стихійна, запальна, моторна (українській назві № 3 «Танок» відповідає російськомовний варіант «Пляс»), а також ексцентрична, оповідальність, гротеск. Наскрізною ідеєю тут вбачається скерцозність, токкатність, що унаочнюють сферу моторики, через яку відчувається вплив концертно-

інструментального стилю. Ознаки концертності проявляються у наявній віртуозності – яскрава театралізована образність, рухливі та змінні темпи і метри, наявність різноманітних фігурацій, ритмізованих акордів з колористичними нашаруваннями, контрастної динаміки, в якій переважає гучна звучність (найвищою динамічною позначкою є *fff* – № 1), регістрові співставлення, що надає фортепіано оркестрового звучання тощо. Названі особливості свідчать про ознаки циклізації у творі.

Вони також виявляються на всіх рівнях музичного змісту та форми. Всі п'єси обох циклів вирізняються спільним образним наповненням, характерною жанровістю, в якій переважають яскраво виражений інструментальний стиль, що наближений до народно-імпровізаційного музикування, а також присутні фігураційний тематизм, рухливий темп, енергійні ритми, прозора, але полішарова фактура; форма-структура вирізняється лаконізмом, наявними ознаками жанру фортепіанної мініатюри (про це більш детально буде йтися по деяких окремих п'єсах циклу), але не романтичного змісту, а конструктивістського.

Й. Шиллінгер як композитор і теоретик, відомий своїм унікальним підходом до музичної композиції, втілює свій новаторський метод у кожному із п'єс циклу ор. 12. Прикладом постає вже перша п'єса циклу «Героїчна поема» («*Poème Héroïque*»), що презентує відповідну образність та комплекс музично-виразових засад. Це найоб'ємніша за тривалістю п'єса у творі, що має риси тричастинності.

Тематизм тут розвиваючого типу, в якому великого значення набуває пасажна техніка, гамоподібний висхідний та низхідний рухи, поєднання акордики в одному фактурному шарі та пасажів – в іншому. Часто застосовується протилежний рух в октавному дублюванні голосів (колористичні нашарування), поєднанні басо-акордових фактурних формул у контрастних регістрах. Героїка також підкреслюється на рівні метроритму – зміні ритмічні малюнки, що вносять експресію та напругу у звучання, ефекти темпових прискорень та гальмувань, поєднання героїчного пунктирного ритму із польотними поемно-романтичного типу тріолями, секстолями, двудольності з тридольністю, у вигляді змінних

метрів. Відповідно змінам метру трансформуються жанрові ознаки п'єси – від маршу до поеми-етюду, токати-фантазії.

Сама назва п'єси вказує на героїчну або грандіозну оповідь, що відображається у драматичному та потужному характері музики. Твір має наскрізну форму, виходячи за межі традиційної тричастинності за рахунок розширення внутрішніх синтаксичних структур, що дозволяє більш гнучко і динамічно розвивати музичні ідеї. У формі відчувається велике значення розрахунку, при тому, що вона мобільна та неквадратна.

Підхід Й. Шиллінгера до композиції був математичним і систематичним. Він вважав, що всі музичні елементи можна вивести і маніпулювати ними за допомогою математичних принципів. Це часто призводило до створення музики, яка була дуже структурованою, але інноваційною у використанні ритму, мелодії, гармонії та форми.

Зазначимо вияви пріоритетних музично-виразових чинників серед інтонаційно-звукового комплексу у даній п'єсі.

Ритм «Героїчної поеми» складний і різноманітний. Композитор часто використовував такі прийоми, як зміщення, коли очікуваний ритмічний малюнок зміщується, щоб створити напругу та інтерес. Поліритмії та синкопи також сприяють героїчній та динамічній якості твору.

За мелодикою зустрічаються тематизм, що фіксує системні раціональні методи розвитку та варіювання мелодії. Героїчний характер твору може підкреслюватися сміливими висхідними лініями та широкими інтервалами.

З точки зору гармонії Й. Шиллінгера композитор відомий використанням новаторських гармонічних засад – акордів і послідовностей, отриманих з його теоретичних моделей, які могли включати симетричні гами, синтетичні акорди та нетрадиційні розв'язання. Це надавало твору виразного та сучасного звучання, зберігаючи при цьому відчуття цілісності структури.

Фактура п'єси змінюється протягом усього твору, починаючи від щільних, потужних акордів до більш прозорих, ліричних розділів. Таке розмаїття фактури допоможе підтримати інтерес слухача і підкреслити драматичну оповідь, запропоновану в назві.

Динаміка відіграє вирішальну роль у передачі героїчного характеру твору. Очікується широкий динамічний діапазон, від піанісімо (дуже м'яких) пасажів, що створюють напругу та очікування, до форте-фортисимо (дуже гучних) розділів, які передають відчуття тріумфу та величі.

Хоча Й. Шиллінгер не дотримується традиційних форм, вона дуже добре структурована в його «*Roème Héroïque*», що складається з низки взаємопов'язаних частин, кожна з яких розвиває матеріал, представлений раніше у творі. Цей розвиток є систематичним і може включати такі прийоми, як тематична трансформація, варіації та використання раціональних системних методів для створення нового матеріалу.

«Героїчна поема» є яскравим прикладом унікального підходу Йозефа Шиллінгера до композиції. Застосовуючи математичні принципи до музики, він створив твори, які є одночасно інноваційними та структурно обґрунтованими. Героїчний характер твору оживає завдяки динамічним контрастам, складним ритмам, сміливим мелодіям та нетрадиційним гармоніям, що робить його цікавим для тих, хто вивчає музику ХХ століття та/або застосовує у власній творчості теоретичні принципи до композиції.

№ 2 «Танок» («*Danse*») – інтригуючий твір, який теж демонструє унікальний підхід до композиції, поєднуючи традиційні музичні елементи з особливою шиллінгерівською системою раціональних прийомів.

За формою «Танок» структурований таким чином, що відображає принципи формальної ясності та симетрії. Твір має наскрізну лаконічну форму, що вирізняє його від типової для багатьох танцювальних форм повторності, що забезпечує тематичний розвиток і контрастність.

Мелодія в цій п'єсі характеризується ритмічним драйвом і використанням повторюваних мотивів. Й. Шиллінгер часто застосовував алгоритмічні процеси для створення мелодичних ліній, забезпечуючи логічний розвиток музичних ідей. Мелодія «Танку», ймовірно, відображає ці методи, з точними інтервальними співвідношеннями та ритмічними малюнками.

Гармонічна мова Й. Шиллінгера поєднує традиційну тональну гармонію із сучасними дисонуючими елементами. У «Танку» можна почути функціональні

акордові побудови, що перемежуються з несподіваними гармонічними змінами, створюючи динамічний і захоплюючий звуковий пейзаж. Використання композитором симетричних гам і синтетичних акордів також відіграє певну роль у формуванні гармонічного змісту.

Ритмічна складність є відмінною рисою стилю Й. Шиллінгера. «Танок» вирізняється складними ритмічними візерунками, які рухають твір вперед. Синкопи, поліритмія та зміщення акцентів, ймовірно, використовуються для створення відчуття руху та енергії. Досвід Й. Шиллінгера у джазі та популярній музиці впливає на його ритмічний підхід, роблячи цей чинник одночасно витонченим і доступним.

Фактура «Танку», як правило, неперевантажена і прозора, що дозволяє чітко почути кожен музичний голос та елемент. Й. Шиллінгер часто використовує контрапункти і техніку фактурного нашарування, щоб додати глибини фактурі, не перевантажуючи слухача.

У звучанні «Танку» відчувається політеатрала невеликого ансамблю. Оркестровки Й. Шиллінгера (наприклад, «Перша аерофонічна сюїта», ор. 21) відомі своєю ясністю та збалансованістю, ефективним підкресленням різних тембральних якостей використовуваних інструментів.

Теоретичний підхід композитора передбачав застосування математичних принципів до музичної композиції. У «Танку» цей вплив проявляється у чіткому структуруванні ритмічних малюнків, пропорційних співвідношеннях між частинами та систематичному розвитку мелодичного і гармонічного матеріалу. Використання Й. Шиллінгером математичних принципів для створення музичного змісту надає твору унікального підґрунтя (зазначимо, що цей напрям може скласти окрему тему дослідження).

Незважаючи на свою математичну основу, «Танок» зберігає захоплюючу та виразну якість. Твір балансує між інтелектуальною строгістю та емоційною привабливістю, що робить його доступним для сприйняття навіть випадкових слухачів. Ритмічна енергія та гармонійне забарвлення сприяють яскравому та переконливому музичному досвіду.

№ 3 «Погудка» («*Pogoudka*») – ще один чудовий приклад унікального

композиторського підходу, що поєднує традиційні музичні елементи з шиллінгерівською інноваційною системою, яка, вочевидь, інтегрує оригінальний метод музичної композиції у поєднанні музики і математичних методів композиції. Конкретизуємо деякі положення.

Привертає увагу назва п'єси «Погудка», що має кілька значень – «народно-поетичний наспів», «приказка». Звідси зрозумілими стають деякі музичні характеристики – наявність стилізацій народно-пісенних та інструментальних традицій, стислий тип висловлювання вмовлювального та жартівливого характеру, що використовується задля оживлення мовлення.

Стилізації відчуються у награтному типі тематизму, епізодично нейтрального плану у вигляді загальних форм руху, із використанням репетиційної техніки почергової гри правої та лівої рук, відповідної артикуляції інструментальної природи – зокрема, *staccato*, форшлаги, *marcato* під лігами та у поєднанні зі *staccato*, змінний метр, що свідчить про імпровізаційну жанрову основу п'єси. Показовими стають ладоінтонаційні особливості тематизму у застосуванні кластерних структур із малосекундовим тертям, що створює ефекти народного імпровізованого фальшування (специфічний стрій народних інструментів). Щодо інших ладогармонічних засад у творі буде сказано окремо.

