

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІОННОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ
імені І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра спеціального фортепіано
Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**ФОРМИ ПРОЯВУ КЛАСИКО-РОМАНТИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ У
ФОРТЕПІАННИХ П'ЄСАХ ОР. 11
А. ШЕНБЕРГА**

**Магістерська робота
Гмиріна Павла Олександровича
Науковий керівник – Іванова Ірина Леонідівна кандидат
мистецтвознавств, доцент**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело



Харків – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. НАУКОВА ДУМКА ПРО СПАДКОЄМНІ ЗВ'ЯЗКИ ТВОРЧОСТІ А. ШЕНБЕРГА З МИНУЛИМ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	7
Висновки до Розділу 1.....	27
РОЗДІЛ 2. ФОРТЕПІАННІ П'ЄСИ ОР. 11 А. ШЕНБЕРГА В СВІТЛІ СТРУКТУРНО-ФУНКЦІОНАЛЬНОЇ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ.....	29
<i>2.1 Романтичні коріння експресіоністської лірики.....</i>	<i>31</i>
<i>2.2 Романтична поемність в умовах атоналізму</i>	<i>42</i>
<i>2.3 Маніфестація новітніх принципів мислення</i>	<i>56</i>
<i>2.4 У діалозі з виконавцем.....</i>	<i>68</i>
Висновки до Розділу 2.....	77
ВИСНОВКИ.....	79
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	84

ВСТУП

Актуальність теми. Ім'я А. Шенберга асоціюється переважно з новітніми досягненнями європейської музики першої половини XX століття. Втім, останнім часом у науковій літературі спостерігається стійкий інтерес саме до спадко'ємних зв'язків лідера нововіденської школи на різних етапах його творчої еволюції. Особливої уваги заслуговують з цих позицій фортепіанні опуси майстра, написані на межі 1900х–1910х років, тобто тоді, коли здійснювалося його композиторське переозброєння: відхід від класико-романтичної гармонії в бік атоналізму та від пізньоромантичних засобів висловлювання до експресіоністських. Зміни, що здійснилися в шенбергівській стильовій системі в результаті цього процесу, поряд з очевидними художніми здобутками мали зворотній наслідок, а саме втрату для слухацької аудиторії тієї комунікативності, яка відрізняла музику минулих століть. Для того, щоб відкрити для себе багатий духовний світ фортепіанної музики А. Шенберга, конче необхідно знайти в її, на перший погляд, абсолютно незнайомій формі властивості, споріднені з романтичними, тобто знайомими, наділеними достатньо прозорим смислом. Така процедура потребує аналітичного підходу, інтелектуальної напруги, володіння не тільки логічним, але й асоціативним мисленням. Саме такі якості притаманні Г. Гульду, що став справжнім першовідкривачем фортепіанного спадку А. Шенберга для піаністів і всього загалу представників музичної культури. Та хоча він не перший звернувся до творів майстра, а подалі й не останній, його інтерпретація цих опусів до сьогодні залишається зразковою, що спонукає до їх спеціального вивчення.

Мета даної роботи полягає в осягненні спадкоємності фортепіанних п'єс атонального періоду А. Шенберга з романтичними традиціями та

шляхів розкриття духовно-художнього світу композитора Г. Гульдом – одним із стійких прихильників естетики і практики нововіденської школи.

Для досягнення цієї мети сформульовані наступні **завдання**:

- систематизувати наукову інформацію щодо втілення в новаторських творах А. Шенберга традицій минулого;
- проаналізувати з обраних позицій фортепіанні п'єси *ор. 11*;
- розкрити сутність підходу до цих мініатюр Г. Гульда.

Об'єкт вивчення – фортепіанна творчість А. Шенберга.

Предмет вивчення – класико-романтичні традиції у фортепіанних п'єсах *ор. 11* А. Шенберга.

Матеріал вивчення – Три фортепіанні п'єси *ор. 11* А. Шенберга та аудіо запис виконання першої з них Г. Гульдом.

Методи дослідження:

- *джерелознавчий*, покликаний скласти картину сучасного наукового уявлення про обраний предмет дослідження;
- *інтонаційно-тематичний*, необхідний для встановлення спадкоємності з музичною класикою;
- *композиційно-драматургічний*, обумовлений необхідністю осмислення ключових засад щодо організації музичного і образно-емоційного процесу;
- *інтерпретаційний*, пов'язаний із завданням вивчення виконавської концепції розглядуваного твору.

Теоретичну базу магістерської роботи складають дослідження у наступних фундаментальних напрямках музичної науки:

- *музична культура епохи романтизму*: К. Жабінський [27, 28], К. Зенкін [29, 30], І. Іванова [31], Н. Червінська [67], О. Ярош [70];
- *музична культура ХХ століття*: Т. Адорно [1], Б. Асаф'єв [4], А. Веберн [11], Г. Газдюк [15], Л. Гаккель [17], Ф. Гершкович [18], М. Друскін [25], А. Івко [32], І. Кузнєцов [46] А. Лобанов [48], І. Нєстьєв

[54], С. Павлишин [56], В. Холопова [66], А. Шенберг [69], R. Brinkmann [71], A. Schönberg [75, 76, 77, 78];

- *загальні проблеми теорії музичного мистецтва*: Б. Асаф'єв [5], Л. Акопян [2], В. Бобровський [8], П. Булез [10], С. Григор'єв [19], Г. Григор'єва [20], Н. Гуляницька [21, 22], Л. Д'ячкова [26], В. Калужський [37], А. Клімовицький [41, 42], Вл. Протопопов [58], К. Руч'євська [59], Ю. Холопов [63, 65];

- *теорія композиції, зокрема композиційних технік і методів у музиці ХХ століття*: О. Коменда [43], Ю. Холопов [64], E. Wellesz [81];

- *фортепіанне мистецтво ХХ століття*: Д. Андросова [4], Л. Гаккель [17], М. Друскін [24]; Б. Монсенжон [53], В. Сирятський [61];

- *монографії, статті, автореферати, навчальні посібники, присвячені творчості А. Шенберга*: О. Аксьонова [3], Н. Власова [12, 13], Н. Брагіна [9] Г. Газдюк [14, 16], О. Дашевська [23], Ю. Казанцева [33, 34, 35, 36], В. Каратигін [38], Н. Кашкадамова [39], Ю. Кон [44], О. Клемперер [40], Ю. Кремльов [45], Р. Лаул [47, 48], О. Лосєва [50], К. Луценко [51], О. Михайлов [52], Н. Орлова [55], С. Павлишин [56], Л. Попова-Сердюк [57], І. Северіна [60], І. Соллертинський [62], R. Brinkmann [72], D. Newlin [73], P. Roggenkamp [74], R. Scofield [79], J. Theurich [80].

Наукова новизна одержаних результатів полягає у розкритті на конкретному прикладі спадкоємних зв'язків атональних фортепіанних п'єс А. Шенберга з мистецтвом класико-романтичної епохи.

Практичне значення одержаних результатів обумовлене можливістю використання матеріалів даної роботи в академічних курсах з історії зарубіжної музики ХХ століття, аналізу сучасних музичних творів та в класах за фахом «спеціальне фортепіано».

Структура роботи складається зі Вступу, двох Розділів із внутрішнім розподілом на підрозділи та короткі висновки, загальних Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи – 91

сторінка, з них основний текст – 76 сторінок, Список використаних джерел вміщує 81 позицію.

РОЗДІЛ 1

НАУКОВА ДУМКА ПРО СПАДКОЄМНІ ЗВ'ЯЗКИ

ТВОРЧОСТІ А. ШЕНБЕРГА

З МИНУЛИМ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Вивчені наукові джерела про творчість А. Шенберга доцільно поділити за жанровим принципом: монографічні видання, навчальні посібники та окремі статті. Найбільш фундаментальним дослідженням щодо творчості композитора є монографія Н. Власової [13]. Монографія складається з 2-х частин, хронографу творів композитора, бібліографії, додатків та вказівника його композицій. У частині першій розглядаються аспекти музичної естетики і поетики композитора, його педагогічні принципи та теоретична спадщина. У другій частині послідовно аналізуються всі твори А. Шенберга, переважно у хронологічній послідовності. Музикознавиця виходить з того, що митець є однією з найбільш парадоксальних постатей в музичній культурі Західної Європи XX століття [там само, с. 13]. Н. Власова також вказує на спорідненість композитора з творчими спробами своїх сучасників, серед яких називає Г. Малера, Р. Штрауса, О. Скребіна, Ч. Айвза [там само]. В аналітичних начерках розкриваються як інноваційні здобуття композитора, так і його спадкоємні зв'язки з минулим музичного мистецтва.

Дану монографію можна вважати узагальненням сучасного погляду на твору особистість А. Шенберга та його композиторський стиль. Однак, ще у двадцяті роки XX століття з'явилась невеличка монографічна робота І. Соллертинського «Арнольд Шенберг», в якій висловлені думки, що нібито попереджають свій час [62]. У своїй праці автор стверджує, що цей композитор у перший період свого творчого шляху є романтиком чистої води, адже в його музиці панують програмність, сгущений психологізм, культ ірраціонального. Музикознавиця відмічає також, що у виборі текстів

та програм А. Шенберг орієнтується на поезію символістів та імпресіоністів [там само, с. 23]. Пишучи про новий період у творчості композитора, який розпочався, на його думку, приблизно з 1907 року, науковець відзначає відхід А. Шенберга від романтичних і неоромантичних традицій у бік конструктивної, більш абстрактної музики. У цьому зв'язку автор звертає увагу на критику, нерозуміння, навіть образливі вирази публіки і критиків про нові твори А. Шенберга, який у цьому періоді свого творчого шляху пориває зв'язки з ідеєю тональності. І цей великий перелом, за ствердженням І. Соллертинського, приходить на написання Трьох п'єс для фортепіано *op. 11* [там само, с. 25]. Високо оцінюючи роль А. Шенберга в розвитку сучасного мистецтва, музикознавець наводить слова Алфредо Козелла, який пише, що завдяки реформам, які є одними з великих досягнень в історії музики, А. Шенберг спорудив собі музичний пам'ятник. Його музичну мову, як дивовижний прояв емоційності сьогодення за досконалістю можна порівнювати з мовою Й. С. Баха, В. А. Моцарта або Ф. Шопена, вважає італійський композитор [там само, с. 26–27].

П'єси А. Шенберга в панорамі фортепіанної музики першої половини ХХ століття розглядає Л. Гаккель [17]. Вчений обирає в якості основного критерію аналізу співвідношення у піанізмі цього періоду двох фундаментальних ідей, одна з яких спрямована на подальший розвиток ілюзорного звукового образу інструменту або його збереження, друга – на безпедальне письмо. Під цим кутом зору Л. Гаккель вибудовує періодизацію розвитку піанізму першої половини ХХ століття. Початковим етапом в процесі еволюції піанізму цього часу вчений визначає 1894–1914 рр. На його погляд, цей період відмічений пануванням ілюзорного фортепіанного звучання з акцентуацією тембрально-фонічних особливостей інструменту. Водночас, за спостереженням Л. Гаккеля, в першому періоді з'являється і друга фундаментальна ідея, яка виникає у

тих самих композиторів, із ім'ям котрих пов'язаний розвиток першої. Йдеться про французьких імпресіонстів, тобто К. Дебюссі і М. Равеля. Другий період, у відповідності до періодизації Л. Гаккеля, починається у 1914 та закінчується у 1930 році. В цей час на перший план виходить безпедальне письмо, що автор пов'язує з трьома актуальними тенденціями: неокласицизмом, неофольклоризмом та «джазіруванням» [там само, с. 18]. Своєю чергою, безпедальне письмо, за Л. Гаккелем, розподіляється на мануальне, що спадкує клавіризм XVIII століття, та ударно-шумове, породжене неофольклористськими та джазовими уподобаннями сучасності. Перший тип притаманний, перш за все, І. Стравінському, другий – Б. Бартоку. І. Стравінський використовує також джазові прийоми піанізму. На третьому етапі розвитку піанізму, тобто у 1930–1940 роки, здійснюється, за спостереженням вченого, синтез обох напрямків [там само, с. 19]

На думку автора, значного впливу на формування шенбергівського стилю надали такі композитори доби романтизму, як Р. Вагнер, Й. Брамс, Г. Малер та навіть Ф. Мендельсон. Особливо Л. Гаккель відмічає спадкоємність А. Шенберга зі стильовими принципами Й. Брамса та мотивно-варіаційною технікою Л. Бетховена. Таким чином, Л. Гаккель убачає в А. Шенбергові продовжувача німецьких класико-романтичних традицій у фортепіанній музиці XX століття [там само, с. 91].

При цьому вчений вказує на жагу композитора до новизни стилю, відхід від кліше і традиційного письма, зауважуючи, що водночас А. Шенберг жертвує комунікабельністю своїх творів, виконаних в атональній та додекафонній манері. Л. Гаккель пише про прагнення композитора до цілісності звукового поля – вертикаль і горизонталь зростає на основі принципу «aus Einem», тобто побудови композиції на засадах розвитку однієї тематичної ідеї засобом її вільного варіювання, а тональний стан його музики виходить з ідеї «ширяючої тональності»,

тобто інтеграції окремих тональностей як частини хроматичної системи, не зв'язаної з традиційними ієрархічними відносинами тональностей, ступенів, окремих ладів [там само, с. 92].

Особливим явищем Л. Гаккель називає нові засоби узагальнення звукової форми, що спостерігаються в фортепіанних творах А. Шенберга. На зміну «первинних» (тональність, лад, звуковисотність) елементів форми, притаманних тональній музиці, великого значення у творах композитора набувають «другорядні» елементи звукової форми: динаміки, агогіки, регістровка [там само, с. 93].

Автор наводить слова П. Булеза, який вважає, що А. Шенберг в основному відроджує ідеї Й. Брамса, зауважуючи, що при зовсім іншому «словникові» та музичному матеріалі композитор не модифікує по-новому піаністичну сторону, а його піанізм є останнім зразком «*grand piano*» великих композиторів, починаючи з Р. Шумана і закінчуючи Й. Брамсом. Л. Гаккель підтверджує характеристику П. Булеза у тому, що стосується високої щільності звукової тканини шенбергівських фортепіанних творів та частого використання акордово-гармонічних структур. Втім, він вказує на особливості додекафонного письма майстра, про які П. Булез не згадує. Це перш за все регістрова рухливість фігурацій (обернення інтервалів) та знов-таки функціональна трактовка «другорядних» елементів письма: динаміки та агогіки [там само].

В контексті міркувань Л. Гаккеля щодо зв'язків А. Шенберга з романтичною традицією на особливу увагу заслуговує його характеристика Концерту для фортепіано з оркестром *op. 42* віденського майстра. Як зауважує вчений, цей твір народжений життєвідчуттям воєнних років. Музикознавець доводить свої враження авторською програмою, у якій простежується наскрізна драматургічна ідея, яку, на наш погляд, можна порівняти з бетховенівським виразом «через страждання до радості». Л. Гаккель пише: «Музика Концерта навіть для

Шенберга надзвичайно прямодушна, лірична, піднесена – надзвичайно романтична <...>» [там само, с. 106]. Автор усюди вбачає романтичне: у винахідливості і формальній свободі композиції, ансамблевому складі Концерту, в його піанізмі [там само, с. 106–107]. За спостереженням вченого, навіть додекафонія тут сполучається з тональною логікою [там само]. Цікавий відгук одного французького критика на цей концерт, який наводить Л. Гаккель: «Брамс, який погано звучить» [там само]. Дуже поетично науковець характеризує емоційні відтінки музики: «Як багато в ній романтичного! Елегічна ніжність початку, цього лендлера, цього “*soir de Vien*”, – пам’ять про минуле, ностальгія, але й віра у світле, у краще. Грають фортепіано, струнні, кларнет, чарівничо м’який “оркестр вальсів”!» [там само, с. 107].

Говорячи про Три п’єси *op. 11*, Л. Гаккель одразу відмічає їх відповідність брамсівським піаністичним канонам, але зауважує, що значущість цього опусу виводить його за межі піаністичних проблем, вказуючи на «великий перелом» (вираз А. Казелли) від тональної музики до атоналізму. Зв’язок з класичною традицією автор вбачає у використанні в п’єсах опусу закономірностей сонатних композицій. При цьому автор відмічає новизну п’єс щодо єдності вертикалі та горизонталі, які наближаються одна до одної на основі інтервальної спорідненості, формування звуковисотної тканини двома тематичними ланками [там само, с. 94].

Даючи характеристику композиторському письму в *op. 11*, автор говорить про неможливість надати йому традиційного визначення. При зовнішньому гомофонному складі вся музична тканина тематизована, де немає другорядних голосів, що забезпечує повноту звучності, але відмічає, що це і не поліфонія, бо переважає акордово-гармонічна фактура. Л. Гаккель позначає такий тип фактури поняттям «інтегрована звукова тканина», що викриває своєрідність фортепіанної музики А. Шенберга та

виводить її «за межі традиційних піаністичних проблем» [там само, с. 109].

Як особливо специфічний момент Л. Гаккель виділяє динаміку А. Шенберга у цих п'єсах. За його спостереженням, «надзвичайно рясні динамічні еволюції докладно пояснюють форму по горизонталі; одночасна присутність різних динамічних станів розчленовує фактуру по вертикалі, сприяє її поліфонізації» [там само]. Іншим специфічним моментом науковець вважає щільність фактури та її зміну як засіб членування і розвитку музики. Також, за словами автора, членючу і розвиваючу функцію в шенбергівських п'єсах отримує агогіка. Часті зміни темпового малюнку створюють горизонтальний контур звукової форми. Маючи на увазі задумливий, медитативний характер перших двох п'єс *op. 11*, Л. Гаккель погоджується з думкою Х. Ейслера щодо порівняння повільних частин пізніх фортепіанних сонат і останніх квартетів Л. Бетховена з шенбергівським *Mäßig* [там само, с. 96].

Задовго до Л. Гаккеля спробу узагальнення деяких процесів у фортепіанній музиці перших десятиліть ХХ століття здійснив М. Друскін [24]. Його головна теза полягає у тому, що уявлення про антиномічність «нової музики» відносно до «старої музики» безглузде. Автор указує на схожість звукової тканини творів А. Шенберга з вагнерівським «Тристаном», яке є не меншим, але й не більшим, ніж між творами Р. Вагнера та Л. Бетховена [там само, с. 10]. На підґрунті даних роздумів М. Друскін доходить висновку про те, що різниця між названими стилями полягає не стільки в певних формальних прийомах, скільки в новизні життєвідчуття. Це, на думку вченого, власне і породжує ілюзію відірваності сучасної музики від попередньої. У цьому зв'язку вчений висловлює наукову думку, що має теоретико-методологічне значення. М. Друскін пише: «<...> мистецтво в процесі свого історичного розгортання, не знаючи ані початку, ані кінця, не дає нічого абсолютно

нового. Є лише рух, безперервна зміна органічного росту, чия сила – саме в безпрестанном становленні цього елемента інакості, новизни. Таким чином, – резюмує дослідник, – ми бачимо, що правильніше було б повести мову не стільки про “нову музику”, як *про музику молодого покоління*» [там само, с. 10]. Музикознавець підкреслює, що процес спадкоємності не завжди пов’язує батьків і дітей. Він наводить приклад Й. С. Баха, вплив якого виявляється значно пізніше його смерті. Вчений додає, що, скажімо, у фортепіанних творах Ф. Шопена виявляються змішення елементів письма Й. С. Баха та лінії, яка пов’язує В. А. Моцарта і Й. Н. Гуммеля, проте, в сучасній фортепіанній музиці спостерігається ігнорування піаністичних звершень Ф. Ліста, які ще недавно уявлялися вершиною досконалості. Тим не менш, сучасна фортепіанна музика, в тому числі, А. Шенберга, успадковує ті фактурні прийоми які не розділяють історичні етапи, а, навпаки, об’єднує їх. Йдеться про поліфонічність, різні форми якої спостерігаються не тільки в клавірних творах Й. С. Баха, але й Ф. Шопена. М. Друскін наводить дуже цікавий приклад залежності фортепіанних творів Е. Кшеника від Й. Брамса та, у свою чергу, Й. Брамса від Палестрини [там само, с. 25]. Те ж саме стосується й ритмічної організації. М. Друскіну належить висновок про музичну «прозу» творів А. Шенберга – поняття, яке буде широко тиражуватися подальшими дослідниками творчого спадку композитора [там само, с. 57].

