

# СТИЛЬ МОДЕРН У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ

*Ірина Чернова  
(Львів)*

## МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО І ПАРАДИГМА МОДЕРНУ (НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА)

*У статті аналізується культурологічний аспект фортепіанного виконавства і парадигма модерну. Основний акцент зроблено на інтелектуальному виконавському типі.*

*Ключові слова: музичне виконавство, парадигма модерну, фортепіанне мистецтво, інтелектуальний виконавський тип.*

*The author studies some culturological aspects of the piano performing art through the prism of modern paradigm. A main accent is done on the intellectual performing type.*

*Keywords: musical performing art, modern paradigm, piano performance, intellectual performing type.*

Метою цієї статті є вияв домінантних рис музичного виконавства (на матеріалі фортепіанного мистецтва), актуалізованих парадигмою модерну. Тут слід відразу ж окреслити «поле» дослідження, поза яким – фортепіанна музика доби модерну (це цілком окрема проблема), так само, як і риси музичного модерну у виконавській творчості окремих музикантів-виконавців (що також заслуговує на окреме висвітлення). Зосередження пошукової уваги на професійному фортепіанному виконавстві початку ХХ ст. пояснюється тим, що в ньому найбільш яскраво виявляється мистецька специфіка музичного виконавства.

Соціокультурна ситуація на зламі ХІХ–ХХ ст. з її концепцією імморальної сваволі та есхатологічними настроями надавала добі модерну особливого психологічного забарвлення: трагічні відчуття катастрофічності буття, ностальгія за минулим і водночас витончений естетизм, гедонізм, культ краси тощо та несла в собі межеві контрасти й антитези – гостре відчуття сучасності, урбанізму і водночас неприйняття вульгарного матеріалізму, прагматизму, сірості. Очевидно, у ситуації, коли дух підприємництва проникав до різних галузей музичної культури, відбувалися суттєві зміни і в музично-виконавському мистецтві, складався, зазначає В. Єгорова, новий тип музиканта, котрий присвячував себе не музиці взагалі, натомість визначеному виду виконавського мистецтва [5, с. 324].

Важливо наголосити, що попри швидкоплинність доби модерну (від кінця 80-х років ХІХ ст. і до 1914 року [12, с. 57]), у стилі модерн склалася нова мовленнєва парадигма, яка визначила деякі суттєві шляхи розвитку ХХ ст. [13, с. 190].

Тут варто звернути увагу на те, що саме в так звані «епохи зламу», коли всередині однієї культури стикаються (а саме такою і була доба модерну) різні світоглядні й естетичні цінності, пов'язані зі зміною культурних парадигм, процеси оновлення та духовних пошуків набувають особливої ваги. До того ж, як відомо, кризовим соціокультурним ситуаціям притаманна амбівалентність, тобто вони можуть мати в підсумку як негативний, так і позитивний результат, ініціюючи та пришвидшуючи поступ, який в іншій ситуації тривав би набагато довше. У парадигмі модерну, з одного боку, фіксуються виразні ознаки декадансу, занепаду: музичне виконавство починає відставати від композиторської творчості, традиції романтичного виконавського стилю наче вичерпуються, романтичні ідеали трансформуються у псевдоромантизм, на концерт-

ній естраді панує солодкозвучний, «приємний» салонний репертуар, а блискуча віртуозність перетворюється на «декілька ремісничих прийомів». А з другого боку, процес оновлення музично-виконавського мистецтва набуває настільки всеохопного виміру, що виникають підстави говорити про народження нового стилю [9, с. 220], – авторитетно стверджує Д. Рабинович.

Внутрішня суперечливість, різноспрямованість (минуле і майбутнє) естетичних векторів модерну, дуалізм його естетичних засад проявляється в музично-виконавському мистецтві. Ідеться про стильові розгалуження, симультанне існування принаймні трьох істотно відмінних між собою стильових моделей, започаткованих ще у виконавстві ХІХ ст., як ось: а) салонне виконавство, яке поступово перетворюється на кіч; б) романтичний стиль, який на цей час досягає вершин свого розвитку як у фортепіанній творчості, так і виконавському мистецтві; в) академізм, що несе в собі небезпеку переродження в догму [6, с. 312–314].

