Міністерство культури та інформаційної політики

Міністерство освіти та науки

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Факультет фортепіано, джазу та популярної музики

Кафедра спеціального фортепіано № 1

Трофимчук Марія Віталіївна

ОСОБЛИВОСТІ СТИЛЬОВОЇ ЕВОЛЮЦІЇ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ АРТУРА ЛУР'Є. ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ.

(НА ПРИКЛАДІ ІНТЕРМЕЦЦО ТА ЦИКЛІВ «П'ЯТЬ КРИХКИХ ПРЕЛЮДІЙ» І «ФОРМИ У ПОВІТРІ»)

Магістерська робота

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, доцент

кафедри спеціального фортепіано

Слюсар Тетяна Михайлівна

Рецензент:

кандидат мистецтвознавства, доцент

кафедри спеціального фортепіано

Довгань Петро Володимирович

Львів – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП…….3

РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ АРТУРА ЛУР'Є В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ…..……..…6

1.1. Контроверсійність творчої постаті Артура Лур'є……..6

1.2. Взаємовпливи Лур'є та видатних митців-новаторів першої половини ХХ століття……..…...10

РОЗДІЛ 2. СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ АРТУРА ЛУР'Є……13

2.1. Стильові течії у музичному мистецтві першої половини ХХ століття…..13

2.2. Еволюція стилю Артура Лур'є в контексті епохи……..…….17

2.3. Огляд фортепіанної спадщини композитора……...….22

РОЗДІЛ 3. ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВИБРАНИХ ТВОРІВ АРТУРА ЛУР'Є …….……26

3.1. Цикл «П'ять крихких прелюдій»…….26

3.2. Цикл «Форми в повітрі»……...…....33

3.3. Інтермеццо……...…….39

3.4. Виконавські інтерпретації вибраних фортепіанних творів……..43

ВИСНОВКИ…….51

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……54

ДОДАТКИ……58

ВСТУП

Актуальність дослідження. Постать Артура Лур'є в музичній культурі першої половини XX століття є унікальною, адже його авангардні ідеї кардинальної трансформації музичної системи виразових засобів багато в чому є передвісниками майбутніх знахідок Арнольда Шенберга, Яніса Ксенакіса, Джона Кейджа та інших. Варто підкреслити, що експерименти Лур'є у сфері ладогармонічної мови, тембрів, музичної графіки, метроримту багато в чому випереджають тенденції майбутнього розвитку музики у цілому світі. Дослідження новаторських технік у композиціях Лур'є необхідне, щоб у повному обсязі оцінити його роль у розвитку музичного мистецтва першої половини XX століття.

Творчість Лур'є на довгий час була забутою, але ще при житті композитор користувався авторитетом у мистецькому середовищі. У коло його друзів входили А. Ахматова, Жак Марітен, С. Кусевицький, І. Стравінський та інші. Лише зараз серед дослідників починає проявлятися раніше втрачений інтерес до Артура Лур'є, але варто відмітити, що досі його творчість залишається ще мало вивченою. Цікаво, що музична спадщина композитора набуває популярності лише через століття і тільки зараз музиканти починають вбачати у його творах свіжість та оригінальність музичної думки, що випереджувала свій час.

Актуальність даного дослідження пояснюється перш за все зростанням інтересу виконавців до творчої спадщини Артура Лур'є і відсутністю детальних теоретичних досліджень його композиторського стилю, зокрема особливостей фортепіанної творчості.

Мета роботи полягає у виявленні особливостей індивідуального композиторського стилю та його еволюції у фортепіанній творчості. Зокрема у даній роботі ставимо перед собою мету дослідити два цикли - «П'ять крихких прелюдій» та «Форми у повітрі», що написані майже в один період (1910-1915),

але відображають полярність композиторських пошуків Лур'є, а також Інтермеццо, яке є прикладом більш зрілого періоду творчості та поверненням до неоромантичних тенденцій.

Поставлена мета вимагає вирішення таких **завдань:**

- розглянути особливості творчої постаті Артура Лур'є в контексті музичного мистецтва першої половини XX століття;
- розглянути стильові течії у мистецтві першої половини XX століття;
- висвітлити важливість компонентів, які формують індивідуальний стиль Артура Лур'є, прослідкувати еволюцію та особливості стилю композитора;
- розкрити особливості фортепіанного письма Артура Лур'є;
- розглянути Інтермеццо та цикли «П'ять крихких прелюдій» та «Форми в повітрі» у виконавському аспекті;
- охарактеризувати та порівняти різні виконавські інтерпретації вибраних творів Артура Лур'є.

Об'єкт дослідження: фортепіанна творчість Артура Лур'є.

Предмет дослідження: Інтермеццо, фортепіанні цикли «П'ять крихких прелюдій» і «Форми в повітрі» та їх виконавські інтерпретації.

Теоретичною базою дослідження стали фрагментовані згадки про творчість Артура Лур'є у книгах та монографіях про авангард початку XX століття, окремі відео-лекції, публікації та статті про життя і творчість композитора, про стиль у музиці XX століття. Зокрема це роботи В. Реді, Л. Сауленко, М. Пєтрової, К. Емерсона, Л. Адер, К. Моріц, І. Коханик, В. Москаленка, Н. Горюхіної, О. Корчової, О. Бобрик, С. Осєєвої, Б. Вернікової, Ю. Холопова, О. Рубінчич, А. Чекменєва, Н. Говар, Д. Гойови, Л. Савенко.

Методи дослідження:

- аналітичний: з метою вивчення наукової літератури, а також стильових особливостей фортепіанної музики Артура Лур'є;

- історико-музикознавчий: для виявлення і характеристики місця творчості Лур'є у західноєвропейській музичній культурі першої половини XX століття;
- формально-структурний: спрямований на вивчення стилістичних особливостей музичного тексту;
- метод виконавського аналізу: для виявлення художньо-технічних завдань при вивченні музичного тексту та авторських позначок.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що творчість композитора залишається мало вивченою, немає у достатній кількості детальних теоретичних досліджень його стилю та зокрема фортепіанної творчості. У роботі подальшого розвитку набуло дослідження особливостей стильової еволюції Артура Лур'є на прикладі фортепіанної творчості та вперше розглянуто твори композитора у виконавському аспекті, здійснено огляд та порівняння різних виконавських інтерпретацій.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, основного розділу, висновків, списку використаних джерел та трьох додатків з ілюстративним матеріалом. Основна частина вміщує три розділи: перший – знайомить з постаттю А. Лур'є; другий – присвячений характеристиці індивідуального композиторського стилю та огляду фортепіанної спадщини композитора; третій розділ присвячений проблемам інтерпретації вибраних творів композитора у виконавському аспекті.

Повний обсяг роботи - 61 сторінка, основного тексту – 53 сторінки.

Список використаних джерел містить 37 позиції.

РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ АРТУРА ЛУР'Є В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

1.1. Контроверсійність творчої постаті Артура Лур'є

Артур Лур'є - видатний композитор єврейського походження, піаніст, теоретик, музичний критик та публіцист, один з яскравих представників музичного футуризму та авангардизму, який відіграв важливу роль в становленні радянської та західноєвропейської музики першої половини XX століття, але згодом його творчість була забутою.

Життєвий шлях композитора був складним. Він часто змінював своє місце проживання, що в значній мірі сприяло його космополітичному світогляду. Народився Артур Лур'є 13 травня 1892 року на території Білорусі, в Могилівській губернії. У віці 8 років він разом із сім'єю переїхав до Одеси. Там вступив до комерційного училища і почав займатися музикою. Коли звичайне захоплення музикою переросло у щось більш серйозне, Артур поїхав на навчання до консерваторії у Петербург. Пізніше Лур'є жив і творив у Німеччині (м. Берлін, з 1922 року), у Франції (м. Париж, з 1924 року) та останній період у Сполучених Штатах Америки, де Лур'є проживав у Нью-Йорку та Прінстоні (з 1941 року до кінця життя, 1966 рік). Через постійно несприятливу політичну ситуацію композитор був змушений часто змінювати місце свого проживання.

Мистецтвознавець Людмила Сауленко у своїй статті про композитора в «Одеському біографічному довіднику» зазначає, що в результаті постійних змін місця проживання «Лур'є виявився чужим для двох таборів. Еміграція не змогла, та і не захотіла пробачити Лур'є співпраці з більшовиками у Росії. А більшовики прокляли його, як зрадника. Фактично в СССР була заборона згадувати його ім'я. Артур Лур'є став прокляттям для своїх близьких, так як вони потрапляли під страшне радянське формулювання – «родичі ворога народу»» [23].

У зв’язку з подіями революції 1917 року відбувається трансформація його світогляду, з часом він все більше розчаровується у новій владі Росії. Це спонукає його у серпні 1922 року переїхати до Німеччини, а згодом до Франції.

З початком другої світової війни Лур’є знову був змушений шукати прихистку в іншій країні, коли Париж окупували німці, композитор терміново виїхав до Сполучених Штатів Америки, адже був єврейської національності і залишатися далі в Європі було небезпечно.

Варто зазначити, що справжнє ім’я композитора – Наум Ізраілевич Лурія, його сім’я мала єврейське коріння. Але досягнувши повноліття, він приймає хрещення за католицьким обрядом і змінює ім’я на Артур-Вінсент Лур’є. Перше своє ім’я обирає на честь філософа Артура Шопенгауера, а друге - на честь відомого художника Вінсента Ван Гога [6, с. 49].

Музичну діяльність Лур’є можемо поділити на два основні напрямки: композиторська та літературно-публіцистична творчість. Розглянемо детальніше кожен з них.

Отже, музична освіта композитора почалася з домашнього навчання, спочатку з ним займалася мати, а після закінчення комерційного училища в Одесі у 1909 році він вступає до Петербурзької консерваторії. По класу фортепіано вчився у М. Баринової, а по класу теорії та композиції у О. Глазунова. Зазначимо, що консерваторію Артур Лур’є так і не закінчив: пройшовши весь курс навчання у Глазунова в 1913 році, не склав останнього випускного іспиту та не отримав диплом. В.С. Воробйов та А.О. Синайська однією з основних причин такого розвитку подій називають неприйняття композитором принципових позицій школи Римського-Корсакова [6, с. 50].

Композиторська діяльність Лур’є дуже багатогранна, серед творчого доробку є твори таких жанрів:

- опери («Ніс» за Гоголем - 1923 р.(незакінчена), «Арап Петра Великого» за Пушкіним – 1949-1961рр., опера-балет «Пир во вмемя чумы» за драмою Пушкіна);
- симфонії (№1 - *«Sinfonia Dialectica»* 1930 р., №2 - «Корчмая» 1936-1939рр.);
- вокальні та хорові твори («Четки» - вокальний цикл на слова А. А. Ахматової, 1914 р., «Плач Богородиці» для голосу, скрипки, альта та віолончелі, 1915 р., «П'ять рондо» на вірші Христини Пізанської, 1915 р., *Canzone de la Vita Nuova de Dante* для жіночого хору *a capella*, 1921р., 2 кантати - *Naissance de la beauté*, 1936 р., *Sibylla Dicit*, 1964 р.);
- камерно-інструментальні твори (3 струнних квартети, «Гамлет соната» для двох скрипок, альта і віолончелі, 1941-1944рр.);
- твори для фортепіано («П'ять крихких прелюдій», 1908-1910 рр., «Маски» 1913р., «Форми в повітрі», 1915р., «Рояль в дитячій», 1917р. та багато інших).

Композитор також робив власні переклади творів Стравінського, прикладом яких може служити переклад для фортепіано в дві руки «Концертіно» для струнного квартету І. Ф. Стравінського (1925 р.).

Крім композиції Артур Лур'є ще мав і літературний талант, був автором статей та есе про музику. Вже в середині 1910-х років він звертається до нових авангардних технік у музиці та пише музично-теоретичну статтю «До музики вищого хроматизму», що «стала своєрідним маніфестом «нового бачення» музики і теоретичним обгрунтуванням ідеї «ультрахроматики»» (див. Додаток В) [17].

Статті та есе Артура Лур'є зібрані в його книзі, виданій французькою мовою в Парижі: «Profanation et sanctification du temps: Journal musical» («Профанація і освячення часу: музичний журнал», 1966 р.). У 1931 р. у Нью-Йорку вийшла єдина книга Артура Лур'є про Сергія Кусевицького англійською мовою: «Sergei Koussevitzky and His Epoch. A Biographical Chronicle» («Сергій

Кусевицький та його епоха. Біографічна хроніка»). Есе Артура Лур'є «Музика Стравінського» опубліковано в паризькому журналі російської еміграції «Верст» в 1926 р. (вип. № 1). Нариси і есе російською мовою, представлені у збірці початку 1993 року «Спогади про срібний вік» («Воспоминания о серебряном веке»), упорядником і автором передмови до якої є В. Крейд. Збірка є у відкритому доступі в мережі Інтернет, тут надруковані два тексти А. Лур'є: «Осип Мандельштам», що спочатку опублікований в альманасі «Повітряні шляхи» (Нью-Йорк, № 2, 1961), і есе «Дитячий рай», що містить спогади про Мандельштама і Хлєбнікова, з альманаху «Повітряні шляхи» (Нью-Йорк, № 3, 1963). Ці есе Артура Лур'є відтворюють культурний контекст петербурзького «срібного віку» [4].

Музикознавець, дослідник і популяризатор творчості А. Лур'є Олеся Бобрик у своїй лекції «Артур Лур'є: діалог з епохою і вічністю»[3], що супроводжується музикою композитора, і в статті «Прощання з Петербургом (зі спогадів про Росію Артура Лур'є)»[2] називає його композитором і музичним письменником. Високо оцінюючи творчий доробок композитора, Олеся Бобрик підкреслює, що тільки в наш час музика Артура Лур'є знайшла свого слухача: «Лур'є-літератор був високо оцінений Стравінським, Кусевицьким і отримував від них замовлення на статті та книги. Однак Лур'є-композитор (а він відчував себе композитором, вписуючи саме це слово в графу «професія» в паспортах та інших документах) не був гідно оцінений за життя. Його музику - дві симфонії, оперу-балет «Бенкет під час чуми» і оперу «Арап Петра Великого», кілька значних хорових творів на духовні латинські тексти, *Concerto da camera* для скрипки і струнного оркестру, камерні вокальні та інструментальні твори - виконували рідко, а до кінця життя взагалі майже не виконували... Особлива витончена краса музики Лур'є стала усвідомлюватися лише останнім часом, в тому числі завдяки зусиллям Гідона Кремера, який одним з перших почав відроджувати та популяризувати музику Артура Лур’є» [2].

1.2. Взаємовпливи Лур’є та видатних митців-новаторів першої половини XX століття.

Зважаючи на той факт, що постать Артура Лур’є до цього часу для багатьох залишається мало відомою або взагалі невідомою, можна зробити хибний висновок, що композитор свого часу був посереднім музикантом та не зробив нічого вагомого для подальшого розвитку музичної культури XX століття. Але це зовсім не так, його творчість була просто недооціненою за життя. На жаль, така доля спіткала багатьох відомих нам сьогодні композиторів.

Для того, щоб краще зрозуміти особистість Лур’є, згадаємо інших відомих митців XX ст., з якими тісно спілкувався композитор. Адже, якщо подивитися на його оточення, одразу стає зрозуміло, що композитор був шанованою людиною в мистецьких колах того часу.

Перш за все варто згадати відому російську поетесу «срібного віку» Анну Ахматову. З поетесою Лур’є познайомився у знаменитому петербурзькому літературно-артистичному кабаре «Бродячий пес». Композитор часто бував там, в період з 1912 до 1915 року фактично виконував обов'язки музичного керівника. Там він познайомився і спілкувався й з іншими відомими особистостями, серед яких був художник Петро Митурич, який є автором портрета Артура Лур’є (див. Додаток А). У той же період композитор знайомиться з Ріхардом Штраусом і Томмазо Марінетті.

З Анною Ахматовою Артур Лур'є познайомився в 1913 році. Він був першим з композиторів, що написали музику на вірші поетеси. У 1914 році Лур'є пише вокальний цикл «Четки» на вірші Ахматової, що був виданий у 1919 р. з художньою роботою Перта Митурича на обкладинці (див. Додаток Б).

Анна Ахматова згадує композитора у своїх віршах, зокрема в «Поемі без героя» є такі рядки:

А во сне все казалось, что это

Я пишу для Артура либретто,

И отбоя от музыки нет…[1]

Те, що згадується саме Артур Лур’є, підтверджують наступні рядки:

Все в чужое глядят окно,

Кто в Ташкенте, а кто в Нью-Йорке,

И изгнания воздух горький

Как отравленное вино…[1]

Ці приклади взято з другої частини поеми «Решка», яка була написана в Ташкенті під час війни, куди Ахматова була евакуйована з Ленінграда. Нью-Йорк згадується, як місто, куди з початком війни емігрував Артур Лур’є. Разом з Ахматовою Лур'є працював над лібрето балету "Снігова маска" за мотивами циклу віршів Олександра Блока[23].

Власне Анні Ахматовій ми завдячуємо тим, що творчість Артура Лур’є почала відроджуватися. Вперше після багатьох років забуття постать Лур’є зацікавила саме літературознавців, які займалися проблемами творчості Ахматової. І, можливо, якби не бурхливий роман поетеси та композитора в молоді роки, то ми і досі не мали б багато інформації про Артура Лур’є. Наприклад, багато для відтворення особистості Лур’є зробив літературознавець Михайло Кралін, що у 2000 році видав книгу «Артур і Анна. Роман без героя, але все таки про любов» [14]. Поступово творчість і біографія композитора почала привертати увагу і музикознавців [4].

Після того, як Лур’є оселяється в західній Європі в 1922 році, він познайомився і подружився із Феруччо Бузоні в Берліні, а згодом із філософом Жаком Марітеном і композитором Ігорем Стравінським у Парижі.

Окремо варто відзначити близьку і довготривалу дружбу Лур’є з філософом-неотомістом Жаком Марітеном та його дружиною Раїсою. Ця дружба тривала до кінця життя композитора, останнє десятиліття Лур’є жив у їхньому будинку в США (Прінстон), де і обірвалося його життя.