Значну увагу М. Друскін приділяє фортепіанній мініатюрі розглядуваного періоду, тобто перших десятирічь ХХ століття. Порівнюючи п’єси А. Шенберга з імпресіоністичними, музикознавець підкреслює абсолютну відсутність у австрійського майстра будь-якої зображальності [там само с. 47]. Більш того, за зауваженням вченого може скласти уявлення про втрату вікових традицій фортепіанної техніки, через що виникає думка про її «непіаністичність». М. Друскін вказує на те, що

піаністу, чий виконавські навички засновані на вивченні творів Р. Шумана і Ф. Ліста, піаністичні прийоми в п'єсах А. Шенберга здаються не зручними. Музикознавець пояснює цей феномен тим, що в їх основі знаходиться зміщення «часів і народів», яке дає ілюзію виродження сучасного стилю, тоді як «власне в синтезуванні стилей є заслуга нашої еклектичної епохи, чия сутність на грані: минуле ще не викоренене, майбутнє лише визріває» [там само с. 49]. Отже, вчений наполягає на осмисленні новацій А. Шенберга у їх щільному зв'язку з класико-романтичними традиціями, та тільки такий погляд, як це впливає з ходу його роздумів, може надати об'єктивної оцінки феномену цього митця.

Розкриваючи провідні тенденції розвитку фортепіанної музики сучасності, М. Друскін користується іншим критерієм в порівнянні з Л. Гаккелем. Вчений вирізняє в піанізмі перших десятирічь XX століття два напрямки, які він визначає поняттями «гармонічне» та «лінеарне» [24, с. 23]. Перший з них тяжіє до колористичного трактування інструменту; йому притаманний звуковий культ, барвистість гармонії, що відбивається в «Лістівсько-Рубінштейнівській школі». [там само, с. 13–14]. Продовжувачами цих ідей вже на початку нової музичної епохи стали композитори-імпресіоністи [там само]. Другий з двох виділених дослідником напрямків піанізму в сучасній музиці автор вбачає в рішучій відмові від хибного, на його погляд, наміру піаністів досягнути на своєму інструменті багатства і різноманіття фарб, подібних до оркестрових [там само, с. 13], та переході до поліфонії. Беручи свій початок у піанізмі Ф. Шопена [там само, с. 21], «мелодичний контрапункт набуває значення справжнього символу часу», тобто новітньої музичної культури [там само, с. 22]. У цьому контексті вчений посилається на П. Хіндеміта і А. Шенберга [там само, с. 29].

Нарис про А. Шенберга міститься у навчальному посібнику про музику XX століття С. Павлишин [56]. Розглядаючи художні напрямки

цього часу, вчена відводить особливу роль експресіонізму, який, на думку авторки, й до сьогодні залишається актуальним. Як пише музикознавиця, характерною рисою експресіонізму є яскраво виражена спадкоємність зв'язків з традиціями попередніх століть та чи не в першу чергу німецькою [там само, с. 16]. Одним з проявів цієї спадкоємності С. Павлишин вважає тяжіння експресіонізму до емоційної спрямованості мистецтва. Водночас, музика, притаманна даному напрямку, «не є простим і прямим продовженням романтичної лінії, а якісно новим етапом, що відповідно вимагав щораз багатогранніших засобів вираження» [там само, с. 17]. Під таким кутом зору вчена розглядає композиторську спадщину А. Шенберга. Музикознавиця стверджує, що в самій сутності своєї особистості лідер нововіденської школи не тільки не відірвався від традицій, але й був переконаний у необхідності додержування принципу спадкоємності на всіх етапах історії музичного мистецтва. Аргументом сказаному С. Павлишин слугують посилання на статтю А. Шенберга «Національна музика», де він чітко визначає власні принципи і прийоми, запозичені від Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Й. Брамса, Р. Вагнера [там само, с. 179]. Трактуючи експресіонізм як результат диференціації романтизму на початку XX століття на два напрями – експресіоністський та імпресіоністський, – С. Павлишин підкреслює національну ґрунтовність першого з них. Ця думка мотивується дослідницею щільним зв'язком експресіонізму з самим німецьким засобом мислення: «Якщо романтизм отримав свої найяскравіші форми в Німеччині, то наступаючий за ним експресіонізм з гіпертрофією емоцій і засобів виразу відповідав неспокійному часу і напруженій ситуації» [там само, с. 24]. Дуже важливою уявляється думка вченої про те, що раціоналістичний підхід до композиції був лише допоміжною функцією в емоційному творчому процесі митця [там само, с. 25]. Не менш цікавим є уявлення С. Павлишин про те, що зв'язок з традицією не переривався в музиці А. Шенберга

протягом усього його творчого шляху, та пояснює це самою сутністю шенбергівської особистості [там само, с. 178]. С. Павлишин також наводить значну кількість опрацювання А. Шенбергом творів класиків і романтиків та називає серед них аранжування композицій Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Й. Брамса, Й. С. Баха та навіть Й. Штрауса [там само, с. 182]. На противагу широко розповсюдженій впевненості у відсутності у А. Шенберга мелодичного начала, С. Павлишин стверджує, що якою би технікою не писав композитор, він використовує мелодику та мелодичність, яка відбивається у доволі чіткій побудові фраз і періодів, мотивів, речень, кадансах і навіть розробковості, яка продовжує принципи Л. Бетховена та Й. Брамса. Утім дослідниця підкреслює, що це найбільш послідовно простежується у додекафонний період творчості композитора [там само, с. 186].

Шлях еволюції А. Шенберга від пізнього романтизму до новітнього мистецтва простежує Н. Орлова [55]. На матеріалі вивчення «Пісень Гурре» автор демонструє характерні риси формоутворення А. Шенберга, що подалі перетворюються на типові ознаки його індивідуального стилю. Серед них авторка називає максимальну хроматизацію музичної тканини, речитативний склад мелодії, відсутність чіткого розподілу фактури на рельєф і фон, прагнення до суцільної тематизації викладення, заснованого на спорідненості численних музичних ідей, оперування інтервальними структурами, тотальну варіаційність. Музикознавиця доходить висновку про те, що стильовий поворот А. Шенберга від романтизму до іншої системи мислення здійснився закономірно. Шлях до нього Н. Орлова вбачає у використанні речитативної мелодики, яка переходить в *Sprechgesang* у «Мелодрамі» (партія Оповідача), скороченні синтаксичних структур, маловиразних, але мобільних зворотів та ін. [там само с. 62]. Вона вказує також на спадкоємні зв'язки композиторського письма А. Шенберга з романтичним у такому явищі, як тематизація фону, що

призводить до нівелювання контрасту гомофонного принципу «мелодичний рельєф – фон». Усі ці процеси, на думку Н. Орлової, обумовлюють відмову композитора від власне теми в додекафонний період [там само]. Щодо атональних творів, то їх аналітичне вивчення, яке міститься в даній магістерській роботі, доводить збереження власне тематичного начала. Як підкреслює музикознавиця, з одного боку, у «Піснях Гурре» завдяки «безкінечній мелодії» виникає відчуття спонтанності музичного висловлювання, його імпровізаційності, з іншого, у цьому творі, подібно до наступних опусів А. Шенберга, відзначається така риса його мислення, як раціоналізм, значуща художня концепція, тобто збереження чіткого почуття логічної організації звукової матерії [там само с. 64].

Д. Андросова [4] розглядає фортепіанні п'єси А. Шенберга *op. 11* і *op. 19* з позицій символізму, у зв'язку з чим вказує на наявність в них сакральних знаків, зокрема фігури хреста [там само, с. 190]. Подібно до М. Друскіна, авторка звертає увагу на відсутність у шенбергівських мініатюрах ознак оркестрального фортепіанного викладення. У тому числі вона відзначає специфічність динамічних змін в цих творах, які характеризуються мінливими зростаннями та спадами. Музикознавиця також вказує на антикантиленність тематизму А. Шенберга, відмічає орієнтацію на пальцеву техніку, у чому можна вбачати продовження лінії клавіризму XVIII століття [там само, с. 191]. Особливу увагу Д. Андросова приділяє п'єсам *op. 19*, з чого можна зробити висновок про те, що для дослідниці вони є «візитною карткою» фортепіанних мініатюр А. Шенберга. Авторка підкреслює циклізовану практику виконання цього опусу та переважання в ньому жанрово-скерцозних номерів, яке, на її думку, співвідноситься з концепцією симфонічних циклів Г. Малера, чиєї пам'яті присвячена мініатюра № 6 [там само, с. 189]. При цьому, немовби продовжуючи малерівські аналогії, Д. Андросова диференціює цю образну

сферу в *op. 19*, визначаючи такі її нахили, як «ліризовану скерцозність та скерцозним зламом відзначену ліричність» [там само, с. 190]. Авторка приділяє особливу увагу виконавським проблемам вказаного опусу. Серед завдань піаніста вона виділяє вміння тихої гри, клавірно-клавикордне проявлення звуковедіння, відсутність виписаної педалі, що передбачає усі заліговані звучності виконувати за допомогою пальцевої техніки. Д. Андросова застерігає виконавців від використання насиченої педалізації, яка може привести до виразної гри в дусі імпресіонізму К. Дебюссі [там само, с. 191]. Очевидно, дослідниця вважає, що композитор вельми свідомо уникає будь-яких традицій. Адже вона пише про утопічність такої ідеї, «оскільки сукупне виконання мініатюр додає до їх звучання асоціацію з романтичною циклізацією малих форм, а відмова від кантиленних побудов у контексті кількіснопереважаючої скерцозності створюють абсолютизовані аналогії малерівської “гіпертрофії скерцо”» [там само]. Теж саме музикознавиця пише про піаністичну традицію, яку, на її думку, бажали уникнути нововіденці. Цю ідею вона також називає утопічною [там само, с. 195].

Розгорнуту характеристику стильових особливостей виконання фортепіанних творів А. Шенберга надає Н. Кашкадамова [39]. Вона вказує на такі деталі шенбергівських творів, як цезури, що позначаються автором паузами, ферматами, сповільненнями, а також на наявність об'єднуючої метричної пульсації. Музикознавиця розділяє динаміку у фортепіанних творах А. Шенберга на таку, що діє на мікро-рівні та макро-рівні. Значну увагу Н. Кашкадамова приділяє своєрідності шенбергівської артикуляції, яка обумовлена заснованістю музичної мови композитора на інтервалі.

Особливої уваги заслуговує десиртаційне дослідження Ю. Казанцевої [36], що спеціально присвячене фортепіанним творам А. Шенберга в еволюційній проекції. Оскільки в даній магістерській

роботі матеріалом аналізу обрані Три п'єси *ор.* 11, в подальшому огляді розглянуті саме вони.

Ю. Казанцева пише про переломний момент в стилі і композиторській техніці А. Шенберга, який приходився на початок ХХ століття разом із зародженням в мистецтві нового художнього напрямку, базованого на традиціях пізнього романтизму, – експресіонізму, який відображав загостреність конфлікту людини з реальністю. На думку авторки, А. Шенберг приймав пряму участь в зародженні цього напрямку в живопису та став яскравим виразником його в музиці. Вчена підкреслює спорідненість романтизму та експресіонізму, їх загальну мету – прагнення до виразу потаємного смислу життя, до духовно змістовного мистецтва. А різниця ці напрямки – безкомпромісність втілення протиріч, підкреслення трагізму буття в експресіонізмі. Дослідниця наводить слова самого А. Шенберга, що він, завжди прагнучи писати консервативно, в класичних традиціях, прийшов до розриву з тональною логікою, перебудувавши музику на повністю дисонантну основу як природне продовження та розвиток традицій класичної музики та її мови.

Разом з переходом на нову музичну мову деякі складові музичного минулого були зруйновані. Ю. Казанцева зауважує, що зник природний рух від напруги до розв'язання, виникла монотонія напруженості, яку доводилося долати за рахунок зміни динаміки, темпів, тембрів, фактури, тобто зросло значення другорядних засобів виразності. Проте головним фактором створення єдності творів А. Шенберга вчена вважає єдність музичної думки, але це не тільки мелодія, або тема — це сукупність логічних зв'язків твору, втілена в його композиційній структурі. Вертикаль (акорди, гармонія) в атональній музиці А. Шенберга, як пише авторка, будується з того ж тонового матеріалу, що і горизонталь (мотив): вертикальне та горизонтальне, гармонія та мелодія, що діють одночасно і послідовно, утворюючи єдиний простір, – в цьому і полягає єдність

музичної думки. В зв'язку з цим, Ю. Казанцева відмічає, що виникає нова категорія: висотна (інтервальна) група, яка реалізує себе у всіх вимірах – горизонтальному і вертикальному, причому звуки цієї групи мисляться рівнозначними у всіх октавах і регістрах. Вчена пише, що принцип атональності якнайкраще сприяв вираженню станів психічної напруги, внутрішнього горіння, характерних для експресіонізму. Науковиця характеризує настрій п'єс *ор. 11* наступним чином: важкий, насичений виснажливими передчуттями та відчуттями тужливого жаху. Строкатість, нелогічність тисяч суперечливих почуттів передаються через різкі темпові і динамічні стрибки, фактурні протиставлення. Також Ю. Казанцева зауважує, що п'єсам цього опусу притаманний лаконізм і незавершеність мотивів, які складаються буквально з кількох звуків; нестійкість гармоній (фортепіанна п'єса *ор. 11 №1* закінчується акордом тритон-кварта-третон). Перша п'єса монотематична, пише авторка, її розвиток побудовано на нагнітанні до кульмінації; друга п'єса роздроблена в мотивах і багата нюансами *piano*, виділяється наскрізна тема; третя п'єса фортепіанного циклу проявляє себе в чергуванні швидких і стриманих рухів, різких динамічних і фактурних контрастах, яскрава кульмінація настає майже в самому кінці, а потім милозвучність швидко спадає, розчиняючись до останнього такту. Ю. Казанцева зауважує, що якщо в класичних творах кульмінація – це підсумок розвитку, якесь досягнення, то тут кульмінація – як ведіння, яке спалахнуло і миттєво зникло.

Розглядаючи Три п'єси *ор. 11*, авторка звертає увагу на те, що вони драматургічно і інтонаційно пов'язані одна з одною. Вона характеризує настрій перших двох п'єс як тужне і тривожне очікування, наповнене одними і тими ж страхами і шерехами. Говорячи про третю п'єсу, Ю. Казанцева відмічає, що вона найкоротша за часом звучання, але найбільш насичена подіями, обрушується відразу *fortissimo* як щось, на що довго чекали і чого боялися та, нарешті, відбулося.

Говорячи про алгоритм аналізу атонального твору, Ю. Казанцева звертає увагу на те, що починати треба з виявлення його основного тематичного матеріалу: основної теми (це те, що в першу чергу сприймається слухом, лежить, так би мовити, на поверхні), мотивних осередків, з яких вона побудована, і базових інтервальних груп. Також науковиця зауважує, що різні вчені можуть по-різному виділяти ті чи інші мотивні осередки інтервальних груп.

Авторка вважає, що взаємозв'язок усіх музичних елементів твору, які складають художнє ціле, досягається через систему повторів, наводячи слова А. Шенберга про три форми повторення: точну, модифіковану і розвиваючу. Таке трактування повторення логічно впливає з шенбергівського принципу єдності музичного простору і його цілісного сприйняття. Розум сприймає співвідношення між звуками, які залишаються незмінними в зверненому або ракоходному мотиві, підкреслює Ю. Казанцева. Музикознавиця стверджує, що таке повторення дозволяє створити матеріал, який справляє враження нового.

«Атональна, ні на що не схожа музика Шенберга передає прикордонні стани людської свідомості, що сприймає іншу реальність», – пише авторка. Вона знаходить паралель у зображенні потойбічних світів з творчістю композиторів-романтиків, але зауважує, що там ця реальність «олюднена» і втілена звичної нам мовою. У А. Шенберга ж зображено саме «невідоме». До того ж авторка відзначає різницю між самовідчуттями особистості, відбитими у творах романтиків та експресіоніста А. Шенберга: якщо у перших людина здатна перебороти своє жахливе сприйняття реальності, то у композитора ХХ століття вона відчуває свою хрупкість та незахищеність перед таємними страхами підсвідомості.

Підходячи до розбору другої п'єси опусу, Ю. Казанцева виділяє в ній три музичних образи: перший – моторошний, повільна наполеглива течія ночі. Йому притаманний тріольний рух малої терції $f-d$, який

створює відчуття вертіння, тривалого очікування чогось страшного. Другий образ, більш людяний, подібний до плачу або жалінню. Третій – образ сум'яття і небезпеки, витканий з інтонацій головної теми і її тріольного супроводу, який з'являється три рази зі змінами темпу та характеру. Третю п'єсу опусу Ю. Казанцева характеризує як дуже емоційну та контрастну, динаміка якої змінюється практично у кожному такті. Музикознавиця сприймає п'єсу як атематичну і вважає, демонструючи форму п'єси у вигляді схеми динамічних пластів, що динаміка стає в ній формоутворюючим засобом. Підсумовуючи аналіз Трьох п'єс, вчена також наводить слова Л. Гаккеля, що вони близькі до піаністичного канону німецького романтизму, зокрема нагадують ранні брамсівські композиції.

Цінний матеріалом є спостереження над виконавськими інтерпретаціями фортепіанних п'єс А. Шенберга, що містяться у розглянутій дисертації.

Прояви спадкоємності з традицією під кутом зору неокласицизму в додекафонних творах А. Шенберга розглядає Г. Газдюк [14]. В камерно-інструментальних опусах композитора музикознавиця викриває такі ознаки класичного формотворення, як чіткий розподіл композиції на структурні одиниці, функціонально споріднені розділам сонатної форми, репризність, виникнення кожної теми на початку окремих частин форми, пропорційність загальної структури, а також жанрову диференційованість тематизму. Наприклад, у Квінтеті для духових *op. 26* дослідниця виявляє речитативні властивості головної партії в першій частині та танцювальності в темах побічної та заключної [там само, с. 203]. До того ж музикознавиця вказує на збереження в цьому творі семантичних функцій класичного чотиричастинного циклу, де перша частина сонатне *allegro*, друга має танцювально-скерцозний характер, третя, повільна – філософський, фінал – моторно-токатний [там само с. 202]. В

експозиційному проведені теми-серії дванадцять її звуків, поділені на два сегменти по шість звуків, утворюють аналогію кварто-квінтовому співвідношенню головної та побічної партій. Фразування серії, – продовжує свої спостереження Г. Газдюк, – здійснене таким чином, що виникають алюзії на період з двох речень у питально-відповідальній структурі [там само с. 203]. Примітно, що хоча в статті авторки йдеться про додекафонну музику, вона цілком природньо використовує поняття тематизму. Пояснюючи таку композиторську стратегію, музикознавиця вбачає у ній не тільки втілення однієї з улюблених ідей А. Шенберга, але й націленість на комунікацію, адже нова мова додекафонних творів потребує необхідної адаптації до неї слухачького сприйняття [там само с. 202]. Дані спостереження підкреслюють, на нашу думку, не стільки неокласицистські інтенції А. Шенберга, на яких наполягає Г. Газдюк, якщо виходити з назви її статті, а радше на спадкоємність одного з найбільш сміливих композиторів першої половини XX століття з класико-романтичною епохою.

Н. Брагіна у своїй роботі «Художня концепція творів А. Шенберга» [9] нагадує про принципи «вільної атональності», який приходить на час написання Трьох п'єс *op. 11*, та які проголосив сам композитор. До них відносяться: 1. «емансипація» дисонансу, тобто трактовка його як акорду, що не потребує розв'язання; 2. принцип «додатковості», що означає постійне оновлення музичного матеріалу з усіх показників його виразності (інтонаційного, ритмічного, тембрового тощо); 3. принцип «уніфікації» засобів виразності: насамперед горизонталі й вертикалі, а також метроритміки, тембродинаміки тощо. Вчена звертає увагу, на те, що дані принципи продовжують «варіацію без теми» в музичному творі, аналог якої сам А. Шенберг вбачає в «варіаціях» «Карнавала» Р. Шумана, саме поняття яких розширюється, охоплюючи усі засоби виразності, а не тільки явища архітекtonіки. Н. Брагіна наводить слова А. Шенберга про його

позицію та вільне відношення до тих правил композиції, які склалися в русі музично-історичного процесу. Авторка підкреслює дуже важливу роль в його творах таких складових, як натхнення, інтуїція, стихія творчого хвилювання, пориву. На нашу думку, це також дозволяє прокреслити лінію спадкоємності художницької особистості А. Шенберга з романтичною епохою. Говорячи про музичну тканину творів композитора, вчена звертає увагу на її фрагментарність: вона «<...>ніби складається із “зціплення” структурноподібних елементів» [там само, с. 329].