«Погудка», як і інші фортепіанні п'єси Й. Шиллінгера, має специфічну структуру, що відображається у наявних рисах монолітного періоду (тобто одночастинної форми), в якому фіксується умовне розподілення по реченнях. Вони становлять наступну структуру по тактах: 1 (вступ) + 5 (1 «речення») + 4 (2 «речення») + 2 (кода-доповнення). Разом, з урахуванням стикування закінчень та початків «речень» виникає форма-структура з 10 тактів, за тематизмом $a - b - c$ – неповторної асиметричної (акласичної) будови, де «речення» є розімкнутими, а тому не складають враження самостійних. Наявність періоду неповторної будови свідчить про риси *строфічної форми*, що нагадує народно-інструментальні награвання імпровізаційного плану, а у контексті професійної музичної традиції набуває ознаки фортепіанної мініатюри.

На підтвердження цьому назвемо наступні позиції: **наявність малої форми, діалектики стислого типу музичного висловлювання та місткого,**

повного, завершеного за рахунок використаних композитором, по-перше, ємної та дієвої трифазної логіки розгортання музичної думки – від експонування вихідного тематизму, протиставлення йому відносно нового до завершального, підсумкового кадансування, «згортання», по-друге, контрастного (неоднафектного) темоутворення; програмної назви;

Як відомо з теорії фортепіанної мініатюри, цей жанр «<...> є невід'ємною складовою естетики романтизму та пізнього романтизму (Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Ф. Шопен, О. Скрябін, С. Рахманінов). В українській музичній традиції ХІХ ст. елементи жанрової мініатюри розвивалися переважно в хоровій та вокальній творчості» (Л. Свіридовська [49, с. 3]); «Програмність мініатюри, зазвичай, відображається в назві твору, і відповідно, детермінує образно-асоціативний напрям сприйняття» (там само, с. 6); «Камерність виконання мініатюри зумовила її специфічний зміст, що характеризується особливою психологічною заглибленістю, лірико-філософським настроєм» (там само, с. 7).

Спираючись на наданий дайджест наукових думок щодо ознак жанру фортепіанної мініатюри, зазначимо, що шиллінгерівська мініатюра, на прикладі п'єси «Погудка» не має ознак романтизованої образної семантики лірико-психологічного типу, демонструючи у Й. Шиллінгера риси музичного мислення першої половини ХХ століття – конструктивізму, неокласицизму та неофольклоризму. Перший та другий напрями відчуваються у логічній вибудованості малої форми, її структурній ясності, мотивній будові тематизму та його мотивній розробковості під час музичного розвитку, мотивній комбінаториці, наявній логіки контрастних співставлень тематичних і структурних елементів. Неофольклорні риси спостерігаємо у методі стилізацій, про що йшлося вище. Неокласицистські, неофольклорні та конструктивістські риси також проявляється у токкатній моторній жанровості, акцентуації дієвості метроритмічного фактору, що виходить на специфічний рівень музично-виразових засад. Відсутність романтизованої образності відчувається і через вплив на шиллінгерівський тематизм театральності, масковості, лубочності, графічності.

Мелодичний тематизм у «Погудці» характеризується наявністю конструктивної логіки у темоутворенні з яскравим контрастним співставленням тематичних елементів народно-награвального типу у вигляді послідовного мелодизованого та стрибкоподібного, розгорнутого та мотивного, висхідного та низхідного руху, варіантного змінного та повтореного розвитку, навіть в артикуляції, агогіці, динаміці прослідковується контрастне співставлення тематичних елементів: *marcato – staccato*, *sforzando – piano*, зв'язно – окремо тощо. Теми, як правило, лаконічні і побудовані з невеликих, впізнаваних мотивів, які розвиваються впродовж усього твору. Цей метод забезпечує узгодженість та єдність мелодичного змісту.

Конструктивізм мелодичного тематизму проявляється у комбінаторній логіці поєднання мотивів та їхніх перетворень, в чому можна спостерігати прояви математичного мислення.

Гармонічна мова Й. Шиллінгера в «Погудці» виходить за межі класико-романтичної традиції, адже містить характерні для ХХ століття ладогармонічні закономірності: модальні – діатонічні, хроматичні, політональні, енгармонічні далекі строї (наприклад, сі-дієз мінор замість до мінору), полілад, гетерофонні втори та стрічкове голосоведення, збільшені тризвуки замість атрибутивних тональних тризвуків, які чергуються із зменшеним ладом. Діатоніка та хроматика наче поєднуються одночасно у різних фактурних шарах, так само одночасно накладається бемольна та дієзна ладові сфери, фрагменти тональності, а також розширеної тональності. Характерною тут також стає тенденція емансипації дисонансу. Звукоряди, що утворюють тематизм, містять симетричні цілотнові лади. Гармонічні послідовності в «Погудці» включають полімодальні принципи у поєднанні діатоніки із екзотичними цілотновими гармоніями, створюючи цікавий і різноманітний гармонічний «ландшафт».

Цікавою знахідкою у п'єсі є унісонова каденція в дусі народної музики. Фактура п'єси зовсім не містить акордів, а лише мелодичний тематизм в партії правої руки та інтервальні стрічки – у лівій руці. Це створює ясну прозору фактуру, вишукану народну стилізацію та економію музично-виразових засобів.

Ритмічна складність є відмінною рисою стилю Й. Шиллінгера. У

«Погудці» присутні надскладні та різноманітні ритмічні візерунки. Ритмічний підхід композитора часто передбачає використання поліритмії, синкопи та зміни розмірів. Ці елементи сприяють динамічному та енергійному відчуттю твору. Ритмічні мотиви часто повторюються і розвиваються, створюючи відчуття єдності та руху вперед. У п'єсі немає точного повторення ритмомалюнку у жодному такті

Фактура «Погудки» є контрастно-полішаровою, що посилює темброву сторону фортепіанного звучання. Переважає гомофонно-гармонічний склад. Взаємодія між різними музичними фактурними шарами створює багату та різноманітну звукову тканину, де кожен шар є самостійним. Ця якість становить поліфонію шарів – дуже поширене явище в музиці ХХ століття. Застосування композитором прийомів нашарування допомагає створити темброво-фактурну глибину, контрастний та насичений звуковий простір, відчуття його багатоеlementності, що вирізняли музичну стилістику творів інших сучасників Й. Шиллінгера – О. Скребіна, І. Стравінського, Б. Бартока, Д. Щостаковича, композиторів французької «Шестірки».

Незважаючи на інтелектуальну строгість композиції, «Погудка» зберігає захоплюючу та виразову музичну емоцію. Твір поєднує в собі ритмічну енергію з гармонічним багатством і колористикою, створюючи екзотичний за звучанням музичний твір.

П'єса № 4 має програмну назву «Екцентричний танець» («*Danse excentrique*») – ще один захоплюючий твір, дуже екзотичний за стилем і стилістикою, адже поєднує традиційні музичні елементи з інноваційним музичним мисленням. Конкретизуємо деякі наші спостереження щодо композиторського стилю Й. Шиллінгера.

«Екцентричний танець» має цікаву структуру, яка складається з двох частин по 14 тактів – $A - A_1$, що також подрібнюються всередині на внутрішні побудови $a - a_1$ (кожна літера по 2 такти), $b - b_1$ (так само по 2 такти), c (6 тактів), далі слідує зв'язка з 8 тактів (після A та після A_1), що розподіляються по 4 такти повтореної будови – $d - d_1$. Отже два розділи складають два бінарні неквадратні періоди, внутрішні структури яких також мають парну (бінарну) будову.

Нарешті, коду становить 12 тактів нового тематичного матеріалу *E*, що утворюють два структурні підрозділи: 8 + 4 такти, але вже не бінарної будови. Отже в основі лежить три неквадратні періоди – 14 + 14 + 12 тактів, між якими є дві зв'язки по 8 тактів. Така форма сприймається як проста тричастинна з третьою частиною, що має функцію коди. Однак бінарність форми створює її специфічну якість, що не вкладається у традиційну музичну структуру.

Мелодія в «Ексцентричному танці», ймовірно, демонструє використання композитором мотивного розвитку. Й. Шиллінгер часто створював мелодії, використовуючи математичні послідовності та перетворення. Це означає, що мелодичні лінії можуть повторюватися, але трансформуватися завдяки систематичним змінам. Оскільки про мелодику більше йшлося на прикладі інших п'єс циклу, перейдемо на особливості гармонії.

Гармонічна мова Й. Шиллінгера переважно виходить за межі традиційної тональної системи у площину розширеної хроматичної тональності, політональності та новітніх явищ гармонічної мови - неомодальності, полімодальності тощо. В «Ексцентричному танці» гармонія майже виключає функціональні закономірності, замінюючи їх симетричними цілотноновими та зменшеними ладами (звукорядами, гамами) та синтетичними акордами (акордами, побудованими за терцієвим принципом, але поліструктури). Це створює яскраву гармонічну палітру, що посилює «ексцентричну» якість твору.

Ритм є максимально важливим елементом у композиціях Й. Шиллінгера. «Ексцентричний танець» вирізняється складними та рушійними ритмічними структурами. Інтерес композитора до ритмічного розмаїття проявляється у наявних синкопах, поліритмії та зміщення метричних акцентів і, власне, метрів. Ці ритмічні ускладнення сприяють динамічному та енергійному характеру танцю, підтримуючи інтерес слухача через різноманітну ритмічну взаємодію.

