МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ М.В.ЛИСЕНКА
Факультет фортепіано, джазу та популярної музики
Кафедра спеціального фортепіано №1

Захарченко Анастасія Вікторівна

Парадигма сміху у фортепіанній музиці першої третини 20 ст.: «чому» і «як»?

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Профілізація – Фортепіано

Магістерська робота

Науковий керівник:
доцент, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спеціального фортепіано
Чернова Ірина Вікторівна

Рецензент:
професор, доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики
Зінків Ірина Ярославівна

Львів – 2022

Зміст

Вступ 4

Передмова 9

Розділ 1. Категорія «сміху» потрактована наукою 12

1.1. Дефініція 12

1.2. Психофізіологічна природа сміху 13

1.3. Еволюція поняття «сміх» та «смішне» в історико-філософському дискурсі 14

1.4. Базові теорії сміху 17

1.5. Біполярність: «смішне» не завжди означає «веселе» 18

Розділ 2. Сміхова парадигма у фортепіанній музиці першої третини 20 століття 20

2.1. Оновлення музичної мови 20

2.1.1. Дисонанс 20

2.1.2. Нові техніки 21

2.1.3. Пульсація 23

2.1.4. Сонористика 24

2.1.5. Полі- 25

2.1.6. Поляризація. Контрастність 26

2.2. Виражальні засоби сміхотворення в музиці: метод аналогій, контрасту, невідповідностей, несподіванок 27

Розділ 3. Теорія на практиці 30

3.1. П.Гіндеміт 30

3.2.Французькі композитори 35

3.2.1. А.Онеґґер 36

3.2.2. Ф.Пуленк 39

3.3. Б.Барток 44

Розділ 4. Поради виконавцям фортепіанної музики першої третини 20 століття 49

Висновки 56

Список використаних джерел 58

Нотографія 60

ВСТУП

«Не слухайте наш сміх, слухайте той біль, який за ним».

Олександр Блок

Актуальність дослідження базується на ряді важливих положень. По-перше, виникає паралель воєнного та повоєнного часу першої третини 20 століття з російсько-українською війною, яка триває зараз. Важливо розуміти, що мистецтво є об'єктивною формою вираження суб'єктивного сприйняття людиною навколишнього світу. Отже, воно не існує поза контекстом часу.

Сучасні воєнні події в Україні наблизили піаністів-інтерпретаторів до осягнення того емоційного стану, в якому перебували композитори та виконавці першої третини 20 століття; «посприяли» можливості більш точної передачі задуму деяких творів.

По-друге, у 20-21 століттях стався сплеск розвитку психологічних теорій (Зигмунд Фройд, Еріх Фромм, Альберт Бандура, Беррес Скіннер, інші) і, відповідно, збільшився вплив психології на всі галузі науки та приватного життя.

Важливість емоційної складової, яка є основою будь-якого мистецтва (суб'єктивного процесу творення), визнається аксіомою, проте сама природа почуттів залишається маловивченою. Отже, виникає потреба на науковому рівні закріпити необхідність причинно-наслідкового аналізу емоційної складової об'єкту музичного дослідження задля його повного та всеосяжного розуміння.

По-третє, сміхова парадигма в музичному мистецтві є багаторівневим феноменом, який часто за зовнішньою формою прояву приховує геть протилежне значення. Як зазначає Ольга Соломонова, яка займається дослідженням даної проблематики: *«Твори пов'язані зі сміховою образністю… відображають уявлення про ідеал епохи – у більш складній, опосередкованій формі, що змушує сприйняття працювати, навіть рухатися від зворотного»*[26,

с.20] Вона вивчає взаємодію «серйозних» та «сміхових» аспектів музики, підкреслюючи факт витіснення «сміху» зі сфери музикознавчих завдань.

Сміхова парадигма у фортепіанному мистецтві виходить за межі естетико-музикологічного дискурсу в простір фізіології, психології та соціальної культурології.

Лейтмотивом моєї роботи було бажання симультантно поглянути на проблему сміху в широкому гуманітарному дискурсі.