Щодо зв'язків Лур'є з Ігорем Стравінським, то особисто вони зустрілися у Парижі, хоча заочно були знайомі і раніше, адже певний час Лур'є жив у домі матері Стравінського в Петербурзі і згодом допомагав їй емігрувати в Париж. Стравінський у свою чергу вплинув на те, щоб Лур'є дали дозвіл на проживання в Парижі, адже після першого приїзду Лур'є депортували з Франції з політичних переконань. Певний час, більше десяти років, вони були дуже близькими друзями і колегами. Стравінський допомагав Артуру Лур'є осісти в Парижі, знайти роботу, кілька років Лур'є працював особистим асистентом у Стравінського, часто бував у його домі, писав статті про свого товариша-композитора, а також робив фортепіанні переклади його творів [28]. Н.Сауленко у своїй статті про Лур'є згадує, що нібито Стравінський називав його своїм єдиним суперником у музиці [23].

Спілкування цих двох композиторів різко переривається в кінці 1930-х років. Істинну причину такого розриву важко пояснити, але у своїй онлайн-лекції Олеля Бобрик називає можливою причиною сварку композиторів через другу дружину Ігоря – Віру Судєйкіну (де Боссет). Після цього Стравінський різко обриває всі контакти з Артуром Лур'є [3].

Ще одна постать, про яку неможливо не згадати у цьому розділі - це відомий диригент Бостонського симфонічного оркестру Сергій Кусевицький. З Лур'є їх пов'язували довгі роки дружби. Зокрема, Кусевицький виконував його твори, диригував обидвома симфоніями композитора, а також зіграв доленосну роль в його житті: коли з початком другої світової війни Париж окупували німці, і Лур'є змушений втікати (адже був євреєм), саме Кусевицький допомагає йому терміново емігрувати до США.

І, звичайно, особливої уваги заслуговує той факт, що саме про Сергія Кусевицького Лур'є пише свою єдину завершену книгу *«Sergei Koussevitzky and His Epoch. A Biographical Chronicle»* («Сергій Кусевицький та його епоха. Біографічна хроніка»).

РОЗДІЛ 2. СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ АРТУРА ЛУР'Є

2.1. Стильові течії у музичному мистецтві першої половини XX століття.

Поняття стилю є ключовим у мистецтвознавстві, без нього неможливе вивчення будь-якого художнього явища. Проблемам музичного стилю присвячено значну кількість теоретичних праць різного масштабу (статті, дисертації, монографії), до вивчення стильових особливостей зверталися такі музикознавці, як І. Коханик, Н. Горюхіна, В. Москаленко, С. Скребков, М. Михайлов, О. Катрич О. та багато інших.

Стиль – є уособленням художньої єдності та водночас комплексом стабільних ознак. Українська музикознавиця Н. Горюхіна пише: «Стиль є системою стійких ознак художнього явища» [9, с. 98].

У музикознавстві, педагогіці та виконавстві категорія стилю є центральною проблемою. Адже досліджуючи творчість будь-якого композитора, в першу чергу, звертаємо увагу на стильові особливості його музики, естетику епохи та індивідуальні риси творчості, для виконавців та педагогів також чи не найважливішим завданням є передати стильові особливості твору у своїй інтерпретації. Феруччо Бузоні підніс питання стильового виховання, як найважливішу виконавську і педагогічну проблему, він запропонував і утвердив 3-рівневу структуру стилю, до якої входять такі компоненти, як ідея, образ та форма. Всі вони разом творять цілісність стилю.

Отже, стиль – це вищий принцип художньої єдності смислу, ідеї, образу і форми. У музиці – це явище динамічне, яке формується на перетині індивідуального композиторського стилю і стилю виконавця. О. Лігус у своїй статті зазначає, що «стиль – багаторівнева система, що розкриває діалектику одиничного, особливого й загального через ієрархію індивідуальних та колективних (історичних або епохальних, національних) стилів» [15].

Музикознавиця І. Коханик також влучно пише, що « стиль епохи є сукупністю всіх сутнісних моментів системи художнього мислення, естетичних установок тогочасних шків та напрямків, які реалізуються з безкінечній множині індивідуальних художніх концепцій та в суспільно-художній практиці» [12], «стиль творить особистість, яка акумулює інтонації епох, часів та стилів» [13, с.38].

Музиці першої половини ХХ століття властиве стильове різноманіття. Цей період загалом можна охарактеризувати як час революційних змін у культурі. Відбувається кілька етапів кардинального перетворення всієї музичної системи - жанрів, стилів, музичної мови. Це період модернізму у музиці, музиканти та композитори прагнуть до інноваційних тенденцій, оновлення, модернізації музичної системи. Українська дослідниця Олена Корчова у своїй монографії «Музичний модернізм як Terra Cognita» дає таке визначення цьому явищу: «Музичний модернізм – це епохальний період розвитку європейського музичного мистецтва від кінця 80-х років XIX століття до кінця 30-х років ХХ століття, впродовж якого відбувається поступовий перехід від класичного до постклясичного типу музичної культури, встановлюється її полістильовий устрій і формуються засади сучасної музичної мови» [11, с. 32].

Музичне мистецтво того періоду характеризується експериментами, інтенсивними пошуками нових засобів музичної виразності, великою кількістю полярних стильових течій. Найбільш відомими та значними стильовими напрямками у музиці ХХ століття є неоромантизм (Густав Малер, Сергій Рахманінов), неокласицизм (Пауль Гіндеміт, Ігор Стравінський), неофольклоризм (Белла Барток), імпресіонізм (Клод Дебюссі), неоімпресіонізм (Олів’є Мессіан), експресіонізм (Арнольд Шенберг, Антон Вебери, Альбан Берг) тощо.

Головним для усіх митців ХХ століття була свобода вираження, їм властиве нове мислення в творчості, яке пориває зв’язки з чуттєвим та емоційним

романтизмом. Мистецтво ХХ століття сміливо та бурхливо, з перебільшеною гостротою пропагує свою новизну.

Розглянемо коротко деякі стильові течії першої половини ХХ століття.

Постромантизм у музичному мистецтві виникає у кінці ХІХ та на початку ХХ століття і відноситься до композиторів, які у своїй музиці поєднували риси пізнього романтизму та раннього модернізму. Представниками цього стилю є Густав Малер, Антон Брукнер, Ріхард Штраус, Сергій Рахманінов, Джакомо Пуччіні, Кароль Шимановський. Вони створювали музику, де використовували традиційні форми, які поєднували з розвиненою новаторською гармонією.

Неокласицизм – це напрям у музиці ХХ століття, представники якого прагнули відродити деякі стилістичні риси музики ранньокласичного і докласичного періоду і поєднати їх з новаторськими пошуками та музичними інноваціями ХХ століття. Найбільш відомими представниками неокласицизму є Пауль Хіндеміт, Ігор Стравінський, Бенджамін Бріттен, Альфредо Казелла, Моріс Равель. Свого розквіту неокласицизм досяг в 1920-х — 1930-х роках. В Україні через негативний вплив радянської влади щодо новаторського мистецтва неокласицизм з’явився пізніше, в 1960-х роках, та представлений у творчості Мирослава Скорика.

Імпресіонізм у музиці з’явився у Франції в кінці ХІХ- на початку ХХ століття. Появі цього стильового напрямку в музиці передував імпресіонізм у французькому живописі у творчості Клода Моне, Каміля Піссаро, Едгара Дега та інших. Риси імпресіонізму яскраво виражені у творчості французьких композиторів Клода Дебюссі, Еріка Саті, Моріса Равеля , а також елементи цього стилю розвивалися і в інших композиторських школах (Іспанія – М. де Фалья, Італія – О.Респігі, Польщі – К.Шимановський).

Неофольклоризм – стильова течія у музиці ХХ століття, що виникла внаслідок підвищення уваги композиторів до фольклору. У цей період композитори починають активно досліджувати музичний фольклору різних

національностей та роблять спроби його інтеграції у свої твори. Найяскравішими представниками неофольклоризму є Б.Барток та І.Стравінський, також цей напрям зустічається в творчості М.де Фальї, З.Кодая, Є.Станковича, М.Скорика та інших.

Таке різноманіття музичних течій та стилів XX ст. можемо умовно розділити на дві основні лінії - помірного оновлення класичної традиції та радикального авангардизму. Наведені вище стильові течії можемо віднести до тих, в яких є помірне оновлення традицій, музичної мови та засобів виразності.

Авангард (з фр. *avant* - передовий і *gard* - загін) – це узагальнена назва течій у мистецтві XX ст., що характеризуються виходом за рамки класичної естетики, сміливим експериментальним підходом з використанням оригінальних, новаторських засобів виразності. Композитори відмовляються від всіх засад і правил класичної музики, шукають нові засоби, які зможуть відобразити бурхливі події того часу, відобразити сучасність у всіх її протиріччях. З'явилося багато нових авангардних течій, одні композитори експериментували з тональністю, що пізніше привело до її руйнування, інші з музичним звуком, шукаючи нового звучання музичних інструментів, нових інструментів, а також використовуючи у своїх творах різні шумові звуки.

Авангардизм в музиці представлений такими напрямками: експресіонізм, сонористика, серійна музика, алеаторика, мікротонова музика, пуантилізм та інші.

Експресіонізм – стильовий напрям, що з'явився та розвивався у європейському мистецтві на початку XX століття. Найбільш поширеним цей стиль був у Німеччині та Австрії. Виник внаслідок трагічного світосприйняття та відчуття гострої соціальної кризи у передчутті першої світової війни та воєнні роки. Найяскравішими представниками цієї течії вважаються представники нововіденської композиторської школи – Арнольд Шенберг, Альбан Берг та Антон Веберн. Новаторством цих композиторів є створення *серійної техніки* в

музиці. Антон Веберн почав застосовувати у своїх творах *техніку пуантилізму*, де велика увага приділялася окремим звукам. Цю техніку також використовували К.Штокгаузен, П.Булез.

У перші десятиліття XX століття почала з'являтися *мікротонова музика*, композитори почали розділяти музичні звуки не по півтонах, а на чвертьтони і ще дрібніші інтервали. Цю техніку використовували такі композитори, як Чарльз Айвз, Ервін Шульгофф, Мілдред Купер, Артур Лур'є, пізніше Карлгайнц Штокгаузен та Яніс Ксенакіс.

Сонористика (від лат. *sonoris* – звук, шум) – композиторська техніка, що займає значне місце музиці авангарду, тут звуковою основою стають темброві комплекси, звукові маси (сонори). Сонори мають своє особливе забарвлення звучання, при сприйнятті музики втрачає своє значення висота кожного окремого звуку. Прийоми сонористики у своїх творах використовували К. Пендерецький, В. Лютосвавський, О. Мессіан, К. Штокхаузен та інші.

Алеаторика – особливий прийом композиторської техніки, що передбачає випадкове поєднання музичних звуків. Наприклад, композитор кидає гральні кістки, переводячи отримані числа в нотний текст, або розбризкує фарби на нотні аркуші. Алеаторику використовувати такі композитори, як В. Лютославський, К. Штокгаузен, П. Булез, Дж. Кейдж та інші.

2.2. Еволюція стилю Артура Лур'є в контексті епохи.

Композиторський стиль Лур'є неможливо визначити однозначно, адже він значно еволюціонував, а часом навіть кардинально змінювався в різні періоди творчості. У його музиці можна знайти поєднання найрізноманітніших стильових напрямків XX століття. Творчість композитора стала символом нових ідей, а також авангардизму у музиці .

Артур Лур'є відходить від усталених традицій і шукає нові шляхи розвитку музичної мови. У його музиці прослідковуються тісні зв'язки із сучасним мистецтвом «срібного віку» з його багатою стилістичною та естетичною різноманітністю.

Розглянемо детальніше особливості еволюції стилю композитора. Перш за все варто підкреслити, що вона була досить таки стрімкою. Навіть у ранніх творах стиль музики відзначається різноманітністю. У перших творах, написаних з 1908 року, відчувається вплив Ф. Шопена, К. Дебюссі, пізньої творчості О. Скрябіна. Це проявляється в особливостях музичної мови.

Слід зазначити, що свої перші композиторські спроби - цикл «П'ять крихких прелюдій» ор.1 - Лур'є починає ще проживаючи в Одесі (1908), навіть не почавши навчання в музичній академії. А цикл насправді вартий уваги виконавців, хоча ще не зовсім зрілий.

Майже всі твори раннього періоду написані для фортепіано: «П'ять крихких прелюдій», ор.1 (1908-1910 рр.), «Два естампи», ор.2 (1910 р.), «Дитяче інтермеццо», ор.3 (1910-1911 рр.), «Три етюди», ор.4 (1910-1911 рр.), «Мазурки» , ор.7 (1911-1912 рр.), «Дві поеми», ор.8 (1912 р.). Вплив вище зазначених композиторів відображено навіть у назвах творів. Так, наприклад, «Естампи» одразу сприймаємо як посилання на творчість Дебюссі, а «Мазурки» асоціюються з творчістю Шопена. «Звукові образи названих творів перегукуються з творчістю О. Скрябіна, продовжуючи лінію «витонченості» та «грандіозності», подібним є і сам фортепіанний стиль письма, особливості фактури та специфічні мелодико-ритмічні поєднання» [10].

Але вже з 1912-1913 рр. стиль Лур'є раптово і кардинально змінюється, настає період пошуків та експериментів. Музичний критик І. В. Вишневецький вважав, що до 1917 року Лур'є був близький до стилю футуристів [5, с. 138], С. І. Савенко відзначала його приналежність до радикальних «постскрябіністів»[22]. У ці роки відбуваються суттєві зміни музичної мови, Лур'є розробляє «музику майбутнього», але продовжує традиції Скрябіна.

Саме в цей період композитор зближується з групою футуристів: Володимиром Маяковським, Миколою Кульбіним, Олексієм Кручених та Оленою Гуро. Лур'є був одним з організаторів знаменитого в історії російського футуризму вечора «Наша відповідь Марінетті», а також співавтором маніфесту футуристів «Ми і Захід», що виданий у Петербурзі в 1914 році [23]. «Автори маніфесту претендували на створення естетики, що опереджає нове мистецтво, на відміну від італійського футуризму та інших проявів західного модернізму, де нова естетика слідує за новим мистецтвом, а не навпаки»[4].

У ці роки у творчості композитора активно проявляються риси авангардного мистецтва. Заради більшої точності зазначимо, що таких експериментальних творів було небагато і сам період був недовготривалим (до 1917 року). Але досягнення та відкриття, зроблені Лур'є, досить значні, що дозволяє нам називати його представником авангардизму початку XX століття.

Відхід від традицій та пошуки нових шляхів виражаються в формі творів, гармонії, ритмічних структурах, мелодиці, артикуляції та графічних записах музичного твору. Зокрема, у творчості Лур'є зустрічаємо приклади атональної та політональної музики, ультрахроматики, безтактової музики.

Уже з початку 1910-х років композитор розвиває ідею «мікроінтерваліки» та принципи вільної музики, що не обмежена тонами і півтонами, а користується чвертьтонами і ще меншими частками тонів, намагається досягти нових звуковисотних та тембральних звучань (пізніше це почали називати «сонористикою») і навіть винаходить рояль нового типу (з потрійною клавіатурою), що дозволило йому втілити свої композиторські задуми. Теоретичне обгрунтування авангардної ідеї «ультрахроматики» Лур'є викладає в своїй статті «До музики вищого хроматизму»[17]. Також ця ідея отримала реальне втілення в його творчості - в 1912 році написана «Прелюдія» з використання мікроінтерваліки (див. Додаток В).

Також в середині 1910-х років з'являються перші твори композитора в новій тоді серіальній техніці: «4 поеми», ор.10, «Маски», «Синтези» та три

сонатини. У цей період слід відмітити стрімку зміну та еволюцію мислення композитора. Так, «П’ять крихких прелюдій» ор.1, написаних в традиційній, тональній постромантичній манері, що завершені в 1910 році, а цикл «Чотири поеми» ор.10, що написаний всього на два роки пізніше - вже в атональному модерністському стилі. Ю. Холопов пише: «В минулому подібна різниця була б розрахована не на два роки, а на двісті. Такого величезного стрибка в еволюції музики, мабуть, не було за всю історію музики, і сам автор (Лур’є) в підсумку ніколи не міг повернутися до такої радикальної музичної мови» [24, с.4-7].

Пізніше Лур’є усвідомлює, що «атональність призводить до емоційного спустошення в силу своєї об’єктивності і свого абстрактного мислення» [21]. Композитор не відмовляється повністю від серіальної техніки, але використовує її лише для необхідності досягнення певного художнього задуму.

Особливої уваги серед творчого доробку Лур’є заслуговує фортепіанний цикл «Форми в повітрі», де використано нову графічну форму нотації [28]. Цикл присвячений художнику-кубісту Пабло Пікассо, часто даний твір називають прикладом «кубофутуризму» в музиці. «Форми в повітрі» викликали шок у музикантів та критиків. Принципове уникнення тональних опор, зіставлення монодій і кластерів, деформація звуковисотних закономірностей – все це звучало незвично, епатажно. Нова музика викликала образні аналогії з кубічним живописом (навіть ноти автор вільно розташовував на нотному аркуші, подібно до геометричних фігур).

В експериментальній творчості Артура Лур’є 1910-х років знаходимо ранні форми атональної додекафонної музики. Таким чином, можемо вважати Лур’є попередником Арнольда Шенберга, який вважається родоначальником експресіонізму в музиці та автором додекафонії і серійної техніки, що остаточно сформувалася в його творчості в 20-х роках XX століття.

Радикальність музики Лур'є 1915-1920-х років перетворюється у паризький період (з 1922 року) на форми неокласицизму та неоромантизму, також помітними стають релігійні та містичні аспекти в його творах. Очевидним

є зв’язок із творами Стравінського в ті ж роки. «Можливо, навіть Стравінський брав ідеї у свого молодшого товариша-композитора, так «Маленька камерна музика» Лур'є (1924), здається, пророкує «Аполлон Мусагет» Стравінського (1927), а *Concerto Spirituale* для хору та фортепіано з оркестром (1929) – «Симфонію Псалмів» (1930)» [29, с. 219].

Серед написаного Лур’є в Парижі можемо згадати такі значні твори: опера-балет «Пир во время чумы» (за Пушкіним) і дві симфонії , які в подальшому були виконані під керівництвом диригентів Фуртвенглера, Менгельберга, Стоковського, Ансерме і Кусевицького.

У роки перебування в Америці Лур'є асимілює різноманітні впливи на власний індивідуальний стиль, досягає неабиякої майстерності у різних композиторських техніках. Найбільш вагомим твором цього періоду є опера «Арап Петра Великого» (за Пушкіним), над якою композитор працював протягом 12 років [28]. Це наймасштабніший твір композитора, в якому поєднується все різноманіття апробованих ним раніше творчих стилів.