Фактура в «Ексцентричному танці» чітко окреслена, типова для полішарового звукопростору творів Й. Шиллінгера. Він часто використовував контрапункт, щоб сплести разом незалежні мелодичні лінії, створюючи багату, але прозору фактуру. Такий контрапунктичний підхід забезпечує взаємодію голосів, кожен з яких чітко прослуховується та має свій фактурний «простір».

Композиторська техніка Й. Шиллінгера глибоко вкорінена в математичних принципах. В «Ексцентричному танці» цей вплив можна побачити в точному структуруванні мелодичних і ритмічних елементів. Використання математичного підходу для створення музичного контенту забезпечує логічний та пропорційний розвиток ідей, чітке структурування елементів.

Незважаючи на своє математичне підґрунтя, «Ексцентричний танець», ймовірно, буде захоплюючим і виразним. Здатність Й. Шиллінгера поєднувати інтелектуальну строгість з музичною виразністю призводить до створення твору, який спонукає до роздумів і приносить задоволення. Ритмічна енергія, гармонічне забарвлення та мелодична винахідливість сприяють його живому та ексцентричному характеру.

№ 5 «Гротеск» («*Grotesque*») швидше за все, має структуру, яка підкреслює контраст та асиметрію, що відображає пропозицію назви про щось незвичне або спотворене. Форма має ознаки тричастинності та рондальності із чіткими тематичними розділами, які представляють, розвивають і зіставляють різні музичні ідеї. Інтерес композитора до структурної ясності мотивує, щоб ці розділи були окремими, але пов'язаними між собою логічними переходами.

Мелодія «Гротеску» характеризується використанням паралельних квінт і несподіваних поворотів, що відповідає «гротескній» темі. Й. Шиллінгер часто використовував математичні послідовності для створення мелодій, а це означає, що мелодичні лінії можуть включати повторювані структури з систематичними варіаціями. Використані різкі дисонанси, широкі стрибки і незвичні інтервальні співвідношення, які створюють відчуття спотворення або перебільшення.

Гармонічна мова композитора поєднує традиційні тональні закономірності з експериментальними елементами. У «Гротеску» гармонія може включати дисонуючі акорди, нефункціональні послідовності та використання симетричних ладів. Синтетичні акорди Й. Шиллінгера, побудовані на поліінтервальних структурах, також можуть займати помітне місце, додаючи атмосфері гротеску та моторошності.

Ритм є важливим аспектом композиторського стилю Й. Шиллінгера, «Гротеск» має складні та нерегулярні ритмічні фігури. Синкопування, зміщення

акцентів та поліритмія надають твору динамічного і тривожного характеру. Композитор може використовувати ритмічні зсуви та асиметричні розміри для посилення гротеску, створюючи відчуття непередбачуваності та напруженості.

Фактура у «Гротеску» різноманітна і складна, що відображає елементи поліфонічного мислення Й. Шиллінгера. Він часто нашаровує кілька голосів, кожен з яких має свій власний незалежний мелодичний і ритмічний характер, щоб створити багату, багатовимірну фактуру. Цей контрапункт додає музиці глибини, водночас зберігаючи ясність, дозволяючи виділятися гротескним елементам.

Використання Шиллінгером математичних принципів забезпечує логічну зв'язність елементів між собою, незважаючи на зовнішній хаотичний або перебільшено контрастний характер твору.

Незважаючи на свою інтелектуальну основу, «Гротеск» може бути дуже експресивним і захоплюючим. Перебільшені мелодичні жести, дисонуючі гармонії та складні ритми сприяють естетиці спотворення та карикатури, театральної масковості. Здатність Й. Шиллінгера поєднувати алгоритмізовану строгість з емоційним впливом призводить до такого твору, який спонукає до роздумів і викликає широке коло образних асоціацій.

2.3. Фортепіанний цикл «Ексцентріада»: від задуму до інноваційного творчого втілення

«Ексцентріада» (*«L'Excentriade»*), оп. 14 – ще один фортепіанний цикл Й. Шиллінгера, створений на рік пізніше за «П'ять п'єс для фортепіано», тобто у 1924 році. Тому в ньому простежуються аналогічні стильові тенденції, які були нами виявлені у першому фортепіанному циклі. Разом із тим, другий цикл є більш концентрованим виразом авангардних і конструктивістських поглядів композитора. Це проявляється, по-перше, у зовнішній формі – нотному тексті, що графічно містить нововведення у формі і тематизмі – мелодиці, гармонії, ритмі, фактурі, тембрі.

Цикл складається з трьох п'єс, що мають яскраво експериментальний

характер. Всі вони досить складні, віртуозні за піаністичною технікою, включають етюдopodobну фактуру – мелодичні, акордові, ритмічні фігурації, наскрізні для всіх п'єс колористичні нашарування. Потужна октавна техніка, використання контрастних крайніх регістрів фортепіано, їх постійне «зіткнення» у партіях двох рук, наявність остинатних фігур та органних пунктів, багатоеlementних (до 8-ми і 9-ти звуків) поліакордів, деталізованої артикуляції та підкреслено контрастної динаміки – *tenuto*, *staccato*, *crescendo*, *diminuendo*, аж до максимально гучної динаміки (три форте) наділяють твори рисами квазі політембровості, оркестральності, збагачуючи інструментальний стиль фортепіано новим тембровим фонізмом. Багат шаровість фактури можна було б розташувати на кількох нотних рядках, тоді запис нагадував би справжню оркестрову партитуру.

Такий експериментальний зміст п'єс віддзеркалюється і во внутрішній інтонаційній формі, демонструючи новаторське мислення автора музики. Конкретизуємо деякі положення по кожній п'єсі.

Одним із ключових аспектів шиллінгерівської системи композиції є організація гармонічних структур. № 1 є тому яскравим підтвердженням. Тут композитором застосовуються модальні ладові принципи, зокрема, звукоряди, що складають послідовність тон – півтон, мала терція – велика секунда. Оскільки під час звучання вони поєднуються, то відбувається синтез півтоновості, зменшеного ладу та ангемітоновості, відсутності півтонів, що призводить до специфічного звучання п'єси.

Цікавою є акордика, в якій зустрічаємо кластерні співзвуччя, фрагментарне руйнування терцієвої структури, її заміна на кварто-квінтові та секундові співзвуччя, що створюють новаторські сонорні ефекти фортепіанного звучання.

Подібно музиці першого циклу, тут спостерігаємо вільне використання бемольної та дієзної ладогармонічної сфери, енгармонічні заміни тонів, відсутність тональних опор, фактична наявність атональних закономірностей у модальній техніці.

На ладогармонічні інноваційні засади накладається міцна орнаментика – форшлагги, трелі, і не лише мелодичні, а й багатоголосні. Це привносить в музику

орієнтальний східний колорит із явним впливом єврейської традиційної музики.

У формі-структурі наявні риси тричастинності із кадансуванням. Протягом музичного розвитку превалює пасажна техніка. Завершення п'єси створює відчуття єдності та цілісності.

У сфері ритму композитор застосовує рясні та складні синкопи. У П'єсі № 1 ритмічні мотиви розвиваються через перестановку та модифікацію, створюючи відчуття ритмічної пульсації та складності.

Мелодичний матеріал п'єси № 1 демонструє акцент композитора на мелодичному розвитку та його видозмінах. Тематизм має нейтральний характер у вигляді загальних форм руху, зазнає трансформації через інтервальні перетворення, інверсію та зворотність, що призводить до безперервної тематичної динаміки. Структуровані гармонічні закономірності, складні ритми та нюансований мелодичний розвиток – все це сприяє виразній глибині музики, підкреслюючи синтез алгоритмічних принципів композиції та творчості у спадку Й. Шиллінгера.

№ 2 має тричастинну форму, що характеризується експозицією, розвитком і заключною побудовою. Експозиція є своєрідним зерном усього подальшого розвитку, що надалі наче поступово розкручує пружину, фактура набуває нових додаткових елементів, органний пункт перетворюється на ритмофігурацію, що ускладнює та прискорює ритмопульсацію музичного розгортання, насичує його музичною подієвістю. Під час розвитку відбуваються тематичні трансформації вихідних елементів, часто із застосуванням ритмічних та гармонічних ускладнень. Підсумок п'єси повертає початковий тематизм у видозміненій формі, приводячи до заспокійливого завершення.

Ритмічний вимір п'єси № 2 демонструє майстерність композитора у володінні складними ритмічними структурами. Використовуючи такі прийоми, як ритмічна перестановка, збільшення та зменшення, Й. Шиллінгер створює ритмічний «гобелен», який є одночасно динамічним та структурно точним. Взаємодія між ритмічними мотивами та математичними перетвореннями сприяє ритмічній життєвості та поступальному руху музики.

У гармонічному плані Й.Шиллінгер використовує різноманітну палітру

акордів і послідовностей протягом всієї п'єси № 2. Тональний центр динамічно зміщується, створюючи відчуття напруження і звільнення. Для посилення гармонічного фонізму та колориту використовуються модальні зміни та хроматизація.

У фінальному № 3 композитор демонструє багаточастинну структуру, що характеризується чіткими тематичними блоками та епізодами розвитку. Композиція розгортається в оповідній манері з контрастними розділами, які сприяють загальній драматичній «дузі». Уважне вивчення формальної організації та переходів між розділами прояснює структурне мислення Й. Шиллінгера. Форма складається як монолітна та наскрізна типу розгортання із підйомами та спадами, своєрідними хвилями розробковості та уповільнення.

У п'єсі № 3 композитор використовує різноманітну гармонічну палітру, поєднуючи традиційні тональні елементи з хроматизацією та модальними принципами. Гармонічна мова демонструє відчуття напруженості та свободи, сприяючи емоційній глибині. За допомогою гармонічних послідовностей і тональних зсувів Й. Шиллінгера створює багатий гармонічний «гобелен» з багатьох контрастних різнобарвних елементів, що підсилює експресивний характер твору.