Мета роботи – дослідити проблематику сміхової парадигми у фортепіанній творчості композиторів Центральної та Західної Європи першої третини 20 ст. на тлі історичних, філософських, та соціокультурних змін.

Завдання роботи:

1) надати узагальнене наукове визначення категорії «сміх»;
2) з'ясувати еволюцію розуміння дефініцій «сміх» та «смішне» в контексті змін філософської парадигми на тлі історичного розвитку;
3) визначити історичні передумови та обставини оновлення музичної мови у фортепіанних творах на початку 20 століття;
4) обґрунтувати біполярність терміну «сміх», довести що визначення терміну не завжди тотожне означенню «весело»;
5) окреслити жанрово-стильовий контекст та засоби вираження «смішного» в музиці;
6) проаналізувати сюїту «1922» Пауля Гіндеміта; «Три п'єси» для фортепіано Артюра Онеґґера; «5 експромтів» Франсіса Пуленка; «Сюїту» ор.14 для фортепіано Бели Бартока з метою виявлення прикладів опосередкованого застосування сміхових теорій у музичному матеріалі;
7) класифікувати виявлені приклади застосування «смішного» в музиці 20 століття у відповідності до чотирьох основних теорій: стану вищості; контрасту; розрядки та соціальної теорії;

8) сформулювати виконавські вимоги до репрезентаторів фортепіанного мистецтва творів першої третини 20 століття.

Об'єкт дослідження – сміхова парадигма в історичному, філософському, мистецтвознавчому та соціокультурному дискурсах 20 – 21 ст.

Предмет дослідження – сміхова парадигма у творчості композиторів Західної та Центральної Європи першої третини 20 ст.

Методологічною базою роботи є сукупність таких ***методів дослідження:***

- історико-типологічного, застосованого до вивчення соціальних та культурно-мистецьких процесів, відображених в індивідуальних стилях європейських композиторів першої третини 20 століття;
- аналітичного, використаного для опрацювання музикознавчих праць, і музично-теоретичного для дослідження розвитку індивідуальних стилів П. Гіндеміта, А. Онеґґера, Ф. Пуленка, Б. Бартока;
- компаративного, застосованого для вивчення специфіки оновлення музичної мови у європейській фортепіанній музиці першої третини 20 століття.

Теоретичною базою дослідження слугували наукові праці: Ерік Смаджа «СМІХ біологія, психіка, культура»; Тоні Джадт, Тімоті Снайдер «Роздуми про двадцяте століття»; Стефанія Павлишин «Зарубежная музыка 20 века»; Олена Корчова «Музичний модернізм як terra cognita» та ін.

Наукова новизна роботи полягає у вперше здійсненій спробі показати причинно-наслідкові зв'язки між психофізіологічною, емоційною природою «смішного» та її соціально-культурною реалізацією крізь призму мистецтва, на прикладі фортепіанної творчості композиторів Західної та Центральної Європи першої третини 20 століття.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, основної частини (чотири розділи з підрозділами), висновків, списків використаних джерел та нотографії. Основна частина містить чотири розділи: перший розкриває еволюцію осмислення дефініції «сміх», «смішне» в історико-філософському дискурсі та визначає чотири базові теорії сміху; другий розділ стосується дослідження категорії «смішне» у фортепіанному мистецтві, вияву засадничих змін в музичній мові першої третини 20 століття та методів транспонування «смішного» у творах. У третьому розділі проаналізовано неусвідомлене використання базових сміхових теорій у творчості композиторів 20 століття. Четвертий розділ вміщує перелік ключових якостей особистості піаніста-інтерпретатора при втіленні парадигми «смішного» у фортепіанній музиці першої третини 20 століття, які сформульовані на основі власного виконавського досвіду автора.

Загальний обсяг роботи – 60 сторінок, з них основного тексту – 56. Список використаних джерел містить 34 позиції, список нотографії – чотири.