Протягом всього свого життя Артур Лур’є експериментував і шукав нові шляхи музичної мови, але ніколи довго не працював в одному стилі. Композитор вважав, що «жодне художнє рішення не повинно повторюватися. Дуже часто він першим відкривав щось нове, але коли це починало входити в моду, то одразу переходив на щось інше. Так, Лур’є був попередником Шенберга і додекафоністів, потім акцентував графічний аспект в музиці у «Формах у повітрі», але згодом пішов у зовсім іншому напрямку» [21].

При цьому творча еволюція Артура Лур’є абсолютно нетипова для європейських композиторів XX століття. «На відміну від Шенберга та Берга, які починали як послідовники Малера, притримувалися вагнерівських традицій, а лиш потім сформулювали теоретичну доктрину, що пояснювала їх відхід від пізнього романтизму, Лур’є починав як вдумливий теоретик-радикал, а потім , пройшовши через неокласицизм, виступив проти серійної техніки і агітував за повернення мистецтва до суб’єктивної лірики, до тональності та мелодії» [26].

2.3. Огляд фортепіанної спадщини композитора

Артур Лур'є писав багато творів для фортепіано протягом всього свого життя, це і не дивно, адже композитор був ще і блискучим піаністом. Вивчаючи усю творчу спадщину композитора, можна зробити висновок, що близько 35-40% усіх творів написані для фортепіано соло, крім того є багато творів за участі фортепіано: вокальних циклів та камерної музики.

На моя думку, робити точні підрахунки фортепіанних опусів та спадщини в цілому не має сенсу, адже багато творів не були видані за життя композитора, деякі і досі не видані, а велика кількість взагалі не збереглися. У зв'язку з частими та раптовими переїздами Лур'є в інші країни частина його творчого доробку була загублена [3].

Найбільша частина фортепіанних творів написана у ранній період творчості, після від'їзду на захід композитор продовжував творити, але вже не так плідно, адже крім композиції займався ще літературною діяльністю. Натомість у західно-європейський період творчості спостерігаємо інтерес Лур'є до «нефортепіанних» жанрів, а більш монументальних: симфоній, опер. Крім того, він звертається до релігійних жанрів під впливом спілкування з філософом-неотомістом Жаком Марітеном.

Ранні мініатюри композитора написані в досить традиційній, постромантичній манері. «П'ять крихких прелюдій» ор.1 присвячені його першій дружині Ядвізі Цибульській. Прелюдіям характерна витонченість музичної мови, примхлива ритміка, прозорість фактури, відчутний вплив Дебюссі та Скрябіна.

Цікавою особливість є те, що більшість фортепіанних мініатюр мають програмні назви: «Сутінки фавна», «Політ», «Аромати, фарби, звуки», «Іронія», «Сп'яніння», «Сплін», «Кошмари» і т.д.

Уже в другій поемі «Сп'яніння» з ор.8 спостерігається часткове використання композитором дванадцятитонових комплексів. Згодом принципи серіальної техніки широко використовуються в циклі «Синтези» ор.14, а також зустрічаються в інших творах раннього періоду.

Наступним експериментальним етапом у творчості було звернення композитора до ідеї «мікроінтерваліки». У 1912 році написана «Прелюдія ор.12 №2 з використанням чвертьтонової нотації (за допомогою кварт'єзів і квартмолів)» [28]. Цей твір є практичним втіленням теоретичної концепції Лур'є, яка сформована в статті «До музики вищого хроматизму» (див. Додаток В). Наталія Говар відмічає, що «у світовій практиці це було перше звернення до чвертьтонової композиції» [8, с. 209]. Музика прелюдії залишає неоднозначні враження, адже тут синтез традицій та авангарду, «романтичні звороти поряд з експресіоністичними вкрапленнями. І все це накладається на «розстроєне» звучання фортепіано» [8, с. 209].

Великий вплив футуризму та авангардизму відчувається у творах середини 1910-х років. Цикл «Синтези» - перший кубофутуристичний опус автора. У даному циклі спостерігаємо оновлення музичної мови:

- емансипація певних структурних елементів – інтервалів, акордів, фактурних і ритмічних послідовностей, динамічних, артикуляційних і тембральних пластів, що набувають тематичного значення;
- широке використання дисонансів і їх участь у процесах гармонічного та лінеарного розвитку;
- відмова від класичної тональної системи, відкидання мажоро-мінору і вільне використання атональності, серійної техніки [8, с. 210].

Наступний цикл «Форми в повітрі» (1915р.) – не менш авангардний. Твір присвячений Пабло Пікассо, де активно застосовується серіальна техніка, а також графічне розташування нотного тексту.

Пізніше композитор відходить від додекафонії і використовує серійну техніку лише частково, коли це потрібно для втілення його творчих ідей. Вже з 1917 року в циклі «Рояль в дитячій» спостерігаються риси неокласицизму. Це наступний поворот у стильовій манері Лур'є. Тут композитор відображає внутрішній світ дитини, ігри, фантазії, переживання. Твір присвячений його маленькій доньці. Цикл складається з 8 мініатюр. Одразу помітне образне і жанрове різноманіття, тут і пасторальна картинка «Фарфорове пасовище», і музичні портрети фольклорних та казкових персонажів «Бяка» і «Бука», пейзажна мініатюра «Грибний дощик», пісенні і танцювальні жанри (колискова «Бай», танець «Тріпачок», мазурка *«Wlaz kotek na plotek»*).

Н. Говар пише про цикл так: «Наївність мелодій, простота гармонічної мови, абсолютна ясність форми поряд з тонкою ритмічною винахідливістю, що проявляється у ледь вловимих нюансах фактурного викладу – всі ці прийоми, які знаходяться на протилежному полюсі від недавніх революційних відкриттів Лур'є-кубофутуриста, справляють сильне художнє враження саме в силу своєї парадоксальної простоти»[8, с. 215].

Згадаємо ще один твір, що написаний в 1917 році, – це *«UPMANN. Smoking sketch»*. Тут спостерігаємо розширення образної сфери фортепіанних мініатюр, появу гумористично-гротескних настроїв. Лур'є звертається до побутової сфери, використовує джазову стилістику та інтонації пентатоніки. Відчувається вплив композиторів «французької шістки», тенденцій неокласицизму та естетики Стравінського.

Серед опублікованих фортепіанних опусів періоду еміграції назвемо такі: цикл «Чотири п'єси» (1924-1927 рр.), «Маленька сюїта» (1927 р.), «Ноктюрн» (1928 р.), «Інтермеццо» (1928 р.), «Ноктюрн Фенікс парку» (1938 р., *«A Phonetic Park Nocturne»*).

І. Вишневецький відмічає, що «паризькі прем'єри творів Лур'є давали сучасникам уявлення про те, якою може бути музика, що максимально відповідає

«євразійському світогляду»» [5, с.118]. У даному випадку «Жига» з «Чотирьох п’єс» прекрасно відповідає сказаному. Її «образ захоплює яскраво вираженою брутальною стихією, наочно втілює скіфське начало. Разом з тим звернення до танцю кельтського походження … показує зв’язок із західною музичною традицією»[8, с. 215].

Також в окремих творах паризького періоду помітно, що Лур’є повертається до неоромантизму. Прикладами цього можуть бути мініатюри «Інтермецо» та «Ноктюрн Фенікс парку».

РОЗДІЛ 3. ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВИБРАНИХ ТВОРІВ АРТУРА ЛУР'Є

3.1. Цикл «П'ять крихких прелюдій» ор.1

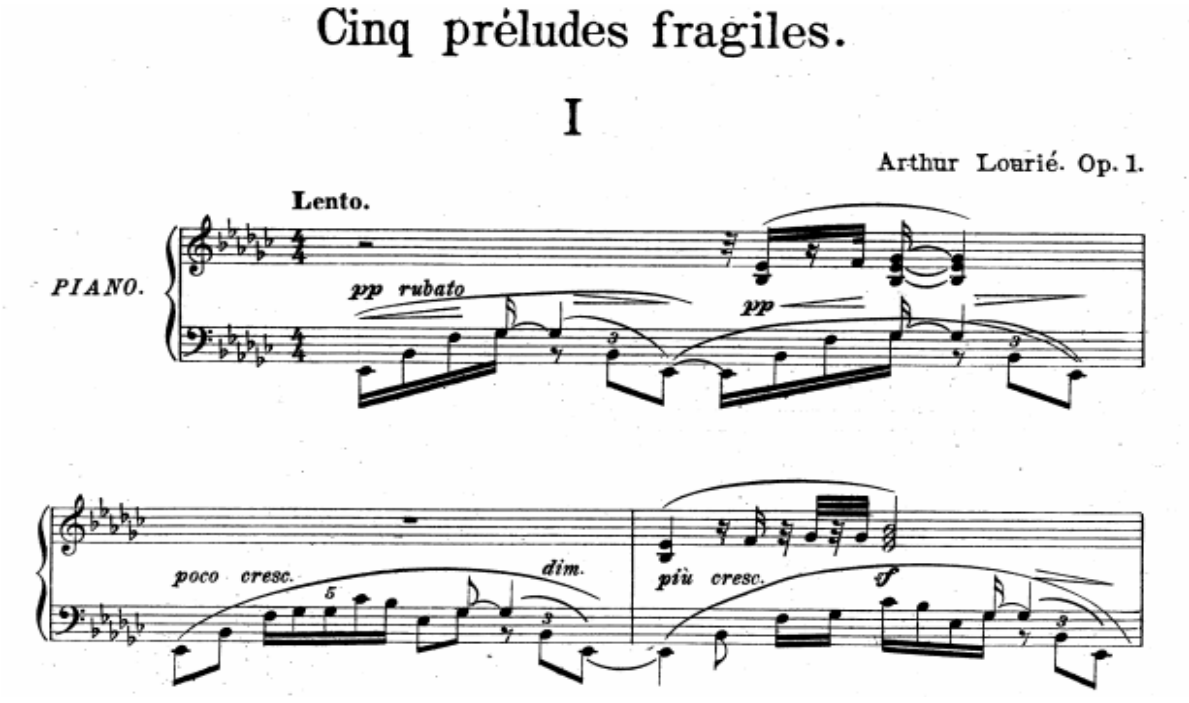
«П'ять крихких прелюдій» - це цикл, що написаний на самому початку композиторської творчості Лур'є. Перший опус для кожного композитора не може бути показовим для розбору стилістики чи віднесення до певної композиторської течії. Як правило, «проби пера» бувають або занадто сміливими або ж частіше навпаки – творчими пошуками з великою обережністю. Але вже з перших творів можна помітити певні стилістичні прийоми, індивідуальні особливості композитора.

На ранніх етапах творчості часто говорять про певне «наслідування» когось. Так у «Крихких прелюдіях» особливо інтенсивно відчувається вплив Олександра Скрябіна. Загалом даний цикл є майстерним поєднанням постромантики та імпресіонізму[17]. П'ять творів зіставлені за контрастом, але всі вони пронизані однією думкою. Назва циклу має в собі епітет «крихкі», що додає особливої характеристики музиці, допомагає сформувати у слухача певні асоціації. «Крихкість людського буття найбільш гостро відчувалася на початку XX століття. Цілісність та стійкість буття і життя була поставлена під питання після ряду воєнних, політичних, економічних катаклізмів» [25].

У музиці тема «крихкості» була не новою, наприклад в циклі «Чотири п'єси» ор.51 О. Скрябіна (1906 р.) є п'єса під назвою «Крихкість» («Хрупкость») [24]. Крім таких очевидних речей, як назва твору, часто зустрічаються ідеї передачі в музиці ефемерних, нестабільних (а значить і крихких) образів. Наприклад, в циклі «П'ять прелюдій» ор.16 О. Скрябіна. Подібні настрої також є однією з особливостей імпресіонізму, такі образи зустрічаємо в творах Дебюссі («Кроки на снігу», «Фейерверк») та Равеля («Гра води», «Човен в океані»).

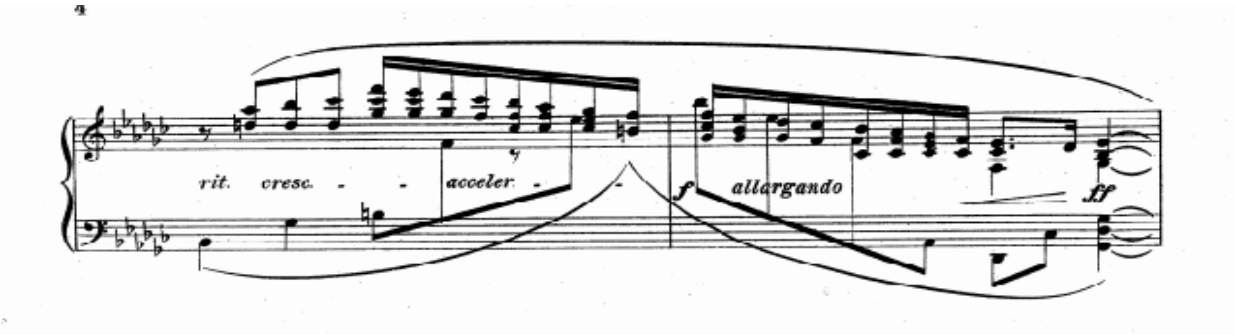
Проаналізуємо музичну драматургію та систему виразових засобів у циклі «П’ять крихких прелюдій» для того, щоб краще зрозуміти, як тема «крихкості» відображена у творчості Артура Лур’є.

Перша прелюдія з цієї збірки відразу вказує на настрій, яким пронизані ці мініатюрні замальовки. Це делікатне поривання, з сумною ноткою.



(Рисунок 1)

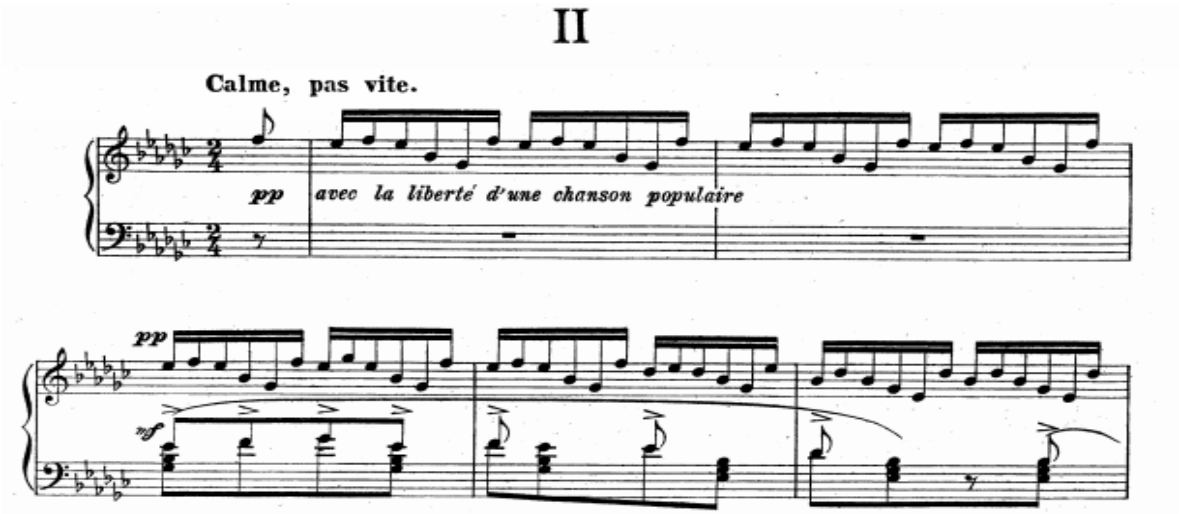
Фон створює не просто мі-бемоль мінор в лівій руці (хоча за багатьма теоріями вже тільки ця «темна» тональність багато про що говорить), використання малої секунди фа – соль-бемоль на педалі додає відчуття легкого болю, що підкреслює настрій цього твору. А використання коротких пауз і пунктирів в партії правої руки показує «прагнення», «поривання». Саме складний ритм, дуже мінливий і нестабільний, додає цій прелюдії відчуття «крихкості». Крім того, автор додає ремарку *rubato* в першому ж такті, що також підкреслює задум, основну ідею твору. Прелюдія має якийсь дуже наївний і щирий характер в цілому. Відчувається, що автор молодий, сповнений надій і сподівань. Це не посмертний опус романтика, а ранній опус цілком нового стилю, людини, в якої попереду все життя.



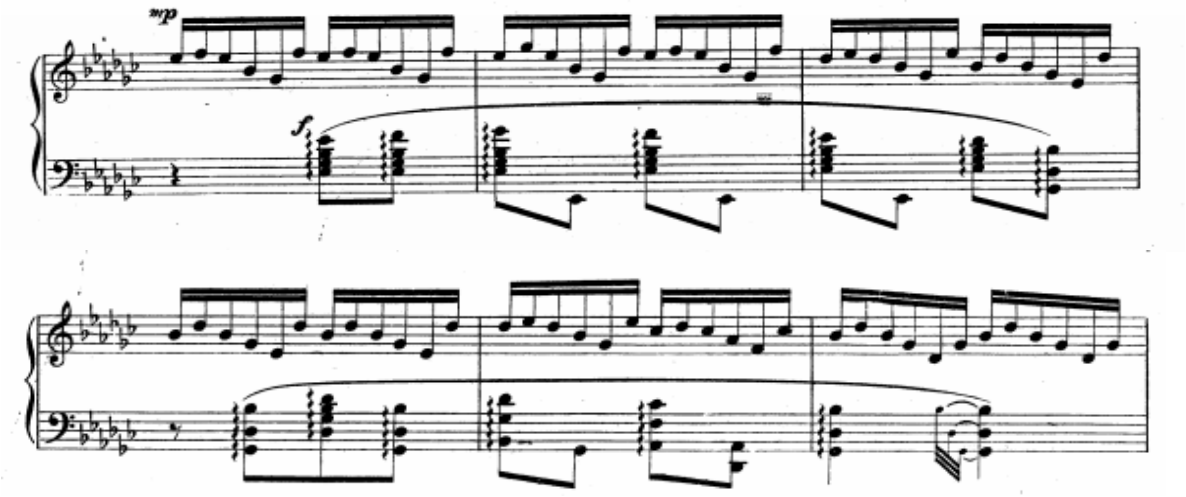
(Рисунок 2)

Цікавим є кульмінаційний каскад (рис.2), який знаходиться якраз в точці «золотого перетину» твору і дуже нагадує подібні прийоми, що використані і в кульмінації 24 прелюдії Шопена чи деяких прелюдіях Рахманінова. Це ніби вибух емоцій, після якого настає знову медитативна безвихідь головної теми під «приречений» супровід лівої руки. Дуже романтичний прийом, що додає твору експресії та справляє особливе враження на слухача.