Тим часом «вірність високим традиціям» обертається пишним буянням кічу, фортепіанне виконавство стає провінцією по відношенню до власного минулого, а салонний ман'єризм займає комфортне місце між сентиментальною «зворушливою задушевністю» і віртуозним блиском. Типовими ознаками виконавського ман'єризму, які мігрували від одного виконавця до іншого, стають «видуті» фрази та їх подрібненість, манірність агогічних «зітхань», «завмирань», темпові капризи і непослідовності, рясна педальна вуаль тощо [9, с. 200]. «Салонний стиль» позначається поверховим шиком і легковажністю. Основним методом салонного (чи «кулінарного» за М. Друскіним) виконавства стає членування музичного матеріалу на невеликі, «смачно подані», позбавлені органічного зв'язку уривки. Замість великої і неперервної лінії розвитку – «смакування» деталей, арпеджіювана розмитість вертикалі, хибна прихистість до подрібнення відтінків, до постійного заокруглення фраз, що підкреслюється як динамічним, так і ритмічним кадансуванням тощо, – зазначає М. Друскін [4].

Водночас модерний кіч перебуває зовсім поряд із елітарністю, рафінованість легко впадає у банальність, езотеричне маскується під тривіальне, а банальність популярних артистичних трюків стає елегантним пародіюванням самого себе. Власне, це дозволяє С. Рахманінову сміливо використовувати атрибути салонного дендизму і звертатися до репертуару сумнівних художніх якостей, – наголошує В. Чинаєв у концептуальній статті «Стиль модерн і піанізм Рахманінова» [15, с. 201]. Очевидно, стиль Рахманінова-піаніста, як концепційно і художньо вивершена цілісність, перебував під знаком перехідності та передбачив багато з того, що визначатиме риси виконавської культури майбутнього, а саме: волю до інтелектуального зосередження і здатність до споглядання абстрактної, артистично безкорисливої краси ідей і форм, перебування у висотах надперсональної платонічної чистоти [16].

Що ж домінує в музично-виконавському мистецтві доби модерну? Відповідь на це питання дає нова генерація музикантів-інтерпретаторів, яку репрезентують Ф. Бузоні, Л. Годовський, Ж. В'єнер, Р. Віньєс, Р. Казадесюс, С. Рахманінов, А. Шнабель та багато інших визначних артистичних особистостей, котрі з'явилися на авансцені концертного життя на зламі ХІХ–ХХ ст. Натомість важливим є усвідомлення історико-культурологічного значення їх виконавської творчості, спільною рисою якої виступають: аналітична воля, що надає музично-виконавському процесу якості об'єктивності, мислення, як рухома енергія процесу інтерпретації, вдумливий діалог з іншим творчим «я», тобто, виразні риси інтелектуального типу, для якого рушійною силою творчості є розум. Видатний музикант другої половини ХІХ ст. Г. фон Бюлов, утверджуючи у своїй виконавській творчості інтелектуальний тип, стверджував: «Розум повинен регулювати почуття. Існує величезна різниця між осмисленим та неосмисленим почуттям» [6, с. 369].

Центральною ідеєю інтелектуального виконавського типу стає піаністична мета, спрямована на максимально глибоке осягнення музикантом-виконавцем змісту виконуваної музики, розкриття закладених у ній ідейних та емоційних, інтелектуальних та чуттєвих компонентів. Напружені пошуки цих прихованих за звукообразами, точніше,

утілених у них духовних начал стали найважливішим завданням у процесі інтерпретації, а сама інтерпретація набуває свого засадничого призначення – не виконання, не передача – натомість інтерпретація, трактування, тлумачення [9, с. 220].

Історичною в цьому сенсі була концертна та педагогічна діяльність Ф. Бузоні (1866–1924), котрий високо підніс фактор інтелектуалізму у піаністичній сфері, виробив свою виконавську концепцію та запропонував, як пише Д. Рабинович, своє розуміння сутності, задач фортепіанної техніки, протиставивши організуючу думку всевладності почуття [9, с. 206–207].