«Видатний історик Ерік Гобсбаум дивовижно описував своє дитинство та юність у Відні 1920-х років: мовляв почуваєшся підвішеним у забутті поміж світом, який уже знищено, і світом, який іще не народився… Австрія була квінтесенцією всього, що Перша світова війна принесла в континентальну Європу: ризику й навіть імовірність прагнення (і неможливості) самодостатньої національної держави, дедалі складнішого мирного політичного співіснування у громадському просторі, не підкріпленого економічними ресурсами» [5, ст.45]

«…шістдесятилітній спад, позначений двома світовими війнами й небаченою економічною депресією. Це більшою мірою, ніж будь-що інше, формує тло й контекст усього, що ми обговорювали, навіть світові історії минулого століття.»[5, ст.44]

«У великих митців є не надто приємна звичка розуміти певні речі набагато раніше своїх сучасників»

(Бенджамін Бріттен) [11, с.148]

Жан Кокто – ідеолог «Шістки» зняв військову форму влітку 1918-го, проте, як зазначає О.Корчова, це не звільнило його від *«фронтового досвіду – гірких знань і страшних спогадів, котрі невідворотно міняли переконання й характер… надавали… більших прав на формування художньо-ідеологічних стратегій, що завжди є відображенням людських спокус і страждань»* [13, с. 297]

ПЕРЕДМОВА

Музика не постає з самої себе, не є автономною та незалежною. Мистецтво твориться на тлі історичних подій, виражається соціально прийнятним способом, що й обумовлює його гнучкість – відповідність хронотипу. «*Дослідження проблематики історії музики у відповідності до закономірностей розвитку суспільства призводить до необхідності використання наукового синтезу*» [20, с.4] Людські переживання, реакції на зовнішні/внутрішні подразники є основою, «першоджерелом» музики. Відповідно базовим при аналізі причинно-наслідкового зв'язку у процесі творення (композиторська діяльність) та відтворення (виконавська діяльність) мусить бути синтез наук немузичного походження, які вивчають сам об'єкт музичного мистецтва (людину, її стани та реакції – психологія, фізіологія, філогенетика), передумови (історичні, політичні, соціально-економічні, наукові обставини– історія. соціологія, політологія, економіка, наукові відкриття масштабного характеру) його виникнення і лише після цього можуть бути долучені власне музичні наукові дисципліни (теоретичні, культурологічні).

Принциповий нюанс необхідності використання поза-музичних дисциплін при ґрунтовному аналізі мистецьких процесів полягає в тому, що саме вони дають відповідь на питання ЧОМУ, у той час як музичні: етика та естетика – на питання ЯК, а філософія – ДЛЯ ЧОГО.

Щоб випрацювати здатність САМОСТІЙНО виносити судження, оперті на фактологічні дані, необхідно вміти оперувати базовими поняттями.

Чому не варто обирати вихідною точкою дослідження музичну естетику? – тому, що це наука вищого порядку, яка сама ґрунтується на вже сформованих твердженнях інших дисциплін (тієї ж психології, соціології, історії, філософії і т.д.). Тобто роз'яснює суть об'єкту досліджень оперуючи вторинними поняттями, які базуються на ключових фундаментальних категоріях першого рівня, сформованих іншими науками, що стають константними і сприймаються

«на віру». Отже, музична естетика, об’єкт вивчення якої має суб’єктивну природу, абсолютизує базовий понятійний апарат, створений іншими науковцями, і формулює твердження, спираючись не стільки на об’єктивні принципи, скільки на власне світобачення і концепції конкретного автора. Звідси природня варіантність та ліберальність естетики (як і філософії).

Керуватися науками вищого, вторинного рівня, не розібравшись з початковим, означає нехтувати аналітичним типом мислення (а це і є першоджерело самостійності), тому що в ланцюгу причинно-наслідкових зв’язків утворюються прогалини на вихідних позиціях. Губиться відповідь на одвічне питання «а з чого все починалося?».

Відсутність якихось початкових (навіть найменших) елементів може призвести до частково або абсолютно неправильного тлумачення подій.