Друга прелюдія – легкий подих вітру. Після статичності першої, друга просто окриляє. Щоправда, композитор дає ремарку *calme, pas vite,* підкреслюючи, що тут не є основними технічні піаністичні завдання, а головне зберегти загальний спокійний характер звучання мелодії в середньому голосі (рис.3). Саме плавне проведення основної теми першими пальцями лівої руки – це найскладніше технічне завдання для виконавця, особливо, коли в середині прелюдії починається акордовий виклад теми на арпеджіато (рис.4).



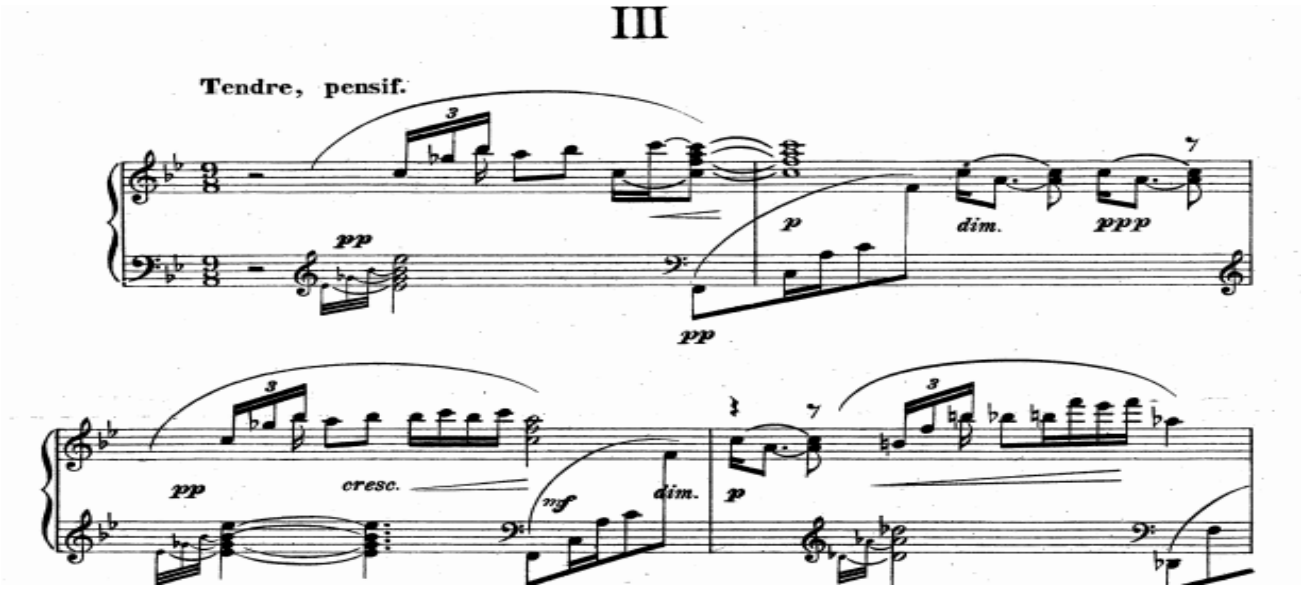
(Рисунок 3)



(Рисунок 4)

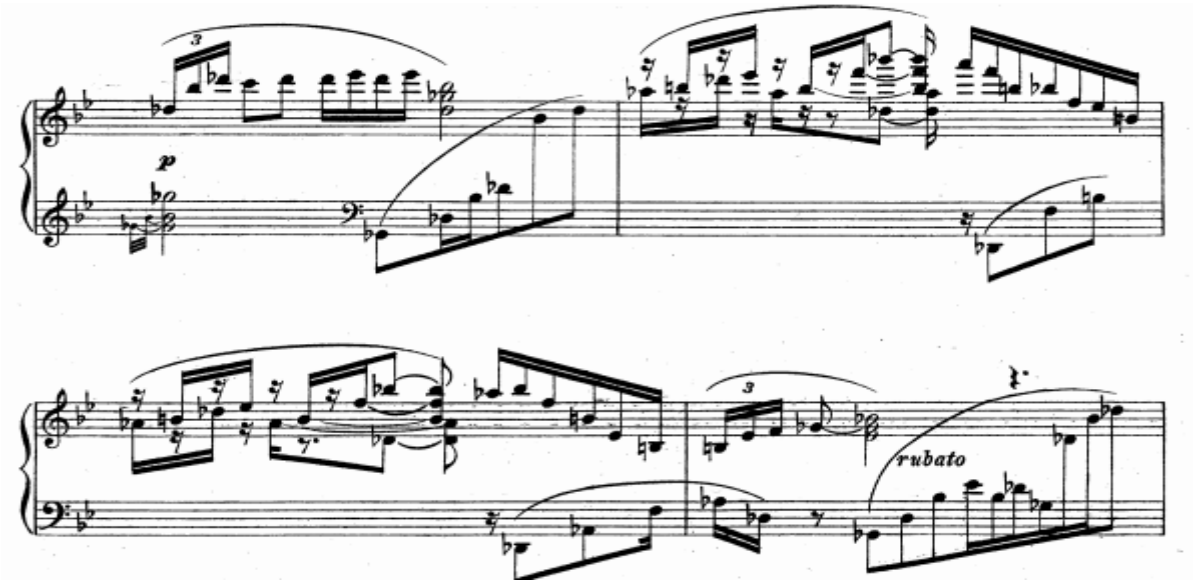
Можемо провести суб’єктивні аналогії з прелюдією соль-дієз мінор С. Рахманінова з ор. 32, причому зазначимо, що ці твори написані практично в один час (1910 р.). Можна зауважити, що ремарки Лур'є пише не лише традиційною італійською термінологією, а й французькою. Зокрема, в першому такті вказує *avec la liberte d’une chanson populair,* що перекладаємо як «зі свободою популярної пісні». Дане побажання вказує на демократичність музики вцілому і додає певної свободи для виконавських інтерпретацій.

Третя прелюдія, можливо, найбільш імпресіоністична.



(Рисунок 5)

Часті повторення тих самих інтонацій в темі, а також різноманітних інтонаційних вкраплень (постійні повторення низхідної терції - 2, 4 такти на рис.5), прийом чергування коротких тривалостей нот з паузами (рис.6) додають музиці повітряності, невагомості звучання. Прелюдія звучить досить таємничо, але в той же час світло, ніби згадка про щось приємне, безтурботне. Складні та змінні ритмічні малюнки в поєднанні з частим позначенням *rubato* роблять звучання подібним до імпровізації.

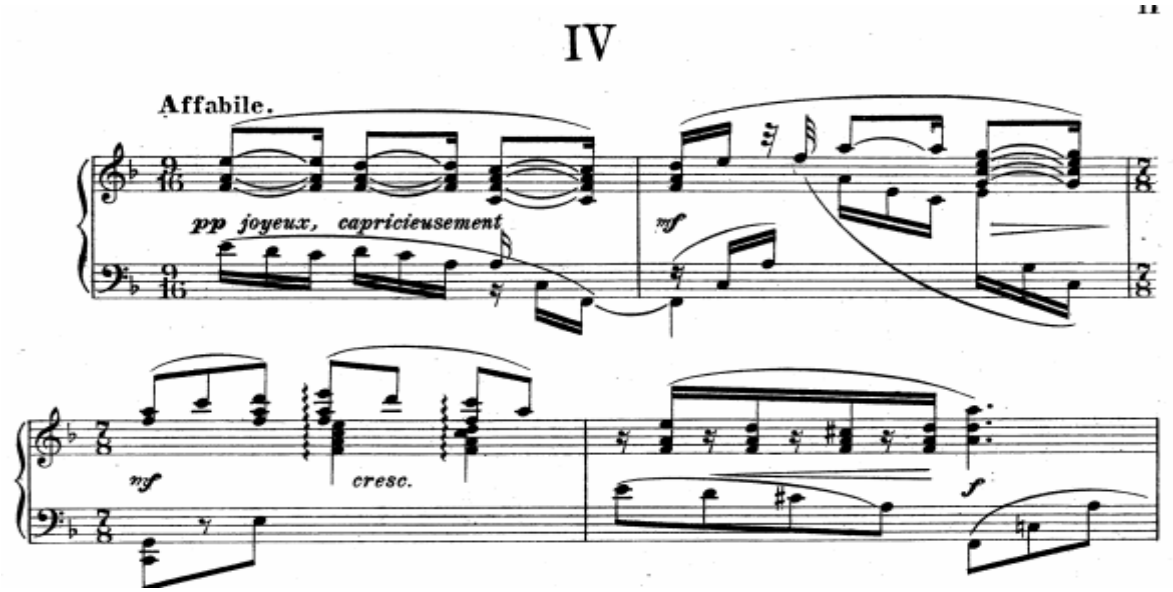


(Рисунок 6)

Варто також зазначити, що далеко не всі елементи легкі для виконання в технічному плані, виконавець повинен володіти дуже витонченим туше і мати хороший контакт з клавіатурою. Авторські ремакки *tendre, pensif* вказують на особливу увагу до ніжності звучання та продуманості, вдумливого виконання. Крім того, наявність дрібної пальцевої техніки просто необхідна для правдивого прочитання і відтворення цієї музики.

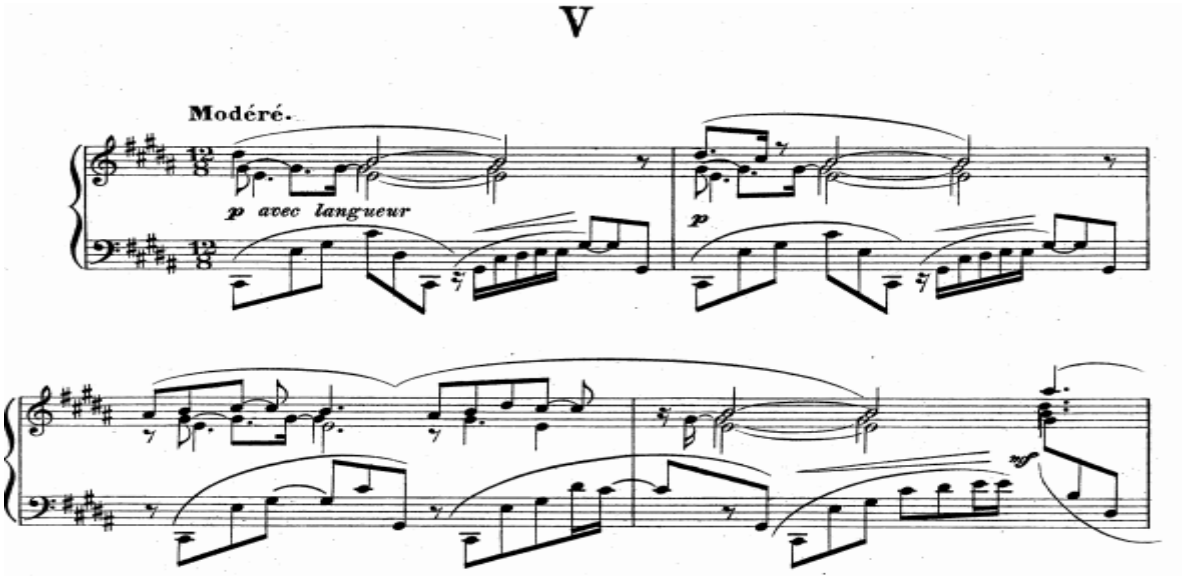
Четверта прелюдія найбільше нагадує «шуманівський» тип тематизму, якому притаманні поривчастість, контрастність образних сфер. Це вимагає від виконавця особливого вміння відчувати різні тонкі градації зміни настроїв у творі. Крім того, в прелюдії є ще і поєднання складних гармоній з не менш складним метроритмом (чергування розмірів 9/16 та 7/8). Авторські ремарки

affabile, joyeux, capricieusement вказують, що виконувати твір потрібно з легкістю, задоволенням, але в той же час підкреслюють примхливість настрою музики. Особливу складні для виконання арпеджіато, оскільки мають звучати легко і не переривати загальний рух мелодії.



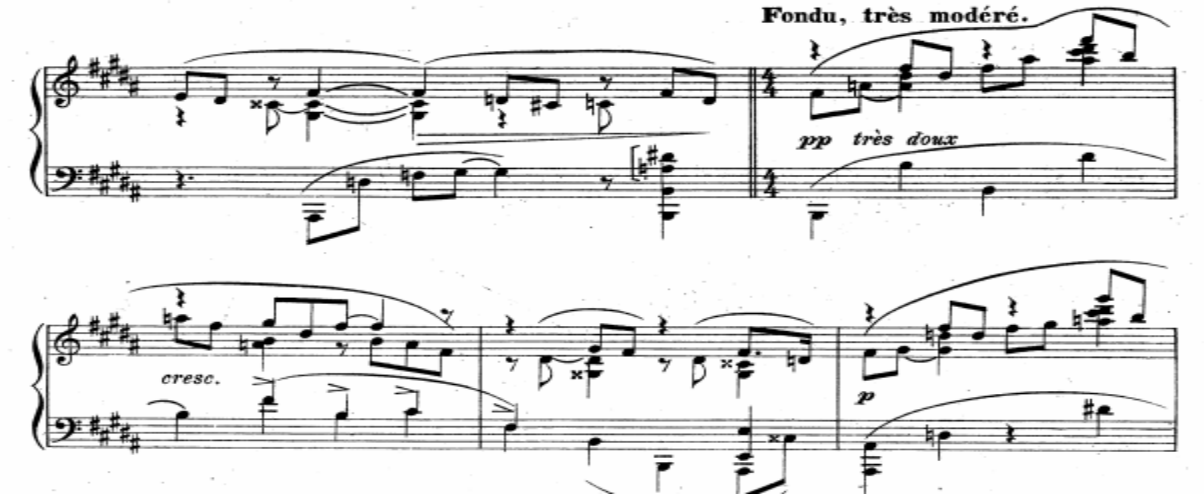
(Рисунок 7)

П'ята прелюдія поєднує в собі всі ті прийоми, що застосовані в попередніх чотирьох. Це квінтесенція, підсумок цілого циклу. Неймовірно виразова мелодія, сповнена ностальгії, ніжності та любові. Композитор активно користується прийомами мотивного розвитку: основна тема побудована на одному короткому інтонаційному звороті в першому такті і далі, з кожним новим тактом, відбуваються зміни і розвиток початкового мотиву. На початку прелюдії вказана ремарка *Avec langueur*, що з французької означає «з томлінням» (рис.8). У тлумачному словнику української мови знаходимо такі визначення слова «томний»: сповнений легкого безпричинного смутку, легкої втоми, знемоги або такий, що виражає душевне томління. Такі композиторські ремарки ще більше підкреслюють характеристику «крихкості» цілого циклу. Цікаво, що «таку ж ремарку в своїх творах використовував і О. Скрябін, наприклад в Сонаті №9, ор.68»[25].



(Рисунок 8)

На початку другого розділу прелюдії Лур'є вказує *Fondu, tres modere (* що перекладаємо як «розчиняючись, дуже помірно», чим створює особливий нестійний або знову ж таки «крихкий» художній образ (рис.9).



(Рисунок 9)

П'ятій прелюдії притаманний імпровізаційний характер, це проявляється, перш за все, в свободі інтонаційного розвитку початкової теми, а також в метро-ритміці, що поєднує розмір 12/8 в крайніх розділах, 4/4 в середньому розділі та 4/8 у зв'язці перед репризою. Також в останній прелюдії можна знайти прийоми полімелодики та розділення фактури на кілька пластів.

Не зважаючи на те, що творчість Артура Лур'є досі мало відома, цикл «П'ять крихких прелюдій» часто включають до своєї програми піаністи-виконавці. Серед найбільш відомих виконавців даного фортепіанного циклу назвемо Дженні Лін (Jenni Lin), Крістіана Ерні (Christian Erny), Джессі Мебуну (Jessye Mebounou), Марію-Катерину Гіро (Marie-Catherine Girod), Моріса Ернста (Moritz Ernst), Даніеля Ломбарді (Daniele Lombardi), Андреаса Фрьоліха (Andreas Frolich), Марата Губайдуліна та Валентину Яблонську.

3.2. Цикл «Форми в повітрі»

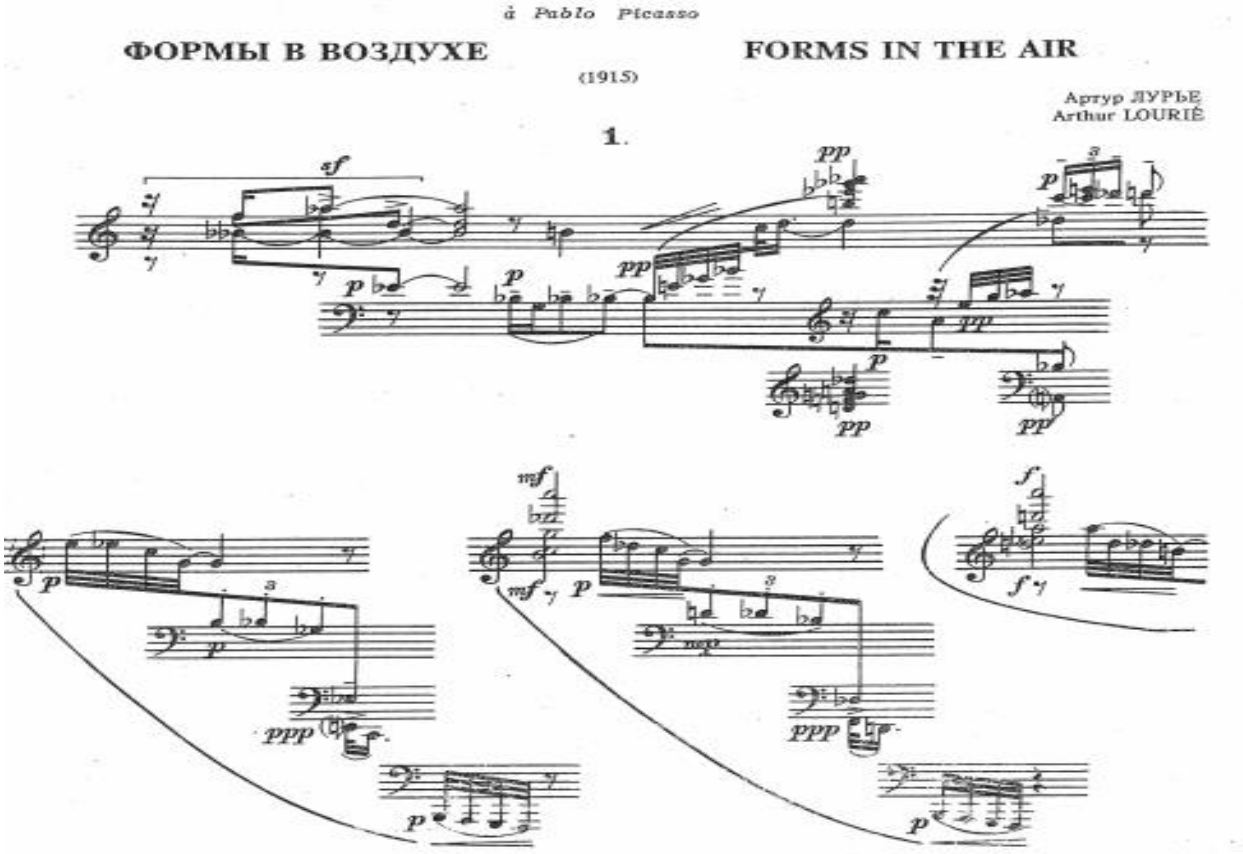
Цикл «Форми в повітрі» («Formes en l'air») написаний Артуром Лур'є у 1915 році та присвячений Пабло Пікассо. Така присвята не є випадковою, на наш погляд, вона свідчить про взаємозв'язок у підходах до вирішення художніх завдань у композитора та художника. У цьому творі Лур'є чи не найбільше розкривається як композитор-авангардист, що готовий до сміливих експериментів. «Дійсно, тенденція посилення конструктивного начала в організації живописного та музичного матеріалу активно проявляється у мистецтві початку XX століття»[25]. Саме посилення конструктивного начала в організації тематичного матеріалу в циклі «Форми в повітрі» дозволяє провести паралелі з пошуками в живописі.