Р. Лаул в статті «Про творчий метод А. Шенберга» намагається розкрити шлях А. Шенберга до додекафонії як звуковисотної інтервальної системи [47]. Звісно, музикознавець не міг уникнути уваги і його атонального періоду, який нас цікавить. У ранніх творах автор відмічає відгомони «тристанівських» гармоній, інтонацій та близькість до мелосу Ф. Ліста, Г. Малера, Р. Штрауса та навіть П. Чайковського [там само, с. 42]. Р. Лаул відмічає, що згодом, відходячи від музичної мови ранніх творів, композитор ніколи не поривав з романтичним світовідчуттям: суб'єктивний психологізм, відчуття непоправного розладу з дійсністю назавжди залишаться в його музиці, пише автор [там само]. Науковець відмічає прагнення композитора до тематичної інтеграції, принципу «все з одного», який часто зустрічається в творах Л. Бетховена та Й. Брамса, але автор не убачає його таким явним, тому що А. Шенберг все далі відходить від тональності, адже він був вимушений шукати нові принципи тематичного об'єднання тканини в умовах атональності [там само, с. 46]. Р. Лаул, також як і Н. Брагіна, підкреслює провідну роль інтуїції в творчості А. Шенберга, але уточнює – в ранній період [там само]. Перехід до атональності автор убачає як необхідність, яка назрівала у композитора. Музикознавець пише, що цей період не можна розглядати як заперечення стилю тонального періоду, а навпаки як логічний результат обраних

засобів виразності митця. З переходом А. Шенберга до нової музичної мови Р. Лаул звертає увагу на зростання виразного значення окремого інтервалу, послідовності інтервалів і ритміки. Автор відмічає зростання ще більшого загострення інтонаційної напруженості завдяки «загальмованості» ритміки – введення затриманих звуків, на приготування яких відведена значно менша частка такту, ніж на саме затримання [там само, с. 48]. Нічим не обмежений також вибір звукового складу співзвуч; кількість можливих розв'язань (це поняття тут відпадає) одного співзвуччя практично збільшено до нескінченності, пише автор [там само]. Але Р. Лаул все ж таки убачає у творах А. Шенберга риси, які мають зв'язок з минулим, а саме деякі співзвуччя чи їх частини, які створюють такі відомі акорди, як «тристанівський акорд». Автор наводить такий приклад з *ор. 11 №1* [там само, с. 49]. Науковець пише про високий ступінь тематичної інтеграції шенбергівської політематичної тканини. За рахунок цього в його мініатюрах досягається максимальне згущення музичного матеріалу, що не дає сприймати їх як мініатюри. В цьому автор убачає прямий шлях до лаконічного музичного мислення А. Веберна [там само, с. 50]. Науковець пише про експресіонізм А. Шенберга, як про «перебільшений романтизм» – всі емоції музики композитора зводяться до відчуття напруженого очікування небезпеки, яка може прийти з будь якого боку [там само, с. 51]. Отже, автор підсумовує, що першопричиною еволюції стилю А. Шенберга була потреба вираження в звуках експресіоністського світовідчуття. Це, в свою чергу, викликало загострення засобів виразності, зросла інтонаційна напруга мелодії, що сконцентрована тепер у кожному окремому інтервалі, та привело, згідно з Р. Лаулом, до значного скорочення мелодичного дихання. Як констатує науковець, А. Шенберг усвідомлював, що цей хаос експресіоністських почуттів не можна було подолати, не структуруючи музичну тканину. Тому автор вважає, що композитор, який був позбавлений опори на

організаційні функції лада та тональних зв'язків, водночас був позбавлений таких засобів створення тематичної єдності тканини, як мотивний розвиток, секвенції, імітації, перегуків, повторів. Композитор знаходить їм заміну у політематизмі і у наданні тематичній функції таких частин музичної тканини, що в іншому стильовому контексті навряд чи могли бути [там само с. 52]. Зауважимо, що аналіз п'єс *op.* 11 довів наявність деяких з прийомів, у яких Р. Лаул відмовив А. Шенбергові.

К. Луценко пише о романтичних тенденціях у музиці А. Шенберга на прикладі «Мелодрами» з кантати «Пісні Гурре» (1900-1911pp.), в якій, на думку авторки, повністю відобразилась прихильність А. Шенберга до ідей та художньої практики історичної епохи, що на момент роботи композитора над цим твором поступово відходила у минуле [51]. В першу чергу зв'язок з романтизмом вчена вбачає у поетичній основі твору – віршах датського поета Е. П. Якобсена, та також відзначає особливості інтонаціо-тематичного розвитку «Мелодрами», які близькі до романтичних принципів. У цьому зв'язку авторка вказує на монотематичний принцип, втілений А. Шенбергом: «Весь тематичний матеріал <...> похідний від первісного мотиву<...> це терцієво-секундова ритмо-інтонація, що викладена на самому початку оркестрового вступу» [там само, с. 157]. Дослідниця вбачає тут тенденцію до об'єднання всього «звукового поля, котра пізніше перетвориться у Шенберга в додекафонну систему» [там само]. Важливою уявляється аналогія, яку проводить авторка між «безкінечним» варіюванням інтонаційних одиниць в розглядуваному творі з тим, як це здійснюється в природі [там само], що перегукується із світоспоглядальними ідеями А. Веберна. Також К. Луценко знаходить схожості в розвитку музичної тканини з розвитком повільних частин творів Й. С. Баха, а саме – використання композитором варіантно-варіаційного розгортання мотивів з подальшим їх просторовим зближенням, синтезуванням мотивів, поліфонічним поєднанням і

зародженням нових варіантів на рівні всієї форми і всередині одного розділу [там само, с. 158]. Особливістю фактури аналізованого фрагменту авторка вважає наявні у цьому творі прийоми поліфонізації: поліпластовість, багатоярусність, застосування вертикально-рухового контрапункту та фуги [там само, с. 159]. К. Луценко звертає увагу на те, що об'єднуючим фактором музичної форми є відсутність конфліктних зіставлень та плинність музичної думки, використання принципу «безкінечної мелодії», опори на методи варіантно-варіаційного розвитку. В усьому цьому музикознавиця убачає слідування оперним традиціям Р. Вагнера. У «Мелодрамі» композитор демонструє стиль романтичного перебільшення не тільки засобами виразності, але й гігантським складом виконавців, констатує К. Луценко [там само].

Висновки до Розділу 1. У сучасній музикознавчій літературі спостерігаються три напрямки у вивченні композиторського спадку А. Шенберга, зокрема в галузі фортепіанної музики. Один з них передбачає розкриття тих властивостей творів А. Шенберга, що розкривають їх сутність як приналежність ХХ століттю, тобто з боку притаманної їм інноваційності. Другий вектор дослідження спрямований на акцентуацію в навіть найбільш радикальних за мисленням опусах майстра їх зв'язків з минулим музичного мистецтва – не в плані «реконструкції», а з точки зору продовження класико-романтичної традиції в її глибинних засадах та атрибутивних формах. Третій напрямок вивчення творчості А. Шенберга відзначений спробою встановити «долеві» частини традиційного і новаторського в ньому як таких та в їх взаємодії на різних рівнях музичного тексту. Розкриті у цьому розділі магістерської роботи наукові напрямки найчастіше співіснують в окремих розвідках, але акцент на одному з них, що притаманний вивченим музикознавчим джерелам, впливає на загальний висновок про сутність

музичної стильової системи А. Шенберга в аспекті спадкоємності культури.

РОЗДІЛ 2

ФОРТЕПІАННІ П'ЄСИ *OP. 11* А. ШЕНБЕРГА В СВІТЛІ МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНОЇ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

П'єси *op. 11* Н. Власова характеризує як «один з вельми показових і до того ж найбільш ранніх прикладів письма [Шенберга] в умовах розпаду тональної системи» [13, с. 118]. Мабуть саме цей факт притягував до них увагу багатьох дослідників. Вказаний вчений наводить великий список праць, де *op. 11* розглядається з позицій шенбергівського атоналізму [там само]. В контексті завдань даної магістерської роботи на більшу увагу заслуговує інше спостереження названої дослідниці щодо посилення значущості категорії виразності для А. Шенберга в період написання цих мініатюр. Указаний факт – не єдиний прояв спадкоємності атонального твору митця з естетикою та духовно-емоційним світом пізнього романтизму. Не менш важливим є розуміння автором ролі тематизму в організації музичної форми, яка у безпосередніх попередників А. Шенберга набуває значення чи не основної – з урахуванням послаблення функціональних зв'язків і тональної централізації в музичних творах Р. Вагнера та його послідовників.

Зауважимо, що слово «тематизм» щодо атональних опусів широко вживається в науковій літературі, зокрема, в уже згаданій монографії Н. Власової. Майже універсальний погляд на поняття «тема» притаманний К. Руч'євській, яка тлумачить його як будь-що, здатне репрезентувати певний твір: «Тема – це те, що *представництвує* від даного твору (що запам'ятовується, упізнається в процесі слухання та сприймається в першу чергу після прослухування), і те, що в ньому *розвивається*, видозмінюється, тобто лежить в основі процесу порівняння, реалізує зв'язок усіх часток музичного цілого; таким чином, з точки зору

структурної темою може бути *будь-який елемент музичної форми*, якщо він здатний *реалізовувати функції теми*» [59, с. 8] Отже, сучасна наукова думка дає всі підстави для використання терміну «тема» відносно п'єс *ор. 11* А. Шенберга. Власне шенбергівське розуміння тематизму також свідчить про подальший розвиток пізньоромантичних ідей, хіба не перш за все – Й. Брамса, композитора, на якого орієнтувався А. Шенберг на початку свого композиторського становлення ще до глибокого занурення до стилю Р. Вагнера. Йдеться, по-перше, про оперування не тільки темою як цілісною музичною думкою, але й окремими мотивами. З Й. Брамсом А. Шенберга в п'єсах *ор. 11* споріднює використання принципу тематичної похідності, що, до речі, притаманне й іншим представникам нововіденської школи. Обґрунтовуючи закономірність виникнення серійної техніки, А. Веберн доводить її укоріненість у творчості романтиків та Л. Бетховена та посиляється на таке явище, як «пророцтва», за Й. В. Гете, якого він цитує: «<...> коріння за своєю сутністю ніщо інше, як стебло; стебло ніщо інше, як листя; листя знову-таки ніщо інше, як квітка: варіації однієї думки» [11, с. 77]. Коментуючи цей висновок Й. В. Гете, А. Веберн пише: «Цей закон дійсний для усього живого: “варіації на якусь-небудь тему” – це первісна форма, що знаходиться в основі усього. Дещо, яке здається зовсім інакшим, є за своєю суттю тим самим. Це дає зв'язок, що йде далеко» [там само]. Фактично, тут йдеться про таку єдність цілого та його частин, коли перше не тільки обумовлює друге, але й міститься в них.

Подібний підхід до стуктурування музичного матеріалу А. Клімовицький визначає через термін сучасної психології, а саме – гештальт. На думку вченого, притаманне гештальту «збереження співвідношень елементів при зміні їх абсолютних характеристик (ідея транспозиції), збереження його основних властивостей у різних умовах і ситуаціях <...>» дозволяє вважати його специфічним проявом цілої

культурно-історичної традиції мислення, що «виросла на німецькому ґрунті й стала його характерною, точніше, визначною рисою». Ця традиція охоплює, принаймні, три століття, починаючи від Й. С. Баха до композиторів нововіденської школи [41, с. 97–100]. А. Клімовицький посиляється тут на серійну техніку письма нововіденців. Втім, задовго до її виникнення принцип гештальту («пророщення») спостерігається в атональних творах А. Шенберга, зокрема, в п'єсах *op. 11*, що дозволяє простежити його шлях до додекофонії як зміну різних форм втілення названого принципу: від успадкування брамсівської ідеї тематичної похідності до створення композиції з 12 неповторюваними тонами. Так розкривається одна з ліній, що пов'язує п'єси *op. 11* з безпосереднім творчим досвідом, ширше – класико-романтичною традицією.

2.1 Романтичні коріння експресіоністської лірики

Майже у 2-3х тактах п'єси №1 змінюється емоційний тон висловлення, який в умовах певної фрагментарності викладення музичної думки народжує враження імпульсивності, навіть нервовості психологічного вираження. Це підкреслюється засобами рухливої агогіки, що відбито у відповідних авторських позначках. Тема, з якої починається п'єса, має медитативний характер. Її жанровий прообраз – речитатив. В середині її тричастинної форми постійно відбуваються психологічні зміни. У темі в цілому спостерігається зосередженість на внутрішньому стані, що за усією її монологічністю надає їй властивості внутрішнього діалогу з певними твердженнями та запитаннями. Перше твердження припадає на тт. 1–3, інше – на тт. 4–8, середню частину форми. Виразного значення набувають авторські ремарки *rit.*, *langsamer*. Вони відзначають посилення стану сумніву, який переноситься також на репризу теми. Отже, відповідь не знайдено, більш того, музична думка раптово переривається легким пасажом через усю клавіатуру, що нагадує порив

вітру, а далі відбувається спроба продовжити роздум, внаслідок чого інтонаційно узагальнений пасаж змінюється серією ламаних нон і септим у партії правої руки, у той час як у партії лівої повторюється запитальний мотив, що передує появі нового образу.

Сумнів, відображений у вихідній темі, набуває конфліктності та навіть розгубленості, майже протрації в новому варіанті викладу теми. Зауважимо, що дослідники не дійшли до єдиної думки щодо форми п'єси *ор.* 11 № 1. Н. Власова визначає її як складну тричастинну з епізодом [13, с. 121]. Перша частина тлумачиться вченим, виходячи із схеми подвійної тричастинної «з послідовним стисненням реприз» [там само]. Її початок цілковито співпадає з викладенням мініатюрної тричастинної форми (3+5+3=11 тт.); першу середину подвійної тричастинної форми п'єси складають двотактовий стрімкий пасаж у купі з новим варіантом першої частини теми, другу – ще один епізод, який замикається вельми лаконічним нагадуванням вихідного звороту теми у якості заключної репризи першої частини [там само].

Не заперечуючи проти подібного погляду на форму початкового розділу п'єси, зауважимо, все ж таки, що епізод, який Н. Власова відносить до першої середини подвійної тричастинної композиції, з боку мелодичної лінії сприймається варіантом вихідного звороту теми, хоча фактура викладення в цілому, образний зміст фрагменту суттєво змінюються, як це здійснюється в романтичній музиці, організованій за монотематичним принципом. У свою чергу, друга середина подвійної тричастинної форми, за Н. Власовою, варіантно повторює та розвиває ідеї середини теми. Таким чином, відповідно нашим спостереженням, вимальовується наступний алгоритм музичного процесу: тема ($A-B-A_1$) – двотактова зв'язка, модифіковані варіанти A і B – коротке замикання вихідним зворотом A .

Іншу думку щодо форми розглядуваної п'єси висловлює Л. Гаккель. Він схильний убачати в ній реалізацію сонатної схеми, де «головна партія» дорівнює тт. 1–3 (тобто першій частині теми, за Н. Власовою), «побічна партія» – тт. 4–8 (останні такти теми: її середина і реприза), потім починається розробка, а з т. 53 – реприза [17, с. 110]. Проте, очевидна контрастність середнього (центрального) епізоду композиції, стислість репризи, відсутність принципу зіставлення, тим більш, протиставлення, умовно головної та побічної партій, пропорційна неузгодженість розділів при такому підході до тлумачення форми цієї мініатюри ставлять під запитання правомірність наведеного погляду вченого. До речі, загальна кількість тактів у розглянутій п'єсі дорівнюється 62, які поділяються навпіл між першим розділом тричастинної форми (за Н. Власовою) – 31 т., та подальшими: середина дорівнює 19 т., реприза і кода в купі – 12 (6+6), тобто всього 31 т.

Але повернімося до послідовного розгляду образно-драматургічного процесу п'єси *op. 11 № 1*, виходячи з виявленого вище алгоритму тематичних подій.

У варіантному викладенні тематизму *A* зустрічається ремарка *Mit Dämpfung* і написання половинної ноти над нотним станом, що нагадує знак флажолету в партіях струнних смичкових інструментів. Світло на це явище дещо проливає коментар Ю. Казанцевої. Музикознавиця застерігає піаністів від ототожнювання даної вказівки з рекомендацією грати на середній педалі. Посилаючись на П. Роггенкампа, Ю. Казанцева вказує на те, що композитор «мав на увазі модератори, які були на віденських роялях кінця XIX – початку XX століття, котрі приглушують звук до мінімуму <...> На сучасних концертних роялях замість модератора можна використовувати ліву педаль» [34, с. 195]. У даному випадку виписаний ромбами акорд повинно взяти, поклавши пальці на клавіші та не відпускати протягом усього епізоду *ohne Pedal*.

Цей «німий» акорд створює фон та простір для перегукування погрожувальних реплік у нижньому регістрі та ніжних, поодиноких мотивів у верхньому. Прийом діалогу розповсюджується подалі, коли виникає вільний варіант матеріалу середньої частини теми. Повторювальні звороти, помічені нюансом *f*, змінюються висхідними репліками, які в наступному викладаються за принципом канону. Досягнувши кульмінації, де в концентрованому вигляді зосереджені ключові звороти теми, драматургічний процес йде на спад, завершуючись у нижньому регістрі.

Як бачимо, уявна фрагментарність викладення музичної думки насправді підкоряється чіткому драматургічному плану з ясно вираженою послідовністю подій та спрямованістю до кульмінаційної вершини. Наявність запитально-відповідальних прийомів у купі з цілеспрямованістю руху музичного процесу кореспондує з традицією романтичної поємності, у якій певна дрібність структури сполучається з безперервністю образного процесу. Таким чином, шенбергівська музична «проза» (М. Друскін) виявляється не тільки притаманною його власному мисленню, але й є наслідком спадкоємних зв'язків композитора з романтичним мистецтвом.

Якщо перший розділ п'єси вводив нас в сферу медитативності, зосередженості та замислення, яка передбачає внутрішній діалог, то другий – у сферу дієвості. Але ця дієвість – не драматичного характеру, а більш легкого, поривного, примарного. У зв'язку з цим А. Шенберг одразу починає середній розділ з ремарки *fließend* (текти, текучий); але це означає не стільки зміну швидкості руху, скільки його типу, спрямованості, характеру. З'являється подвійний пунктир, шістнадцяті та тридцятьдругі тривалості в протиставленні до восьмих та більш великих тривалостей першої частини. Майже відсутній в цьому розділі перепад настроїв обумовлений більшою єдністю часової пульсації. Тут втрачається чіткий тематичний обрис, використовуються принципи композиційної та

тематичної повторності. Серія секвенцій як основний прийом викладу матеріалу переривається невеликим спалахом, що приводить до деякої прострації, переляку, своєрідному «стоп-кадру»: швидкі зміни *pp* та *sf*, розподілені між різними регістрами, арпеджовані акорди додають звучанню нових фарб та свіжості. Це все знов нагадує романтичний принцип організації музичної думки, коли її плинне розгортання раптово порушується своєрідним «напливом». Перерваний «стоп-кадром» секвенційний розвиток продовжується, підводячи до кульмінації, яка виникає як логічне завершення драматургічного процесу: довгий спуск у малу октаву змінюється стрімким пасажем, який, розгортаючись, спрямовується до генеральної кульмінації твору. На відміну від кульмінації першої частини п'єси, де в концентрованому вигляді зосереджені лише деякі ключові звороти теми, тут чітко проводиться перша, «стверджувальна» частина головної теми у третій октаві в акордовій фактурі та нюансі *ff*, супроводжуючись гострими висхідними репліками лівої руки. Але буквально у наступному такті, не змінюючись фактурно, все переходить у геть протилежний стан та динаміку – *pp*. Це сіє сумніви, щодо остаточного закріплення та ствердження відповіді на головне питання. Тому твір мовби потребує післямови, пояснення у вигляді репризи. І одразу ж автор підтверджує обґрунтованість виникаючих очікувань щодо логіки драматургічного руху, вказуючи на ремарку заключного розділу – *gebunden* (зв'язано, скуто), що натякає на невпевненість в досягненні шуканого результату роздумів.

Реприза фактурно в усьому співпадає з романтичним типом висловлення. У музичній тканині чітко розділені мелодичний рельєф та супровід шістнадцятими у партії лівої руки, що нагадує фігураційні прийоми Ф. Шопена. Далі дещо нав'язливо та впевнено 5 разів проводиться октавний хід на терцію у партії лівої руки, ніби домінуючи та заперечуючи головній темі. Разом з цим на фоні довгих вертикалей у

верхньому регістрі звучить рішучий та імперативний речитатив у середньому голосі. Все це підводить до акорду з великих септим, який у сукупності з витриманою великою септимою в басу виконують функцію, аналогічну органному пункту в кодах класико-романтичних творів. Ці сполучення утворюють звуковий простір, на фоні якого в середніх голосах імітаційно проводиться дещо ритмічно змінена тема. Вона спускається униз та, ніби вже закінчивши п'єсу, зупиняється на стійкій октаві $E_2 - E$, яка раптом зсувається на півтона униз з додаванням акцентованого акорду, що складається з чистої кварта та двох тритонів. Це закінчення ніби залишає питання не вирішеним та поглиблює у дещо розгублений стан.