***

На мою думку, складові музичного мистецтва умовно можна порівняти з відомою **пірамідою Маслоу!**

1 рівень. Фізіологічні потреби. Фізична основа музики: звук (акустика), цифри – інтерваліка, закономірності, лади, групування, розміри (математика), доторк/контакт з клавішою (механіка, фізіологія, фізика);

2 рівень. Потреби в безпеці. Момент вибудовування базових правил та законів існування та співіснування звуків – теоретичні дисципліни (сольфеджіо, теорія музики, гармонія, поліфонія, контрапункт, АМФ і т.д.);

3 рівень. Приналежність до чогось. Систематизація, утворення зв’язків вищого порядку – групування на основі спільних композиторських технік, національних шкіл, музичних стилів;

4 рівень. Потреба в повазі. Елемент самоствердження музичного мистецтва в соціумі, сприйняття його на психо-емоційному рівні слухачами (соціологія, психологія);

5 рівень. Потреби пізнання. Просвітницька, гуманістична функція мистецтва (суміжна з етикою);

6 рівень. Естетичні потреби.

7 рівень. Самоактуалізація. Це є найвищий рівень розуміння та сприйняття мистецтва. Пошук відповіді на питання «у чому цінність та користь музики для людства?» (філософія)

Розділ 1
Категорія «сміху», потрактована наукою

1.1. Дефініція

Сміх - 1) переривчасті, характерні звуки, які утворюються короткими видихальними рухами як вияв радості, задоволення, нервового збудження і т.ін.; 2) (у значенні присудкового слова)про те, що здатне розсмішити, викликати подив. [28]

Сміх є способом невербальної комунікації різних типів афективних повідомлень (радість і задоволення… агресія і тривога). [25 с.16]

Сміх - інструмент… для віднайдення “психічної і поведінкової” рівноваги. [25, с.50]

Сміх і, ймовірно, усмішка - пишуть Шпіц і Блац, - можуть розглядатись як моторні механізми, що супроводжують розв'язання конфліктів… [25, с.83]

Сміх і гра споріднені із задоволенням, призупинкою реальності, порушенням норм і заміщенням новими правилами, свободою та дитинством чи поверненням до дитинства. Сміх народжується з переривання, розриву в серйозному й розміреному соціальному часі.[3]

…Сміх може також означати захист від страху смерті й утрати об'єкту, форму заперечення постійної життєвої небезпеки й перестрахування проти неї… сміх тріумфально утверджує життя і прагне заперечити смерть…[25, с.112-113](тлумачення Еріком Смаджем книги Коліна Тернбула “Сміх і сміхові факти в народу ік”, 1987)

Цікаво, що в Старому Завіті близько 30 разів згадане слово “сміх”, причому переважно ці згадки безпосередньо пов'язані з агресією (насмішка, презирство, знущання) і тільки 2 - з радістю… Отже, найімовірніше, сміх вперше постає на тлі сутичок, битв і війн доісторичної епохи. Тоді, коли перемога давалася доволі швидко і ворог виявлявся не настільки сильним, як здавалося раніше, переможець розряджав накопичене шаленство і надмірну

емоційну напругу за допомогою відповідних звуків. Істеричний сміх виконує таку ж функцію розрядки від надмірного нервового збудження. [6, с.6-8]

1.2. Психофізіологічна природа сміху

В антропоцентричних науках (біологія, медицина, психологія) сміх трактують як лице-вокальну комунікацію, що передає афективні стани різного порядку (від задоволення до пригнічення та агресії).

Для розуміння структури даного явища, важливо ознайомитися з дефініцією «моторний патерн». Це універсальний базовий патерн (схема), що корегується індивідуальними (стабільними/флуктуаційними), культурними, соціальними (етнічними, кастовими, расовими, національними) варіаціями. Він складається з 3 параметрів:

1. міміка;
2. вокалізація;
3. пози і жести тіла.

Для онтогенезу (у пер. з грец. – буття; індивідуальний розвиток організму) важливі:

1. моторний патерн;
2. подвійний детермінізм:
    a. внутрішній (неврологічний, когнітивний, психоемоційний елемент),
    b. зовнішній (стимули, подразники);

\+ фактор досвіду і дозрівання.