Про сприйняття циклу сучасниками С. Осєєва пише так: «В 1915 році А. Лур'є презентує слухачам «Форми в повітрі», і цей твір викликає шок у досвідчених музикантів, змушуючи шукати образні аналогії з кубічним живописом…осмислювати такі явища, як принципове уникнення тональних опор, зіставлення монодій і кластерів, деформація звуковисотних закономірностей – все це звучало незвично, епатажно для звичайного слухача.

Пізніше всі ці ефекти виявлять несподівану спорідненість з новою музичною мовою родоначальника експресіонізму в музиці – Арнольда Шенберга» [17].

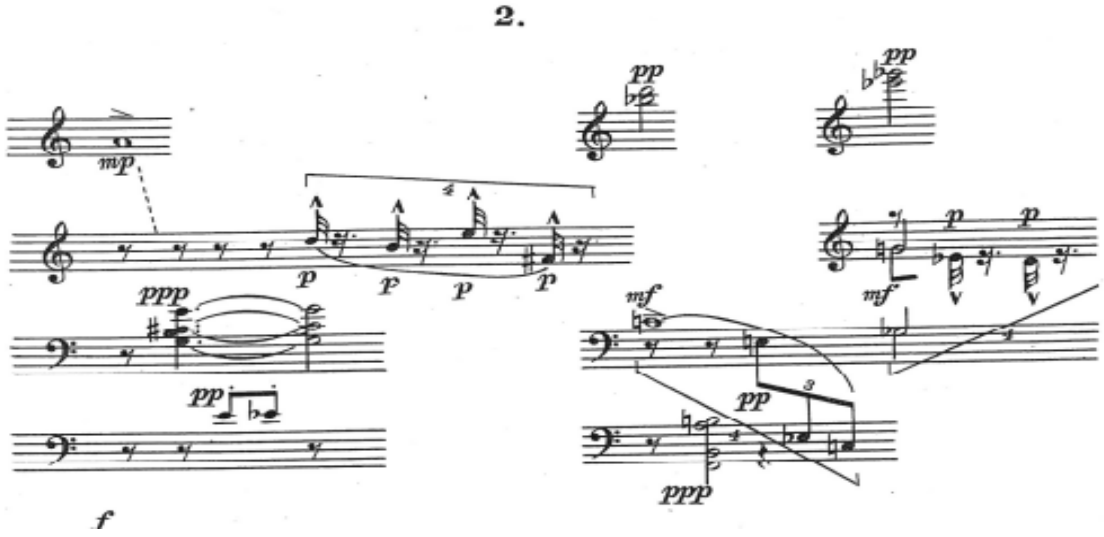
Цикл складається з трьох мініатюр без окремих програмних назв. Частини не мають яскраво вираженого контрасту, а швидше доповнюють одна одну, створюючи єдиний художній образ в цілому творі. Назва циклу «Форми в повітрі» створює певні легкі, незримі, ледь помітні асоціації і образи у слухача та повністю відповідає характеру музики. Така «повітряність» звучання створена завдяки великій кількості пауз у творі, які в контексті цілої музичної тканини набувають особливого значення для правдивої передачі музичного образу. Також на характер музики впливає часте використання високих регістрів, що додає прозорості звучання. «Звукові образи фортепіанних мініатюр то набувають динамічної яскравості, інтонаційної експресії, то втрачають свою виразність» [25]. Варто відмітити, що цій музиці характерна імпровізаційність та спонтанність.

Дійсно, цикл «Форми в повірті» має безліч новаторських рис. По-перше, важко не звернути увагу на особливості нотації, драматургії і форми. По-друге, це один з небагатьох прикладів безтактової музики. Хоча заради більшої точності варто відмітити, що цей прийом не є новим, адже нам відомі приклади безтактових прелюдій ще з творчості французьких клавесиністів, зокрема основоположником даного жарну вважається Луї Куперен. Тому звернення Лур’є до такого композиторського методу можемо вважати швидше як неокласичну тенденцію. Тактові риски Лур’є використовує виключно на початку та в кінці кожної п’єси, тим самим розділяє частини циклу. В середині кожної мініатюри тактові риски не використовуються, що пояснюється бажанням композитора звільнити музику від регулярного метроритму. По-третє, музика в циклі вільно розташовується на нотному аркуші, що нагадує геометричні фігури в творчості художників-кубістів, зокрема Пабло Пікассо (рис.10).

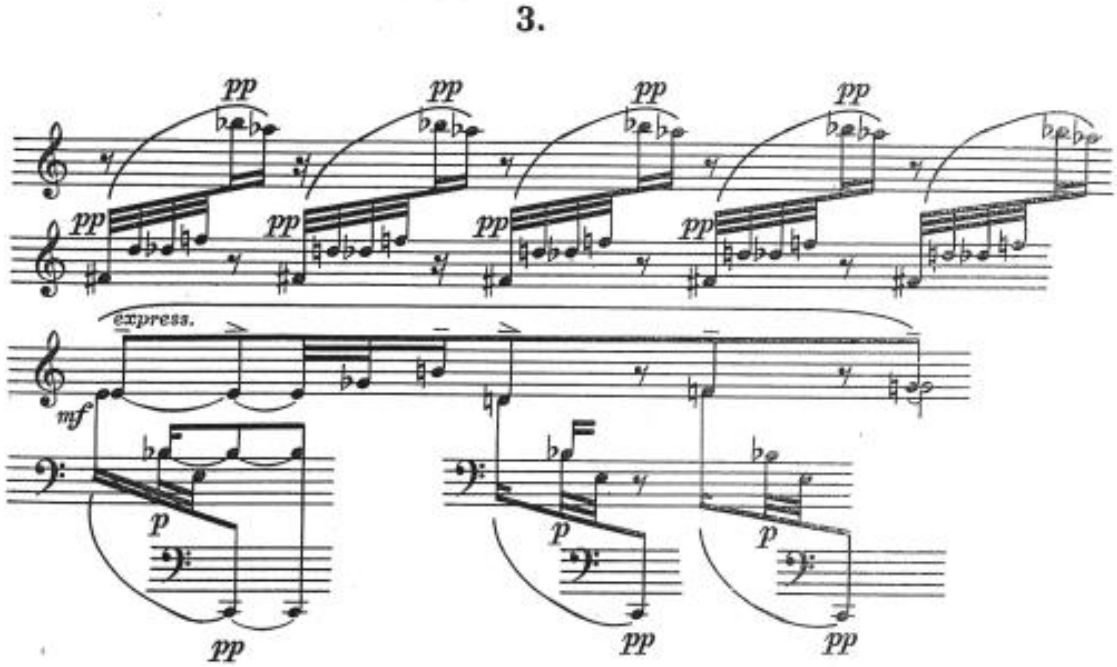


(Рисунок 10)

«Очевидна оригінальність методу нотації. Текст фортепіанних п’єс має ознаки «*quasi*-оркестрової» партитури: нотні стани фрагментовані, їх довжина і кількість постійно змінюється, в окремих місцях А. Лур’є вводить нову стрічку тільки в середині сторінки, розташовуючи на ній лише одну ноту, співзвуччя чи акорд. Фрагментація нотного тексту зумовлена своєрідною архітектонічною функцією елементів фактури: розташовані на одній висоті мелодико-гармонічні структури можна об’єднати за змістом в пласти, які накладаються один на одний при виконанні»[25]. Таким чином, в результаті розшарування музичної тканини виникає поліпластовість. Нотний запис такого типу дуже ускладнює прочитання музичного тексту для виконавця, адже не відповідає стандартним нормам запису на двох (зрідка трьох) нотних станах і вимагає від виконавця вміння пристосовуватися і роззосереджувати увагу на 4 або 5. Через особливості нотного запису візуально збільшується відстань між нотами, що впливає на зміну звичних орієнтирів для виконавця. Але з іншого боку такий запис візуально допомагає виділити всі пласти музичної тканини (рис. 11, 12).

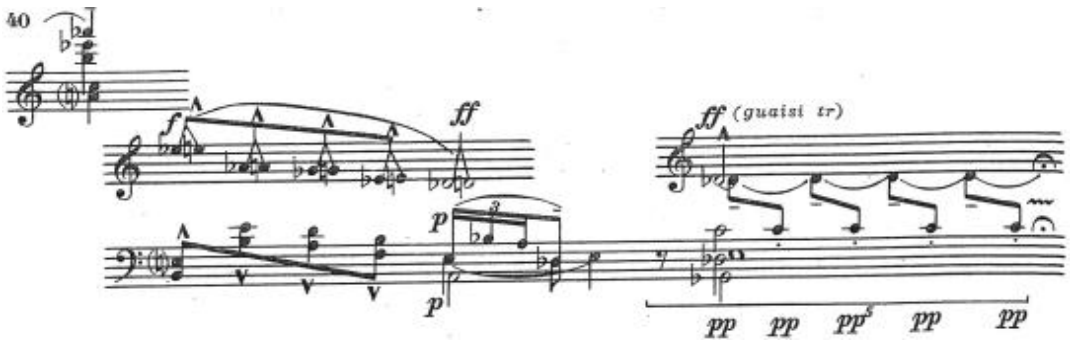


(Рисунок 11)



(Рисунок 12)

Ще одним прикладом, що свідчить про наближення Лур’є до традицій оркестровості, є ремарка «Quasi tr.»(Quasi tremolo) в першій частині циклу. Ця позначка вказує виконавцю на досягнення певного звукового ефекту, що передбачає специфічний прийом звукового коливання, який притаманний перш за все струнним інструментам (рис.13)

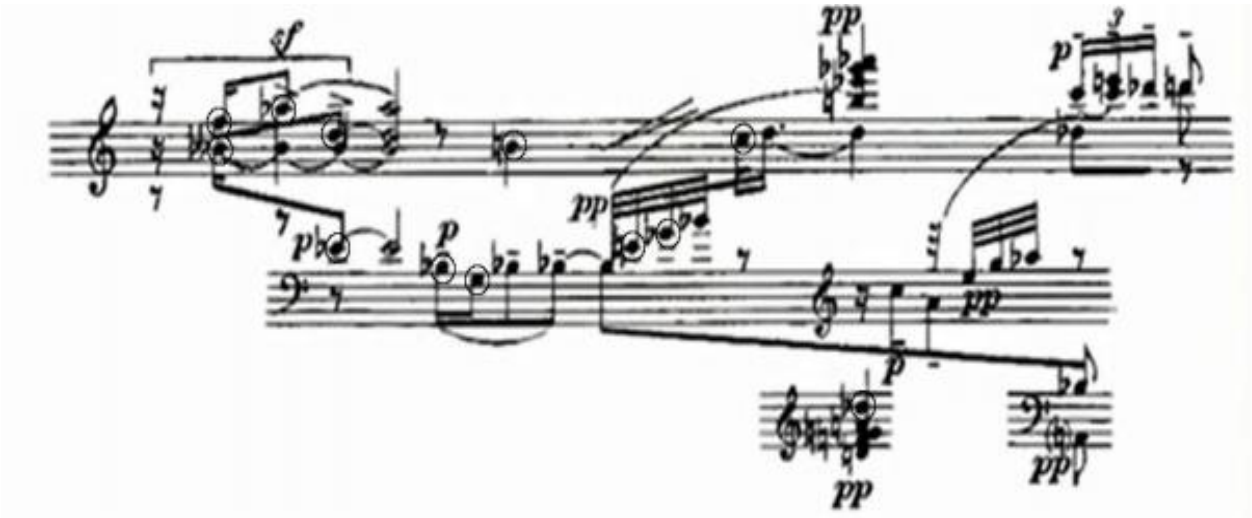


(Рисунок 13)

Композиторські прийоми, які використав А. Лур'є у «Формах у повітрі», багато в чому випереджають час. Характер нотного запису даного циклу має спільні риси з більш пізніми «графічними партитурами» Я. Ксенаніса (*«Metastasis», «Pithoprakta»*). Як відмічає К.С. Волнянський, «стремління до нетрадиційної організиції музичного матеріалу в XX столітті виражалося на рівні музичного синтаксису і форми в цілому; тут, поряд з переглядом функцій синтаксичних одиниць, починаючи з найменших одиниць і закінчуючи крупними формами, вводяться і нові поняття, що відображають специфіку нових звуковисотних систем і драматургійних принципів: серія, ряд, сегмент, блок, об'єм, параметр, квадрат, *formeln* (Штокгаузен)» [6, с. 16-17]. Ідея фрагментації нотних станів пізніше входить в практику й інших композиторів XX століття. Накприклад, Кшиштоф Пендерецький використовує подібні методи «розривання» нотних станів і не використовує тактових рисок в творі для струнного оркестру «Трен. Плач за жертвами Хіросіми».

У «Формах у повітрі» можемо виявити певні риси додекафонії, часткове використання серійної техніки, а також математичний склад мислення. Так перша частина циклу починається послідовністю з 12 звуків (рис.14), але композитор «не завжди слідує принципам серійної техніки, порушуючи обов'язковий для неї порядок звукової послідовності. Лур'є вільно поєднує додекафонію з логікою традиційного ладо-тонального мислення, використовуючи багато співзвучь і акордів терцієвої будови»[25].

Всі новаторські риси і композиторські техніки, що використані в циклі, потребують від виконавців нових підходів до їх осмислення, так як багато тонкощів організації музичної тканини непомітні одразу і потребують ретельного аналізу нотного тексту перед виконанням твору. Серійна техніка подібно до новаторських методів живопису і поезії звільняє сприйняття від автоматизму, синтезуючи слухові і зорові відчуття [10, с. 112].



(Рисунок 14.

Послідовність 12 звуків – А(енгарм), F, As, D, Es, B, G, H, E, Ges, C, Des)

Однак, вже після написання циклу «Форми в повітрі» А. Лур'є відмовляється від серійної техніки, хоча і визнає можливість її використання у випадках художньої необхідності. Німецький музикознавець, доктор Детфлер Гойови пояснює відхід композитора від додекафонії так: «Лур'є був попередником Шенберга і додекафоністів. У 1912 році він закінчив свою першу дванадцятитонову серію…Після цього з'явилися «Форми в повітрі», де акцентовано графічний аспект. Але потім він пішов зовсім в іншому напрямку…Дуже часто він першим відкривав щось. Але коли це входило в моду, він одразу переходив до чогось іншого»[9, с. 119].

Цикл «Форми в повітрі» привертає увагу виконавців, назвемо їх імена: Штеффен Шляєрмахер (Steffen Schleiermacher), Даніель Ломбарді (Daniele Lombardi), Мадалена Соверал (Madalena Soveral), Андреас Фрьоліх (Andreas

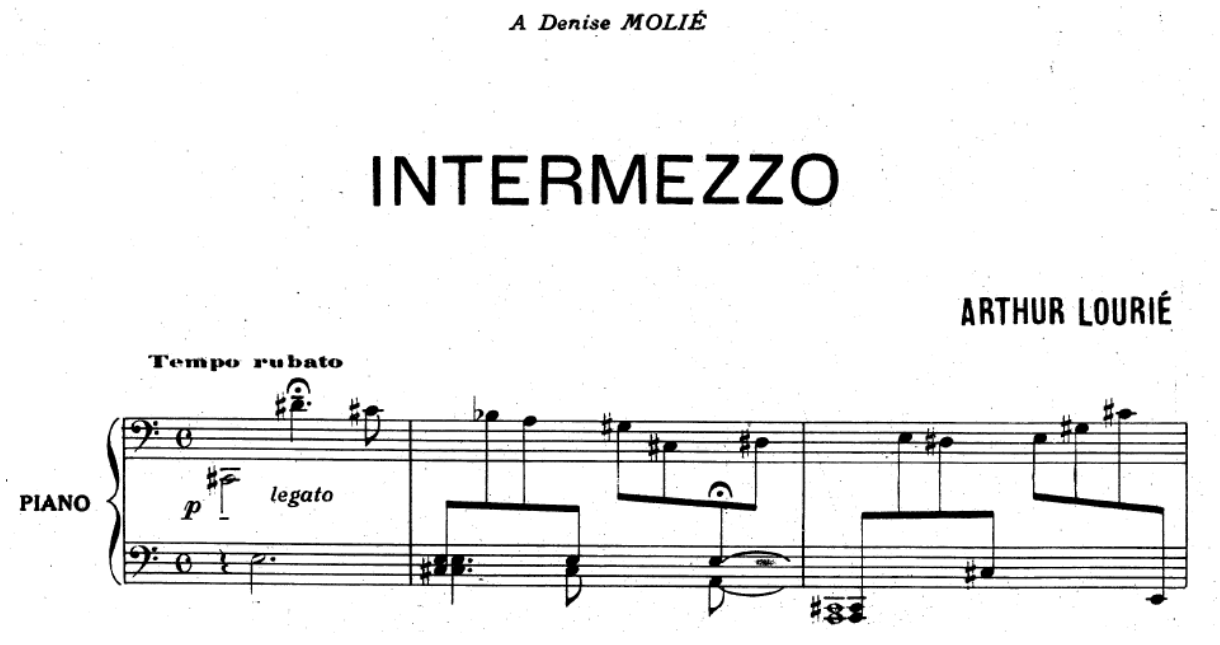
Frolich), Ларрі Сіцкі (Larry Sitsky), Олег Майзенберг (Oleg Maisenberg), Бенедикт Кьолен (Benedikt Koehlen), Матіас Вайт (Matthias Veit), Мадлен Мальро (Madeleine Malraux), Крістоф Сіродо (Christophe Sirodeau), Джорджіо Коукл (Giorgio Koukl), Моріц Ернст (Moritz Ernst), Антонін Багатов, Ольга Андрющенко, Володимир Фельцман.