Цілісність п'єси забезпечується не тільки драматургічним процесом, але й композиційною логікою. У першому розділі А. Шенберг підкреслює дрібність структурних одиниць за допомогою встановлення чітких меж між ними. Це здійснюється через використання як агогічних ремарок, так і суто інтонаційними засобами. Середня частина теми відокремлюється від її репризи ремарками *rit.* та *langsamer*. Зв'язка супроводжується приміткою *viel schneller*, а у подальшому ремарки виставляються в амплітуді від *sehr langsam* до *rascher* з поверненням до *langsam*. Оскільки в умовах атоналізму А. Шенберга був позбавлений гармонічної функціональності та, відповідно, не мав можливості скористатися системою кадансів, притаманних класико-романтичній музиці, він використовує окремі мелодичні звороти, які виконують роль знаків розділення одиниць форми. Тим самим встановлюється певний алгоритм композиційної логіки за допомогою принципу повторності. Такі звороти завжди рельєфно окреслені, наближені до первісного вигляду теми в її першій частині, відносно цілісні та викладені, як і вона, або в гомофонному, або одноголосному складі фактури (тт. 9 – 11, 17 – 18, 33). Додамо, що кожного разу вони скорочуються.

Середня частина п'єси має єдиний рух, а протікання музичної форми регулюється секвенційним принципом. Тільки безпосередньо перед кульмінацією з'являється ремарка *accel.*, при цьому арпеджовані пасажі в партії лівої руки в момент проведення вихідної теми рекомендується грати *martellato ohne Ped.* Реприза немає позначок щодо агогічних показників, але завдяки паузі на сильній долі такту виникає цезура.

Поряд з повторністю А. Шенберг використовує варіантно-варіаційний принцип формоутворення. Тематичним джерелом п'єси слугують її перші три такти, які засновані на сполученні терцієвих та секундових інтервалів, причому завдяки двом лігам останній мотив тритакту виділяється як семантично найбільш значущий. За спостереженнями Н. Власової, осередком головного гармонічного і тематичного матеріалу п'єси є двотакт, де експоновано мотив $h^1 - gis^1 - g^1$, тобто 1+3, якщо рахувати знизу, та акорд $Ges - f$ [13, с. 120]. З цих позицій стає зрозумілим, чому мотив $f^1 - e^1$ композитор помічає окремою позначкою. На наш погляд, великі септими в партії лівої руки являють собою вертикальну проекцію малої секунди у оберненні. Як підкреслює Н. Власова, висотне положення цих сполучень за горизонталлю та вертикаллю не має для автора принципового значення; утримуються саме інтервальні структури [там само]. У подальших тактах починається варіювання експонованого матеріалу, фактура змінюється з гомофонної на поліфонічну, що дає змогу вибудувати чотириголосся, де кожний голос заснований на терціях або секундах, або їх сполученні. Фігураційна зв'язка також містить інтервали секунди та терції. У наступній конструктивній одиниці лінія «відповідей» в діалозі правої та лівої рук демонструє інтервальну інверсійність: спершу з'являється низхідна мала секунда, а потім велика терція; отже цей фрагмент є вільною варіацією перших трьох тактів п'єси. Наступний фрагмент варіює матеріал середини теми. В т. 25 повертається початковий темп, що вказує на репризність

даної частини. Протягом трьох тактів вихідна тема викладається у вигляді канону з елементами *stretta*, після чого починається «гра» інтервальними комбінаціями, яка завершується мелодичним зворотом з вихідної теми, що має функцію кадансу (зр. тт. 2–3, 9–10, 17–18, 33).

Такі інтервали, як секунда, терція, септима і нона, складають тематичну основу середнього розділу всієї п'єси. У секвенціях панує сполучення нон та терцій, які розподілені між партіями правої та лівої рук. Але на відміну від модифікацій тематизму першого розділу, завдяки яким відбувається варіювання, що нагадує романтичний принцип монотематизму, тут виникають зовсім інші тематичні ідеї, хоча і пов'язані з вихідними. Якщо порівнювати використані А. Шенбергом композиційні прийоми під кутом зору спадкоємності з минулим, тоді треба відзначити їх спорідненість з принципом тематичної похідності. Водночас оперування інтервальними структурами викриває приналежність автора вже до іншого історичного часу. Показово, що В. Холопова безапеляційно відносить А. Шенберга цілковито до ХХ століття [66, с. 278]. Втім, в нашому випадку можна спостерігати шляхи, якими пізньоромантичні творчі засади переформуються у новітні, залишаючись десь на генетичному рівні. Особливо прозорими є спадкоємні зв'язки з композиторським письмом Й. Брамса, який був втілений А. Шенбергом, за спостереженням Н. Власовой, ще на світанку його творчого становлення. Йдеться про характерну для пізнього романтика поліфонізацію й тематизацію фактури фортепіанної партії у вокальних мініатюрах *op.* 1, 2, 3, 6 [13, с. 69–71]. Варто відзначити, що на той час А. Шенберг ще не був по-справжньому обізнаним щодо реформаційних завоювань Р. Вагнера, тобто тематична робота митця скоріше брамсівського, аніж вагнерівського походження.

У репризі вихідна тема повертається на тому ж висотному рівні, що співпадає з законами репризності у класико-романтичній музиці. Суттєво скорочуючи цю тему, А. Шенберг об'єднує різні варіанти терцій та секунд,

що спочатку показувались в послідовності, у вертикальну єдність, завдяки чому відбувається максимальне стиснення музичного часу.

Своєрідність протікання музичного часу взагалі є важливою властивістю розглядуваної п'єси. За спостереженням В. Холопової, А. Шенберг, подібно до його учня А. Берга, не висловлював зацікавлення щодо виражальних властивостей ритму – в порівнянні з І. Стравінським, Б. Бартоком, С. Прокоф'євим. Вчена пояснює це пов'язаністю ритму з моторикою та танцювальністю, а з іншого боку – з життєстверджуючим, святковим началом, які аж ніяк не відповідають психологічній напруженості музики віденських експресіоністів [66, с. 278]. Близькість інструментальної мелодики А. Шенберга до мінливо-рухливої ритміки мовленнєвого походження схиляє його, за В. Холоповою, до відмовлення від «періодичності ритмічних малюнків, регулярної акцентності, принципової постійності розміру мотиву» [там само, с. 279]. Авторка визначає шенбергівський тип ритміки як безакцентний [там само]. Власне, саме ця неметричність, поряд з послабленням симетричності в композиції, породжують відчуття музичної «прози» в творах А. Шенберга. В даному випадку названа властивість музичного часу проявляється в послідовному уникненню акцентуації сильної долі такту. Всі фрагменти першої частини починаються зі слабкої долі; у середній частині акцент на сильній долі з'являється лише зрідка. Взагалі ямбічні мотиви, що панують у середній частині, переміщуються відносно долей такту. В. Холопова іменує цей принцип організації музичного часу «метричною експозицією», маючи на увазі обрання в першому мотиві певного метру, що встановлює «метричну інерцію», яка надалі витримується, оскільки «ритмічні малюнки тактів не вступають в протиріччя по відношенню до основного метру» [там само].

Ще одним проявом рухливості музичного часу в п'єсі *op. 11 №1* є зміна метра. Наприклад, у першому розділі форми в репризі на один такт виставлений розмір $2/4$ при основному розмірі $3/4$. Прикладом

переміщення музичної фрази відносно тактової риски може слугувати також середній розділ вихідної теми. Мелодична лінія тенора спочатку починається на третій долі такту, а потім – з другої вісімки сильної. Інший зразок того ж прийому виявляється у варіативному викладанні тем, коли друга нота (*gis*) виписана не на третій долі такту, а на другій вісімці його сильної долі. Треба зауважити, що відносна вільність ритмічної організації від метричної акцентики притаманна також творам Й. Брамса. У цьому разі зв'язки між двома композиторами досягають стильового рівню. Ще одна паралель з Й. Брамсом викривається в трактовці фігураційних елементів фактури, які набувають тематичної функції. З особливою рельєфністю це проявляється у кульмінації п'єси, де формула арпеджіо в партії лівої руки мислиться автором як суто тематична думка, чому не в останню чергу сприяють композиторські вказівки: акценти на кожній ноті та штрих *martellato*.

У фактурному плані п'єса майже не має характерних або новаторських прийомів, окрім «німого акорду». А. Шенберг спирається на ті фактурні принципи, які сформувались в епоху класицизму та романтизму. При цьому фактура часто змінюється: гомофонна на поліфонічну, з'являється фігураційний тип викладення. Це надає не тільки різноманітності музичному матеріалу, але і служить подієвому розвитку п'єси. Оскільки А. Шенберг не мав у арсеналі типових для тональної музики кадансових зворотів, зміна фактури у його атональному творі часто служить показником початків нових розділів. Велику увагу композитор приділяє поліфонічній фактурі, що споріднює його з творчістю Й. Брамса. Він чітко показує чотириголосся, ретельно виписуючи динаміку, ліги та паузи для кожного з голосів; є наявні приклади таких контрапунктичних прийомів, як канон (тт. 25–28); голосам, які ніби візуально перебувають у гомофонній фактурі, при секвенційному повторенні надається самотійність розвитку (тт. 38, 42–

44), що одразу вказує на поліфонічне мислення автора та багатоголосність фактури. Кода п'єси нагадує бахівське закінчення фуг, де основний матеріал проходить у різних голосах; також автор використовує органний пункт. Навіть в такій схожій на романтичну генеральній кульмінації твору (тт. 50–52) А. Шенебрг виписує досить активний середній голос, позначаючи його окремими лігами та штрихами. У фігураційній фактурі композитор звертається до типових прийомів класичної та романтичної доби: арпеджіоподібні пасажі, ламані інтервали (нони, септими), перехрещування рук, речитативність у гомофонній фактурі. Також слід зазначити, що п'єса в цілому написана дуже зручно з піаністичної точки зору: швидкі пасажі та поліфонічні елементи комфортно «лягають» під руки та у знайомі позиції. Охоплюється великий діапазон фортепіано, педаль використовується достатньо економно; слід зазначити досить цікавий прийом узяття акорду беззвучно, який слугує своєрідною педаллю та фоном для матеріалу у інших регістрах, що за задумом автора повинно утворювати флажолет ноти *g*.

Отже, до чинників спадкоємності розглянутої п'єси А. Шенберга зі спадщиною пізнього романтизму можна вважати:

- розуміння авторського висловлювання в дусі мистецтва переживання;
- тяжіння до «музичної прози», наближеної до мовлення;
- оперування єдиною тематичною структурою з її варіантними перетвореннями;
- сполучення гомофонних і поліфонічних принципів;
- використання секвенцій в якості засобів викладення музичної думки та її розвитку;

- цілеспрямованість драматургії, чіткість кульмінацій зі ствердженням вихідної думки в генеральній, що розміщена на крикінці середини композиції;
- суттєве стиснення репризи, функціонально трактованої як резюме;
- рухливість емоційної гами;
- вільна трактовка метроритмічного начала, наближеного до оповідальності;
- безпосередньо «брамсівське» – відкрите висловлення почуттів, вільне розгортання драматургічного процесу при чіткості та стрункості музичної форми.

2.2 Романтична поємність в умовах атоналізму

Аналіз першої п'єси з *op. 11* доводить, що А. Шенбергу не була чужою лірика, і ця риса його творчої індивідуальності споріднює композиторське висловлення з пізньоромантичним, ширше – розумінням музики як мистецтва переживання. Цю лінію продовжує друга п'єса опусу. За настроєм вона схожа на глибокий роздум людини, яка, можливо, заблукала на своєму життєвому шляху. Темний, густий тон мініатюри, її похмурий настрій виражають сумніви та розпач. Композитор занурюється в глибини людського самовідчуття, що надає музиці психологічної насиченості. Подібно до інших п'єс даного опусу, в другій спостерігається мінливість настрою, яка відбивається у деякій фрагментарності висловлення, швидкому переключенні почуттів, зміні емоційних забарвлень. Не зайвим буде зауважити, що прихід А. Шенберга до атональної композиції не є випадковістю, адже її мова як засіб відтворення світовідчуття та принципи побудови є найяскравішим і, мабуть, найвірнішим способом втілення станів психічної напруги, внутрішнього горіння, складного емоційного стану людини, що також є характерним для

експресіонізму. На підтвердження тому, що А. Шенберг прагнув не просто формально здійснити революцію в музиці заради однієї тільки технології, а робив це тому, що насправді не міг писати вже інакше, він мав потребу і мусив писати так, як це відчуває, наведемо його слова: «Особисто я завжди прагнув писати консервативно, в класичних традиціях, але, закінчивши, я виявляв, що не зміг залишитися всередині консервативних рамок, бо те, що я повинен був сказати, вимагало свого власного методу вираження» [78]. Відзначимо також, що хоча тут йдеться про атональну музику, але певні риси тональності все ж таки спостерігаються, адже наш слух намагається вхопитися за щось знайоме. Так, у першому розділі п'єси *op. 11 № 2*, де співвідношення між триолями – це мала терція $D - F$, а в басу звучить F_1 , виникає налаштованість на тональність $d - moll$, а друга тема починається із звуків $cis^2 - a^2$, що сприймається як натяк на домінантову тональність $d - moll$, а саме, – $A - dur$. Е. Веллес писав про це наступне: «У Трьох фортепіанних п'єсах *op. 11* <...> не вживаються тризвуки, але дисонанси трактуються так, як якщо б вони були звичайними акордами. Я розглядаю Три фортепіанні п'єси і наступні Шість маленьких фортепіанних п'єс *op. 19* як щось подібне етюдам художника, який для тренування своєї руки випробовує нову техніку в невеликому масштабі, перш ніж приступити до завершальної роботи <...>» [81, с. 7]. Заслуговує на увагу з приводу тональних слідів у п'єсах *op. 11* слова А. Веберна. Композитор вказує на закінчення мініатюр № 1 і № 2 звуком es в басу. Він не тлумачить його як тоніку, наполягаючи на відсутність у цих п'єсах тональності. У другій з них автор відзначає послідовність нот $d - f - d$, що могли б належати до $d - moll$. Далі, міркує А. Веберн, коли з'являється «друга думка» (за його виразом), в басу протягом 3 тактів утримується звук b , тяжіючий до $Es - dur$. «Про що це свідчить?», – задає питання А. Веберн та доходить наступного висновку: «В композиторі оживає тональне почуття» [11, с. 73 – 74].

Прояви залишків тонального мислення на глибинному рівні авторської свідомості, відбиті у звуковисотних сполученнях різних тематичних ідей, дозволяють убачати в музичній композиції п'єси № 2 «сліди» сонатної форми, тим більш, що в умовах динамізованої репризи «друга думка» подається на іншій висоті: на ч. 5 униз у басу та зб. 5 униз у мелодії. Якщо погодитись з А. Веберном стосовно тяжіння п'єси до *Es – dur*, тоді є привід констатувати дію сонатного принципу досягнення тональної єдності в цьому розділі названої форми.

Питання про актуальність сонатної форми в музиці XX століття неодноразово обговорювалось в науковій літературі. На думку Г. Григор'євої, цей тип форми зберігає свою значущість в творах композиторів, які додержуються тонального мислення, зокрема Б. Бартока, А. Онеггера, С. Прокоф'єва та ін. [20, с. 10]. Порівнюючи стан сонатної форми в першій та другій половинах XX століття, дослідниця визначає суттєве значення драматургії – «способу образно-концептуального рішення», – що обумовлено опорою не на канонічні її ознаки, а на індивідуальність «кожного опусу, створеного на основі сонатного принципу» [там само, с. 11]. Відштовхуючись від цього тезиса, Г. Григор'єва звертається до творів різних періодів А. Шенберга. Авторка пише: «Якщо в переддodeкафонний період сонатна форма ще досить наближена до класичних прототипів з точки зору її трьох “складових”, то подалі все більш абстрагованою стає образно-тематична сфера, послабляється тональна логіка, з одного боку, підкорена регламентаціям серійності, а з другого – позбавлена реального звукоінтонаційного втілення (тональний контраст і його “погашення” – лише номінальні “супутники” розвитку)» [там само, с. 12]. В якості прикладів Г. Григор'єва звертається до Другого струнного квартету *op. 10* (1907), який ще зберігає зв'язки з тональністю та – ширше – традиції австро-німецької музики другої половини XIX століття, і серійним за технікою письма Концертом

для скрипки з оркестром *ор. 36* (1936), доводячи наявність сонатних форм в обох творах.

Дещо з інших позицій до питання про сонатну форму в новітній музиці підходить А. Клімовицький. Він приділяє значну увагу цьому явищу в контексті творчості А. Шенберга та представників його школи, на підставі чого доходить наступного висновку: «Доля сонатності в практиці композиторів-експресіоністів дозволяє стверджувати, що цей метод був їм принципово чужим» [42, с. 138]. Дослідник зауважує, що на початку свого творчого шляху А. Шенберг виходив «з романтичної концепції форми» – не стільки брамсівської, скільки поемної сонатності [там само]. За спостереженням музикознавця, в додекафонних композиціях автора виявляється компроміс між сонатними та серійними методами конструювання [там само, С. 142]. Проте, на питання про забезпечення суто сонатної форми в розглядуваних додекафонних творах А. Клімовицький відповідає цілком однозначно: «Сонатна *схема* тут присутня як *зовнішній* фактор, як своєрідна “форма другого плану”. Відтворюючи деякі стабільні контури сонатної форми, типи і прийоми викладу, характерні для певних, функціонально значущих розділів, ця *схема* за своєю суттю лише надає течії музичного матеріалу більшу “оглядність”, не визначаючи суттєвих подій в його “житті”» [там само. С. 143]. З цього випливає висновок вченого про те, що А. Шенберг «лише *імітував* тут традиційне тональне співвідношення сонатного *allegro* співвідношенням серій квадрата» [там само]. Отже, А. Клімовицький розділяє прояви сонатної форми в додекафонний та додекафонний періоди творчості А. Шенберга, адресуючи своє безапеляційне твердження до другого з них. Щодо п'єс *ор. 11*, то вони ще міцно пов'язані з безпосередньо наближеними тональними опусами митця та ще не втрачають родинних зв'язків з пізньоромантичною традицією, отже, дають змогу розглядати мініатюру № 2 як специфічне відтворення не стільки

сонатної схеми, скільки сонатної драматургії. Доцільно навести – з посиланням на Г. Григор'єву – такі властивості драматургії цього типу, як безперервний тематичний розвиток, у тому числі принцип похідного контрасту, тональний (звуквисотний) контраст в експозиції та його усунення в репризі, обрано-тематичні протиставлення [20, С. 10]. В контексті притягнутих наукових даних та пропонованого аналізу нотного тексту п'єси № 2 впливає можливість убачити в її організації логічні та конструктивні властивості сонатної драматургії та сонатної форми.

Як вже визначалось, характерне для естетики експресіонізму занурення в емоції надриву, надлому і безнадійності особливо явно виражене в п'єсах *op. 11*; винятком не стала і друга п'єса опусу. Вона починається з монотонних триолей у великій октаві інтервалом малої терції на витриманому басу F_1 , який далі набуває значення центрального тону. Але цей матеріал не можна назвати другорядним або акомпанементом, адже він не тільки задає тон і настрій всій п'єсі, але й являє собою один із важливих елементів тематизму. Не менш важливою є його композиційна функція. З'являючись протягом мініатюри тричі, він чітко розмежовує музичну форму на великі структурні одиниці та водночас відзначає певні етапи становлення образно-тематичного процесу. З другого такту з'являється головна тема, на базі котрої буде будуватись подальший матеріал всієї п'єси. Зб. 5, зб. 4, секунди і терція в сукупності з остинатним терцієвим «коливанням» створюють атмосферу сутінок, містики, глибокого психологізму. В умовах прагнення до максимальної тематизації музичної тканини суттєвого значення набуває не тільки інтервальний, але також ритмічний, «графічний» фактор (тобто малюнок музичної лінії), який буде підлягати всебічному варіюванню. Не дивлячись на «коротке дихання» тематичного викладу – розділення окремих зворотів ремаркою *rit.*, виділення окремих синтаксичних одиниць, – здійснений принцип послідовного розгорнення музичної думки, що має фазову

будову. В цілому вихідна тема, яку ми умовно визначаємо як головну, утворює двочастинну репризну форму зі своєю драматургією та функціональним співвідношенням. Перша її частина являє собою період повторної структури з розвитком ідей першого речення в другому з кульмінацією в останньому такті. Функцію половинного кадансу виконує своєрідна «післямова», відділена від попередніх фраз вказівкою *rit.* та знаками фермати: триолі перериваються, з'являється акордова фактура. У другому реченні відновлюється триольна пульсація в басу, але вона втрачає звуковисотну стійкість: з'являються ноти *Ges*, *As*, які щоразу повертаються до вихідних *D – F*. При цьому зберігається, подібно до тонального органного пункту, звук F_1 в басу. Такі операційні дії нагадують гармонічний розвиток в музичних формах класико-романтичної епохи та водночас свідчать про «оживлення тональності» в атональній п'єсі, про яке згадував А. Веберн.