Процес сміхотворення не є однорівневим, він має декілька стадій: психічну→мозкову→моторну. Це означає, що реакція на збудник відбувається наступним чином: є об’єкт сміху, на психічному (когнітивному та психоемоційному) рівні його «**розпізнають**»: «зчитують» як щось невідповідне, абсурдне, несподіване і «вписують» в існуючі соціальні/моральні канони. На мозковому рівні відбувається «**опрацювання»** отриманої інформації, та

витворення зв’язки: збудник→сміховий мозковий стимул→стан задоволення→сміховий патерн. Після модерації утворюється «**фізичний прояв**» реакції: лице-м’язова активність (усмішка), дихальна та фаринголарингіальна активність (під час видиху діафрагма підштовхується догори м’язами пресу, задіються голосові зв’язки та лунає звук).

Важливо також вказати, що науково доведеним є факт вивільнення ендорфінів, так званих «гормонів радощів» під час сміху, що породжує тілесне та психоемоційне задоволення. Гумор здатен зменшити негативні та навіть болісні відчуття.

1.3. Еволюція поняття «сміх» та «смішне» в історико-філософському дискурсі

Будь-яка дефініція має тенденцію коригувати своє тлумачення протягом часу. Це обумовлене природними змінами соціального, політичного, економічного, морального та культурного порядку. При збереженні суті, основи визначеного, можуть варіюватися форми прояву розтлумаченого, розширюватися сфери використання терміну. Інколи буває таке, що дефініція набуває узагальнюючого збирального поняття у зв'язку з асоціацією з певним емоційним станом або дією. Проте значно частіше тлумачення слів розширюється у зв'язку з розвитком наукової діяльності, не тільки лінгвістичної, але будь-якої суміжної із самим терміном науки.

Еволюцію розуміння категорії “сміх” доцільно розглядати, спираючись на сталу сформовану періодизацію історії людства, як це робить Е.Смаджа у своїй книзі «Сміх. Біологія, психіка, культура»:

Античність. **Давня Греція.** Платон (діалог “Філеб”) та Аристотель («Поетика») виокремлювати два різновиди. У першу чергу сміх є задоволенням, проте він може набувати негативного, ницого характеру: бути глузливим, непристойним та цілком неприйнятним. Платон засуджував сильний сміх та несподівану зміну настроїв. Арістотель зазначав, що це “гримаси почварства, що

спотворюють обличчя й розбірливість голосу, ворог благопристойності" (Аристотель, "Поетика")

Давній Рим. Цицерон спирався на визначення давніх греків, але виокремив дуже важливий фактор природи сміху - соціальний. Філософ зазначав, що жарти оратора можуть слугувати соціальною зброєю, наступальною та оборонною, ефективною. Його ідеї щодо сміху-смішного насамперед стосувалися сфери красномовства. Квінтиліан підкреслював силу сміху, зазначаючи, що нерідко він може покласти край гніву і злості, змінивши вектор емоцій.

Середньовіччя. Великий вплив на тлумачення мали теологія та культурологія. Історик Жак ЛеГофф у праці "Сміх у Середні віки" відзначив видозміну явища "сміху" протягом різного хронотопу. Вказав на те, що за часів Високого Середньовіччя сміх придушували та дияволізували. Натомість у період "класичного" Середньовіччя відбулося контрольоване вивільнення сміху. Цей акт умовно поділили на дозволений і не дозволений сміх. Третій період, пізні Середні віки, принесли невгамовний розбурханий сміх, який став символом звільнення народу з-під гніту та утисків.

Відродження. Зміна парадигми: сміх розцінюється як засіб ментального оздоровлення, набуває позитивного значення.

XVII століття. Рене Декарт ("Пристрасті душі", с.124 "Про сміх") є продовжувачем греко-римської традиції. Він розглядає сміх як прояв радості, якщо він помірний, у протилежному випадку, – як проявом зла. Бенедикт Спіноза також поділяв позицію, що без надмірності сміх і жарт є проявом "чистої радості", у той час як насмішка та заздрість – зла. При порівнянні із середньовічним трактуванням бачимо велику різницю у визначенні дефініції Спінозою: для нього і радість і сміх є в Бозі. Томас Гоббс ("Людська природа", 13) – типовий представник **теорії почуття вищості того, хто сміється**.