Однією з причин такої популярності є, безперечно, саме талановите новаторство та цікава своєрідність твору.

3.3. Інтермеццо

Інтермеццо - самостійний твір малої форми, написаний у 1928 році у Парижі та присвячений французькій піаністці Деніс Мольє (Denise Molie). Характер Інтермеццо досить гнучкий, змінний та примхливий, тут Лур'є використовує різні композиторські техніки. Стиль твору визначити не так просто, він не є очевидним, але можна одразу можна помітити схильність до неоромантизму. Особливо на контрасті до його революційних відкриттів та «пошуків» в попередніх авангардних опусах, тут композитор повертається до тональності, мелодії та суб'єктивної лірики. Інтермеццо є прикладом цілком зрілого періоду творчості.

Почнемо зі структурного та виконавського аналізу: перше, на що відразу звертаєш увагу, відкривши нотний текст – дозволене композитором *Tempo rubato*, про яке свідчить ремарка на початку твору (рис.15). Широке використання знаків фермат та продовжених залігованих нот, ремарок *ritenuto* та *A tempo*, поряд із загальним з *rubato*, свідчать про велику свободу, яку композитор довірив виконавцеві. Тут є величезний простір, дозволений самим композитором для самовираження та індивідуальної інтерпретації виконавця.

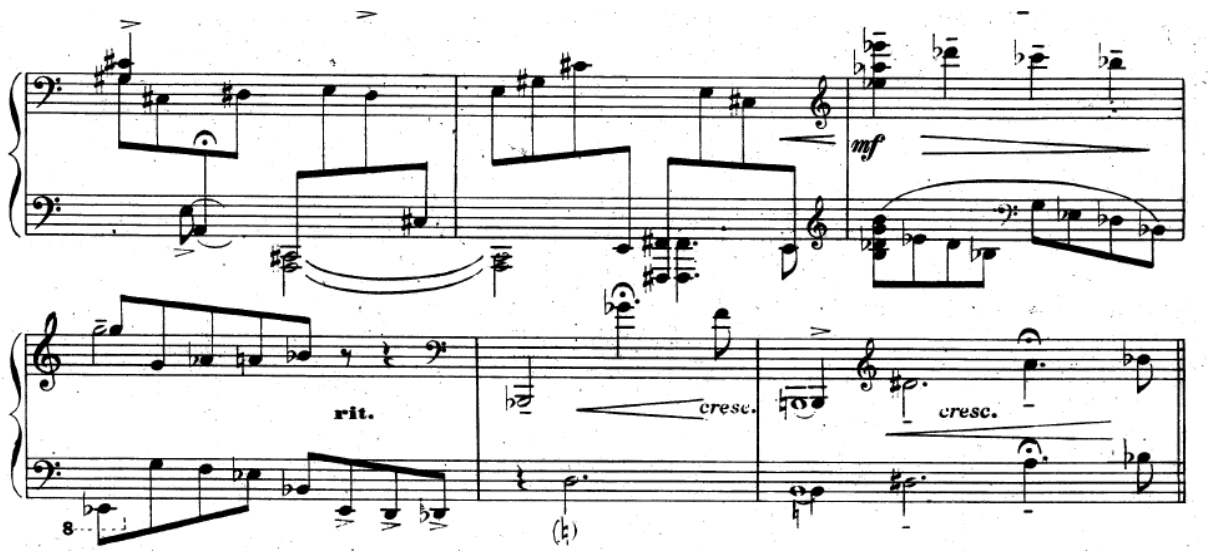


(Рисунок 15)

Взагалі на початку твору можна говорити про певні прийоми сонористики. Точкові звуки в різних регістрах, які нанизуються один на одний і творять «фон», додають якогось французького колориту в цій музиці. Окремі місця часом нагадують імпресіоністичні прийоми Клода Дебюссі. Велика кількість педалі та протяжність довгих тривалостей тільки підсилюють ефект марева.

Але в процесі музичного розвитку, вже на початку твору, починають з'являтись досить «реальні» звучання та навіть сплески локальних хвиль і кульмінацій. Перша така «реальна» тема - це низхідний тетрахорд в правій руці від Es нагорі четвертними нотами (рис.16, такт 3). У цьому місці твір набуває пристрасного, романтизованого звучання, а подібна коротенька тема потім буде повторюватись кілька разів, як лейтмотив.

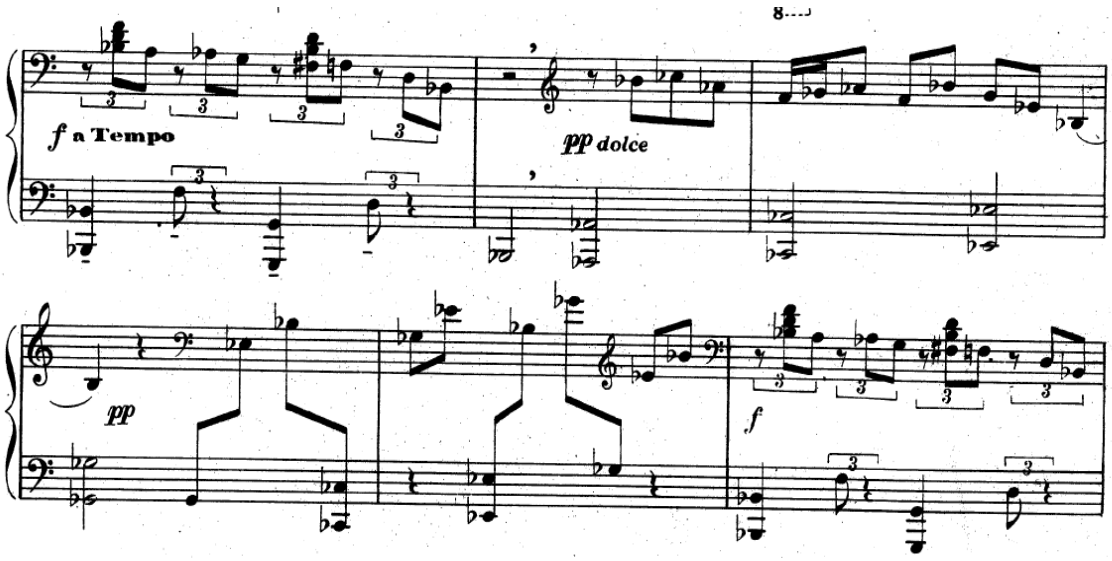
Також своєрідним лейтмотивом можемо вважати секундові інтонації, якими пронизаний весь твір. Ці так звані інтонації «зітхання» додають болючості, трагічності звучанню твору на початку, а також допомагають втілити схвильований настрій в кульмінаційні моменти розвитку.



(Рисунок 16)

Часте використання двоголосся в октаву створює ефект пустки і водночас глибини. Такі проведення в двох руках – один з частих прийомів Артура Лур'є (рис.16, такт 6).

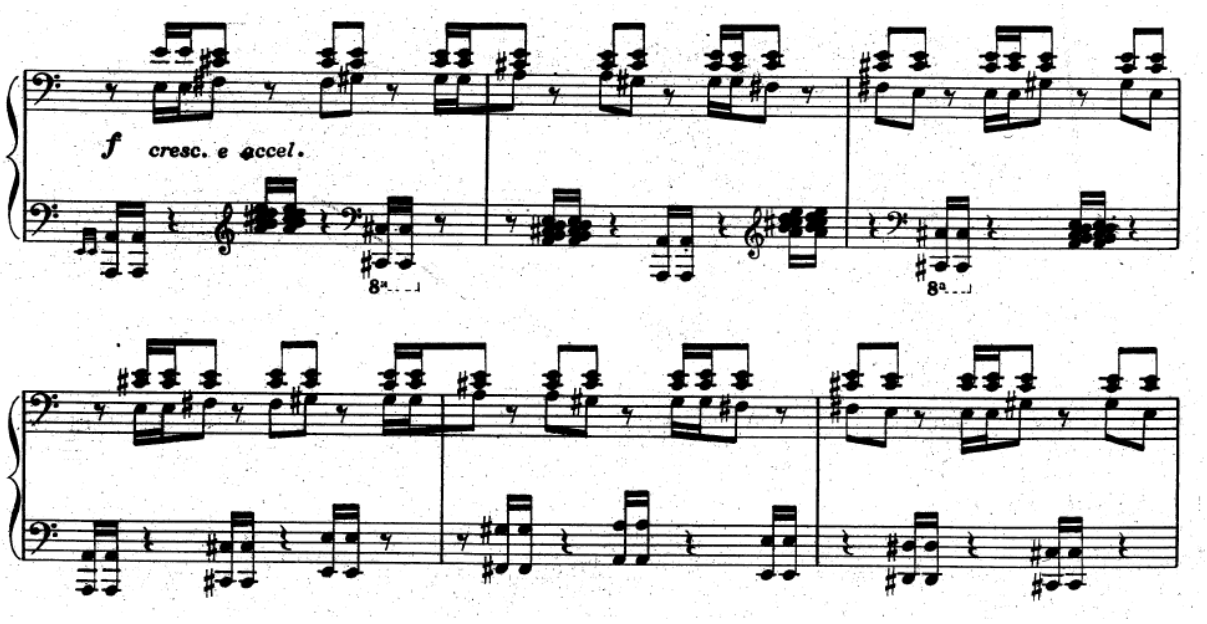
Наприкінці другої сторінки твору починають з'являтись раптові контрастні елементи, які дуже різко резонують і вимагають певних виконавських здібностей від піаніста, вміння вдало та переконливо передати різкий емоційний перепад настрою музики. Тут стикаються ніби дві стихії, жорсткий гротеск і на противагу – плинна медитація.(рис.17)



(Рисунок 17)

Крім нотних позначок, для точного відтворення характеру дуже посприяє виконання *PP dolce*, не просто на *legato*, а *legatissimo*. Ці нюанси дуже допомагають в правильному прочитанні задуманого автором та роблять інтерпретацію більш об’єктивною.

Протягом наростаючої кульмінації на четвертій сторінці і її апогею на початку п’ятої можна почути щось демонічне, тут ніби відголоски Мефісто-вальсу Ф. Ліста. (рис.18) Варто зазначити, що такі наростаючі ефекти можна переконливо втілити тільки володіючи достатніми технічними здібностями піаніста. Тому твір очевидно є для зрілих виконавців, як в плані піанізму, так в плані свідомості.



(Рисунок 18)

В кінці твору композитор використовує прийом так званої «арки», відбувається поступове та розгорнуте повернення до спокою, глибини та початкових настроїв твору. В кінці звучить початкова таємнича тема і низька басова октава після заспокоєння і довгої паузи на пів такту в самому кінці додає глибини і завершеності твору, залишає легкий післясмак трагічності.

3.4. Виконавські інтерпретації вибраних фортепіанних творів

Проблема інтерпретації творів Артура Лур'є для піаніста-виконавця є досить цікавою та неоднозначною, адже це своєрідний виклик. Творчість композитора є відносно невідомою, що з одного боку полегшує завдання для виконавця, адже немає так званих «еталонних» інтерпретацій певних творів, як це маємо до прикладу з етюдами Шопена чи сонатами Моцарта. Безперечно, кожен виконавець має індивідуальність і грає по-своєму, і в музиці ніколи не буде два однакових прочитання того самого нотного тексту. Але, як би там не було, виконуючи музику Шопена, навіть підсвідомо, ми маємо в голові певний еталон, зразок як «треба» це грати, як грають це інші. Адже раніше, в ролі слухача, ми вже чули чудові виконання Мауріціо Полліні, Артура Рубінштейна, Іво Погореліча, Володимира Ашкеназі, Григорія Соколова та багатьох інших талановитих піаністів. Важко від цього слухового досвіду відсторонитися і сприйняти твір виключно з нотного тексту, який залишив для нас композитор.

У випадку з творами Артура Лур'є маємо зовсім інше завдання. З одного боку - повна свобода інтерпретації, що наштовхує виконавця фантазувати, шукати та знаходити саме таке звучання, якого б хотілося. Можна подумати, що ж може бути легше, коли не існує жодних рамок, за які не можна виходити. Але з іншого боку, тут перед виконавцем постає надскладне завдання - донести нову, невідому музику настільки переконливо та органічно, щоб це прочитання зачепило та залишило слід в душі кожного слухача. Тут виконавець мусить взяти на себе цю відповідальність – познайомити свою аудиторію з чимось новим. І це справді є дуже непросто, адже від виконання та інтерпретації залежить наскільки добре публіка буде сприймати той чи інший твір.

Вперше з творчістю Артура Лур'є я познайомилася на гастрольному концерті французької піаністки Джессі Мебуну у Рівненському органному залі 16 березня 2016 року. Саме її інтерпретація музики Лур'є стала першою і найяскравішою для мене. Тобто варто підкреслити, що піаністці вдалося заграти

так, аби викликати захоплення та інтерес до абсолютно невідомого для мене на той момент композитора. На тому концерті звучали твори, які були проаналізовані в цій роботі, а саме цикл «П'ять крихких прелюдій» та Інтермеццо. А ціла концертна програма мала назву «Початок авангарду» та включала твори Лятошинського, Фейнберга , Піговата та Лур'є.

Джессі Мебуну *(Jessey Mebounou)* – талановита піаністка французько-тоголезького походження. Закінчила Паризьку вищу школу музики (*École normale de musique de Paris)* у класі Андре Горога. Піаністка є лауреаткою багатьох виконавських конкурсів, але серед усіх варто відмітити, що Мебуну стала володаркою гран-прі та нагороди за найкраще виконання творів Артура Лур'є у конкурсі-фестивалі сучасної фортепіанної музики у Парижі (2015 р.).

Джессі Мебуну захоплюється музикою XX століття, зокрема й українською. Вона ставить собі за мету привертати увагу публіки до музики маловідомих композиторів. У 2009 році вона побувала на курсі у Харкові, де познайомилася із творами Бориса Лятошинського. У своєму інтерв'ю газеті «День» Мебуну говорить, що дуже хвилювалася, як сприйматимуть українські шанувальники її виконання, адже в програмі були твори Лятошинського, а також Лур'є та Піговата, які проживали в Одесі [19].

Зараз, аналізуючи її записи, вкотре переконуюсь, що жива музика має значно більше впливу, ніж найкращий і найякісніший запис. Атмосфера, яка закладена в музиці Артура Лур'є твориться не тільки звуками фортепіано, а в цілому образом виконавця та його емоційним станом під час виступу. Тому концертне виконання завжди буде мати перевагу над студійним. На жаль, запису циклу «П'ять крихких прелюдій» в інтерпретації Джессі Мебуну немає в мережі, тому залишилися тільки теплі спогади про чудове живе виконання, але в мережі YouTube є запис двох інших творів паризького періоду творчості Лур'є, а саме Ноктюрну Фенікс Парку та Інтермеццо.

Виконання піаністкою Інтермеццо [34] все ж аналізуємо «свіжим вухом» із відеозапису, так як це буде більш об'єктивно з огляду на прочитання цих

творів іншими піаністами. Відео було зроблене у вересні 2014-го року в Парижі на Конкурсі-фестивалі сучасної фортепіанної музики. Отже, звукова вишуканість - це напевно найважливіша якість, яку повинен мати в своєму арсеналі піаніст, котрий взявся за цю музику. І, безсумнівно, вишуканість у грі Джессі Мебуну є. Контакт з інструментом на абсолютно трансцендентному рівні. Від перших нот, які виринають не просто з глибини, а з потойбіччя. Відверто самозаглиблена інтерпретація є водночас позначена експресією. Очевидно, що компонування твору дозволяє показати різні (навіть можна сказати полярні) стани, від найменшого *PP* до грандіозного *FF*, доповненого і підсиленого фактурою та агогікою в кульмінаційній точці. Всю цю градацію і палітру піаністка передає як на записі, так і тим більше в живому виконанні. Думаю, що те тонке відчуття клавіатури буде основною рисою та описом піанізму й інтерпретації Джессі Мебуну.

Крістіан Ерні *(Christian Erny)* буде наступним виконавцем, чию інтерпретацію розглянемо у цьому розділі. Це молодий талановитий піаніст, диригент та педагог, який також є засновником та художнім керівником вокального ансамблю *The Zurich Chamber Singers*. Народився у 1988 році у Віттенбурзі (Швейцарія). Різностороння освіта, яку Крістіан Ерні отримав , дає йому можливість сьогодні проявляти себе в найбільш різноманітних музичних напрямках та стилях. Він має дипломи Цюріхського університету мистецтв, музичної школи Джейкобса в Блумінгтоні (США) та Люцернського університету. Він вивчав оркестрове диригування у Говарда Армана та Крістофа Бруннера, хорове диригування у Маркуса Утца та фортепіано у Ганса-Юрга Штруба та Жана-Луїса Гагенауера. Також, як піаніст, проходив навчання у фортепіанній академії в Бергені (Норвегія) у Лейфа Ове Андснеса та Ельдара Небольсіна.

Пристрасть Крістіана Ерні до сучасної музики, а також її інноваційне та чутливе виконання дали йому можливість до творчої співпраці з деякими сучасними композиторами. Так, наприклад, Ерні виконував прем’єри деяких

творів Арво Пярта, Джуліана Реві, Кевіна Хартнетта, Патріка Бреннана, Маркуса Пауса. Як піаніст Ерні записав твори Лур'є, Моцарта, Шенберга, Дебюссі та Ліста. Його записи були номіновані на *Preis der Deutschen Schallplattenkritik і Opus Klassik*, а також отримали інші нагороди, такі як «Грамофон». У 2015 році отримав приз за найкращу інтерпретацію твору Арнольда Шенберга на Міжнародному конкурсі піаністів *Île de France* [29].