Процес розвитку здійснюється також на тематичному рівні. Тут зберігається запитально-відповідальна структура, закладена в першому реченні, але подана в інверсії, тобто у викладі відповідально-запитальної, причому підхоплюється саме рушійна формула, що завершується викладенням вихідного тезиса. Наприкінці цього процесу знов виникає агогічне закруглення *rit.* та післямова, яка утворює середину двочастинної форми, що закінчується вельми неочікувано – двотактом з ремаркою *rosso string.*, яка не передбачає просування до будь-якої цілі, завмираючи на довгій ферматі. Отже, виникає своєрідна парність функціональних одиниць, утворена логічним ланцюжком «тезис» (т. 2) – «антитезис» (т. 3) – «резюме»

(тт. 4–5), що повторюються у розширеному вигляді та з варіантними змінами у другому реченні та другій частині двочастинної форми: «антитезис» (тт. 5–6) – спроба відновити «тезис» (тт. 7–8) – «резюме», подане як ще одна така спроба із закріпленням у новій музичній фразі

(тт. 9–13). Резюмуюча функція цього епізоду підкреслена тематичними і звуковисотними засобами. Він починається з тих самих нот в укрупненні, що й «кадансова» формула наприкінці першого речення: $a^1 - h^1 - d^2$, на тому ж акорді $b - e^1 - fis^1$. Але, якщо у вихідній позиції запитальний мотив відкидався швидким низхідним рухом, що давав життя подальшому розвитку в другому реченні, то тут він секвенційно повторюється і лише в кульмінації поступово спадає, не доводячи до кінця третю ланку секвенції. Тим самим виникають два плани музичної форми, один з яких кореспондує класичній схемі, другий підпорядковується становленню роздуму-переживання, як це було в романтичній музиці, особливо в пізній період її розвитку.

На динаміці f фактура в «резюме» стає акордовою. Цікавими є і позначки до цих акордів: над кожним з них автор ставить дві короткі вилички $\langle \rangle$, таким чином потребує майже неможливого виконання на фортепіано – *crescendo* на одному акорді. Можливо, приблизного ефекту можна досягнути лише на дуже якісному концертному роялі, вивільнивши струни від демпферів за допомогою правої педалі вже після того, як акорд був взятий. Сам композитор роз'яснив смисл цього знака в листі до Ф. Бузоні наступним чином: «Звичайно ж, я не уявляю, що можна нарощувати і зменшувати звук кожного з акордів. У цих випадках я завжди маю на увазі дуже виразне, але м'яке *marcato*, *sforzato*. Його можна порівняти зі знаком *portamento* – щось на зразок » [цит. за 72, с. 89]. Цю побудову припустимо розглядати як образно-----тематичний розвиток ідей першого розділу п'єси та його кульмінацію, після чого знов повертається початкова тема, яку ми вважаємо репризою розділу головної партії.

Аналіз головної теми розглядуваної п'єси спонукає до деяких висновків. Перше. Не дивлячись на достатньо чіткі межі музичної форми, що дають змогу розглядати її з класичних позицій, вона спирається на принципи безперервного становлення з чітким розподілом на фрази-стадії

та логікою співвідношення тематичних елементів. Інакше кажучи, їй притаманна ідея наскрізного розвитку, що відповідає, з одного боку, ідеї сонатності, з другого – пізньоромантичній концепції формоутворення, що відбиває загально-романтичну уяву про світ, який перебуває у безкінечності та у стані безперервної метаморфози. Друге. Процес становлення музичного образу здійснюється на підґрунті всебічного варіювання та логічної роботи, що розкриває спадкоємність композиторського письма А. Шенберга та Й. Брамса, ширше – пізньоромантичним стилем. Третє. При дрібності тематизма, його полісмісловому наповненні виділяються два основних елемента, які складають драматургічну колізію: похмура, блукаюча терцієва тема в низькому регістрі на тлі остинато в басу і висхідний хід в середньому регістрі, який звучить з надломом та дещо «по-скрябінські». Четверте. Обрана А. Шенбергом структурна – запитально-відповідальна – модель накладається на семантичний тезаурус класико-романтичної епохи, особливо – музики XIX століття: шуманівське «*Warum?*». Це дозволяє мислити головну партію розглядуваної п'єси як внутрішній діалог, незкінченність якого обумовлена двома факторами. Перший з них, тематичний, пов'язаний з використанням таких мотивів та інтонаційних зворотів, що викликають досить стійкі асоціації з лірикою минулого: оспівування, низ- та висхідні ходи та ін. Другий фактор закладений в самій атональності, позбавленій функційно-гармонічних тяжінь типа «нестійкий-стійкий». У сукупності з використанням широко розповсюджених тематичних одиниць тональної музики попередньої доби це сприймається як відсутність визначеної відповіді. Цьому сприяє також постійне варіювання вихідного тематизма та принцип «породжуючої моделі», дія якого була показана через порівняння «кадансової» формули і «резюме» – кульмінації.

Матеріал, який починається з т. 16, ми розглядаємо як побічну партію п'єси, вважаючи її форму схожою і близькою до сонатної. На приналежність цього матеріалу до побічної партії вказують не лише контрастна за настроєм та фактурою музична думка, але й звуковисотне співвідношення цього епізоду і головної теми (партії) твору. Як було визначено вище, побічна партія починається інтервалом великої сексти $cis^2 - a^2$, який на слух асоціюється з тональністю $A - dur$, що є, в свою чергу, домінантою умовної тональності (співзвуччю, яке асоціюється з цією тональністю) головної партії $d - moll$. Н. Власова у своїй монографії про творчість А. Шенберга пише, що додатковим впорядкувальним чинником звуковисотної структури композитора, який мовби компенсує недостатню вираженість центрального елемента, служать тут повторювані моноструктурні гармонії (термін Ю. Холопова) і наводить слова Ю. Холопова: «Повторність структури акордів і повторність типу зв'язку їх в послідовності створюють <...> гармоніко-логічну закономірність, що легко схоплюється слухом, яка і відчувається як місцевий закон функціональності» [цит. за: 13, с. 122]. В якості основи моноструктурних рядів у головній партії використовуються інтервал малої терції $D - F$, а у побічній партії $cis^2 - a^2$. Зауважимо і те, що побічна партія базується на буквальному повторенні перших трьох інтервалів (тонова кількість) головної теми, але далі малюнок мелодії відрізняється. А. Шенберг у розробці матеріалу додає досить активний низхідний середній голос, який має хроматичний малюнок, спрямований по пів тонах униз. У партії лівої руки композитор записує типовий для романтичної музики супровід – акомпанемент (т. 16), який разом із ремаркою *fließender* різко відтіняє цю тему, надаючи їй більш бурхливого та ліричного характеру, причому цей чотиритакт знов заокруглюється «агогічним кадансом» *rit.* На противагу головній темі, побічна відрізняється відносною цілісністю мелодичної лінії, внутрішньо

тематичним розвитком на основі варіювання вже показаних мотивів у першому (тт. 16–17) та другому (тт. 18–19) реченнях. Повторність композиційних структур підкреслена початком кожного з них арпеджіоподібною формулою на ідентичній висоті («акорд *B-dur*», за А. Веберном). Далі знов з'являється тріольна тема лівої руки, як на початку п'єси, але на іншій висоті (на ундециму вище), а мелодичний голос композитор трансформує і «розкидає» його між низьким та середнім регістрами, що надає музиці деякого зламу початкового спокійно-роздумливого настрою п'єси, та визначає початок нестабільності і «розкачування» ситуації. Це в решті решт приводить до кульмінаційної частини епізоду: до перших та третіх нот триoley додається ще один звук, в цей момент автор виставляє ремарку *immer legato* (т. 23), а мелодична лінія у партії правої руки прагне вгору. Крім того, А. Шенберг підкріплює цей розвиток динамікою, виставляючи позначку *cresc.* до гучності *f*. Тим самим реалізується типовий для сонатного мислення принцип цілеспрямованості: поступове розгортання музичного руху, що охоплює діапазон $F_1 - a^2$, увінчується молатерцієвою благальною інтонацією з протягнутим ритмічно (чверть с крапкою + восьма під лігою) та агогічно (*rit.*) першим тоном. Збування кульмінаційної напруги здійснюється через низку вже знайомих мотивів (див. тт. 5–6 і 25) з підкріпленням «інтонації зітхання» з наступною новою спробою запалення, але вже безнадійного (нюанси *pppp – pp*), і закріпленням низхідного звороту.

Наступну побудову (тт. 29 – 38) можна трактувати як епізод замість розробки або заключну партію сонатної експозиції. На користь першому варіанту слугує обрамлення нового образу єдиним тематизмом та витриманий акорд $d - f - h$ як модифікація терцієвого остинато $D - F$. До того ж, «летючий» характер музики (ремарка *etwas flüchtiger*), швидкоплинність, незавершеність музичної думки народжують асоціації з романтичними мріями про нездійснене. Щодо другого варіанту

тлумачення форми, то завершення цього фрагменту «післямовою» (речитативною фразою великими тривалостями на тлі протягнутого акорду $a - e - b$) сприймається «підведенням підсумків».

Події, що розгортаються з т. 39, мають всі прикмети розробковості. Саме тут досягається найвищий ступінь експресії висловлювання та відбувається генеральна кульмінація. Водночас, її основу складає проведення побічної теми від $es - b$ у басу, що – нагадуємо – А. Веберн вважає центральним акордом п'єси [11. с. 73–74], та це натякає на дзеркальну репризу, але суттєво динамізовану. Це нагадує вільні музичні форми на основі сонатної, які, зокрема, були притаманні баладним і поемним композиціям Ф. Шопена і Ф. Ліста: нагадаємо спостереження А. Клімовицького щодо успадкування А. Шенбергом у додекафонний період формоутворюючих засад композиторів-романтиків [42, с. 138].

Початок цього розділу має позначку *mit Dämpfung*. Зауважимо, що згадану ремарку *mit Dämpfung (3. Pedal)* – з демпфером – не треба плутати з позначенням *3. Pedal* – середньою педаллю (педаллю *sostenuto*), яка, на відміну від правої, служить для виборчого підняття демпферів і дозволяє музикантові затримувати будь-які звуки та гармонії, не змішуючи їх з подальшими. Як пояснює П. Роггенкамп, композитор мав на увазі модератори, що були на віденських роялях кінця XIX – початку XX століття, які приглушують звук до мінімуму за допомогою смужки повсті, розташованою між молоточками і струнами [74, с. 88]. На сучасних концертних роялях замість модератора можливе використання лівої педалі. Також вперше у п'єсі автор дає позначки для взяття правої педалі, що надає не тільки зв'язку між звуками, далеко віддаленими один від одного по висоті, та нашарування різних регістрів, але й утворюють між собою дуже дивне та оригінальне звукове поєднання. Арпеджіоподібні фігурації у тт. 43–44 слугують своєрідним підведенням до основної кульмінації твору, в якій під супровод трелей звучать речитативні висхідні

репліки у партії лівої руки. Теситура тут надто висока: I – III октави (скрипічний ключ), що створює дуже сильне емоційне напруження, майже несамоовитість у вираженні почуттів, а багаторазове повторення запитального мотиву з «резюме» головної теми народжує враження марної спроби вийти за межі нестерпного кола болісних переживань, гарячого благання про звільнення від надмірних страждань. У момент кульмінаційного «піку» А. Шенберг виставляє ремарку *rit.*, яка через відтягування граничного сплеску відчаю та протесту посилює дію виразного прийому: трель перетворюється на скандування секундних ланок *non legato*, що в широкому діапазоні спадають з різким затуханням динаміки. Так, майже натуралістично, А. Шенберг-експресіоніст малює повне знесилення людини після максимальної концентрації душевних сил. Зовсім стомлено звучать арпеджійні пасажі в протилежному русі лівої та правої рук, потім ця ж фігура подається у двічі збільшеному вигляді – все в нюансі *ppp* (тобто гальмування руху продовжується), та, нарешті, з'являється вже багаторазово використана формула обрамлення, але тут вона має продовження в серії мовленнєвих інтонацій. Оскільки ця формула завжди зберігає свою висотність, вона набуває значення в конструктивному плані значення рефренності, в драматургічному – руху по колу, що символізує марність будь-яких спроб подолати безкінечність виснажливого блукання у просторі власного «я» та знайти відповідь на болісні запитання. Таке враження посилюється завдяки використанню можливостей дзеркальної репризності.

Прийом періодичного повернення до той самої думки добре знайомий по музиці XIX століття. Нагадаємо хоча б Сонату *h-moll* Ф. Ліста, де тема вступу постійно нагадує про себе, з'являючись на межах різних стадій образно-драматургічного розвитку, що слугує одним з доказів спадкоємності «раннього Шенберга» з ідеями пізніх романтиків. Розміщення найбільш подієвих процесів у зоні репризи побічної партії

нагадує про баладне мислення Ф. Шопена, яке, зокрема, характеризує драматургічні процеси його Скерцо *cis-moll*, у якому друга, лірична тема сонатної форми без розробки (або подвійної двочастинної) трансформується під знаком радісного захоплення, екстазу. Аналогічні ідеї притаманні третій та четвертій Баладам польського майстра.

Власне реприза головної партії в розглядуваній п'єсі відсутня. Фактично вона перетворюється на репризу-коду: повертається остинатна формула в басу на вихідній висоті (*D-F-D*), перший двотакт мелодичного рельєфу (первісна діалогічна модель) також при збереженні звуковисотного розташування. Проте, тут вона втрачає фрагментарність, притаманну їй в експозиції, широко розгортаючись через внутрішньотематичний розвиток, втягуючи в цей процес звороти побічної теми та досягаючи ще однієї кульмінації на басу *B* з наступним показом окремих зворотів. Все це здійснюється зі значним затриманням руху: *rit.*, *langsamer*, *rit.*, *rit.*, *molto rit.*; остання позначка відноситься до заключного двотакту, що виконує функцію кадансу. Запитальний мотив і вся фактура точно відтворюють аналогічну формулу, якою закінчується перше речення головної теми в експозиції з малотерцієвою «відповіддю» *as-f*. Довготривале *B₁* з переходом в останньому такті в *Es₁* відповідає розв'язанню домінанти (органного пункту – подібного до предикту) в тоніку. Незайве нагадати ще раз про міркування А. Веберна щодо значення *es* як основного тону п'єси, а *b* – як тяжіння до нього [11, с. 73 – 74].

Отже, реприза-кода розглядуваної п'єси має синтезуючий характер: тт. 16, 18 ідентичні тт. 59, 60 з різницею у тому, що ліва рука зберігає звучання монотонних триолей, тобто йде на шарування різних тематичних елементів один на одного; початок розділу *mit Dämpfung* т. 39 повторюється із збільшенням тривалостей – т. 65. Закінчення п'єси на досить невизначеній за характером гармонії не випадково: композитором

було задумано це не як завершення, а як припинення твору. «Моя п'єса не закінчується, вона лише припиняється, – пояснював А. Шенберг Ф. Бузоні, – має створитися враження, що так буде тривати ще довго – як катеринка у шубертівського Катеринщика» [цит за: 71, с. 31.].

Наявність дзеркальної сонатної форми, розміщення кульмінації в зоні побічної партії, злиття функції репризи і коди в останньому розділі твору знов-таки примушують згадати баладно-поемні композиції романтичної доби, а чітко вибудований драматургічний процес, насичена різноманітними подіями сюжетна логіка фортепіанної п'єси відсилає до романтичної мініатюри: від Ф. Шопена і Р. Шумана до Й. Брамса.

Завдяки послідовному використанню принципу дзеркальності виникає можливість тлумачення з цих позицій усієї форми розглядуваної мініатюри. Схематично вона виглядає в такий спосіб: головна партія [A] – побічна партія [B] – епізод [C] – побічна партія (розробкова реприза) [B₁.] – головна партія (реприза-коди) [A₁]. Отже, виникає концентрична композиція, вписана у велике коло повторюваних із збереженням звуковисотного розташування структурно-тематичних одиниць. Зважаючи на схильність А. Шенберга до символічних узагальнень, такий графік послідовності музичних і композиційних подій набуває значення конфігурації інтровертного самопочуття, замкненості у власному «я», що постійно перебуває у стані безперервного занепокою.

Таким чином, якщо музична форма в п'єсі *ор. 11 № 1* в цілому відповідає складній тричастинній, тобто класичній, композиційній схемі, то в мініатюрі *№ 2* вона будується, переш за все, на основі дії загальних логіко-конструктивних принципів: повторності та контрасту, стабільності та мобільності, незмінності та варіативності. Саме ці опозиції керують композиційно-драматургічним процесом, результатом чого в структурі п'єси виникають прояви усталених музичних форм.

Такий підхід до формотворення в тій чи іншій мірі притаманний всім п'єсам *op. 11*. Не випадково трактування їх форм викликає значні розбіжності серед дослідників. Так, Н. Власова у п'єсі *op. 11 № 2* бачать риси складної тричастинної форми, а також сонатної форми із дзеркальною репризою [13, с. 123], Ю. Казанцева вважає, що форму п'єси *op. 11 № 2* можна описати як вільне рондо $ABA_1CA_2DA_3$, причому розділ *D*, у свою чергу, є мікророндо *ded* (хід) c_1fd [36]. Такі дискусійні моменти доводять марність спроб однозначного визнання сутності музичної форми п'єси № 2 з позицій «академічних» схем, що не виключає посилання на них з метою виявлення шляхів трансформацій традиційного формоутворення в умовах атональної музики. Додамо до цього, що й в тональних творах композиторів романтичної доби доволі часто виникала та сама проблема атестації з належності до сталої форми певного типу – як Ф. Ліста, так й Р. Шумана і Ф. Шопена. Достатньо згадати не тільки модифікації сонатних форм, але й деякі п'єси другого з них, зокрема, «Гумореску» та Новелетту №8 *fis-moll* та інші. Водночас, навіть найбільш віддалені від класичних зразків, індивідуалізовані форми названих авторів спиралися на конструктивні можливості тонально-гармонічної системи, що забезпечувало їх цілісність. В умовах атональності вільні форми, започатковані композиторами-романтиками, сприймаються як своєрідні «симулякри» або посилання на подібне.

2.3 Маніфестація новітніх принципів мислення

Атональність не тільки сприяла радикальному оновленню виразності, а й породила безліч композиційних проблем, головною з яких стала складність побудови форми. Так, Н. Власова у своїй монографії особливо зауважує складність будови атональної великої інструментальної форми: «<...>інструментальні композиції Шенберга цього періоду стискаються, подібно до шагреньової шкіри. Окремі стадії

цього процесу добре простежуються на прикладі Трьох п'єс для фортепіано *op. 11*, П'яти п'єс для оркестру *op. 16* і, нарешті Шести маленьких фортепіанних п'єс *op. 19*, цього єдиного в своєму роді циклу музичних афоризмів» [13, с. 104]. «Зворотним боком безпрецедентної витонченості музичного висловлювання став недолік дієвих засобів розвитку і контрасту (як гармонічних, так і тематичних) і, як наслідок, лаконізм формувань. Підставою для музичної форми, яку раніше підтримувала потужна система тональних функцій і співвідношень, стала химерна зміна психологічних імпульсів, миттєвих емоційних “сплесків”. Дійсно, в новій системі координат їх можна було передати з безпрецедентною гнучкістю і точністю – проте чисто музична логіка формоутворення при цьому значною мірою втрачала своє значення. Після пухких гігантських інструментальних форм тонального періоду вкрай “спресовані” атональні твори стали іншою крайністю шенберговської творчості» [там само]. Тому чітке та однозначне визначення форми п'єс цього опусу дуже складне. Ми намагаємось зачепитись за щось знайоме і в нас це виходить, адже головні риси класичних та романтичних форм простежуються, але кожного разу підставляючи ті чи інші моделі класичних або романтичних форм ми не маємо точного збігу, або одного єдиного варіанту. Мініатюри *op. 11* можна розглядати під різними кутами та через різні призми відомих нам форм. Адже у творах А. Шенберга як спадкоємця романтичної традиції всі риси знайомих нам форм ми можемо уловити, але мислення композитора розриває ці рамки. Притаманна його фортепіанним п'єсам фрагментарність та афористичне мислення підводить нас до реформи А. Шенберга в області форм творів. Так, визначаючи у своїх композиціях деякі обриси, контури знайомих нам форм, він «розриває» їх цим дробінням різних думок, надаючи всім музичним фразам твору більш афористичного, індивідуального характеру. А. Шенберг цінив це вміння та розумів, що зобов'язаний цим своїм

атональним композиціям, про які він згодом писав, що навчився «по-перше, формулювати думки в афористичній манері, що не вимагає продовження з формальних підстав; по-друге, з'єднувати думки, не використовуючи формальних зв'язок, просто шляхом нанизування» [77, с. 387–388.].