XVIII століття. Вольтер (стаття до "Філософського словника") і Іммануїл Кант ("Критика здатності суджень") –прихильники гуманістичної

концепції (визнання оздоровчої властивості). Останній вважається представником **теорії контрасту.** Філософ вибудував асоціативний ланцюжок, згідно з яким жарт фізично проявляється у сміхові, що впливає на психіку. "*...це афект, що виникає внаслідок раптового перетворення напруженого чекання на ніщо*" (І.Кант, "Критика здатності суджень")

XIX століття. Артур Шопенгауер**,** представник **теорії невідповідності,** вважав, що сміх виникає з неузгодженостей. Це фактичний замінник стану чи емоції, які неможливо отримати. Герберт Спенсер – автор дійсної **психофізіологічної теорії**, згідно якої поєднання афекту та психологічної напруги породжує надсильну емоцію і відбувається "спалах" надлишку енергії - сміх. "*Сміх природно виникає тоді, коли свідомість несподівано звертається від великого до дрібного, тобто коли трапляється те, що можна назвати низхідною невідповідністю*". (Г.Спенсер. Essais, том 2: "Physiologiedurire", 1891). Це твердження вельми подібне до визначення Канта "*перетворення напруженого чекання на ніщо*".

Надзвичайно важливою та визначальною є праця "Сміх" **Анрі Бергсона**, написана у 1900 році. Французький філософ викристалізував соціальну функцію сміху, утвердивши його санкційну роль в системі контролю над суспільством. "*Незграбність комічна, і сміх потрібен для її покарання*" (А.Бергсон, "Сміх")

XX століття. Зигмунд Фройд («Дотепність та її зв'язок із несвідомим», 1905; «Гумор» 1927) розглядає дотепність крізь призму соціального. Він вбачає різні супровідні фактори впливу на сміховий процес: економічні, топічні, соціальні. Також важливим тезисом є те, що сміх може бути внутрішнім явищем (всередині однієї людини), груповим та масовим. Дотеп є розрядкою. З.Фройд стоїть на позиціях Г.Спенсера про вивільнення накопиченої енергії та її сублімацію в лице-моторну активність. Гумор має здатність породжувати нову реальність, змінювати ставлення до болісних подій, заміщувати негативні емоції позитивними. Таким чином сміх виступає механізмом самозахисту, регуляції рівня стресу.

Професор клінічної психології та психоаналітик Жан Бержере у своїх судженнях спирається на зазначені праці З.Фройда. Вчений вважає, що гумор є комплексним явищем. Він продукований складними когнітивними процесами і має «*форму психічної обробки збуджень, відділяючи афекти і репрезентації і прагне досягти утримання від незадоволення на користь здобуття задоволення*» [18, с.77]. Важливим для мистецтвознавців є твердження Ж.Бержере, що гумор є уявним і образно спроможний реалізувати жадане. Також він вказує на те, що момент сміхотворення пов'язаний з ризиком: наскільки формулювання дотепу будуть здатні змінити вектор афективного стану і побороти реальність, увійшовши в симбіоз із захисним механізмом організму – сміховим патерном.

Жан Гійомен, як і його колега Ж.Бержере, стоїть на тих самих засадах. Він вписує явище сміху в соціокультурні, історичні межі. Підкреслює, що це є піковий прояв життя; механізм, який протистоїть кризам та є «перестрахуванням проти смерті».

Австрійсько-американський психоаналітик Рене Арпад Шміц у співпраці з Блацом вказує на здатність смішного розв'язувати конфлікти. Утворюється нова функція сміху – миротворча.