Для Бузоні-інтерпретатора вищим художнім принципом виконавської інтерпретації була художня цілісність, як єдність композиторської ідеї музичного твору і її реалізації виконавцем, єдність інтелектуального та чуттєвого, віртуозного та змістовного в процесі виконавського інтонування. Інтерпретуючи той чи інший твір, Бузоні виявляє неподільність у творі художньої ідеї, образу і форми. Із ретельністю, незвичною для тогочасної піаністичної практики, музикант вивчає текст і «біографію» виконуваних творів, із прецизійністю вченого-текстолога копається в рукописах і різних виданнях, порівнює редакції, зіставляє варіанти, допоки не зробить свого вибору [7, с. 63–64].

Прикметно, що кардинальні зміни в піаністичному мистецтві торкалися не лише основних проблем піаністичної естетики, але й принципів формування репертуару, критерії якого почали диктуватися головним завданням пізнання, осягнення музики. Зникнення з репертуару салонних дрібничок на кшталт п'єс Мошковського, Падеревського чи Годара на зламі століть стало одним із проявів нової епохи в піаністичному мистецтві епохи С. Рахманінова, Ф. Бузоні, А. Корто, А. Рубінштейна, В. Гізекінга [9, с. 70], – зауважує Д. Рабинович. Дедалі більшої ваги набувають для концертантів ті твори, що як предмет утілення мають у собі не лише знайоме, уже пізнане, а радше зацікавлюють новим, вимагаючи когнітивних зусиль, які поєднують почуття і розум-інтелект.

У 1890 році дебютував визначний австрійський піаніст Артур Шнабель (1882–1951) – музикант яскравого інтелектуального складу, гра якого вирізнялася особливим духовним тонутом інтерпретації. Сила Шнабеля, зауважує Д. Рабинович, полягала у масштабах і новизні його виконавської концепції, у рішучості і сміливості, з якою він, відкидаючи застаріле і віджите, стає зачинателем і натхненником ліричного інтелектуалізму [9, с. 231]. Аналізуючи природу шнабелівського інтелектуалізму, М. Смірнова стверджує, що артистизм піаніста найяскравіше виявлявся в сфері споглядання і рефлексії [14]. Споглядання (contemplation), як входження до сфери виконавської рефлексії, дає ключ до осягнення переходу від тимчасового до позачасового. Час у грі А. Шнабеля плине розмірено. Це – і не «переживання», і не «репрезентація», а радше романтичні мандри, мірна хода подорожнього. «Immer weiter» («Усе далі») – ось кредо Шнабеля, який утверджує своїм мистецтвом незворотність і несуперечливість часу, незворотність руху «звуковими шляхами». Музикант заперечує романтичну контрастність, проте з романтичною рішучістю утверджує «зв'язок усього із усім», єдність стилів та епох під знаком ліризму. Виконавська манера піаніста, камерна за своєю суттю, випромінювала радість музикування і складала враження незвично теплої товариської бесіди.

Вивищення функції ритму, який керує часом, чи викликаючи його з небуття, «заклинаючи», чи зовсім зупиняючи – одна із стрижневих ознак виконавського стилю Шнабеля. Вирішальну роль у грі піаніста відіграє експресія миті, підвищена увага до деталей, що спричинює багатоепізодність, де укрупнена деталь при текучості форми породжує розосередження кульмінацій [14]. Показово, що «шнабелівським керунком» у ХХ ст. пішло багато піаністів, зокрема К. Аррау, В. Бакгауз, В. Гізекінг, М. Грінберг, В. Кемпф, Г. Гульд та ін.

Синтез ретроспективи і новизни, як ідеома модерну [8, с.1], вказує на генетичну спорідненість останнього з великими стилями попередніх епох, зокрема бароко і романтизмом. Модерн впроваджує осмислене, принципове використання апробованих історією моделей, тобто стильову гру, сенс якої полягає не в перейманні певних естетич-

них принципів і виразових засад стилю минулих епох, радше йдеться про залучення окремих «знаків» стилю, які набувають нового сенсу. Так, увага до деталей музичного тексту, детальна проробка його артикуляційних засобів, майстерність звукового нюансування тощо, як характерна риса музики доби бароко – дістає нове життя у виконавському мистецтві доби модерну.