Причиною відсутності збігу думок дослідників щодо певної – класичної або романтичної – форми творів А. Шенберга додододекафонного періоду, як це впливає зі спостережень Н. Власової, є не стільки атональність як така, але й породжена нею якість тематизму. Максимально деталізований, він не дає можливості ані для дієвих засобів розвитку, ані для рельєфного контрасту [13, с. 104]. В п'єсі *op. 11 № 2* контраст реалізується на рівнях звуковисотного (позатонального) розміщення тематизму, фактури, характеру і напрямку руху, агогіки, експозиційності та розвитку, агогіки – тобто він наявний. Проте відсутність зв'язку мотивних одиниць, що склалися в музиці попередньої історичної доби на основі системи гармонічних тяжінь, неначе позбавляє тематизм семантичної визначеності, інтонаційної сконцентрованості, густоти звиклих позамузичних коннотацій. Осмисленню образно-тематичного контрасту заважає також відзначена Н. Власовою фрагментарність викладення музичної думки, породжувана афористичністю мислення композитора [13, с. 123].

Однак Н. Власова вважає, що причина афористичності творів композитора кінця 1900-х – початку 1910-х років криється аж ніяк не тільки в суб'єктивному рішенні автора, а й в об'єктивній проблематичності будувати великі форми в умовах атональності. За її спостереженням, «<...>менш ніж за десять років Шенберг пройшов шлях від грандіозних за розмірами “Пісень Гурре”, від дуже великих інструментальних форм (“Просвітлену ніч”, “Пеллеас і Мелізанда”, Перший квартет) до лаконічних п'єс *op. 11*. Залишаючись в рамках

тональної системи, нехай і вкрай розширеної, Шенберг не відчував труднощів зі створенням протяжних творів. Складнощі виникають з виходом за її межі. Усвідомлення їх об'єктивної природи прийде поступово протягом 1910-х років. Поки ж, в 1909-му, Шенберг впевнений: він пише коротко тому, що так хоче, а не тому, що не може інакше» [там само, с. 119].

У процесії вивчення проявів спадкоємності атональних творів А. Шенберга з романтичним минулим виникає питання щодо аналогічних властивостей у тогочасній композиторській практиці. Зокрема, В. Бобровський убачає специфіку тематичної драматургії «Карнавала» Р. Шумана – «цієї емблеми карнавальної образності» – в «калейдоскопічності барвистих контрастів», яка спостерігається в строкатості карнавальних флорестанівських тем інших опусів» автора [7, с. 238]. Не беручи до уваги принципові розбіжності в якісних показниках тематизму Р. Шумана і А. Шенберга, відзначимо самий принцип швидкоплинної зміни коротких п'єс поза логіки причинності та зв'язок-переходів між ними. Інша справа, що «карнавальність» власне образного змісту – знакова для музичного світу творів композитора-романтика – принципово чужа фортепіанним п'єсам *op. 11* А. Шенберга.

Ще більші складності виникають у визначенні структурних закономірностей п'єси *op. 11* № 3. В контексті всього опусу тут зустрічаються драматургічний зсув. На відміну від двох попередніх п'єс, третя одразу кидає нас та занурює у стихійний, бурхливий простір. Фрагментарність та різмаїття емоцій, їх контрастна палітра та ідеал безмежної виразності втілюється тут в постійній зміні настрою («тисячі почуттів», за А. Шенбергом). Та, звісно, ускладняється звуковисотна складова п'єси, що різко виділяє її серед перших двох, чому є логічне обумовлення. Між написанням перших двох п'єс *op. 11*, які були закінчені, відповідно, 19 і 22 лютого 1909 року, і третьої п'єси, написання якої

відноситься до серпня цього року, А. Шенбергом були написані П'ять оркестрових п'єс *ор. 16*, відзначені іншою манерою композиторського письма. Отже, зауважує В. Власова, «стиль Шенберга змінився <...>, і всередині *ор. 11* виник невидимий, але добре відчутний вододіл. Якщо в першій і другій п'єсах ще досить помітні прийоми традиційного письма, то в третій Шенберг йде далеко вперед» [13, с. 123–124]. Всі особливості композиторського письма, які спостерігаються у перших двох п'єсах, у № 3 набувають вкрай концентрованого характеру. «Гармонія надзвичайно збагачується всілякими засобами експресії – живописання найтонших психологічних відтінків, нечуваних емоційних підйомів, безмежного різноманітності характерів, одне слово, засобами безпосередньо-чуттєвого впливу. Але разом з тим може ставитися під сумнів (або навіть поступово зводиться нанівець) можливість тонко диференційованих, багато розгалужених музично-логічних співвідношень» [63, с. 457], – це висновок Ю. Холопова, зроблений на матеріалі пізньоромантичної гармонії; ці ж слова, безперечно, ми можемо віднести і до музики А. Шенберга. Звісно, такі «музично-логічні співвідношення» зовсім зникають у зв'язку з відсутністю тональності, тому і засоби зв'язку фраз, побудова композиції, драматургії та формоутворення у п'єсі № 3 набувають найбільш кульмінаційного, концентрованого характеру у всьому опусі. Це і раптові зупинки, і зміни темпу (є місця, де темп змінюється в кожному такті, а то й частіше – тт. 5–10); це і зіставлення крайніх регістрів та полярних динамічних відтінків (її динамічний діапазон простягається від *pppp* до *ffff* при цьому безпосередньо зіставляються *pppp-ppp*, *pp-pppp*, *ff-fff* тощо).

П'єса починається бурхливо та стихійно, вона контрастує з двома першими номерами опусу. Її фактура вкрай насичена тематичними лініями та дуже складна для виконавця. Візуально музична тканина дуже нагадує шуманівську та пізньоромантичну. Вона являє собою партитуру, у якій

бурхливі октави в партії лівої руки та зльоти подвійних нот у правій сполучені з приривчатої мелодичною лінією, що утворює середній голос. Шарова складність музичної матерії спонукає А. Шенберга до тристрокового засобу запису, до якого, зокрема, ще в XIX столітті звертався Ф. Ліст (наприклад, у концертному Етюді № 3, *Des-dur* «*Un sospiro*», а на початку XX – О. Скрейбін Соната №4). Відводячи одразу два нотних стана для лівої руки, композитор одразу ж цим підкреслює диференціацію двох самостійних тематичних ліній. При тому, що теоретично є можливість записати партитуру не в три рядки, а в два, композитор не робить цього, адже йому дуже важливе окреме значення цих ліній, він прагне підкреслити їх. Велику увагу митець приділяє динамічним нюансам та штриху, ретельно виписуючи в кожному такті та до кожного голосу позначки для виконавця. Слід також відмітити складне переплетіння голосів та перехід їх з одного нотного рядка в інший: середній голос може переходити із руки в руку, а лінія нижнього рядка партитури – у середній. Всі ці перипетії композитор уважно виписує і позначає знаком стрілочок або зауважує візуальним поєднанням штилів нот. Індивідуальним і незалежним характером він наділяє і альтовий голос у правій руці. Композитор робить це насамперед за допомогою різних позначок: це і короткі ліги, і акценти, і динамічні нюанси. Такий поліфонічний спосіб композиції, де кожна деталь фактури має своє індивідуальне значення, відразу ж змушує провести аналогію з уже неодноразово згадуваним Й. Брамсом. Ці спостереження ще раз дають змогу переконатися, що А. Шенберг дійсно, як він і говорив, є прихильником та продовжувачем традиційного композиторського письма, і ці традиції, звісно, нагадують більше стиль його попередників доби романтизму: Й. Брамс, Р. Шуман, Ф. Мендельсон.

Притаманні А. Шенбергу-експресіоністу почуття та емоції по-німецьки оформлені – логічно, без будь-якої мішури, і кожна деталь

фактури грає важливу роль: у А. Шенберга немає нічого другорядного, або зайвого. Так само вважає і Д. Ньюлін; пишучи про фортепіанний стиль трьох п'єс *op. 11*, вона висловлює думку, що цей стиль походить від Й. Брамса, тобто передбачає технічні труднощі без зовнішніх ефектів. «Фактура *op. 11* могла бути брамсівською, якби той писав атональну музику», – зауважує дослідниця [73, с. 242]. Не зайвим буде згадати про не дуже теплу оцінку А. Шенбергом концертної обробки другої п'єси циклу, яку запропонував композитору Ф. Бузоні, котрому в ній йому не вистачило часової і просторової широти: «<...>геть від “мотивної” роботи. Геть від гармонії як цементу або будівельного матеріалу архітектури. Гармонія є виразність і ніщо інше. Далі: геть від пафосу! Геть від великовагових довгих творів, від зведених і сконструйованих веж, скель та іншого гігантського мотлоху. Моя музика повинна бути короткою. Стисло! У двох нотах: не будувати, але “висловлювати”!! А результат, на який я розраховую: ніяких стилізованих і стерилізованих тривалих почуттів. Такого немає у людей: людині неможливо відчувати в кожен окремий момент тільки одне почуття. Їх відразу тисячі. І ці тисячі так само погано складаються, як яблука та груші. Вони суперечать один одному. І цю строкатість, це різноманіття, цю нелогічність наших відчуттів, нелогічність, яка виявляється в асоціаціях, наростаючому хвилюванні, який-небудь чуттєвої або нервової реакції, я хотів би передати в своїй музиці. Вона повинна бути вираженням відчуття як воно є, сполучного нас з нашим несвідомим, а не потворною сумішшю відчуття і “усвідомленої логіки”», – так прокоментував композитор працю свого сучасника [цит. за: 80, с. 56–57].

Якщо характер перших п'єс *op. 11* був досить стриманий, зосереджений, звернений до внутрішнього потаємного світу людини, то вже перша фраза п'єси №3, навпаки, дуже експресивна та нагадує свого роду вивільнення емоцій, коли людина вкрай збуджена та знаходиться на

межі зриву. Вір емоцій – і усі вони бурлять в один момент: контрастна спрямованість крайніх голосів, болісний злам середнього голосу, який у третьому такті набуває максимальної щільності, переходячи із одноголосих шістнадцятих у низхідні тризвуки, які скочуються лавиною униз, зрештою переходячи у ще більш бурхливі тридцятьдругі. І навіть до цих фігурацій з тридцятьдругих нот А. Шенберг не підходить поверхово; він ретельно виписує штрихи, причому диференціює їх на кілочки та *staccato*, які контрастують з короткими лігами. Знов, як і у перших двох п'єсах, А. Шенберг позначає межі фраз агогічним закругленням та навіть розрядженням фактури (тт. 4–5) – емоції стихають, сповільнюється темп, короткі мотиви нагадують слова людини, яка після бурхливої промови, дещо задихаючись, кидає ще декілька реплік, позначених агогічними ремарками, що змінюються в кожному такті: низхідна зб. 4, продубльована в партіях обох рук, виконує функцію кадансового завершення музичної думки, що підкреслено вказівкою *rosso rit.* – типовий для п'єс *op.* 11 знак розмежування структурних одиниць музичної форми. Немовби закріплюючи результат тематичного вислову, композитор ще більше гальмує темп – *etwas langsamer* – та в нюансі *fff* подає низку акордів, побудованих у вигляді ч. 8 із терцією в середині – вертикаль, що нагадує улюблені фактурні прийоми Й. Брамса, але із зупинкою на акорді, який охоплює 7 нот. Проте досягнений «висновок» негайно відкидається стрімким пасажем триолями ламаних нот неначе нетерплячим жестом (*viel rascher*). Заклучна серія коротких мотивів із зупинкою на довготривалому акорді з ферматою (*viel langsamer – sehr lang*), нарешті, вичерпує експонування вихідного образу.

Описана послідовність музично-тематичних подій спонукає до сумнівів стосовно абсолютного панування принципу нанизування фрагментів. На нашу думку, він заявляє про себе переважно на структурному рівні. Водночас, наявна фрагментарність складання

композиційного процесу не заважає психологічній мотивованості несподіваних змін тематичних і фактурних одиниць, агогіки, динаміки, що сприймаються як своєрідний «графік» унутрішнього життя людини, точно фіксуючи «тут і тепер» її стану. Отже, при дискретності висловлення відбувається континуальний процес емоційного стану автора, відзначеного швидкоплинністю настроїв, нервовістю, надмірної нестабільністю. Тим самим романтична поривчатість перетворюється на експресіоністську збудженість.

Швидкоплинність подій в п'єсі № 3 при темпі *Bewegte* перешкоджає слуховому орієнтуванню в її композиційній будові, що посилює на рівні сприйняття відчуття афористичності та фрагментарності музичного викладу. Стає очевидним інше розуміння тематизму в порівнянні з попередніми мініатюрами, де музичні думки подавалися хоча й часом вкрай лаконічно, але все ж таки достатньо опукло. Цьому в значній мірі сприяла фактура з досить рельєфно виділеним ведучим мелодичним голосом. В даній п'єсі більш-менш чітко окреслена лінія *quasi*-кантиленного типу, притаманна темам доповнення (перші два такти) та середини (також два такти); показово, що обидві окреслені фразирувальною лігою. Що до вихідної теми, то не зважаючи на наявність мелодичного начала в басовому голосі, складна фактура і «наплив» двох нижніх голосів не дозволяють відчутти її як деякого «тезису», що породжує відчуття власне початку, *initio*. Все це сприяє домінуванню експресіоністської поетики, в умовах якої романтичне виявляється на генетичному рівні художнього цілого.

Якщо мислити побудову третьої п'єси з позицій класичних схем, то можна дуже умовно визначити 3 розділи, співвідношення яких нагадують тричастинну складну репризну форму з новою темою в середині та в коді. Підстави до цього полягають у наявності експозиційного показу вихідної думки (тт. 1 – 7), роботі з нею (тт. 8 – 16), появі іншої думки (тт. 19 – 23),

поверненні варіанту вихідної теми (тт. 8–16 та т. 24), розчиненні тематизму (тт. 30–35). Точкою відліку в такому тлумаченні форми слугують згадані перші сім тактів. Ключовий зворот, показаний у затакті першої теми, стає матеріалом, умовно другої, похідної (т. 8). Вона позначає і початок дзеркальної репризи (від т. 24), після чого нагадується перша (т. 27). Ці звороти входять також до фігурацій та окремих реплік в коді (т. 30). Середня частина (від т. 12) також не позбавлена зв'язку з ключовим зворотом, але її індивідуалізує ланцюжок акордів, що дозволяють її впізнати в коді (зр. тт. 14 і 31).

Спостереження також стосується процесуального боку музичної форми. Тільки перша, вихідна, тема має хоча коротку, але безперервну лінію, тобто – цілісний характер. Подалі царює імпульсивність висловлювання, що виявляється в раптовості його поворотів: усіляких «напливах», «вторгненнях» тощо, які супроводжуються зміною фактури, динаміки, темпу, характеру руху. Складається враження, що нібито кожна фраза не вимовляється до кінця, а обривається на півслові. Це сприяє виникненню враження потоку свідомості, сутінковості психологічного стану, типових для способу висловлення художників-експресіоністів.

Складність у визначенні логічних закономірностей в організації музичної форми розглядуваної мініатюри обумовилена також майже тотальною варіаційністю і поліфонічністю фактури. Як визначалося, у викладеній первісній темі спостерігаються неточні імітації вихідного мотиву басової мелодії в альтовому голосі, підкресленої знаками $>$ і *sf*, потім у сопрановому, також виділеними позначками $>$. Навіть в наступній фігураційній одиниці прослухується той самий мотив. З нього починається друга тема (*etwas langsamer*), продовження якої будується на послідовності, експонованій в сопрановому голосі первинної (*rit. racher*), а початковий двутакт містить в басу поступовий рух притаманний вихідній темі п'єсі. Подібні операції здійснюються і подалі, причому кульмінаційне

«проголошення» (*Breit*) пов'язане з проведенням вихідного мотиву. У цілому алгоритм музичного процесу спрямовується зміною рельєфного тематизму – розрядженим, інтонаційно концентрованим – фігураційним, а також фактури: чітко окресленим ведучим голосом – і таким, що нагадує «загальні форми руху». Проте, у всіх випадках зв'язок з вихідним тематизмом ніде не втрачається. Наприклад, у темі середньої частини (*etwas langsamer*) графічно виділені мелодія й супровід з коротких арпеджованих послідовностей. Насправді, цей «акомпанемент» є похідним від заключного мотиву т. 2 в басу. Аналогічні формули, але в інверсії, завершують кульмінаційну зону, причому тут вже немає сумніву в їх тематичній навантаженості. Додамо, що в цьому епізоді нагадується двуголосся сопрано і альту з т. 1, та для осмислення альтової лінії як тематичної за змістом і функцією композитор біля кожної ноти виставляє знак >, хоча агогічна позначка – *rascher*.

Чергування «твердих» форм – з чітко окресленим тематизмом в *quasi*-гомофонній фактурі – і «потоків» – з розосередженим звучанням – дозволяє встановити опорні точки музичної форми: три розділи, що співвідносяться за принципом дзеркальної симетрії. Тт. 1–7 – основна тема; тт. 8–11 – тема доповнення. Вона могла б стати побічною в сонатній експозиції, але через фрагментарність викладу (фактично, 3,5 такти, з яких другий позбавлений мелодичної гнучкості) не реалізується як така. Тт. 12–23,5 – середня частина з кульмінацією; тт. 24,5–31 – реприза теми доповнення з генеральною кульмінацією; тт. 32–35 – кода.

Очевидно, розуміючи труднощі, що виникають у піаніста при інтерпретації цього опусу, А. Шенберг ретельно проставляє усілякі пояснення в нотному тексті. В продовж аналізу вже зверталась увага на численні авторські словесні та графічні позначки. Додамо до цього наступне щодо п'єси № 3. Як зауважує Ю. Казанцева, у тт. 28, 29 та 31 ми зустрічаємо не дуже характерний для фортепіанної нотації знак «Λ»

(Спочатку – знак аспірації у духових інструментів.) [34, с. 193]. Його використовують, зокрема, К. Дебюссі, Ф. Ліст, Ф. Шопен – для посилення динамічного акценту, ще більш сильного й енергійного, ніж той, що позначається традиційним символом «>»; музикознавиця зауважує, що у А. Шенберга смисл знака «**Λ**» не настільки очевидний, адже в третій п'єсі *op. 11* він використовується при рівні гучності *fff* і *ffff*. У передмові до видань опусів 23 і 25 сам А. Шенберг дав таке роз'яснення: «Символ означає, як мінімум: не пом'якшувати звуку! Найчастіше це просто означає, що ноту треба акцентувати (особливо часто таким знаком відзначені слабкі частки такту)» [78, с. 33]. Ю. Казанцева вважає, що у А. Шенберга символ «**Λ**» – не просто динамічний акцент. Ще одне пояснення цього знака А. Шенберг дав в передмові до фортепіанний концерт *op. 42*: «У нотах, зазначеним знаком «**Λ**», повинна надаватися певна ступінь значущості» [75]. Цей символ, на відміну від динамічного акценту, підкреслює значимість не тільки окремих звуків, а й цілих фраз або їх частин. Він допомагає виконавцю визначити «пріоритетні» голоси, виділити центри тяжкості фраз, іноді навіть створити певний настрій [34, с. 193].

Узагальнюючи спостереження над кожною з п'єс, що входять до *op. 11*, можна зауважити наступне. Драматургія цього опусу нагадує класичний сонатний цикл з трьох частин, звісно без класичного сонатного *allegro* у першій п'єсі. В першу чергу *op. 11* нагадує його своїм темповим співвідношенням п'єс, їх характером, тоном. Оповідальний, помірний настрій першої п'єси; повільний, глибокий, роздумливий другої, який часто є основним тоном та драматургією других частин сонат; та бурхливий фінал, звісно із своїми контрастними епізодами, який розчиняється у кінці (до речі, подібні закінчення фіналу є у Л. Бетховена, наприклад, фінал соната для фортепіано № 7 *D-dur op. 10 № 3*, № 12 *As-dur op. 26* чи кінець сонати *op. 111*).

Спадкоємність Трьох п'єс *op. 11* для фортепіано А. Шенберга виявляється не тільки за допомогою їх музикознавчого аналізу, але й у вимірі виконавської інтерпретації, тобто через ті творчі завдання які в нотному тексті вбачають піаністи.