Ритмічно № 3 демонструє майстерність Й. Шиллінгера у володінні ритмічними складнощами та поліритмічними фігурами. Синкоповані ритми, нерегулярні метри та перехресні ритми сприяють ритмічній життєздатності композиції. Використання композитором ритмічних зсувів та нашарувань додає глибини та складності ритмічній структурі, створюючи переконливий ритмічний драйв у всьому творі.

Мелодичні мотиви розвиваються через інтервальні перетворення, що призводять до безперервного розвитку мелодичного тематизму. Ці мелодичні трансформації сприяють тематичній зв'язності та єдності твору, підкреслюючи прискіпливу увагу Й. Шиллінгера до мелодичної «архітектури».

Тематичний матеріал п'єси № 3 зазнає значного розвитку і трансформації, демонструючи тематичну винахідливість Й. Шиллінгера. Розвиток мотивів, фрагментація та варіаційні прийоми використовуються для створення

тематичної зв'язності та безперервності. Взаємодія між контрастними тематичними елементами, їхня еволюція впродовж композиції відображає сфокусовану увагу композитора до тематичного розвитку.

Окрім структурно-тематичних, гармонічних, ритмічних аспектів, п'єса № 3 демонструє виразові стилістичні особливості, характерні для композиторського стилю Й. Шиллінгера. Це використання остинатних фігурацій, фактурних варіацій, модальних ладових закономірностей, динамічних контрастів тощо. Інтеграція цих стилістичних елементів в єдине ціле сприяє загальному естетичному та емоційному враженню від «ексцентричної композиції».

Тож, ексцентрика постає в однойменному циклі як потужна новаторська музична концепція, що характеризується впливом театральної перформативної естетики показу, броскості, яскравості та навіть епатажу

Дослідники сфери ексцентрики, щоправда, не у музичному, а в цирковому мистецтві, вважають її складовою «алогізм звичайного», «виклики часу», «вихід за традиційні канони жанру» [Грінє Т.]. Руйнування стереотипів музичного сприйняття відбувається і в фортепіанному циклі Й. Шиллінгера як підкреслено новаторському творі, в якому відчувається неприхована свобода експерименту, поєднання різноманітних змістовних елементів, ефектність та яскравість музичного висловлювання.

Висновки до Розділу 2

У Розділі 2 представленої магістерської розробки вперше в українському музикознавстві *систематизовано біографічні відомості про творче портфоліо Й. Шиллінгера, попередньо з'ясовано перелік його опусів, їхній тембровий склад, роки написання, у тому числі, творів для / за участю фортепіано, зібрано нечисленну інформацію про виконавську долю деяких із них.*

Під час аналітичних розвідок двох фортепіанних циклів «П'ять п'єс для фортепіано», ор. 12, а також «Ексцентриада. Три п'єси для фортепіано», ор. 14, насамперед, *узагальнено відомості про їхні нотні видання.* Оскільки частина

з них відсутня у вільному електронному доступі, авторка спиралася на існуючі малочислені публікації, що містять хоча б які-небудь посилання на творчий доробок музиканта. Це – «Твори Йосипа Шиллінгера» («*The Works of Joseph Schillinger*» N. Quist) [71], «Пояснювальний Каталог» [71] («*A Catalogue Raisonné*» N. Quist); «Йосип Шиллінгер (1895-1943): Прометей музичної науки» У. Бродський [63] («*Joseph Schillinger (1895-1943): Music Science Promethean*» W. Brodsky); зі спогадів другої дружини композитора F. Schillinger у статті Н. Квіста «На шляху до реконструкції спадщини Йосипа Шиллінгера» [71] («*Toward a reconstruction of the legacy of Joseph Schillinger*» N. Quist); «Як через сто років після смерті Баха» В. Фрекена [54], «Шиллінгер Йосип Мойсейович. Ескпрес-життепис» М. Сухомозького, Н. Аврамчук [52], «Переріс музику як таку» О. Дубінець [16] та деяких інших.

Підсумовано також **статистику щодо опусів, їхніх жанрів, років створення**, які були написані Й. Шиллінгером протягом доеміграційного періоду життя та творчості, що позначений виникненням фортепіанних циклів композитора. За підрахунками авторки дослідження сумарна кількість творів композиторського портфолію, що містять партію фортепіано (соло або у складі інших інструментів чи вокального голосу/голосів) складає 23 опуси різних жанрів, сольних та ансамблевих.

З'ясовано, що створення двох фортепіанних циклів розділяє лише рік – відповідно, 1923 та 1924, так само рік розмежовує прижиттєве видання цих опусів – 1927 та 1928. Оскільки вони наближені за хронологією написання, опусними номерами – 12 та 14, жанровими ознаками фортепіанного циклу, у запропонованій роботі висувається припущення про один творчий період, що їх об'єднує, адже вияви в них рис композиторського стилю збігаються та стають, у такий спосіб, рівнопоказовими для творчого кредо та естетичних поглядів на мистецтво зрілого на той момент композитора. Нагадаємо, що два цикли написані ним у віці, відповідно, 28 та 29 років, коли він вже мав досвід активної професійної діяльності як композитор, музичний теоретик, диригент, керівник творчого колективу, громадський діяч, лектор-викладач у середній та вищій ланках профільної музичної освіти в Україні, а саме у Харкові. Також у цей

період життя композитор вже був автором майже половини власного композиторського портфоліо – йдеться про 15 музичних творів у різних жанрах із загальної кількості 32-х найменувань, серед яких, щонайменше, 7 не мають опусу.

Під час аналітичних розвідок двох фортепіанних опусів визначено: їхній образно-семантичний зміст у проєкції на жанрово-стильовий аспект та ознаки циклічності; перевагу таких образно-жанрових площин, як героїка, поемність, різнопланова танцювальність – стихійна, запальна, моторна та ексцентрична, оповідальність, гротеск, що детерміновані поширеною в музиці ХХ століття образною сферою токкатності, скерцозності, драматизму, дієвості (*perpenim mobile*), унаочнених у перевазі жанрів маршу, скерцо, поеми-етюду, токати-фантазії, що посилюють у п'єсах виразове значення метроритмічного, темброфактурного, артикуляційного, динамічного, агогічного музично-виразових факторів як ознак концертно-інструментального стилю із впливом перформативної/ексцентричної культури ХХ століття. Роль ексцентричної образності окремо підкреслюється Й. Шиллінгером через назви № 4 «Ексцентричний танець» із першого циклу «П'яти п'єс для фортепіано» та другого циклу «Ексцентріада».

Визначено та систематизовано **пріоритетні чинники музичної виразовості** у циклах як **показників новаторського мислення композитора** та його **оригінальної системи музичної композиції** у мистецтві першої половини ХХ століття. Ці фактори також безпосередньо впливають на **ознаки циклічності**.

Серед них у двох опусах фортепіанних творів *виявлено*: образно-семантичну, жанрово-дієву, тематичну наскрізність, гнучкість, пластику синтаксичних структур, що значно динамізують *форму-процес*, трансформують структурний чинник, переважно неквадратної, асиметричної будови з акцентом на варіантному, мотивному, наскрізному розвитку *тематизму*. Це унаочнює вплив раціонального мислення Й. Шиллінгера, *математичного, системного підходу до музичної композиції*, що декларовано ним у власних теоретичних працях; домінантне значення ладогармонічного, метроритмічного фактору у

вибудові образних характеристик та музичної драматургії, активного музичного розвитку.

Визначено провідне значення для розвитку композиційно-семантичного та композиційно-структурного планів у творах саме *ритмічного чинника у поєднанні з метричним*. До речі, теорія ритму відкриває першу частину (книгу) першого тому «Шиллінгерівської системи музичної композиції».

Метро-ритм характеризується наявними поліритмією та поліметрією, змінністю ритмомалюнку під час музичного розвитку, частим використанням характерних ритмів із зміщенням акцентуації – пунктиру, синкопи, подрібнення метричних долей ритмічними фіоритурами (тріолі, секстолі та інші). Це створює відчуття динамічного руху, перманентної пульсації та невичерпної енергії у творах, а також віддзеркалює захоплення Й. Шиллінгера новими для його часу музичними напрямками у сфері джазу та естрадно-популярної музики. Нагадаємо, що він створив (керував та диригував) перший симфо-джазовий оркестр на теренах колишнього Радянського Союзу.

Особливу роль у фортепіанних творах композитора відіграють *фактура і фортепіанний тембр*, який збагачується новими фактурними засадами – полішаровістю (поліфонією шарів), синтезом монодичного, поліфонічного та гомофонно-гармонічного складів, що наче «мандрують» по різних історичних стилях, звідси можна визначити окремі прояви полістильових тенденцій у фортепіанній творчості Й. Шиллінгера.

Наявна поліфактура із функціональним розділенням фактури на шари створює ефект ансамблевого музикування, а не тільки сольного фортепіанного.

Оригінальне музичне мислення характеризують і вибір композитором у фортепіанних п'єсах ладогармонічних засад, що можуть становити окремий напрям дослідження музичної мови Й. Шиллінгера. Новаторство відбувається в особливій фоніці та колористиці звучання гармонії, насиченої модальними, неомодальними, сонористичними принципами.

Ладогармонічне мислення композитора, що віддзеркалено в його фортепіанній музиці, є яскравим прикладом інноваційних тенденцій в музичному мистецтві ХХ століття. Серед ладогармонічних засад зустрічаємо

майже весь «революційний» музично-виразовий арсенал епохи модернізму – розширена тональність, політональність, модальність та полімодальність, полілад, цілотнові та зменшені симетричні лади, вільне співставлення діатоніки і хроматики, дієзної та бемольної сфер, використання далеких енгармонічних строїв, синтетичних акордових структур, поліакордів. В цілому, гармонічна мова композитора є колоритною та навіть екзотичною, адже синтезує історично різностильові компоненти, має яскравий фонізм.