Саме доба модерну артикулює у виконавстві таку принципово важливу проблему, як культура звука – одну з тих, що стане центральною в музичному мистецтві ХХ ст. До чотирьох основних психофізіологічних властивостей музичного звука – висоти, тривалості, тембру, гучності – додаються ще дві – артикуляція та просторова локалізація, пов'язані зі сприймаючою свідомістю. Символічно в цьому сенсі звучать слова О. Скрябіна щодо інтерпретаторів своїх творів: «Пощо вони грають мої речі цим матеріальним, цим ліричним звуком, як Чайковського чи Рахманінова? Тут має бути мінімум матерії» [10, с. 256].

Звуковий світ модерну орієнтується на сповільнене сприйняття, неквапливе вслуховування у звукову матерію, споглядання звукотембру, перебування у звуковому просторі. «Звук еманіпується, уособлюється і стає своєрідно чуттєво відчутною матерією, у якій артикулюються її акустичні властивості. Передусім така нова “атмосферна” якість звучання досягається за рахунок розробки тембро-фонічного потенціалу гармонії, що поєднується із чітким розшаруванням фактури [13, с. 192]». Звукова хвиля (як і «Хвиля» Хокусая) – ось символ звуківідчуття, якому відповідають і голоси фактури, що рухаються в одному керунку, односпрямовано, і фігурації, що змивають межі кордонів, і динамічне нюансування: короткі злети, короткі спади, локальні кульмінації [3, с. 66].

Одухотворення звука і негативне ставлення до чуттєвої повноти, відкритого, повнозвучного тону взаємопов'язані у творчій естетиці О. Скрябіна. «Тиша є також звучанням. У тиші є звук. І пауза звучить завжди... Я думаю, що може бути навіть музичний твір, що складається із мовчання» [10, с. 188]. Аналізуючи поему «Дивність» (ор. 63) і Поєми (ор. 69), Л. Гаккель вказує на ні з чим незрівнянний звуковий образ інструмента – гостропроменистий, повітряний і проводить паралелі між Скрябіним і Веберном, прямуючи далі до сонористики «Клавіраштіюків» Штокгаузена [3, с. 76].

І ще одне важливе започаткування доби модерну – «аутентичне виконавство», яке окреслює окремий пласт музично-виконавської культури та спричинює розширення стильових параметрів музичного виконавства вже в другій половині ХХ ст. Як відомо, «першими ластівками» «історично правдивого» виконавства були англійський музикант Арнолд Долмеч, книжка якого про принципи виконання старовинної музики («The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries», 1915) заклала основи аутентичного виконавства, а також легендарна польська клавесиністка Ванда Ляндовська, без виконавської творчості якої трудно уявити повернення в живому звучанні музики Ренесансу та бароко. Очевидно, простір цієї статті унеможлиблює навіть побіжне розкриття цього визначного явища виконавського мистецтва, інспірованого добою модерну.

Таким чином, музично-виконавська творчість доби модерну – це нове явище постромантичної епохи. Парадигма модерну відкриває завісу над прихованими духовними інтенціями фортепіанного мистецтва ХХ ст., зокрема, такими, як інтелектуалізм, воля до інтелектуального зосередження, споглядання артистично безкорисливої краси, а також – нова філософія звука, культура звука, що стане однією з центральних у музично-виконавському мистецтві ХХ ст.

1. Акоюн К. З. ХХ век в контексте искусства (История болезни как повод для размышлений). – М.: АкадемПроект: РИК, 2005. – 336 с.
2. Бірюльов Ю. Мистецтво львівської сецесії. – Л.: Центр Європи, 2005. – 184 с.
3. Гаккель Л. Фортепианная музыка ХХ века. – М.; Ленинград: Сов. композитор, 1976. – 296 с.
4. Друскин М. С. К вопросу о стилях исполнения // Советская музыка. – 1934. – № 7. – С. 63–65.