2.4 У діалозі з виконавцем

Якщо розглядати фортепіанний стиль А. Шенберга, то при всій різноманітності творів та композиційних технік, які в них використовуються, всі вони мають спільні риси та ознаку авторської індивідуальності митця. По-перше, майже всі фортепіанні п'єси належать до жанру мініатюри, по-друге, всі вони максимально сконцентровані в ідеї, суті художнього задуму; головним в них є зміст, а не ігрова спритність піаніста, ефектність пасажів та блискучих віртуозних фігурацій і прийомів. А. Шенберг ніколи не прагнув догодити виконавцю чи слухачеві, наділяючи свої фортепіанні твори зовнішньою привабливістю подачі музичного матеріалу, навпаки, композиторська думка для нього була первинною: «Всі, для кого найважливішою є виразність, складали для фортепіано, перш за все з урахуванням вимог і потреб інструменту. Композиція стоїть на передньому плані, інструмент враховується. Не навпаки» [71, с. 37] З цього витікає і тонка поліфонічна розробка звукової тканини всіх п'єс. Такий підхід до фортепіанної музики та композиції в цілому знов-таки вказує на значну схожість та продовження композиторських ідей Й. Брамса, особливо це перегукується з його пізніми опусами. Проте, у зв'язку із стильовою та смисловою специфікою творів А. Шенберга ця музика потребує і нетрадиційного підходу у виконавстві. Складна поліфонічна фактура, різноманіття штрихів, гігантська палітра динаміки на короткому клаптику музичного простору та, звісно, відсутність гармонії – все це ставить неабиякі труднощі перед виконавцем. Незважаючи на те, що музика А. Шенберга є над-експресивною,

пасіонарною, імпульсивною, яка виражає всю палітру людських почуттів, вона водночас дуже логічна і раціональна. І ці, нібито, полярні речі уживаються та сплітаються в його творах. Знов слід відмітити, що в цьому плані він не є унікальним, а навпаки вказує на його композиторський фундамент та орієнтир, а саме – на традиції класичного та романтичного письма. Але новою є мова, яку обрав композитор, його світовідчуття, нові засоби фразування та витончена мотивна розробка, в якій значимі всі найдрібніші музичні елементи. Зв'язки між цими елементами можна не побачити при поверховому погляді на нотний текст, адже вони можуть бути виявлені лише при аналітичній роботі виконавця. «У мене варіювання майже повністю заміщає собою повторення», – констатує А. Шенберг. Початковий мотив змінюється так, що результатом стає щось нове, що має мало спільного зі своїм прототипом, тому не відразу вдається розпізнати його в варійованому вигляді, і «єдине, що допомагає сприймати всі ці типи комбінацій, – логіка і гостре почуття форми» [76, с. 101–102]. Також про обов'язковий логічний аналіз і сприйняття творів композитора виконавцем пише і Б. Асаф'єва: «Сприйняття творів А. Шенберга дуже важко і майже неможливо без аналітичного ознайомлення. При всіх своїх глибоких емоційних коренях це мистецтво інтелектуального порядку, мистецтво, що наближається до складних філософських систем» [6, с. 164]. Все вище перераховане ставить перед піаністом дійсно непросте завдання: уникнути як холодного, розважливого виконавства, так і штучного емоційного запалу. «Немає нічого більш помилкового, ніж обидві ці крайнощі, – пише А. Шенберг. – Але чому ж немає справжньої, добре збалансованою, щирої та благородної емоції?» [69, с. 422]. Тому з особливою серйозністю автор підходив до питання виконавства його творів і виконавства в цілому; він навіть почав працювати над своїм трактатом про виконавство *Zur Vortragslehre*. Композитор вимагав від музикантів максимального дотримування нотного тексту та задуму автора:

«При втіленні виражених мною в нотах музичних думок я не можу визнавати нічиєї волі, крім своєї власної» [68, с. 113]. При цьому митець вимагав і особистісного глибокого занурення в матеріал, а не сліпого механічного виконання всіх авторських ремарок. Він наполягав на тому, що нотну партитуру треба не просто вивчати, а «розгадувати» (*enträtseln*): саме на цьому слові зробив акцент композитор у статті «Механічні музичні інструменти» [50, с. 29]. Але він припускав, що деякі деталі стосовно виконавства можуть бути скореговані епохою, у якій виконуються музичні твори: «У кожній епосі свої темпи і свої запити до виконання (швидше — повільніше, важче — легше, патетичніше — стриманіше, ніжніше — грубіше, тощо). Інтерпретація потрібна, щоб думки автора стали доступнішими слуху епохи, сприйняттю нинішнього слухача» [69, с. 288]. Також він підкреслював і те, що навіть авторська інтерпретація не може вважатися остаточною, адже творець, змінюючись сам, по-різному трактує свої твори.

По фортепіанним рукописам композитора ми бачимо прагнення все детально описати, донести до виконавця суть твору через численні авторські ремарки щодо темпів, характеру, артикуляції, педалі тощо. Разом із цим він також і усвідомлював, до яких руйнівних наслідків може призвести надмірна деталізація партитури музичного твору: «Чим точніше стають вказівки виконавцю, тим вони більш недосконалі» [76, с. 319]. Тому головним критерієм знов-таки залишалось глибоке занурення музиканта у матеріал, емоційний характер, сутність твору — вміння читати між рядків. «Так як на нотному папері можна уявити лише малу частину музичної думки, то виконавець, якщо він не вміє читати між рядків, ніколи не добереться до її змісту», — пише композитор [там само, с. 307–308].

Цікавим і не випадковим є той факт, що піаністом, який відновив увагу виконавців до музики А. Шенберга і надав їй неабиякої популярності став Г. Гульд. Адже засіб творчого висловлювання

канадського майстра майже ідеально співпадає з тими критеріями адекватного трактування авторських музичних думок, що висував композитор у своєму трактаті про виконавство *Zur Vortragslehre*. «Вищий принцип будь-якого виконання – змусити все написане композитором звучати так, щоб кожну ноту було виразно чути, а всі звуки, як послідовні, так і одночасні, взаємодіяли таким чином, щоб в будь-який момент жоден голос не перекривав інший, але, навпаки, щоб всі вони чітко відрізнялися один від іншого» [там само, с. 319]. А. Шенберг також зауважує, що виділення теми та невиразне виконання інших голосів в насиченій, поліфонічній партитурі суперечить його композиторській техніці. Тому, ще одним найважливішим виконавським критерієм є індивідуальність кожного окремого голосу, їх чітка та осмислена диференціація. «Бути здатним чути їх, слідувати за ними і грати кожен з них як незалежну динамічну цілісність», – пише композитор [цит. за: 72, с. 16].

Складно уявити більш ідеального піаніста, який підходить до наведених вище критеріїв до виконавця, ніж Г. Гульд. Піаніст дотримувався таких позицій, не тільки виконуючи музику Й. С. Баха, але й так само підходив до інтерпретацій і романтичних творів, тому не дивно, що цей підхід він залишив і у трактуванні фортепіанних творів А. Шенберга. Саме він свого часу надав музиці композитора нового дихання та інтересу до неї у колег та публіки. Хоча Г. Гульд і допускав у своїх інтерпретаціях деякі вільності щодо авторського тексту, але вони стосувались, в першу чергу, темпів, які обирав піаніст, – того самого сприйняття «слуху епохи» та звісно власного сприйняття піаніста, про який говорив А. Шенберг. Не зважаючи на те, що композитор дуже точно вказував темпи до своїх творів (починаючи з п'єс *op. 23*, він позначає базові темпи за метрономом), він, вважав наступне: «Навряд чи є такий темп, в якому обдарований музикант грає неправильно або, навпаки, бездарний – правильно» [69, с. 289]. Також це зауваження можна

поширити на інші доступні виконавцю засоби виразності. До речі, Г. Гульд часто міг взяти, або не взяти вказану автором педаль, або дуже пом'якшити динамічні градації. А. Шенберг поряд з Й. С. Бахом і Л. Бетховеном входив у ряд найулюбленіших авторів піаніста, який записав усі фортепіанні твори композитора. Показовим також є те, що піаніст залишив і власний композиторський спадок, який продовжує традиції А. Шенберга та нововіденської школи. Г. Гульд відомий чи не перш за все своїми інтерпретаціями музики Й. С. Баха та тяжінням до чітко структурованої, логічно побудованої музики. Тому в його репертуарі майже немає творів таких композиторів-романтиків, як Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Ліст. Але він грав Й. Брамса, який був більш наближений з поліфонічної точки зору та логіки письма до Й. С. Баха. Отже, через ці пристрасті у виконавській практиці Г. Гульда ми можемо прослідкувати наступну чітку лінію та спадкоємність: Й. С. Бах – Й. Брамс – А. Шенберг і у якомусь сенсі побачити, що піаніст грає А. Шенберга як Й. С. Баха і Й. Брамса, не ототожнюючи їх художні світи, але встановлюючи цю спадкоємність.

Інтерпретація Г. Гульда *op. 11* А. Шенберга, як і в його інших виконаннях, вражає свідомим та виразним інтонуванням кожної лінії фактури, її поліфонічним сприйняттям і регістровою різноманітністю. Він майстерно «прослухує» всі складові музичної тканини та їх взаємодію між собою. В епізодах *п'єси*, де тип фактури більш гомофонний, Г. Гульд, виразно інтонує мелодичний голос, підлаштовуючи акорди під звучання довгих нот у мелодії, що дуже нагадує романтичний стиль. Разом з тим, коли починається поліфонічне викладення матеріалу, він вкрай лаконічно та природньо, не перериваючи течії музичного матеріалу у верхньому голосі, підключає інші. В ці моменти всі голоси сприймаються як рівноправні; особливо наочно це відчувається, коли деякі з них припиняють звучати та залишаються, наприклад, тільки 2 голоси, що в цей

момент часу сприймаються як основні, дуже органічно з'явившись і природньо продовжуючи свою лінію, свою розповідь. Вони почергово переключають увагу на себе, таким чином показуючи, що всі вони рівноправні частини цілого. Г. Гульд дотримується авторських ремарок та динамічних вказівок, тому на відміну від бахівської поліфонії, у якій піаніст часто грає голоси фактури різним штрихом, у шенбергівській поліфонії всі голоси звучать в його виконанні *legato* – як того потребує автор.

Слід відмітити тембральне різномаяття у виконанні Г. Гульда п'єс А. Шенберга, що надає їм великого спектру відтінків та кольорів, інколи нагадуючи камерний оркестр (або квартет). Крім тембральної окраски, піаніст диференціює також емоційний настрій та характер різних пластів фактури, коли цього вимагає розподіл музичного матеріалу. Наведемо деякі приклади інтерпретації виконавцем з п'єси *op. 11 № 1*. У тт. 14-16, як було зазначено вище, сполучаються суворий та заперечуючий настрій у басовому голосі й ніжний та тонкий у сопрано. Г. Гульд виконує п'єсу у притаманному їй медитативному ключі, логічно будуючи загальну драматургію твору, де кожна частина виходить з попередньої. Основну тему він витримує в спокійному, задумливому характері, ретельно виконуючи всі динамічні вказівки автора, дотримується вказаних А. Шенбергом ліг, але разом с тим думка не переривається протягом перших восьми тактів, лише дещо закруглюючись у кінці (*rit.*). Втім, піаніст не завжди чітко виконує побажання автора, висловлені у відповідних ремарках, або тлумачить їх по-своєму, досягаючи аналогічного образно-сміслового ефекту іншими засобами. Наприклад, Г. Гульд майже не виконує авторську ремарку *langsamer* у другому проведенні теми. Аналогічно, попри авторське позначення *mit Dämpfung* (3. *Pedal*), фігураційний епізод (тт. 12–13) піаніст грає чітко, досить сухо, майже без педалі, привносячи в музику більш поривчастого руху, що

співпадає з шенбергівською вказівкою *viel schneller*. З четвертого такту піаніст надає всім чотирьом голосам рівноправності. Не перериваючи мелодичну лінію, він активно підключає середні голоси, при цьому не віддає переваги якомусь окремому голосу, внаслідок чого у цьому епізоді виникає ефект розмови. У т. 13, де партії правої та лівої рук диференціюються на два пласти, виконавець віддає перевагу тематично більш виразному нижньому голосу, граючи партію правої руки менш значуще та як своєрідний супровід. У наступному епізоді (тт. 14–18) Г. Гульд приділяє значну увагу виразним можливостям тембрових фарб, притаманних різним елементам фактури. Завдяки цьому піаніст створює контрастний емоційний настрій: на фоні примарного звучання «німого акорду» звучать суворі та заперечувальні репліки у басовому голосі, що чергуються з тремтливими відповідями у сопрано. Зміна музичних подій у т. 19 (*sehr langsam*) спонукає Г. Гульда виконати цей епізод більш значуще та повільніше, як того і вимагає автор. Приділивши значну увагу акцентованому голосу, музикант грає цю частину без зайвого пафосу, зберігаючи медитативний та задумливий характер п'єси. Піаніст не підкреслює динамічний контраст між басовим голосом, який грається на *f* з акцентами, та середнім, поміченим знаком *p*. Сам Г. Гульд в одному з своїх інтерв'ю говорить про те, що не дуже любить використовувати всі динамічні можливості фортепіано [53, с. 82]. Зважаючи на значущість цієї частини, піаніст акцентовано виділяє її, досить сильно сповільнюючи рух і тим самим водночас показуючи завершення одного епізоду та початок наступного. Дуже виразно Г. Гульд грає канон; він позначає вступи всіх голосів, при цьому добре «прослуховує» прихований голос, який не одержує самостійної мелодичної наповненості. Отже, піаніст демонструє притаманний йому майстерний поліфонічний слух, що сприяв визнанню музиканта як одного з найкращих виконавців творів Й. С. Баха.

Лінеарність мислення піаніста розкривається не тільки у фактурному, але й у структурному аспектах. Наприклад, постійна зміна темпових вказівок у тт. 28–29 не тільки не підкреслюється їм засобом рельєфних контрастів, а, навпаки, вуалюється через сприйняття всієї побудови як єдиного цілого. Тобто виконуючи всі побажання автора щодо змін темпу (*rasher* — *langsam*), Г. Гульд водночас не прочитує їх як полярні. Він лише дещо сповільнює рух вже у кульмінаційних тт. 29–30 та закінчує цей епізод дуже лаконічним спуском і виразно проінтонованою останньою октавною реплікою у т. 33. У середньому розділі піаніст дещо змінює характер п'єси, точно виконуючи ремарку автора *fließend* (текуче). При цьому він не змінює темп, а лише додає внутрішнього руху музичному розвитку. Виконавець висвітлює тему, приховану у новій фактурі та пунктирному ритмі, дуже виразно протиставляє партію лівої руки правій, граючи її як контрапункт та підкреслюючи протилежні напрямки ліній, що містяться в обох партіях (у лівій руці – униз, у правій – вгору). У т. 38 він активно показує середній голос і дуже лаконічно переходить на висхідні пасажі, дещо філіруючи звук наприкінці. Ідеально чітко Г. Гульд виконує ламані нони та септими у т. 40 та робить *diminuendo* наприкінці такту, надаючи цьому епізоду ефект мерехтіння, ніби гру світла. У цьому ж такті він показує контрастні образи у верхньому та нижньому регістрах, виконуючи акорди на *sf* як спалахи і виразно інтонуючи прими у малій октаві. Низхідний рух у тт. 42–44 піаніст ретельно вибудовує, надаючи значної уваги паузі наприкінці 44-го такту, не дивлячись на те, що «спуск» ланок секвенції продовжується і подалі. Відзначена музикантом цезура цілком логічна, оскільки вона дозволяє виокремити тритактовий фрагмент та розділити музичний розвиток у відповідності до зміни фактури і способів викладення тематичних елементів: короткі мотиви замість довгої лінії. Таке рішення піаніста цілком відповідає також виконавським ремаркам А. Шенберга,

який протягом сходження музичного напрямку відмічає кожний його крок знаками динаміки: від *f* до *pp*. При цьому автор послідовно виставляє позначку *diminuendo*. Отже, починаючи з т. 45, триває «спуск» музичного матеріалу та *diminuendo*, але після паузи Г. Гульд надає йому більш задумливого характеру, який нагадує початок п'єси. Протилежний рух мелодичної лінії супроводжується зростанням динаміки, що музикант мислить як поштовх до злету у напрямку до кульмінації. Заслугує уваги тлумачення піаністом рекомендації автора щодо пасажу, який підводить до проголошення головної музичної думки п'єси. Позначку *accel.* Г. Гульд виконує не буквально – як зміну музичного часу, а надає вказаному пасажу значущості завдяки підкреслено виразному інтонуванню кожного інтервалу. Кульмінацію піаніст грає не як раптовий сплеск експресії, а як логічну ланку розвитку музичного процесу, але дуже швидко «згорає», не перериваючи єдності мелодичної лінії. Не дивлячись на те, що на перший погляд, фактура кульмінаційної вершини оформлена за допомогою гомофонних прийомів викладення, А. Шенберг не відмовляється від чіткого проведення ще одного голосу в середині фактури, і Г. Гульд рельєфно проводить цей голос, якому він надає індивідуального характеру, підкреслюючи закладену у нотному тексті виразність запитальних мотивів, які раптово мовби зникають у легкому *staccato*. Тридцятьдругі в партії лівої руки піаніст грає стрімко, але в суперечить авторський позначці *martellato*, не виділяє акцентами кожний звук. Таким чином, основну увагу він приділяє суто тематичним пластам фактури, тобто «дуєту» верхнього і середнього голосів, їх взаємодії.

На противагу цьому у репризі Г. Гульд дуже обережно та водночас виразно інтонує шістнадцяті в партії лівої руки, не порушуючи динамічний та функціональний баланс між мелодичним рельєфом і фоном. Подалі він надає значущості терцієвим ходам октавами в басовому голосі (з т. 54), причому у його виконанні вони нагадують наче нав'язливу думку,

поступово рухаючись догори. Цими октавами Г. Гульд підводить музичний процес до головного матеріалу, яким є мелодичні фрази в партії правої руки. Вони проводяться у середині фактури, але чітко виділені акцентованими вісімками. Фон складається з довгих акордів у тій самій партії та подекуди виникаючих терцієвих октавними ходів, які лише нагадують про себе, поступаючись виділеному голосу у виразності та функціональній ролі. Усю коду п'єси Г. Гульд грає, розчиняючи у звучанні довгих нот правої та лівої руки дещо змінену тему, що переходить від тенора до альтового голосу і назад до тенора, котрий у т. 63 залишається наодинці, зупинившись на октаві (E_1-E), яку піаніст у суворому та навіть містичному характері переводить в останній акорд.

Таким чином, Г. Гульд мислить п'єсу А. Шенберга як цілісну, добре побудовану конструкцію. Відмічаючи усі цезури, що містяться у нотному тексті, піаніст водночас сприймає кожний фрагмент музичного матеріалу як суворо підпорядкований єдиній композиційно-драматургічній ідеї. Втім, він не відчуває себе тільки доброчесним виконавцем всіх деталей композиторського тексту, що відповідає інтерпретаторському *credo* піаніста: «Виконавець або повинен заново скласти музичний твір, або знайти собі інше заняття. Абсолютно безглуздо, нецікаво повторювати те, що вже є. Навіщо творити дублікати?» [цит. за: 53, с. 156].

Висновки до Розділу 2. Три п'єси *op. 11 № 1* відносяться до того типу творів початку ХХ століття, які водночас звернені до майбутнього та зберігають неявні зв'язки з минулим. Зосередженість на інтонаційній наповненості тематизму як носія музичної виразності та засобу авторського особистісного висловлення свідчить про продовження композитором пізньоромантичного згущення музичної експресії, посиленої новітніми світовідчуттями та складом висотної організації. Густа хроматизація горизонталі та вертикалі, раптові зміни динаміки і темпу безпосередньо відсилають до «Тристана та Ізольди» Р. Вагнера.

Оперування єдиним тематичним комплексом спадкоємно пов'язане з техніками лейтмотивності та монотематизму. Музична «проза» як вільне висловлювання оповідального типу сходить до принципів побудови композиційно-драматургічного процесу романтичної доби взагалі, особливо її пізнього періоду. Мислення інтервальними одиницями, лінійний вимір тематичного руху, чітка структурованість музичної форми відсилають до спадку Й. Брамса. Саме брамсівської лінії пізнього романтизму фактично дотримується у своєму виконанні шенбергівської п'єси Г. Гульд, поєднуючи загострену емоційність висловлення з чіткою організацією авторської думки. Притаманна піаністові сувора дисципліна мислення перешкоджає, з одного боку, розпаду музичної форми на окремі фрагменти, з іншого – надмірній експресії вираження. Таким чином, інтерпретація Г. Гульдом розглянутої мініатюри цілковито співпадає у своїх принципових настановах з об'єктивним поглядом на неї як результатом наукового аналізу.