Конструктивізм музичного мислення на рівні мелодичного тематизму проявляється у комбінаторній логіці поєднання мотивів та їхніх перетворень, в чому можна спостерігати прояви шиллінґерівського математичного мислення.

У розділі зазначений також аспект виконавської долі деяких творів Й. Шиллінґера, що, однак, може стати темою окремого вивчення, адже в Україні музика цього всесвітньо відомого композитора майже не звучить. Тож пропонуване дослідження спрямоване на відновлення інтересу до її вивчення та виконання.

В цілому, композиторський стиль Й. Шиллінґера вирізняють винахідливість, поєднання інтелектуальної строгості із музичною виразовістю, що сприяють живому сприйняттю його музики.

ВИСНОВКИ

Оскільки системні висновки по кожному із наголошених у магістерській розробці наукових завдань було зроблено авторкою у висновках до двох розділів, зупинимося на найбільш вагомих положеннях роботи.

1. У загальних підсумках цього магістерського дослідження надважливою постає теза про нагальну актуальність вивчення українськими музикознавцями багатогранного творчого спадку *Йосипа Мойсейовича Шиллінгера* (1895–1943/1945), видатного музиканта українсько-єврейського походження, який народився, отримав початкову освіту, а потім тривалий час зрілого віку працював в Україні, зокрема, у Харкові, але через мистецькі авангардні переконання, розчарування у радянській владі та побоювання політичних гонінь був вимушений емігрувати у Сполучені Штати Америки (від 1928 року аж до кінця життєвого шляху).

2. Його ім'я, так само як композиторський спадок, у тому числі фортепіанні твори, майже невідомі на його батьківщині – тобто в Україні, ані серед виконавців, ані серед слухачів, так само як науковцями. Виключення становлять окремі біографічні і портретні нариси про постать музиканта у *довідникових енциклопедичних виданнях, малочислених наукових і публіцистичних статтях*, наведених у попередніх розділах магістерського дослідження та, відповідно, у бібліографічному списку літератури. Також в інтернет-джерелах авторкою пропонованої роботи знайдено інформацію про поодинокі випадки виконання музики Й. Шиллінгера українськими музикантами, про що йшлося у Розділі 2 роботи.

3. Натомість, за межами України Й. Шиллінгер визнаний всесвітньо відомим музикантом, педагогом, науковцем-теоретиком у сфері мистецької гуманітаристики, що розглядалася ним у тісних взаємоз'язках із природничими і точними науками. Універсально обдарований, ерудований, він володів шістьма мовами, був знавцем у царині різних видів мистецтв, літератури, поезії, математики, фізики, акустики, увійшов в історію світової культури та науки як яскравий музикант-авангардист, автор новаторських музичних опусів,

побудованих на математичних розрахунках, пропагандист симфо-джазу та керівник першого в Україні естрадно-симфонічного оркестру, співрозробник нового музично-електронного інструмента терменвокса, автор унікальних фундаментальних теоретичних праць, присвячених вивченню музичної композиції в її міждисциплінарних зв'язках з іншими галуззями мистецтва та науки.

4. Отже, масштаб особистості нашого видатного земляка Й. Шиллінгера зумовив актуальність, мету, наукову новизну пропонованого дослідження, що усвідомлюється його авторкою як перший український досвід систематизації відомостей про життя і творчість музиканта з проєкцією на його фортепіанний доробок, який раніше в українському музикознавстві не розглядався.

Звідси в основних розділах і підрозділах дипломної роботи послідовно було розроблено та вирішено низку наукових завдань, спрямованих, насамперед, на пошук, віднайдення та реконструкцію розрізнених відомостей та матеріалів про творчу постать музиканта, його автобіографію, напрями діяльності, композиторський і науково-теоретичний доробок різних періодів життя, естетичні погляди на музичне мистецтво, віддзеркалених в універсальній мистецькій постаті, оригінальному музичному мисленні, інноваційних за змістом та формою композиторських опусів, творчі детермінанти, що спонукали зацікавлення композитора сферою фортепіанної музики, на прикладі двох фортепіанних циклів «Ексцентріада» та «П'ять п'єс» досліджено та узагальнено деякі риси композиторського стилю в аспекті втілення авторської шиллінгерівської системи музичної композиції.

5. Спеціального розгляду набули: загальна характеристика фортепіанної творчості Й. Шиллінгера, питання хронології виникнення опусів, їхньої жанрової приналежності, виявів естетичних поглядів на музичне мистецтво та світогляду майстра.

6. У дослідженні змодельовані детермінанти, що спонукали появу у творчому доробку музиканта сфери фортепіанної музики, котрі сфокусовані навколо визначення життєвих обставин, оточення музиканта, його природних різносторонніх здібностей, що сформували особливості творчої постаті,

оригінальність та універсалізм його музичного мислення, яке проявилось і у фортепіанних опусах.

7. Серед детермінант фортепіанної творчості визначено також інші універсальні здібності майстра, оригінальність його мислення, вплив на композиторський стиль, зокрема, у фортепіанній музиці драматичного театрального мистецтва, дизайну, поезії, літератури, а також природничих і точних наук, якими протягом усього життя цікавився Й. Шиллінгер.

8. Одна з детермінант, вияви якої спостережені у композиторському стилі фортепіанного доробку – артистична і театральна образна графічність, що концентрується у формотворенні п'єс через наявні предикти (переважно, лаконічні), що набувають драматургічну функцію вступу до п'єси як своєрідна театральна завіса. Приклади становлять № 1 «Героїчна поема», № 2 «Танок», № 3 «Погудка», № 5 «Гротеск» з циклу «П'ять п'єс для фортепіано», ор. 12; № 2 та № 3 із циклу «Ексцентріада», ор. 14. Це також вияви музично-драматургічного мислення у фортепіанних творах через наявний особливий тип програмності, яку можна назвати ексцентричною (це підтверджують назви, як циклу – «Ексцентріада», так і окремих п'єс, що наведені в аналітичних підрозділах роботи) із впливом театральної естетики, логіки сценічної вистави, музичної сюжетності, яскравого динамічного розвитку із співставленням контрастних елементів, театралізованої образності, масковості тощо. Це надає композиторському стилю Й. Шиллінгера рис *неповторності* та *оригінальності*.

9. Детермінантою композиторського стилю у фортепіанних творах також названо вплив поезії, що спостерігається у наявних римованих, строфічних музичних формо-структурах повторної будови, що поєднуються з наративними, наче поемними «прозаїчними» епізодами наскрізної будови; лаконічній поетичності висловлювання, експресивній музичній ритмопульсації, виразовій промовистій артикуляції тощо.

10. Важливою вирізняльною детермінантою виступає також вплив східної єврейської народної музики на тематизм фортепіанних опусів, що синтезується з європейською стилістикою та проявляється на різних рівнях музичної виразовості – в мелодиці, гармонії, метроритмі, це, зокрема, широко використані

орнаментика, запальні танцювальні ритми (багато п'єс мають танцювальну жанровість), екзотична модальність та неомодальність (зменшені симетричні лади, лади із збільшеною секундою, характерні мелодичні звороти, метроритмічна змінність та інші).

11. Визначено, що фортепіанні п'єси Й. Шиллінгера демонструють новаторське перформативне музичне мислення ХХ століття, котре виявляється у синтезі ознак кількох напрямів у музичному мистецтві, зокрема, *конструктивізму, неокласицизму та неофольклоризму*. Вони позбавляють фортепіанні мініатюри композитора ознак романтизованої образної семантики лірико-психологічного типу та створюють новий сучасний різновид інструментальної мініатюри. Жанрово-стильовими домінантами останньої постають: тематично концентрована мала форма, її структурна ясність; мотивні тематизм, розробковість, комбінаторика, в чому спостерігаємо вияви математичного мислення та його впливу на композиторські опуси; маркерування образних контрастних співставлень тематичних і структурних елементів; метод стилізацій народно-інструментальної культури; токкатна моторна жанровість, посилена драматургічна дієвість метроритмічного, артикуляційного, динамічного, агогічного факторів у комплексі музично-виразових засад; театральність, масковість, лубочність, графічність тематизму.

12. З'ясовано, що однією з показових якостей музики Й. Шиллінгера стає вишуканий інтелектуалізм, що проявляється в «розумній емоції», її структурованому характері, детермінованості музичних подій, відсутності «зайвих» тематичних елементів, що вимагає сконцентрованої професійної уваги від виконавця та підготовленого слухача. Ця якість шиллінгерівської музики віддзеркалює вплив його математичних здібностей.

13. Надано системний комплексний аналіз всіх елементів композиційно-семантичного та композиційно-структурного рівнів у фортепіанних творах опусів 12 та 14. Серед стилістичних засад зацентровано художню та конструктивну роль шиллінгерівської драматургії, форми, мелодії, гармонії, метроритму, темброфактури, артикуляції тощо.

14. Підкреслено, що тематизм шиллінгерівських фортепіанних п'єс

відрізняється лаконізмом, він побудований з невеликих, впізнаваних мотивів, які наскрізно розвиваються впродовж усього твору. Цей метод забезпечує інтонаційну узгодженість, детермінованість та єдність форми.

15. Зазначено ритмічну складність, напруженість, змінність, гостроту як відмінну рису композиторського стилю Й. Шиллінгера, що сприяє динамічному та енергійному тематичному розвитку у творі, створює відчуття єдності та руху вперед. У п'єсах немає точного повторення ритмомалюнку у жодному такті.