5. Егорова В. Н. Музыкальная жизнь Праги конца XIX – начала XX века // Художественные центры Австро-Венгрии. – С.Пб. : Алетейя, 2009. – С. 323–352.
6. Кашкадамова Н. Б. История фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя. – Тернопіль : АСТОН, 2006. – 608 с.
7. Коган Г. Ферруччо Бузони. – М. : Сов. композитор, 1971. – 232 с.
8. Мацаберидзе Н. В. Стиль модерн в музыке и специфика его преломления в творчестве белорусских композиторов 1960–1990-х годов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Минск, 2004. – 19 с.
9. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль : избр. статьи. – М. : Сов. композитор, 1979. – Вып.1. – 320 с.
10. Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. – М. : Муз. сектор Госиздата, 1925. – 318 с.
11. Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. – М. : Искусство, 1989. – 294 с.
12. Скворцова И. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков // Русская музыка. Рубежи истории : материалы международной научной конференции. – М. : Московская консерватория им. П. И. Чайковского, 2005. – С. 51–63.
13. Скворцова И. Стиль модерн и русская музыка рубежа XIX–XX веков // Музыкальная академия. – 2005. – № 4. – С.189–194.
14. Смирнова М. В. Артур Шнабель в контексте фортепианной культуры первой половины XX века : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – С.Пб., 2006. – 48 с.
15. Чинаев В. Стиль модерн и пианизм Рахманинова // Музыкальная академия. – 1993. – № 2. – С. 200–203.
16. Чинаев В. Вселяя ощущение космоса // Музыкальная академия. – 1992. – № 1. – С. 174–178.

**Лідія Ніколаєва**  
(Львів)

## **ЭЛЕМЕНТИ СТИЛЮ МОДЕРН (СЕЦЕСІЇ) У ВОКАЛЬНО-ФОРТЕПІАННИХ ДУЕТАХ НЕСТОРА НИЖАНКІВСЬКОГО**

*У статті розглядаються твори Н. Нижанківського для голосу і фортепіано в аспекті зв'язків з модерном (сецесією). Авторка простежує прояви цього стилю, поєданого з національними традиціями, в естетиці, засобах виразності, особливостях фактури, композиції.*

**Ключові слова:** стиль модерн, український модерн, сецесія, західноукраїнська музика.

*The article deals with the compositions for vocal and piano by Western Ukrainian composer Nestor Nyzhankivskyj. The author observes manifestations of modern style – Art Nouveau – and national traditions on his vocal style, analyses a esthetics, expression means, figurative musical material, tendencies in musical dramaturgy and form.*

**Keywords:** Art Nouveau, Ukrainian modern, Western Ukrainian music, N. Nyzhankivskyj, chamber-vocal music, vocal-piano duet.

Серед локальних різновидів стилю модерн найвідомішою є віденська сецесія, і Львів, центр Східної Галичини, що ніколи не стояв осторонь європейських культурно-мистецьких процесів, безумовно, зазнав її впливу. Сецесія визначала насамперед архітектурне обличчя міста першого десятиріччя XX ст. Разом з тим, серед прихильників цього стилю були не лише архітектори, а й представники інших видів мистецтва та різних національностей, письменники, художники: З. Курчинський, В. Блоцький, М. Яцків, С. Твердохліб, М. Парашук, Р. Братковський, Х. Збержховський, І. Труш, А. Захарієвич, Т. Обмінський, І. Левинський, О. Новаківський, О. Кульчицька та ін.

У музиці, через особливості «матеріалу» цього виду мистецтва, зв'язки зі стилем виявляються більш опосередковано, проте, як зазначалося, дослідники активно розробляють цю проблематику на матеріалі музичної творчості та виконавства.

В українській музикознавчій думці пріоритет щодо ґрунтовного вивчення українського модерну (сецесії) належить Л. Кияновській [6]. Ця проблематика перебуває також у колі наукових зацікавлень О. Козаренка [7], а також Н. Кашкадамової, яка про-