1.4. Базові теорії сміху:

1. **теорія почуття вищості суб'єкта та заниження об'єкта** (Платон, Аристотель, Цицерон, Квінтиліан, Р.Декарт, Т.Гоббс, частково А.Бергсон): сміх ототожнюється з почуттям вищості над висміюваним, приносить задоволення від процесу применшення та знецінення об'єкта смішного;

2. **теорія контрасту і невідповідності** (І.Кант, А.Шопенгауер, частково Т.Гоббс, Г.Спенсер): розрив між очікуванням і реальністю викликає сміх; І.Кант підкреслював раптовість та гостроту контрасту;

3. **психофізіологічна теорія** (Г.Спенсер, Бен, вплинула на вчення Фройда): момент переходу від одного сильного емоційного стану до іншого

викликає високу напругу, що мусить бути вивільнена. Сміх є сплеском накопиченої енергії;

4. **соціальна теорія** (А.Бергсон, спираючись на висновки античних філософів, теорії Т.Гоббса): кристалізація контрольно-каральної, регулятивної функції сміху в соціумі та культурі. *«Скаржитися на неприємну річ – це подвоювати зло, сміятися з неї – це нищити його»* (Конфуцій)

1.5. Біполярність: «смішне» не завжди означає «веселе»

«Де більше радощів, там більше й лих;
Всміхнеться плач, і враз заплаче сміх»
Вільям Шекспір. Гамлет, принц данський
III дія, сцена 2
(пер. Леоніда Гребінки)

Сміх – категорія біполярна. Це означає, що він, як і атом, має два полюси: «позитивний», тобто веселий, той, що випромінює почуття радості, спокою, злагоди, доброзичливого гумору; «негативний» – прояв усього спектру фатальних емоцій: обурення, гніву, люті, розпачу й безпорадності, втоми і знесилення, занепокоєння і розгубленості, відчуття хаосу та анархії, тощо.

Світлана Васьківська, кандидат психологічних наук, у передмові до книги Е. Смаджа «СМІХ біологія, психіка, культура» зазначає: «*Захиститися від фатуму можна не інакше, як обсміюючи та кепкуючи з усього*» [25, с.8].

Авторка виділяє наступні тригери, які викликають іронічно-саркастичну реакцію:

1. лякаюче;
2. нездоланне;
3. хаос, анархія, невпорядковане, те, що не дотримується правил;
4. неосяжне.

Отже сміх виступає захисним механізмом при надмірному збуджені нервової системи. Каталізатором може бути будь-яка «емоційно заряджена»

подія або вислів. У залежності від того, який «полюс» має тригер, такий «полюс» матиме й сміх. Позитивний або негативний.

Сміх є інструментом контролю. У всі часи, під час масштабних або локальних трагедій популярними ставали висміювання вад противника/ситуації, критика керівництва у гумористичній манері, шаржи, карикатури, анекдоти та пародії.

Сміх – сублімація потоків енергії, які неможливо за об’єктивних обставин вивільнити прицільно. Наприклад, не всі можуть піти на фронт, аби боронити свою державу, проте будь-хто може висміювати противника, деморалізуючи його, підбадьорюючи тим самим себе, підгодовуючи власну впевненість у перевазі над суперником, через його недолугість (яка і є об’єктом смішного). Це фактор контролю над ситуацією за рахунок управління вивільненням особистих емоцій, їх керунком.

Отже, поверхневий і найбільш очевидний, точніше найбільш детермінований бік смішного – стан радості. Проте, є й інша сторона, менш обговорювана, але частіше використовувана і значно важливіша з точки зору збереження людського роду – захисний механізм переспрямування вектору негативних емоцій.

Розділ 2
Сміхова парадигма у фортепіанній музиці першої третини 20 століття

2.1. Оновлення музичної мови

2.1.1. Дисонанс

«Дисонанс (лат. dissonare – різко звучати) – звучання тонів, що викликає відчуття незлагодженого звучання… З акустичного та математичного погляду характеризується більш сильними биттями та складнішими відношеннями коливань»[33, с.69]У поданому визначенні єдине слово викликає сумніви – «незлагодженого». Якщо послуговуватися естетикою романтизму, то це твердження буде абсолютно справедливим, проте у 20ст. відбувається знаковий поворот у категоріальних дефініціях. Відповідно до змін в екзистенційній парадигмі – дисонанс є всього лише загостренням звучання. Незлагодженість означала б відсутність кореляції із системою, у межах якої існує інтервал/акорд, його протиставлення пануючим канонам естетики. Натомість дисонанс, як символ напруги, межевості та граничності психоемоційних станів людини, органічно вписується в оновлену музичну мову 20ст.