Крістіан Енрі записав диск під назвою *Lourie: Piano Works* , що вийшов 20 липня 2018 року. У ньому зібрані вибрані твори композитора, але у цьому розділі детальніше розглянемо виконання Інтермеццо [32] та «Крихких прелюдій»[35].

Інтермеццо піаніст позичає дуже повільно і розсудливо, ніби хоче додати посиленого наративу музиці на початку, і далі йде до експресивної кульмінації твору[32]. Загалом, це виконання можна охарактеризувати як досить масштабне та драматичне. Все вибудовується і обертається навколо кульмінаційних хвиль, виконавець дуже вміло акумулює свою енергію та увагу слухача, починаючи кожну таку хвилю досить спокійно та стримано і далі використовуючи прийом значного і стрімкого динамічного наростання до кульмінації. Можна відзначити, що на першому місці стоїть ясність, виразність і експресія. Навіть моменти початкового і кінцевого *piano* звучать швидше, як речитативи, і зовсім не ховаються десь в темноті, створюючи загальне фонове звучання. Виконавець проявляє увагу до кожної ноти, ніби кожним наступним звуком хоче сказати щось дуже важливе. Кульмінація, на контрасті до початкового і кінцевого настрою твору, звучить надзвичайно експресивно та динамічно. Тут і значне посилення динаміки та глибокі баси, стрімкі *crescendo* та значні темпові прискорення. Щоб добитися такого рівня напруги і переконливо вибудувати ці кульмінаційні хвилі потрібна неабияка технічна майстерність. Варто зазначити, що всі ці пориви є логічними та не йдуть в розріз із композиторськими ремарками.

Цикл «Крихкі прелюдії» Артура Лур’є у виконанні Крістіана Ерні звучить дуже ніжно і неймовірно[35]. Кожна з п’яти прелюдій має своє особливе

забарвлення, але разом вони творять наскрізний цикл, об'єднаний загальним настроєм. Піаніст надзвичайно переконливо передає ту «крихкість» звучання, що була задумана композитором. Інтерпретація Ерні дуже глибока і вдумлива, як на такий юний вік піаніста, у його виконанні можна почути глибинні думки, пошуки, надії і сподівання.

Перша прелюдія звучить навіть дещо болюче, але водночас дуже делікатно і тонко, виконавець володіє прекрасним туше. Другій прелюдію Ерні грає дуже спокійно, виважено і навіть медитативно. В ній певні структури у фактурі багаторазово повторюються, що створює певний «фон», на основі якого звучить тема. Цю прелюдію піаніст виконує дуже самозаглиблено, що вцілому притаманно стилю піаніста Крістіана Ерні. Третя прелюдія, на противагу першим, звучить більш світло і яскраво. Четверта продовжує світлі настрої третьої, крім того сама музика є більш рухливою та динамічною. Прочитання Ерні є досить переконливим та емоційним. Виконання цього твору крім прекрасного володіння звуковою палітрою інструменту вимагає ще й достатніх технічних можливостей, і , без сумніву, піаніст цим володіє та вміло користується. У останній прелюдії з циклу знову чуємо повернення до початкових настроїв. Виконавець заглиблюється у звучання гармоній, грає досить гнучко, пластично, з агогічними відхиленнями та широкими градаціями динаміки.

Наступним виконавцем, записи якого розглянемо у цьому розділі, буде Джорджіо Коукл.

Джорджіо Коукл *(Giorgio Koukl)* – піаніст, клавесиніст та композитор, що народився у Празі в 1953 році. Навчався у музичній школі та консерваторії у Празі, пізніше продовжив навчання у консерваторіях Цюріха та Мілана. Джіорджіо Коукл вважається одним з кращих у світі інтерпретатором фортепіанної музики чеського композитора Богуслава Мартіну, записавши диски з усіма фортепіанними творами композитора, а також 5 дисків вокальної музики та 2 диски з концертами для фортепіано. Крім того, виконавець записав

диски з повним зібранням творів Вітольда Лютославського, Поля де Флема, Олександра Черепніна та Артура Лур'є[31].

Отже, Джорджіо Коукла можемо вважати одним з активних популяризаторів музики Артура Лур'є, адже піаніст виконав і записав повне зібрання творів Артура Лур'є у двох дисках (2016, 2017 р.). Розглянемо детальніше виконання Інтермеццо[33] та циклів «П'ять крихких прелюдій»[35] і «Форми у повітрі»[30].

Коукл підкорює своєю романтичністю та водночас розумними, виваженими темпами. Його прочитання Інтермеццо більш «класичне», в порівнянні до інтерпретацій попередніх піаністів[33]. Дозволене композитором *rubato* Коукл використовує в міру, його темпові і динамічні відхилення повністю обгрунтовані та зрозумілі. Можливо таку виваженість у виконанні можна пояснити зрілістю виконавця. Якщо попередні піаністи були відносно юними, то це і відчувалося в їх інтерпретаціях, більш поривчастих, пристрасних, трохи сміливіших в плані інтерпретації, прояву індивідуальності, часом з певними відхиленнями від авторських ремарок в тексті, то інтерпретація Коукла є на противагу більш зрілою і виваженою. Варто підкреслити, що виконавець дуже уважно та скурпульозно ставиться до композиторських вказівок в тексті. Після прослуховування виконання з нотами виникає враження, що виконавець ставить нотний текст та побажання автора вище над своєю індивідуальністю та бажаннями до самовираження. Варто зазначити, що таке виконання можемо сміливо сприймати, як певний приклад для ознайомлення з цією музикою, на основі якого можна будувати свою трактовку. На мою думку, такі виконання просто необхідні, щоб мало знана музика не «обростала» різними домислами і штрихами, які віддаляють її від першоджерела. Тому для ознайомлення з музикою Лур'є можемо сміливо рекомендувати виконання Джорджіо Коукла.

Досить яскравим та неординарним є виконання циклу «Форми у повітрі»[30]. Цикл є дуже непростим для вивчення, починаючи від сприйняття самого запису нотного тексту, який розміщений на аркуші дуже вільно, часом

охоплюючи одночасно 4-5 нотних станів. Це вже виклик для виконавця тільки розчитати цей текст, вже не говорячи про те, щоб показати і прослухати усю поліпластовість і переконливо передати характер твору. Сама назва циклу «Форми у повітрі» вже звучить інноваційно, трохи дивно і неоднозначно. Це наштовхує виконавця задуматися, що таке ці форми, які вони і як можуть існувати у повітрі, а головне як це передати музикою. Варто підкреслити, що для Джорджіо Коукла вдається справитися з цим надскладним завданням. У його виконанні чуємо легкість і невагомість, як символ того повітря, та водночас експресивність та напруженість у окремих пластах, що наштовхує на асоціації з яскравими кольорами, гострими кутами та формами у картинах Пабло Пікассо (нагадаємо, що цикл присвячений цьому відомому художнику-кубісту).

Найбільше враження залишає виконання третього номеру з циклу, тут музикант надзвичайно вміло користується усіма можливостями та барвами фортепіано, що створює відчуття абсолютної магії під час прослуховування. Глибокі баси у поєднанні з надзвичайно тонким і делікатним туше у верхньому регістрі надають музиці об’ємного звучання, відчуття чогось просторового, неосяжного, неземного. Підхід до кульмінації експресивний та стрімкий, з вкрапленнями різких акцентів, які додають химерності. Складається враження, ніби насувається щось страшне і невідоме. Але пізніше, після виходу на кульмінацію, звук обривається, піаніст завмирає на ферматі над паузою, і те відчуття страху ніби поступово розсіюється, розчинається у повітрі до кінця твору.

Що стосується прочитання циклу «П’ять крихких прелюдій»[36], то у Джорджіо Коукла воно зовсім інше, ніж у попереднього виконавця Крістіана Ерні. Коукл грає більш масштабно, повним, насиченим та глибоким звуком, у його виконанні прелюдії звучать більш романтизовано та поривчасто, на відміну від тендітного і самозаглибленого виконання Ерні. Джорджіо Коукл, безперечно, прекрасний музикант і піаніст, його інтерпретація є своєрідною та органічною, але , все ж таки, зважаючи на запропоновану композитором

програмну назву прелюдій, тендітне і «крихке» виконання Крістіана Ерні здається більш переконливим.

Перша прелюдія у прочитанні Коукла звучить досить хвилююче, варто відмітити глибоке звучання фортепіано, прекрасне володіння rubato та мислення довгими фразами. Тема другої прелюдії звучить повільно та речитативно, виконавець промовляє кожен звук мелодії дуже виразно, а фігурації в правій руці тільки підкреслюють загальну динамічність твору. Кульмінація звучить досить широко та романтизовано, місцями нагадуючи стиль Ліста або Брамса. Третя прелюдія – яскрава, поривсчаста, енергічна, динамічна. Тут треба відмітити наскільки вдало і вміло виконавець користується агогікою, органічні темпові відхилення надають особливого шарму виконанню. Четвертий номер з циклу у Коукла звучить знову ж таки дуже романтично, відкрито, емоційно та повнозвучно. Чути , що піаніст грає сміливо та місцями прийомом «від плеча», що точно не додає «крихкості» прелюдіям. І остання прелюдія з циклу звучить більш глибоко, піаніст намагається показати красу кожної гармонії і барви звуків різних регістрів, використовує широкі динамічні градації.

Джорджіо Коукл робить величезний внесок і популяризує творчість Артура Лур’є. Запис повного зібрання творів композитора є надскладним завданням, з яким Коукл, безперечно, впорався. Завдяки цьому виконавцеві ми маємо можливість познайомитися з фортепіанними творами Лур’є у повному обсязі. Що стосується переконливості інтерпретації, то всі думки , викладені у цьому розділі є глибоко суб’єктивними. Кожен зі згаданих вище піаністів є талановитим музикантом і заслуговує уваги та визнання публіки.

ВИСНОВКИ

Артур Лур'є – неординарна постать в музичній культурі першої половини XX століття. У своїй творчості він втілює різноманіття мистецьких стилів епохи, а радикальне оновлення музичної мови було усвідомленим завданням, яке ставив перед собою композитор. Навіть після детального дослідження композиторської спадщини Лур'є, складно виявити його приналежність до конкретного стильового напрямку в музиці. Полярність його пошуків просто вражає.

Творчі експерименти Лур'є дозволяють нам вважати його одним з представників музичного авангарду. І хоча експериментальних, авангардних творів було не так багато, досягнення та відкриття, зроблені Лур'є у цьому напрямку, досить значні. Це дозволяє нам називати його композитором-авангардистом початку XX століття.

На підставі дослідження, метою якого було виявлення особливостей індивідуального стилю у фортепіанній творчості Артура Лур'є, можемо зробити висновок, що, перш за все, саме фортепіанна музика була творчою лабораторією для музичних експериментів композитора. Не випадково для виконавського аналізу було обрано цикли «П'ять крихких прелюдій» та «Форми у повітрі» й Інтермеццо, адже на прикладі цих творів можна прослідкувати стрімку еволюцію стилю композитора, виявити різноманіття творчих рішень, що пов'язані з музичною формою, фактурою та гармонією.

Після проведеного дослідження циклу «П'ять крихких прелюдій» ор.1, відзначимо, що Лур'є найбільше зазнає впливу творчості О. Скрябіна, який стає для нього своєрідним орієнтиром для реалізації творчого задуму. Загалом цикл написаний ще у традиційній, тональній постромантичній манері.

Що стосується експериментальної творчості 1910-х рр., то слід відзначити, що формування нових теоретичних концепцій у Лур'є проявляється раніше, ніж аналогічні пошуки у творчості західноєвропейських композиторів. Наприклад,

принципи серійної техніки прослідковуються у творах Артура Лур'є ще з 1912р., тоді як система атональної музики Арнольда Шенберга склалася під впливом естетики експресіонізму лише в 1920-ті рр.

Після проведеного нами дослідження циклу «Форми в повітрі», робимо висновок, що він є одним з найбільш значних експериментальних досягнень композитора. Музичний текст вільно розміщений на нотному аркуші, що візуально нагадує геометричні фігури на роботах художників-кубістів, а присвята Пабло Пікассо дозволяє нам стверджувати, що Лур'є створює приклад кубізму в музиці. Окрім графічного зображення нотного тексту, у циклі спостерігаємо метроритмічні експерименти, пошук нових прийомів оформлення звукового простору, відмову від вживання тактових рисок, наближення нотного запису до оркестрової партитури, акцентуацію уваги на поліпластовості музичної тканини, використання принципів атонального мислення та відкриття нових принципів тембрового забарвлення звуку, наближення до концепції «сонорності».

Інтермеццо – це зразок зрілого стилю композитора, де він відмовляється від своїх авангардних пошуків і повертається до рис неоромантизму. На контрасті до його революційних відкриттів у попередніх авангардних опусах, тут Артур Лур'є повертається до тональності, мелодії та суб'єктивної лірики.

Не зважаючи на те, що музика Лур'є була забутою майже століття, сьогодні його творчість набуває популярності як серед виконавців, так і серед музикознавців. Його твори входять до концертного репертуару багатьох відомих піаністів. Про це свідчать чудові професійні виконання музики композитора, які були розглянуті і описані у роботі, а саме записи таких піаністів, як Джессі Мебуну, Крістіан Ерні, Джорджіо Коукл. На початку 2000-х років у Кельні та Петербурзі організовано музичні фестивалі, присвячені творчості композитора, а у Базелі створена «Асоціація Артура Лур'є».

Творчість композитора досі залишається мало вивченою. Можливо, це дослідження сприятиме подальшому зацікавленню творчою спадщиною Артура Лур’є музикантами та науковцями XXI століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ахматова Анна. Поэма без героя. Москва: ПрозаиК, 2016. 400 с.
2. Бобрик О.А. Прощание с Петербургом (из воспоминаний о России Артура Лурье). Художественная культура русского зарубежья, 1917–1939: збірка статей. Москва, 2011. С.47-54
3. Бобрик Олеся. Артур Лурье: диалог с эпохой и вечностью: відео лекція. URL: https://www.jewish-museum.ru/events/artur-lure-dialog-s-epokhoy-i-vechnostyu/ (дата звернення: 11.03.2020)
4. Верникова Белла. Композитор-авангардист Артур Лурье: стаття. Єрусалим. С.220-231 URL:https://www.odessitclub.org/publications/almanac/alm_78/alm_78-220.pdf (дата звернення: 25.03.2020)
5. Вишневецкий И.Г. Евразийское уклонение в музыке 1920-1930-х годов. Статьи и материалы. История вопроса. Москва: Новое литературное обозрение, 2005. 512 с.
6. Воробьев И.С., Синайская А.Е. Композитори русского авангарда. Санкт-Петербург: Композитор, 2007. 160 с.
7. Говар Н.А. Фортепианная миниатюра отечественних композиторов первой половини XX века: монографія. Москва: Юрайт, 2018. 347 с.
8. Гойови Д. Новая советская музыка 20-х годов / пер. с нем. Н. Власовой. – Москва: Композитор, 2005. 368 с.
9. Горюхіна Н.В. Методика анализа национального стиля. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Київ: Музична Україна, 1985. С.81-99.
10. Зайцева М.Л., Чекменев А.И. Особенности раннего периода творчества Артура Лурье: стаття. Москва: Инновационний центр развития образования и науки, 2015. URL: http://izron.ru/articles/gumanitarnye-nauki-voprosy-i-tendentsii-razvitiya-sbornik-nauchnykh-trudov-po-itogam-

mezhdunarodnoy-/sektsiya-2-muzykalnoe-iskusstvo-spetsialnost-17-00-02/osobennosti-rannego-perioda-tvorchestva-artura-lure/ (дата звернення: 21.05.2020)