Характерною ознакою композиторського стилю стає розвинутий вишуканий ритмомалюнок та метричні закономірності, що вирізняються складним орнаментальним ритмічним візерунком, відсутністю протягом музичного розвитку повторень ритмічного малюнку. Метричний фактор поряд із ритмічним також характеризується частою змінністю, що ускладнює ритмопульсацію у творах і посилює її роль у формотворенні, що також стає показовим для музичного мислення ХХ століття. Метроритмічний чинник віддзеркалює, у тому числі, вплив на композиторський стиль Й. Шиллінгера нового на той час мистецького напрямку – естрадно-джазової музики.

16. З точки зору жанрової якості визначено, що фортепіанні п'єси унаочнюють риси інструментальної мініатюри, які виявляються на кількох змістовних та формотворчих рівнях, насамперед, композиційно-структурному. Ознаки жанру фортепіанної мініатюри, зокрема, віддзеркалюються через наявність у композиціях простих форм – одночастинних монолітних (форма періоду), дво- та тричастинних, рондоподібних, але наскрізних; афористичність композиційних структур, часто неквадратних, асиметричних, тобто аklasичних, проте з рисами строфічних форм народно-награвального імпровізаційного характеру. Ця стислість музичного висловлювання діалектично синтезує, з одного боку, нетривалість музичних структур, з іншого – їхню змістовну ємність, місткість, що реалізується, *по-перше*, у логічній завершеності форми, яка характеризується дієвою трифазністю розгортання музичної думки – від експонування вихідного тематизму, його розвитку до завершального підсумку – кадансування та «згортання», *по-друге*, через вибудовану логіку контрастів між тематичними і, відповідно, структурними елементами на різних змістовно-

формотворчих рівнях – мелодичному, ладогармонічному, метроритмічному, артикуляційному тощо.

17. Зазначено збільшення ролі у фортепіанних творах майстра ролі *фактури та інструментальної тембральності* – стилізації звучання народних інструментів, імпровізаційних за характером награвань, звідси *насиченість фортепіанної фактури орнаментикою, наявність контрастної полішаровості при ясності та прозорості*, що свідчить про особливу роль камерної жанровості та музичного висловлювання як провідного напрямку в новаторських течіях музичного мистецтва першої половини ХХ століття.

18. Також проаналізовані, систематизовані та узагальнені у висновках до аналітичних підрозділів роботи особливості мелодичного, гармонічного мислення Й. Шиллінгера, що може скласти тему окремого системного дослідження.

19. Нарешті, підсумовано деякі аспекти циклізації у проаналізованих фортепіанних опусах. Зокрема, зазначено, що вона виявляється на різних рівнях музичного змісту та форми. Всі п'єси обох циклів вирізняються спільним образним наповненням, характерною жанровістю, в якій переважають яскраво виражений інструментальний стиль, що наближений до народно-імпровізаційного музикування, а також присутні фігураційний тематизм, рухливий темп, енергійні ритми, прозора, але полішарова фактура; форма-структура вирізняється лаконізмом, наявними ознаками жанру фортепіанної мініатюри, але не романтичного змісту, а конструктивістського.

20. З приводу розгляду фортепіанного доробку, підсумовано, що Й. Шиллінгер як композитор найбільш продуктивний був якраз у доєміграційний період, коли виникли його фортепіанні опуси. Щодо ключової проблематики можливого впливу на них шиллінгерівської системи музичної композиції в роботі зазначені лише загальні риси, адже цей фундаментальний напрям є перспективним для подальших наукових досліджень творчості музикантів українському музикознавстві.

На думку Г. Коуелла, на Заході музикант став відомий переважно завдяки його «Системі музичної» композиції та учням, які навчалися за цією унікальною

системою – від Джорджа Гершвіна до Джона Колтрейна; хоча у молоді роки, перші роки Радянського Союзу його високо цінували сучасники – «наступний Бетховен», за словами його друга, С. Прокоф'єва; остаточна відповідь на питання про те, чи використовував Й. Шиллінгер власну композиційну систему до своєї імміграції в США в 1928 році, й досі залишається предметом наукових дискусій [Коуел], хоча у пропонованій роботі висловлена гіпотеза щодо формування музично-естетичних поглядів майстра саме у доеміграційному періоді; Г. Коуелл у своїй рецензії на першу американську публікацію «П'яти п'єс» 1948 року припустив, що Й. Шиллінгер не повністю сформулював свою систему, коли ці п'єси були вперше написані: «<...> хоча я б стверджував, що в цих п'єсах є більше ознак її існування, ніж відсутності» [65].

За висловом іншого дослідника шиллінгерівської системи музичної композиції П. Скоулза, «У кожному епоху правила більшою чи меншою мірою ґрунтувалися на музиці того часу. Ми все ще навчаємо на основі цих (традиційних) правил, як показує кожен опублікований підручник, навіть підручник Шенберга. Але змінилася не лише ідіоматика, а й самі принципи мистецтва <...>», «Система Шиллінгера є кульмінацією не лише столітніх зусиль підійти до музики з наукової точки зору, а й практики сучасних композиторів останнього століття, які відірвалися від давно усталених традицій та обмежень. Праця Шиллінгера є достатньо об'ємною, щоб раціоналізувати не лише практики великих композиторів минулого, але й нові прийоми композиторів сьогодення. Вперше матеріали сучасної музики, як її поліакорди, так і поліритми – включаючи, наприклад, тональні ресурси Гіндеміта і Шенберга – організовані в єдину систему» [65].

21. На закінчення магістерського дослідження зазначимо, що до його змісту включено стислі відомості про виконавську долю музичного спадку Й. Шиллінгера з урахуванням часів сьогодення (адже цей аспект не входив до переліку наукових завдань як такий, що потребує окремого спеціального вивчення). Зокрема, нами зауважено, що через відсутність будь-яких аудіозаписів виконання досліджених у проєкті двох фортепіанних циклів композитора авторкою здійснено самостійне оцифрування окремих п'єс у

нотному редакторі *MuseScore* задля оптимізації слухового уявлення про музику, що аналізується в роботі.

З приводу сказаного висловимо наші щирі сподівання, що дана праця у контексті інших, поки що нечисленних розвідок цієї актуальної та перспективної теми, є черговим кроком на шляху до популяризації музичної творчості видатного майстра музичного мистецтва першої половини ХХ століття – Йосипа Шиллінгера – та справедливого повернення його імені до скарбниці музичної культури України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова О. Вокально-хорова творчість Г. В. Свиридова: жанрова поетика та її духовні основи: монографія. ФОП Андреев К.В: Харків, 2016. 295 с.
2. Архімович Л. Лисенко: життя і творчість. 3-є вид., доп. і перероб. Київ: Музична Україна, 1992. 256 с.
3. Бевз М. Етюди оптимізму з Валентином Борисовим. Харків: Факт, 2017.
4. Біографія Йозефа Шиллінгера : веб-сайт. URL: <https://ablemusician.com/biography-of-joseph-schillinger/> (дата звернення 16.03.2023).
5. Біографія Йозефа Шиллінгера : веб-сайт. URL: https://www.jewage.org/wiki/en/Article:Joseph_Schillinger_-_Biography#Further_reading. (дата звернення 16.03.2023).
6. Борисенко М. Становлення харківської музично-теоретичної наукової школи: на перетині мистецтва, науки та освіти. Музичне мистецтво і культура. Одеса: Гельветика, 2021. Вип. 32 кн. 1. С. 307–323.
7. Борисенко М. Музикознавчі рефлексії у формі «Прелюдії та фуги»: Авторський концерт Сергія Турнеєва. Аспекти історичного музикознавства. Харків, 2023. Вип. 31. С. 87–132.
8. Борисенко М. «Інспірований війною»: прем'єрний проєкт ХНУМ імені І.П.Котляревського «Музика композиторів Харкова» в Ізраїлі. Музична україніка (композитори України у парадигмі світової музичної культури): зб. тез V Всеукраїнської науково-практичної конференції ДМФК ім.В.Барвінського, 23 березня 2023 р., 41–44.
9. Бушманова К. Фортепіанний цикл у творчості українських композиторів XIX – початку XXI століття. Херсонський державний університет: Херсон, 2023. 72 с.
10. Верба О. О. Варіантність та її композиційні закономірності (на прикладі інструментальної музики українських і російських композиторів 70–90

рр. XX століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2002. 27 с.

11. Говорухіна Н. Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 18 с.

12. Гойові Д. Йосиф Шиллінгер – композитор и утопист. Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської держ. консерваторії ім. А. В. Нежданової. Вип. 3. Одеса : Астропринт, 2002. С. 99–103.

13. Григор'єва О. Вокальний цикл у творчості Д. Л. Клебанова: аспекти інтерпретації жанру. Автореф. дис. на здоб. наук. ст. канд. мистецт-ва. Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2021. 19 с.

14. Грін'є Т. Діалектика драматургії в музичній ексцентриці. *Innovative Solutions in Modern Science*. 2017. № 3. С. 69-85.

15. Драч І. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності. Суми: СДПУ ім. А. С. Макаренка. 2002.

16. Дубінець О. Перерос музику как таковую. Израиль XXI : веб-сайт. URL: <https://web.archive.org/web/20171222051635/http://www.21israel-music.net/Schillinger.htm> (дата обращения: 28.02.2020).

17. Завгородня Г. Ритм у часопросторовій організації сучасного поліфонічного мислення. Метроритм–1. НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського: Київ, 2002. С. 116–120.

18. Іванова О. Йосип Шиллінгер: число і графік як інваріант творчого рішення (до проблеми синтезу мистецтв у XX столітті). *Проблеми художнього синтезу*. 2004. С. 16–19.

19. Іванова О. Йосип Шиллінгер і музичний конструктивізм. Музична культура очима молодих вчених. Астеріон, 2012. С. 70–80.