ВИСНОВКИ

Історична дистанція, що відділяє наші часи від життя і творчості А. Шенберга, сприяє відкриттю в музиці і світогляді лідера нововіденської школи численних зв'язків з класико-романтичною традицією. З особливою мірою наочності спадкоємність стильових засад та атрибутивних якостей шенбергівських фортепіанних опусів на ранньому етапі композиторського становлення майстра демонструють, зокрема, Три п'єси *op. 11*, розгляд яких дозволяє простежити метаморфози запозичених у попередників принципів організації музичної матерії та формоутворення в умовах атоналізму. Це спонукало до вивчення названого музичного матеріалу в контексті естетичної спорідненості представника нововіденського напрямку в музичному мистецтві першої половини XX століття з пізнім романтизмом та ширше – з новоєвропейською культурою, однією з ознак якої можна вважати «людинознавство», а в проекції на XIX століття – «мистецтво переживання».

У сучасній музикознавчій літературі вивчаються різні аспекти творчого спадку А. Шенберга. Найважливішим із них є співвідношення інноваційних устремлінь майстра, – що дозволили вважати його лідером не тільки нововіденської школи, але, поруч з І. Стравінським, європейської музики першої половини XX століття взагалі, – та відбитих у творах композитора явищ музичного мистецтва останніх трьох століть. Наприклад, віддаючи належне сміливим знахідкам А. Шенберга як представника музичного експресіонізму, С. Павлишин наполягає на тому, що й самий експресіонізм був специфічним продовженням романтизму в умовах новітнього світогляду та сучасної системи цінностей [56]. З іншого боку, О. Михайлов вважає, що твори А. Шенберга, принаймні, атонального періоду, підхоплюють ту лінію розвитку романтичного мистецтва, яка була націлена на так зване «мистецтво переживання» [52].

Навпаки, в додекофонний період названий дослідник відзначає перевагу раціонального начала над емоційним [там само]. Відмічена О. Михаловим властивість додекофонних опусів композитора дозволяє Г. Гадзюк виявити в них деякі прояви неокласицистських тенденцій часу. Насправді, дослідниця радше розкриває власне класичні риси аналізованих додекафонних творів, що пов'язані з раціонально компонованою формою та «слідами» кварто-квінтових тональних зв'язків [14]. Заслоговують на увагу спроби дослідників простежити, як саме вже в композиціях пізньоромантичного стилю А. Шенберга визрівають такі композиційні ідеї, котрі у подальшому стануть стійкими принципами шенбергівської організації музичної форми. Саме таким шляхом йдуть К. Луценко й О. Орлова, які вивчають «Пісні Гурре» А. Шенберга [51, 55].

Поряд з намаганням осмислити композиторський спадок А. Шенберга в проекції на його зв'язки з минулим, у науковій літературі зустрічається також протилежна позиція, згідно з якою ідеї лідера нововіденців настільки радикальні, що вбачати подібні спадкоємні зв'язки можна лише на рівні деяких аналогій. Так, досліджуючи сонатну форму у творчості композиторів XX століття, зокрема А. Шенберга, А. Клімовицький наполягає на тому, що вже в атональних композиціях автора можна вбачати хіба що «імітацію» сонатної форми, але не її як таку [42]. Аналогічні думки про фактичний розрив А. Шенберга з основоположними принципами класико-романтичної епохи висловлює Р. Лаул, який відмовляє композиторові у використанні тематизму та мелодичного начала [47]. У свою чергу, Н. Власова займає дещо компромісну позицію між визнанням А. Шенберга продовжувачем класико-романтичної традиції та осмислення його в суттєвому відриві від них [13]. Таким чином, у вивченій науковій літературі виявляється дискусійна ситуація, розв'язати яку можна лише за умов спеціального

аналізу проявів, зокрема, романтичних традицій в творах композитора, що обрано предметом спеціального дослідження в даній магістерській роботі.

Тісний зв'язок з цією традицією саме й викривають Три п'єси *ор. 11* А. Шенберга, з яких починається атональний період його творчості. Попри відсутність функціонально-гармонічних засобів формоутворення, їх розглядання дозволяє розкрити такі властивості класико-романтичної музики, як ліризм висловлення, принцип образного контрасту, чітка функціональність музичної форми та її структурованість, широке вживання варіантно-варіаційних засобів розвитку тематичного матеріалу, розуміння теми-мелодії як ключового носія авторської думки, а з боку піанізму – використання фактурно-формульних прийомів, притаманних фортепіанному мистецтву романтичної доби. Вільне, на перший погляд, викладення музичного матеріалу, навіть його деяка фрагментарність, значна міра експресії вираження сполучаються з високим ступенем раціональної організації, дисципліною мислення, що зближує стильові якості розглянутих фортепіанних п'єс А. Шенберга з пізніми інтермеццо Й. Брамса.

Три п'єси *ор. 11* відносяться до того типу творів, які водночас мають радикально нове звучання та звуковисотне сприйняття, – адже в них А. Шенберг повністю відмовляється від тонального мислення та гармонії як засобів виразності, – та відбиття таких явищ, що свідчать про його зв'язок з пізньромантичними композиційними прийомами. Він максимально концентрує музичний матеріал, закладаючи у своїх мініатюрах одразу тисячі почуттів та станів людської свідомості, які втілені у формах, запозичених з творчої практики недавнього минулого. Зосередженість на інтонаційній наповненості тематизму, стиснення музичних думок і максимальна емоційність в цих мініатюрах свідчать про продовження композитором пізньромантичного згущення музичної експресії, посиленої новим світовідчуттями своєї епохи та обраної автором

музичної мови, що приведе його до ще більш радикальних реформ у світі музики. Оперування єдиним тематичним комплексом пов'язує твори А. Шенберга з такими техніками композиторського письма минулого, як лейтмотивність та монотематизм. Насичена хроматизація музичного матеріалу, його горизонталі та вертикалі, раптові зміни динаміки і темпу безпосередньо відсилають до творів композиторів пізньоромантичної доби, зокрема Р. Вагнера. Вільне висловлювання оповідального типу – музична «проза» – сходить до принципів побудови композиційно-драматургічного процесу романтичної епохи взагалі, особливо її пізнього періоду. Треба також зауважити, що стислість реприз та їх перетворення в репризу-коду, що притаманне, наприклад, розглядуваній п'єсі *op. 11 № 1* А. Шенберга, є типовим принципом конструювання творів Ф. Шопена. Засіб будування драматургічної лінії, де нарощувана експресія досягає кульмінації, котра співпадає з початком вкрай стислої репризи, нагадує не тільки романтичні, але й бетховенські моделі, коли заключний розділ форми виникає на гребіні потужної хвилі енергетичного зростання. Порядок викладення музичного матеріалу співпадає з класико-романтичною логікою формобудування: показ теми та її активне варіювання в межах мотиву та розгорнутих композиційних одиниць, а форма другої п'єси циклу дуже нагадує умовну сонатну форму поемного типу, де навіть співвідношення головної і пібічної партій кореспондують у тональному плані з класичними композиційними схемами. Поліфонічна фактура, через яку здійснюється висловлювання глибоких почуттів та переживань композитора, мислення інтервальними одиницями, лінеарний вимір тематичного руху, чітка структурованість музичної форми, відзначені в розглянутих мініатюрах, відсилають до спадку Й. Брамса.

Саме брамсівської манери і якості виконання шенбергівських п'єс дотримується Г. Гульд, поєднуючи максимально сконцентровану емоційність висловлення з чіткою організацією авторської думки. На

такому послідовному виконанні авторської ідеї виконавцем, що не повинно заважати його вмінню читати між строк, наполягав А. Шенберг. Не зважаючи на надемоційні властивості творів А. Шенберга, сприйняття його музики, а тим паче виконання шенбергівських творів потребує вельми напруженої інтелектуальної праці та аналізу. Не дивно, що Г. Гульд, піаніст, який поєднує всі ці якості, цілком відповідає у своїх інтерпретаціях принципам настанов автора.

Пропонований підхід до осмислення фортепіанних творів А. Шенберга відкриває шлях до їх подальшого вивчення з обраних позицій, що може скласти перспективу даної магістерської роботи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. Философия новой музыки. Москва : Логос, 2001. 352 с.
2. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. Москва : Практика, 1995. 256 с.
3. Аксёнова Е. GURRE-LIEDER А. Шёнберга: к теории жанровых взаимодействий: магистерская работа. Харьков. нац. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков. 2010. 54 с.
4. Андросова Д. Символизм и поликлавирность в фортепианном исполнительстве XX в. : монография. Одесса : Астропринт, 2014. 400 с.
5. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : «Музыка», 1971. 376 с.
6. Асафьев Б. О музыке XX века. Ленинград : Музыка, 1982. 200 с.
7. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки. Москва: Музыка, 1989. Вып. 1. 268 с.
8. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1978. 332 с.
9. Брагіна Н. Художня концепція творів А. Шенберга. *Українське музикознавство*. Київ : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Центр муз. україністики, каф. історії музики, 2002. Вип. 31. С. 327–332.
10. Булез П. Ориентиры I: Избранные статьи. Москва : Логос-Альтера, 2004. 200 с.
11. Веберн А. Лекции о музыке. Письма. Москва : Музыка, 1975. 143 с.
12. Власова Н. О понятии «музыкальная мысль» у Арнольда Шёнберга. *Музыка как форма интеллектуальной деятельности*. Москва : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. С. 217–233.

13. Власова Н. Творчество Арнольда Шёнберга. Москва : ЛКИ, 2007. 528 с.
14. Газдюк Г. Неокласицизм і творчість Шенберга : деякі паралелі. *Культура України*. Харків : ХДАК, 2007. Вип. 20. С. 199–206.
15. Газдюк Г. Универсализм Гетевской натурфилософии и «метаморфоз» серийной техники в музыке Шёнберга и Веберна. *Проблеми взаємодії мистецтва педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2005. Вип. 16. С. 153–161.
16. Газдюк Г. Штрихи до творчого портрету Арнольда Шенберга. *З музично-педагогічного та дослідницького досвіду*. Харків, 2008. Вип. 2. С. 68–118.
17. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Изд. 2-е. Ленинград : Сов. композитор, 1990. 288 с.
18. Гершкович Ф. О музыке. Москва : Советский композитор, 1991. С. 13–45.
19. Григорьев С., Мюллер Т. Учебник полифонии. Москва : Музыка, 1985. 304 с.
20. Григорьева Г. Музыкальные формы XX века. Москва : Центр ВЛАДОС, 2004. 175 с.
21. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. Москва : Музыка, 1984. 256 с.
22. Гуляницкая Н. Современное учение о гармонии : теоретические концепции англо-американских учебных курсов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1977. 29 с.
23. Дашевская Е. К вопросу об эстетике абстракционизма в творчестве А. Шёнберга и В. Кандинского. *Київське музикознавство* : зб–ст. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського; КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2004. Вип. 16. С. 235–246.

24. Друскин М. Новая фортепианная музыка. Ленинград : «ТРИТОН», 1928. 112 с.
25. Друскин М. О западноевропейской музыке XX века. Москва : Сов. композитор, 1973. 271 с.
26. Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века. Москва : РАМ им. Гнесиных, 2002. 296 с.
27. Жабинский К. Роберт Шуман в наследии А. В. Михайлова: шестидесятые годы. *Науч. вестник московской консерватории*. Москва, 2010. № 2. С. 132–138.
28. Жабинский К. Фортепианное творчество Роберта Шумана и австро-немецкая клавирна традиция XVII-XVIII веков. *Музыка в пространстве культуры*. Ростов-на-Дону, 2005. Вып. 3. С. 141–168.
29. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. Москва, 1997. 415 с.
30. Зенкин К. Фортепианная миниатюра Шопена : монография. Москва : Издание МГК им. П. И. Чайковского, 1995. 151 с.
31. Иванова И. Музыкальные реминисценции барокко в произведениях австрийских и немецких композиторов романтической эпохи. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук ст. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2016. С. 81–98.
32. Івко А. Подієві аспекти музичної форми XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. 20 с.
33. Казанцева Ю. Как менялся интерес к фортепианному творчеству Шенберга. *Музыкальная академия*. 2012. № 2. С. 103–105.
34. Казанцева Ю. Об исполнении фортепианных пьес Шёнберга. *Научный вестник московской консерватории*. 2013. № 2. С. 184–196.

35. Казанцева Ю. Традиции Брамса в ранних (доопусных) фортепианных произведениях Шёнберга. *Музыкальная академия*. 2014. № 2. С. 151–155.

36. Казанцева Ю. Фортепианные пьесы Арнольда Шёнберга: эволюция стиля и проблемы интерпретации. Retrieved from <http://diss.seluk.ru/di-iskusstvovedenie/770056-1-fortepiannie-pesi-arnolda-shenberg-a-evolyuciya-stilya-problemi-interpretacii.php> (дата звернення: 3 травня, 2021 року).

37. Калужский В. Эволюция темы фуги в классической и современной музыке : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ленинград : гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. 1983. 26 с.

38. Каратыгин В. О Шёнберге. *Зарубежная музыка XX века*. Москва : Музыка, 1975. С. 146–148.

39. Кашкадамова Н. Сильові особливості виконання фортепіанних творів А. Шенберга. *Культура України* : зб. наук. праць. Харків : ХДАК, 2009. Вип. 28. С. 202–209.

40. Клемперер О. Об Арнольде Шенберге. *Исполнительское искусство зарубежных стран*. Москва, 1967. Вып. 3. С. 210–212.

41. Климовицкий А. К определению принципов немецкой традиции музыкального мышления. Новое об эскизной работе Бетховена над главной темой девятой симфонии. *Музыкальная классика и современность. Вопросы истории и эстетики*: сб. науч. ст. Ленинград, 1983, ЛГИТМиК. С. 94–121.

42. Климовицкий А. Судьбы традиций классической сонатности в двух антагонистических течениях западноевропейской музыки XX века. *Кризис буржуазной культуры и музыки*. Москва.: Музыка, 1976. Вып. 3. С. 135–162.

43. Коменда О. М. Рославец і А. Шенберг : спроба фенотипологічних паралелей в ракурсі художньо-естетичних передумов

становлення серійності. *Київське музикознавство* : зб. ст. НМАУ; КДВМУ. Київ, 2002. Вип. 8. С. 80–90.

44. Кон Ю. Шёнберг. *Музыка XX века. Очерки*. Москва : Музыка, 1984. Ч. 2, к. 4. С. 401–425.

45. Кремлев Ю. Эстетические взгляды Арнольда Шёнберга. *Очерки творчества и эстетики новой венской школы*. Ленинград, 1970, С. 10–48.

46. Кузнецов И. Теоретические основы полифонии XX века : автореф. дис. ... д-ра искусствовед. Москва : НТЦ «Консерватория», 1994. 38 с.

47. Лаул Р. О творческом методе А. Шёнберга. *Вопросы теории и эстетики музыки*. Ленинград, 1969. Вып. 9. С. 41–70.

48. Лаул Р. Стил ь и композиционная техника А. Шёнберга : автореф. дис. ... канд. искусствовед. Ленинград, 1971. 13 с.

49. Лобанов А. Экспрессионизм в западноевропейском музыкальном театре первой четверти XX века (на примере творчества А. Шёнберга и А. Берга) : автореф. дис. ... канд. искусствовед. Москва : Моск. консерватория, 1979. 24 с.

50. Лосева О. А. Шёнберг и теоретические проблемы исполнения. *Современное исполнительство: к проблеме интерпретации музыки XX века*: Материалы научно-практической конференции в ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова. Москва, 2003. С. 20–30.

51. Луценко Е. О романтических тенденциях в музыке А. Шёнберга (на примере «Мелодрамы» из кантаты «Песни Гурре»). *Київське музикознавство* : зб. ст. Київ : НМАУ ім. Чайковського; КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2005. Вип. 17. С. 156–160.

52. Михайлов А. Арнольд Шенберг. Афористическое. *Советская музыка*. 1988. №. 12. С. 106–110.

53. Монсенжон Б. Гленн Гульд. Нет, я не эксцентрик! Москва : «Классика-XX», 2008. 272 с.
54. Нестьев И. Зарубежная музыка XX века. Москва : Музыка, 1975. 255 с.
55. Орлова Н. Шляхи еволюції: від тематизму класико-романтичної музики до атематизму творів Арнольда Шенберга. *Українське музикознавство*. Київ : НМАУ імені П. І Чайковського, 2010. Вип. 36. С. 58–65.
56. Павлишин С. Музыка двадцятого століття : навчальний посібник. Львів: БаК, 2005. 232 с.
57. Попова-Сердюк Л. В. Шёнберг и мессианство. *Аспекти історичного музикознавства: Дослідження і матеріали*. Харків : ХДІМ, 1998. С. 246–255.
58. Протопопов Вл. Западноевропейская музыка XIX–начала XX века. *История полифонии в 7 вып.* Москва : Музыка 1986. Вып. 4. 319 с.
59. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Ленинград : Музыка, 1977. 160 с.
60. Северина И. «Шенберг мертв»? *Стефанія Павлишин у своїх працях і висловах сучасників*. Львів, 2015. С. 261–267.
61. Сирятський В. Глен Гульд і його виконавське світовідчуття : наук.-метод. рек. Харків : Факт, 2003. 54 с.
62. Соллертинский И. Арнольд Шёнберг. Ленинград : Ленингр. филармония, 1934. 56 с.
63. Холопов Ю. Гармония : Теоретический курс. Москва : Музыка, 1988. 510 с.
64. Холопов Ю. Кто изобрел 12-тоновую технику? *Проблемы истории австро-немецкой музыки*. Москва : Тр. Гос. муз-пед ин-та им. Гнесиных. Вып. 70, 1983. С. 34–58.

65. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. Москва : Музыка, 1974. 287 с.
66. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. Москва : Музыка, 1971. 304 с.
67. Червинская Н. Творчество Ф. Мендельсона и И. Брамса в свете национальной стилевой традиции. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків, 2009. Вип. 24. С. 197–206.
68. Шёнберг А. Письма. Санкт-Петербург: Композитор, 2001. 463 с.
69. Шёнберг А. Стил и мысль. Статьи и материалы / сост., пер., коммент. Н. Власовой и О. Лосевой. Москва: Композитор, 2006. 518 с.
70. Ярош О. Осмысление тематической организации «Танцев давидсбюндлеров» Р. Шумана в синтетическом аспекте [опыт интонационного анализа]. *Музыковедение*. Москва, 2010. № 7. С. 28–33.
71. Brinkmann R. Ausdruck und Spiel. Zwei Ansichten eines Stückes // Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft «Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts». Wien, 12. bis 15. Juni 1984 / Hrsg. von R. Stephan und S. Wiesmann. Wien, 1986. 287 S.
72. Brinkmann R. Preface. Detailed Notes on Interpretation. *A. Schönberg. Ausgewählte Klaviermusik*. pref., critical notes by R. Brinkmann, comments by P. Roggenkamp. Wien: Wiener Urtext Edition, 1995. 93 p.
73. Newlin D. Bruckner, Mahler, Schönberg. – Wien : Bergland, 1954. 303 S.
74. Roggenkamp P. Interpreting Schönberg at the Piano. *A. Schönberg. Ausgewählte Klaviermusik*. pref., critical notes by R. Brinkmann, comments by P. Roggenkamp. Wien: Wiener Urtext Edition, 1995. 93 p.
75. Schoenberg A. Explanatory Notes. *A. Schoenberg. Concerto for Piano and Orchestra op. 42*. New York : G. Schirmer, 1944. 66 p.

76. Schoenberg A. Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg / ed. by L. Stein. University of California, 2010. 559 p.

77. Schönberg A. Selbstanalyse (Reife). *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*. Zürich : S. Fischer. 1976. 514 S.

78. Schönberg A. [Preface to] Suite für Klavier / A. Schönberg. *Ausgewählte Klaviermusik* / pref., critical notes by R. Brinkmann, comments by P. Roggenkamp. Wien: Wiener Urtext Edition, 1995. 93 p.

79. Scofield R.: Learn to Hear, Says Composer. Santa Barbara News Press. July 18, 1948.

[URL:http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=article&id=1106&Itemid=786&lang=en](http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=article&id=1106&Itemid=786&lang=en) (дата звернення: 24 грудня, 2020 року).

80. Theurich J. Der Briefwechsel zwischen Arnold Schönberg und Ferruccio Busoni. Berlin : Humboldt-Universität, 1979. 550 S.

81. Wellesz E. The origins of Schonberg's twelve-tone system. — Washington : U.S. G.P.O., 1958. 14 p.