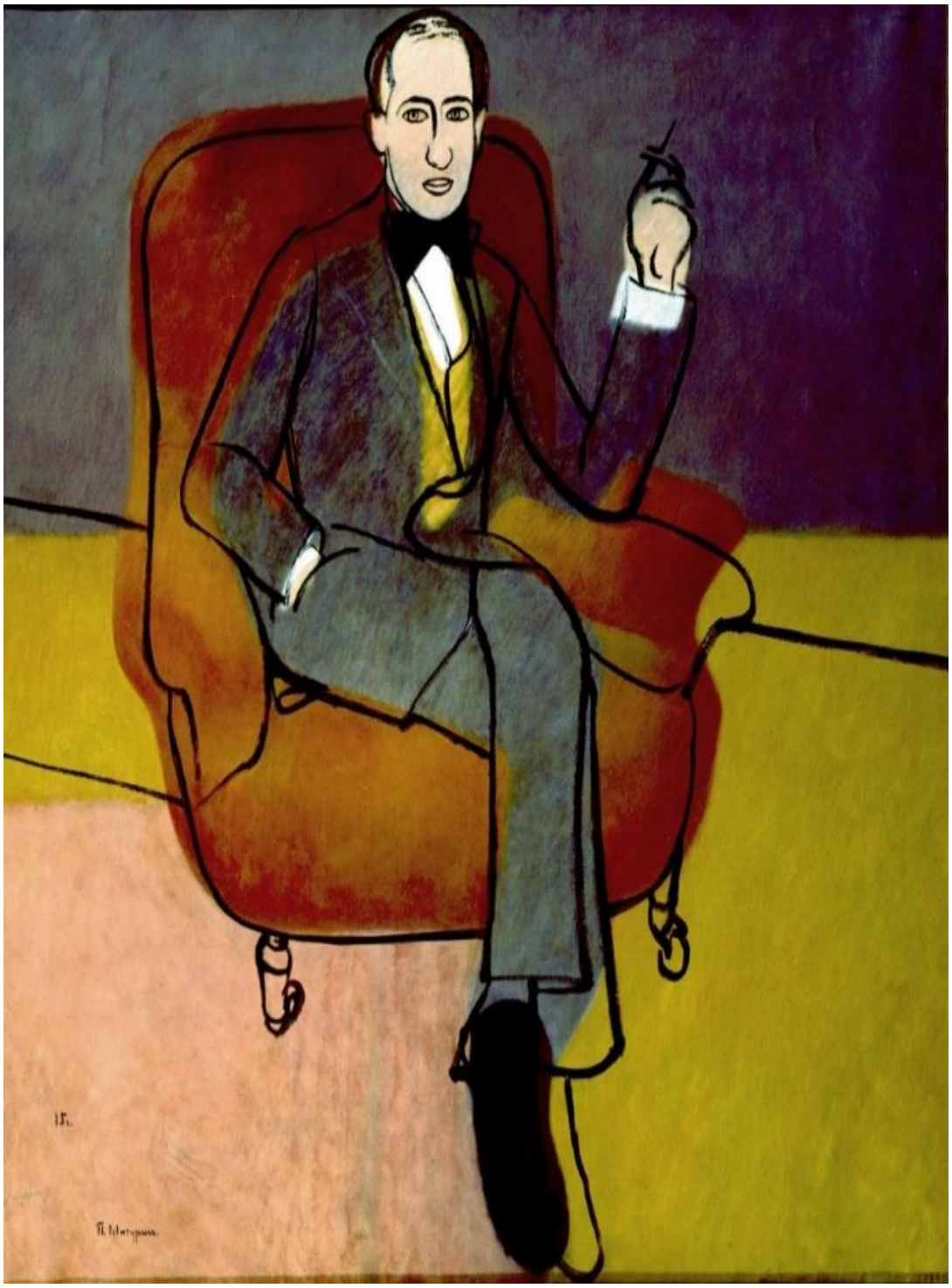
11. Корчова О. Музичний модернізм як Terra Cognita: монографія. Київ: Музична Україна, 2020. 490 с.
12. Коханик І.М. К вопросу о диалектике стилевого и внестилевого в процессе стилеобразования: стаття. Київ: Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство, 2004. Вип.37. С.37-43.
13. Коханик І. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю: стаття. Київ: Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. Музичний твір : проблема розуміння. Київ, 2002.
14. Кралин М. Артур и Анна: роман без героя, но все-таки о любви. Москва: Водолей, 2000. 288 с.
15. Лігус О.М. Теоретичні аспекти проблеми стилю в музикознавчих дослідженнях ХХ-початку ХХІ століття: стаття. Київ: Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство, 2019. Вип.40. С.106-111.
16. Москаленко В.Г. Творчий аспект музичного стилю: стаття. Київ: Київське музикознавство, 1998. Вип.1. С.87-93.
17. Осеева Светлана. Артур Лурье: Вырванная страница Серебряного века. Планета писателя : веб-сайт. URL:https://wplanet.ru/index.php?show=text&id=8898 (дата звернення: 29.03.2020)
18. Пєтрова М.І. «П’ять крихких прелюдій» А.Лур’є: досвід композиційно-драматургічного аналізу: стаття. Харків:Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2021. Вип.58. С. 53-64
19. Поліщук Тетяна. Український контекст: стаття. Київ: газета «День», 2016. URL: https://m.day.kyiv.ua/uk/article/kultura/ukrayinskyy-kontekst (дата звернення: 30.04.2022)

20. Редя В.Я. О символических тенденциях в творчестве Артура Лурье: стаття. Львів-Донецьк: Музичне Мистецтво, 2010. Вип. 10, С.40-49.
21. Рубинчич Ольга. В поисках потерянного Орфея: композитор Артур Лурье. *Звезда.* 1997. № 10. С. 198-207 URL: http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/vospominaniya/rubinchik-v-poiskah-poteryannogo-orfeya.htm (дата звернення: 10.05.2020)
22. Савенко С. И. «Жить становится все труднее и труднее…» Парижские годы Артура Лурье. Русское еврейство в зарубежье. Том 4: Русские евреи во Франции. Сост. М. Пархомовский, Д. Гузевич. Иерусалим, 2002. С. 378—389.
23. Сауленко Л. Они осталиви след в истории Одессы. Лурье Артур Винсент. Одесский биографический справочник. URL:http://odessa-memory.info/%22index.php?id=561 (дата звернення: 25.05.2020)
24. Холопов Ю. Н. Артур Лурье и его фортепианная музыка / Артур Лурье. Произведения для фортепиано: передмова до нотної збірки. Москва, 1993. С. 4–7.
25. Чекменев А. И. Трактовка жанра фортепианной миниатюры в творчестве Артура Лурье. IX Международная студенческая конференция. Студенческий форум – 2017. Москва, 2017. 24 с. URL:https://scienceforum.ru/2017/article/2017035567 (дата звернення: 15.05.2020)
26. Эмерсон Кэрил. «Арап Петра Великого» Артура Лурье: экзотический предок Пушкина в опере XX века. URL:http://www.ruthenia.ru/document/530913.html (дата звернення: 02.05.2020)
27. Ader Lidia. Rosyiska muzyka mikrotonowa w latach 10.-20. XX wieku: teorie i praktyki. *Glissando: Magazyn o muzyce współczesnej 17*, 2011. С. 78-82
28. Arthur Lourié Society Basel: веб-сайт. URL:http://www.lourie.ch/en/society/about-us/ (дата звернення: 20.05.2020)

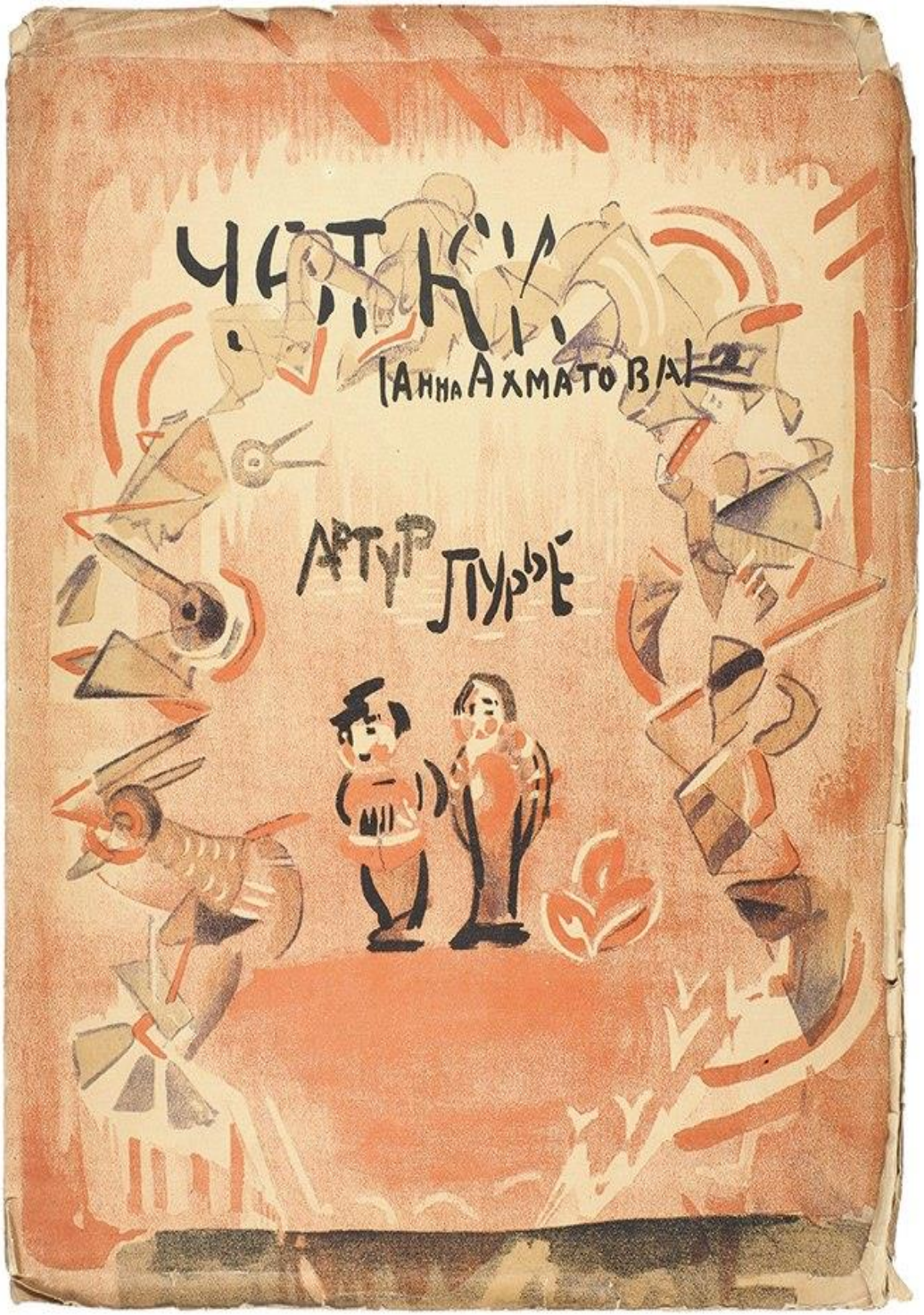
29. Christian Erny: веб-сайт. URL: http://christianerny.com/ (дата звернення: 04.05.2022)
30. Formes en l'air. Giorgio Koukl/Lourie:Complete Piano Works Vol.1: відео. URL:https://www.youtube.com/watch?v=VwxLDcNqcXI&list=OLAK5uy_n7yyIaDRXb7vs (дата звернення: 08.05.2022)
31. Giorgio Koukl. Pianist. Composer: веб-сайт. URL:https://koukl.com/biography/ (дата звернення: 02.05.2022)
32. Intermezzo. Christian Erny/Lourie: Piano Works : відео. URL:https://www.youtube.com/watch?v=Cvm43PSRSB8&ab_channel=ChristianErny-Topic (дата звернення: 04.05.2022)
33. Intermezzo. Giorgio Koukl/Lourie:Complete Piano Works Vol.2 : відео. URL:https://www.youtube.com/watch?v=TVp6mqZsm3s&ab_channel=GiorgioKoukl-Topic (дата звернення: 02.05.2022)
34. Jessye Mebounou plays INTERMEZZO by Arthur Lourie: відео. URL:https://www.youtube.com/watch?v=lqCfmy446LY&ab_channel=CFRPM (дата звернення: 01.05.2022)
35. 5 Preludes Fragiles. Christian Erny/Lourie: Piano Works : відео. URL:https://www.youtube.com/watch?v=Vxq-YafgyP0&ab_channel=ChristianErny-Topic (дата звернення: 06.05.2022)
36. 5 Preludes Fragiles. Giorgio Koukl/Lourie:Complete Piano Works Vol.1: відео. URL:https://www.youtube.com/watch?v=ooo8278HeeM&list=OLAK5uy_n7yyIaDRXb7vs-HEy0GEN8Ig2ZMqL0rMY&ab_channel=GiorgioKoukl-Topic (дата звернення: 02.05.2022)
37. Moricz Klara, Morrison Simon. Funeral Game of Arthur Vincent Lourie. Oxford University Press, 2014. 320 p.

ДОДАТКИ

Додаток А. П. Митурич – Портрет Артура Лур’є (1915)



Додаток Б. Обкладинка П. Митурича до вокального циклу «Четки» на слова А. Ахматової.



Додаток В. Сканований текст статті А. Лур'є «До музики вищого хроматизму» та рукопис прелюдії для фортепіано з використанням мікроінтерваліки.

АРТУРЪ ЛУРЬЕ.

КЪ МУЗЫКѢ ВЫСШАГО ХРОМАТИЗМА.

Введеніе четвертныхъ тоновъ—начало, въ полномъ смыслѣ, новой ,органической' эпохи, выходящей изъ граней воплощенія существующихъ музыкальныхъ формъ.

Помимо возможности, въ настоящее время, воспроизведенія высшаго хроматизма въ оркестрѣ, реконструкція рояля (введеніе четвертныхъ тоновъ) осуществится въ ближайшемъ будущемъ ввиду дѣятельности лицъ, работающихъ надъ реальнымъ разрѣшеніемъ этого вопроса.

Предлагаемый здѣсь проэктъ записи высшаго хроматизма, разсчитанъ на простоту примѣненія.

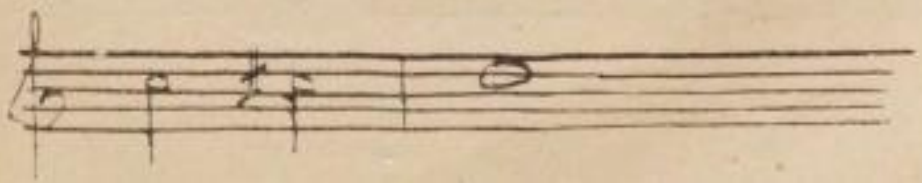
Этотъ способъ даетъ возможность сохранить временно существующій нотный станъ и не разрушаетъ прежнихъ гармоническихъ концепцій.

Предлагаемый новый знакъ 4 (quartièse)—повышаетъ на $^1/_4$ тона, въ опрокинутомъ видѣ ♭ (quart'moll)—понижаетъ на $^1/_4$ тона.

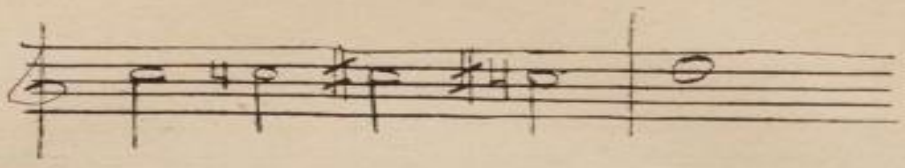
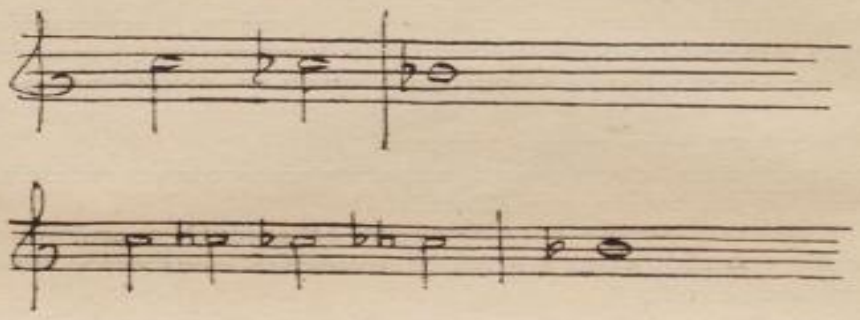
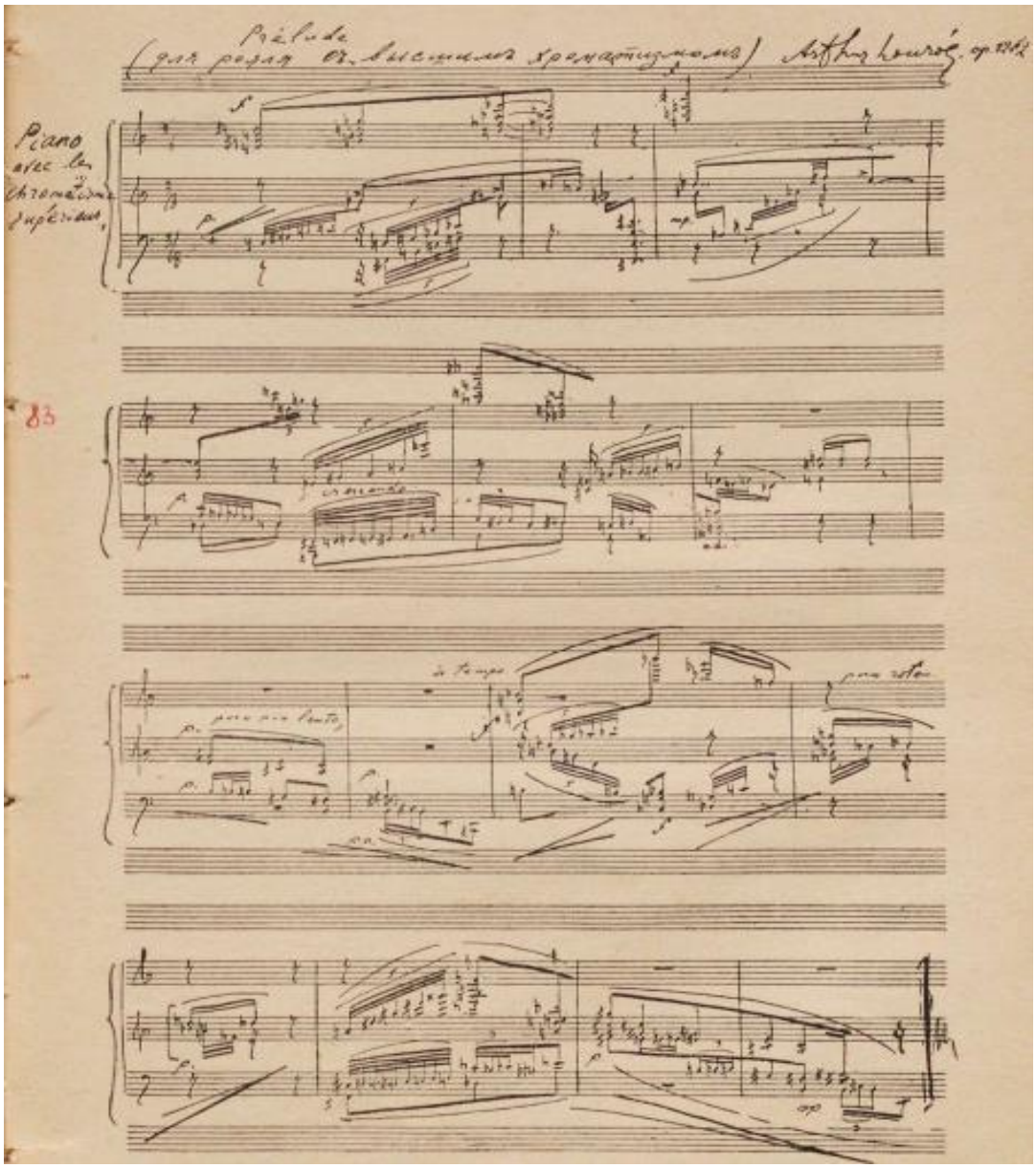
Каждый изъ этихъ знаковъ уничтожается полу-бекаромъ ♮ (demi-becarre).

Цѣлесообразность предлагаемой системы въ экономности и стильной начертательности новыхъ знаковъ. Всѣ прежніе знаки сохраняютъ свою силу по отношенію къ хроматизму $^1/_2$ тоновъ.

Въ старомъ хроматизмѣ два звука равномѣрнаго повышенія, обозначаемыхъ нотой одной и той же ступени.



Высшій хроматизмъ требуетъ четыре обозначенія одной и той же ступени въ равномѣрномъ повышеніи.



То же въ сторону равномѣрнаго пониженія.