20. Іванова О. Йосип Шиллінгер та музичний конструктивізм. *Музична культура очима молодих вчених*. Астеріон, 2012. С. 70–80.

21. Іванова О. Йосип Шиллінгер про музичний ритм. *Музична культура*

очима молодих вчених. Астеріон, 2012. С. 131–142. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iosif-shillinger-o-muzykalnom-ritme..> (дата звернення: 28.02.2020).

22. Іванова О. Йосип Шиллінгер про лади. *Суспільство. Середовище. Розвиток.* 2014. №3. С. 107–111. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iosif-shillinger-o-ladah> (дата звернення: 28.02.2020).

23. Іванова О. Застосування техніки композиції Й.Шиллінгера у ранніх творах Е. Брауна. *Суспільство. Середовище. Розвиток.* 2012, № 3. С. 166–170.

24. Ігнатченко Г. Про динамічні процеси у музичній фактурі: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН України. Київ, 1984. 25 с.

25. Ілечко М. Втілення принципів циклічності в українській інструментальній музиці кінця ХХ століття. Молодий вчений. Вип. 4 (44), ч. I. Херсон, 2017. С. 63–66.

26. Інюточкіна Н. Шість пісень Ф. Геллерта Бетховена: на шляху до вокального циклу. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вид-во ТОВ С.А.М.: Харків, 2007. Вып. 27. С. 91–101.

27. Каширцев Р. «Гра» як частина процесу композиторської інтерпретації. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. Вип. 59. С. 131–144. URL: http://num.kharkiv.ua/intermusic/vypusk59/problem_59_9_kashirtsev.pdf (дата звернення: 17.01.2022).

28. Коновалова І. Феномен композитора в часопросторі європейської музичної культури ХХ століття: модули теоретичного осягнення. (Монографія). Харків: Планета-Принт, 2018.

29. Коханік І. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть. Мелітополь, 2002. Вип. 9. С. 70–82.

30. Клименко В. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1999. 28 с.

31. Кравець В., Бахмет Т. Явлення пророка. З музично-педагогічного та дослідницького досвіду : збірка статей / уп. Г. І. Ганзбург / заг. ред. А. С. Зареченської. Вип 2. Харків: Сага, 2008.

32. Литвищенко О. Універсалізм творчої особистості О. І. Назаренка: ціннісно-смісловий підхід. Дис. на здоб. наук. ст. док. філос. Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво». Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. 2023. 248 с.

33. Малий Д. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. м-ва. Харків, 2018. 218 с.

34. Манокіна Г. Проблема циклізації у жанрі камерної кантати (на прикладі творів Єлени Фірсової) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2018. 16 с.

35. Манулкіна О. Б. От Айвза до Адамса: американська музика ХХ століття. Видавництво Івана Лимбаха, 2010. 784 с.

36. Манулкіна О. Композиція для ритмікона та чотирьох модерністів. Opera musicologica. 2011. №№ 3-4 (9-10). С. 151–166.

37. Маркова Д. Ритм репетитивності в музичному мінімалізмі. Метроритм–1. НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського: Київ, 2002. С. 135–137.

38. Муха А. Процесс композиторского творчества (проблемы и пути исследования). Музична Україна : Київ, 1979. 272 с.

39. Ніколаєвська Ю. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть. Харків: Факт. 2020.

40. Ринденко О. Медидативність просторово-часової організації у Олів'є Мессіана. Метроритм–1. НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського: Київ, 2002. С. 127–129.

41. Рощенко О. Проблеми аналізу полістильового твору: метод, рекомендації для студентів історико-теоретичного факультету. Харків: ХІІ, 1992. 20 с.

42. Плющенко М. Темброво-фактурна специфіка транскрипцій за участю баяна чи акордеона композиторів Харкова кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. м-ва. Харків, 2021. 290 с.

43. Риждова О. Естетичні передмови новаторства у ритмічній організації раних романсів Б. Лятошинського. Метроритм–1. НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського: Київ, 2002. С. 68–71.

44. Рудик М. Прояви циклічності в українській музиці останньої третини ХХ ст.: сюїти і партити. Музикознавчі студії Інституту мистецтви Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 9-10. Луцьк, 2012. С. 34.

45. Рудь, П. В. Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського. Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2021.

46. Рябуха Н. Семантичні функції жанру мініатюри в музичній культурі. Культура України: Зб. наук. пр. Мистецтвознавство. Філософія. ХДАК: Харків, 2002. Вип. 10. С. 163-170.

47. Рябуха Н. Принципи внутріжанрової типології фортепіанної мініатюри в українській музичній культурі кінця ХІХ-ХХ ст. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. № 5. 2011. С. 176–179.

48. Самохвалов В. Про ритмічні детермінації фонічних функцій у гармонії. Метроритм–2. Київ: НАН ІМФЕ ім. М. Т. Рильського: Київ, 2005. С. 58–66.

49. Свірідовська Л. Фортепіанна мініатюра в українській музичній культурі (кінець ХІХ перша третина ХХ ст.). Дис. на здоб. наук. ст. канд. мистецтв-ва. Спеціальність 17.00.01 теорія та історія культури. Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2007.

50. Седюк І. О. Тенденції розвитку ансамблю для двох фортепіано в музиці ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознава. Харків, 2018. 24 с.

51. Стаховська О. Творчість О. Цемлинського на порубіжжі ритмів епох. Метроритм–1. НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського: Київ, 2002. С. 71–74.

52. Сухомозький М., Аврамчук Н. Йосип Шиллінгер. Довідник-дайджест. 2016. Веб – сайт : URL: <https://coollib.com/b/359072-nikolay-mihaylovich-suhomozskiy-shillinger-iosif> (Дата звернення: 24.03.2023).

53. Тукова І. Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ століття

: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2003. 19 с.

54. Фрекен В. «Как через сто лет после смерти Баха» : веб-сайт. URL : <https://kharkiv-nspu.org.ua/archives/2122> (дата обращения 16.03.2023).

55. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Київ, 1984. 23 с.

56. Шиллінгер Й. Електрифікація музики. Фрагменти рукопису, 1931. Нью-Йорк : Лінкольн-центр «MNY-american, Schillinger, BOX2». URL: <https://theremin.ru/termen/thschillinger1.html> (дата звернення: 28.02.2020).

57. Шиллінгер Й. Ексцентріада ор. 14. Три п'єси для фортепіано (L'extentriade) Trois pieces pour Piano. [Ноти]. Vienna – New York : Universal Edition / Москва : Музсектор Госиздата, 1928. 15 с.

58. Шиллінгер Й. П'ять п'єс для фортепіано (Cinq Morceaux) ор. 12. [Ноти]. Vienna – New York : Universal Edition. Музсектор Госиздата, 1927. 24 с.

59. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

60. Щетинський, О. Лінії. Перехрестя. Акценти. Композитор Леонід Грабовський. Акта: Київ, 2017.

61. Borysenko M., Chernyavska M., Ocheretovska N. Composers' Dialogues with Beethoven: Modern Stylistic Dimensions of Musical Classics. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 53 (1), 37–55. <https://www.scopus.com/record/display.uri?eid=2-s2.0-85138032226&origin=inward&txGid=4e2449f0902bcb69a7ec732a33528208>. 2022.

62. Braguinski N. Musofun: Joseph Schillinger's Musical Game between American Music, the Soviet Avant-Garde, and Combinatorics. *American Music*. vol. 38, no. 1., 2020, pp. 55–77. Веб – сайт : URL : <https://doi.org/10.5406/americanmusic.38.1.0055>. (дата звернення: 23.12.2023).

63. Brodsky W. Joseph Schillinger (1895-1943): Music Science Promethean. / у пер. укр – Д. Оксенчук / ред. пер. – Д. Ахметвалієв. *American Music*. vol. 21, no. 1. 2003, pp. 45–73.

64. Buchanan D. 20th & 21st Century Harmonies/Simultaneities: A Brief

Overview. Веб – сайт : URL : <https://www.youtube.com/watch?v=jnlspWplVUE>.

65. Cowell H. Overture to the Schillinger system. The Schillinger system of musical composition / у пер. на укр. – Д. Оксенчук / ред. пер. – Д. Ахметвалієв. Vol. 1. International Copyright Secured : New York, 1941. PP. IX–X.

66. Keren-Sagee A., Zvi K. Joseph Schillinger – A Disciple’s Reminiscences of the Man and His Theories: An Interview with Prof. Zvi Keren. Tempo, 2010. vol. 64, no. 251. PP. 17–26.

67. London J. Rhythm in twentieth-century theory. The Cambridge History of Western Music Theory. Cambridge University Press: Cambridge, 2002. PP. 695–725.

68. Malyi D. “Perpetuum mobile” by V. Muzhchyl as an example of conceptualism in music at the beginning of XXI century. Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, № 4, 260–265. 2017.

69. Neill B. Pleasure Beats: Rhythm and the Aesthetics of Current Electronic Music. Leonardo Music Journal. 2002. vol. 12. PP. 3–6. JSTOR. <https://www.jstor.org/stable/1513341>

70. Nicklaus H.G. Melodie, Theorie, Sprache. Weltsprache Musik, 77–95. Brill | Fink. Schillinger, J. Theory of melody. The Schillinger system of musical composition. Carl Fiscer: New York, 2015. 1 vol, book IV. PP. 223–352.

71. Quist N. Toward a Reconstruction of the Legacy of Joseph Schillinger & A Catalogue Raisonnés / у пер. укр – Д. Оксенчук / ред. пер. – Д. Ахметвалієв. Notes, 2002. vol. 58, no. 4. PP. 765–86.

72. Riethmüller-Albrecht A., Heinrich H., Eggebrecht H., Bandur M. Melodia. Melodie. Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. 2012. Веб – сайт : URL : <https://rme.rilm.org/article?id=hwt00125&v=1.0&rs=d4>.

73. Shaw A., Dowling L. Introduction of the Schillinger system of musical composition / у пер. на укр. – Д. Оксенчук / ред. пер. – Д. Ахметвалієв. Vol. 1. International Copyright Secured : New York, 1941. PP. XI–XXIII.

74. Serhaniuk L., Shapovalova L., Shehda, L. Kazymyryv Kh., Kolubayev O. Portraits and self-portraits of composers at the musical work. AD ALTA. Journal of Interdisciplinary Research. 2021. № 11 (1). special XVII. PP. 111–115. URL : <https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/110117/PDF/110117.pdf>.

75. Schillinger, J. Special theory of harmony. The Schillinger system of musical composition. 1 vol, book V. Carl Fiscer: New York, 2021. PP. 353–614.
76. Schillinger J. The correlation of harmony and melody. The Schillinger system of musical composition, 1 vol, book VI, Carl Fiscer: New York. PP. 615–690.
77. Schillinger J. Theory of rhythm. The Schillinger system of musical composition, 1 vol, book I. Carl Fiscer: New York. W.y. PP. 1–96.
78. Schillinger J. The First Aerophonic Suite. URL : <https://philharmonia.lviv.ua/event/theremin-music-of-vibrations/>. (дата звернення: 01.06.2024).
79. Schoenberg, A. Theory of Harmony. University of California Press. 2010.
80. Schoenberg A. Melody and theme. Fundamentals of Musical Composition, XI. Belmont Music Publishers. 1970. PP. 98–105.
81. Ton de L. Rhythm. Music of the Twentieth Century. A Study of Its Elements and Structure. Amsterdam University Press. 1995. PP. 37–58.
82. Vernon D. Gershwin, Schillinger, and Dukelsky: Some Reminiscences. The Musical Quarterly, 1947. vol. 33, no. 1. PP. 102–15. Веб – сайт : URL : <http://www.jstor.org/stable/739438>. (дата звернення: 23.12.2023).

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

Прилад 1. «П'ять п'ес для фортепіано», оп. 12. № 1 «Героїчна поема»

2

Александрю Балежскому.

Пять пьес.

Cinq Morceaux.

Права исполнени охраняются
Aufführungsrecht vorbehalten
Droits d'exécution réservésИОСИФ ШИЛЛИНГЕР.
JOSEPH SCHILLINGER, Op.12.

Героическая поэма. I

Roême héroïque.

Piano.

♩ = 90

mp

mf

f

p

M. 7586 P.

U. E. 9005

Приклад 2. «П'ять п'ес для фортепіано», ор. 12. № 3 «Погудка»

Погудка. 3. Pogoudka.

The musical score is written in 2/4 time and consists of four systems of piano and right-hand staves. The key signature has one sharp (F#). The score includes the following elements:

- System 1:** Starts with a tempo marking of *♩ = 108*. Dynamics include *mf*, *sf*, *p*, and *mf*. There are accents on several notes.
- System 2:** Continues the melodic and harmonic development.
- System 3:** Features a tempo change from *poco rit.* to *a tempo*. It includes fingerings (1-5) and a *m.d.* (more difficult) marking.
- System 4:** Ends with a *rallentando* marking and a *ten.* (tension) marking. The piece concludes with a final chord.

Приклад 3. «П'ять п'єс для фортепіано», оп. 12. № 5 «Гротеск»

Гротеск. 5. Grottesque.

♩ = 120.

f *p*

mp

mf

f

Приклад 4. «Эксцентриада», ор. 14 № 1

Оскар Шиллингер.

3

Эксцентриада. E Excentriade.

Права исполнения охраняются.
Aufführungsrecht vorbehalten.
Droits d'exécution réservés.

I.

ИОСИФ ШИЛЛИНГЕР.
JOSEPH SCHILLINGER. Op. 14.



28-33.

Piano.

J. = 92.

p

tr

scen - do

f

ff

4 5
2 1

Приклад 5. «Ексцентриада», ор. 14 № 2

II.

Musical score for "Eccentricity", Op. 14 No. 2, Part II. The score is in 2/4 time with a tempo of quarter note = 92. It consists of five systems of piano accompaniment. The first system has a tempo marking of quarter note = 92 and dynamics of *pp* and *P*. The second system has dynamics of *mf*. The third system has a dynamic of *f*. The fourth system has a dynamic of *mp subito*. The fifth system has no dynamic marking. The lyrics "c r e s c e n d o" are written across the systems.

Приклад 6. «Ексцентриада», ор. 14 № 3

III.

Musical score for "Eccentricity", Op. 14 No. 3, Part III. The score is written for piano and consists of five systems of music. The first system is in 2/4 time with a tempo marking of quarter note = 154. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The first system features a bass line with a forte (*f*) dynamic and a treble line with a piano (*p*) dynamic. The second system continues with piano (*p*) dynamics in both hands. The third system includes fingering numbers (1-5) and slurs. The fourth and fifth systems continue the complex harmonic and rhythmic patterns.

ДОДАТОК Б

Приклад 7. «Шиллінґерівська система музичної композиції».

Вступне слово Генрі Коуела

OVERTURE TO THE SCHILLINGER SYSTEM

by HENRY COWELL

The Schillinger System makes a positive approach to the theory of musical composition by offering *possibilities* for choice and development by the student, instead of the rules hedged round with prohibitions, limitations and exceptions, which have characterized conventional studies.

If a creative musician has something of importance to say, his need for studying the materials with which he must say it is acknowledged as a matter of course. No great composer has ever omitted the study of techniques. Musical theory as traditionally taught, however, has always been a profound disappointment to truly creative individuals. Such men have invariably added to the body of musical theory with researches of their own. Invariably, also, they have not followed the "rules" laid down in conventional text-books with any consistency. If these rules had been based on something inevitable in the nature of music, composers would have had no reason to disregard them.

Actually, musical theory has dealt with no more than a small part of the potential musical materials; its assumptions concerning the science of sound have often been based on misapprehension, and the rules it lays down often reflect the personal taste of a certain theorist, or they may be based on the study of a single composer or of some one historical period. The resulting generalizations are far from being objective, but they are nonetheless imposed upon the student in the form of "rules". Writers on theory have not been scientists, and no scientist has tried to make a complete and co-ordinated system of musical possibilities.

Joseph Schillinger is the single exception: he was superbly competent in the two fields of musical composition and science. His monumental *System of Musical Composition* represents a lifetime of work in research, co-ordination and creative discovery. The synthesis he achieved has resulted in an entirely new point of view about the function of theory studies.

In the course of the research which led to the formulation of his system of musical composition, Schillinger took all known facts concerning the nature of musical materials from conventional theory studies, and added to the discoveries and speculations of modern and less conventional theorists such as Schoenberg, Conus and myself. By applying the laws of mathematical logic as developed by modern science, he found that he could co-ordinate all of the seemingly diverse factors. He found also that he could open further untried possibilities for the development of new materials. A glance at his Table of Contents will show an extraordinary number of aspects of music here organized for the first time for inclusion in the theoretical approach to the study of composition.

The idea behind the Schillinger System is simple and inevitable: it undertakes the application of mathematical logic to all the materials of music and to their functions, so that the student may know the unifying principles behind these functions, may grasp the method of analyzing and synthesizing any musical

Приклад 8. «Шиллінґерівська система музичної композиції».

Вступ Арнольда Шоу та Лайлі Даулінга до 1 тому

INTRODUCTION

by ARNOLD SHAW and LYLE DOWLING

Co-editors *Schillinger System of Musical Composition*

The Schillinger System is a synthesis of musical theory and the most recent discoveries of modern physics, psychology and mathematics. Historically, it represents the first successful effort to classify scientifically the resources of our musical system. In view of the highly original character of Schillinger's approach, a brief description of his methodology and underlying ideas seems desirable.*

1. *Music and Science*

Efforts to establish musical theory on a scientific basis date back to antiquity. Among the Greeks, Pythagoras and his followers investigated the mathematical ratios underlying harmonic intervals. Down the ages the fabrication of musical instruments and the theory of instrumentation have been correlated with developments in physics and mathematics. Within the past 200 years, two of the greatest musical theorists based their work on scientific data. In Jean-Philippe Rameau's *Treatise on Harmony* (1722), we have the beginnings of a school of thought, recently given new impetus, that makes acoustics the foundation of musical theory. In *Sensations of Tone* (1863) Helmholtz developed his theories on the basis of the findings of physiology and psychology. Zarlino, Kircher, Taneiev and others have evolved theories employing data of the various sciences. In *The Craft of Musical Composition*, Paul Hindemith, commenting on the pleasure derived from hearing vibration-combinations in simple ratios, writes: "This basic fact of our hearing process reveals to us how closely related are number and beauty, mathematics and art".

Despite this history, the idea of mixing music with mathematics is a disquieting one to some. Since music is generally portrayed as the most evanescent of the arts, to wed it to the most exacting and the most rigid of the sciences seems to produce an ill-conceived union. In part the feeling of uneasiness may stem also from an unconscious desire on the part of some composers to keep their craft in the realm of the cabalistic mysteries.

From the historical point of view, the clash between the arts and sciences is of comparatively recent origin—for us, largely the result of the romantic movement. We are heirs of the tradition that swept across Europe and the United States toward the end of the eighteenth century and that revived Plato's view of the artist as an inspired madman. As a result both critical and lay musical circles tend to exalt inspiration, genius and intuition over knowledge of resources, mastery of technique, craftsmanship, etc. Viewed practically, the dichotomy between learning and genius—between science and art—is not merely a product of romanticism. It has also been the result of the limitations of musical

*The material in this Introduction is based in part on lectures delivered by Arnold Shaw at the Julliard School of Music during the summer of 1945.