Арнольд Шенберг виступав проти панування тонального центру в музичній системі, проти класифікації та систематизації звуків з розподілом їх на стійкі/не стійкі. Відмова від консонантних акордів пояснювалася відмовою від їх «номінального тяжіння» до тоніки – досить таки умовного, суб’єктивного, штучно створеного центру.

«Виключення консонантних акордів я можу виправдати не якоюсь фізичною причиною, але значно більш вирішальною – естетичною»[31]. Естетична сторона протистояння «дисонанс-консонанс» проявилася в тому, що канони прекрасного у 20 ст., змінилися. Людство почало цінувати не гармонію, красу та збалансованість, бо ці категорії перестали діяти, але стійкість, мужність та цілеспрямованість – вольовий фактор.

Дисонанс стає очільником звукової естетичної парадигми 20 ст., наочно демонструє й підтверджує той факт, що людство перебуває у стані напруги, «граничності» почуттів, екзальтації станів.

Звукова мова переймає інтонації вербальної, стає різкішою, контрастнішою (хвилину назад висловлювання було енергійно зарядженим, гучним, пронизливим, тепер воно різко стало тихим, пастельним та ніжним), виразнішою та більш дисонуючою (хрипить, рипить, стогне та зриває голос від крику).

Звідси – популярність та панування дисонансу.

Що є дисонанс?

- це вихід із зони комфорту. До кінця 19ст. – початку 20ст. в музиці панувала естетика консонансу – гармонійного, збалансованого, милозвучного інтервалу, позбавленого елементу «несподіваності», бо аудіально він завжди сприймається легко та приємно.

  Дисонанс – це стоп-сигнал для слухача. Символ раптовості, непередбачуваності. Це вид звукового інтервального акценту. У всі часи (хоч і в різній кількості) дисонанс використовувався композиторами для підкреслення моменту напруги, загострення розвитку, кульмінації.

  Це спосіб миттєвого привернення уваги слухача.

2.1.2. Нові техніки

12-ступеневий темперований стрій обмежував музиканта 20 ст. При зовнішньому тиску догматизація існуючої системи музичної мови сприймалася як певний утиск свободи. Композитори шукали «нове» не тому, що «попереднє» було неякісним, а тому, що постала необхідність у катарсисі, символічному очищенні/оновленні людства і здійснити це у сфері мистецтв було можливим, бо цей процес був контрольованим (на відміну від зовнішніх подій). Виникнення протиріч між існуючим та модерним пояснюється просто:

1. романтизм був надто мирним, гармонійним та естетичним (у сенсі «гарним, милозвучним»), правильним – він не відповідав і навіть антагонізував існуючій парадигмі: *«треба видворити будь-які прояви романтизму»* (з творчих ідей «Шістки») [8, с. 84];
2. Клод Дебюссі: *«Я все більше і більше переконуюся в тому, що музика у своїй суті не може бути затиснена строгою та традиційною формою»* [цит. за: 8, с. 59];
3. Generation gap, нігілізм – завжди характерний для будь-якого молодого явища, яке приходить на зміну. Заперечення та применшення значимості існуючого є одним зі способів самоствердження: За П. Гіндемітом: *«Зникла довіра до попередніх методів… Той, хто хотів іти вперед, безумовно віддавався новому, не стидаючись браку теоретичної підготовки.»* [цит. за: 8, с. 45];
4. це уявний «фронт», на якому точиться боротьба між віджилим і прийдешнім, можливість для митців знайти вихід енергії та сублімувати свої почуття, «боронячи» здобутки, відстоюючи ідеї та ведучи «бойові дії» (полеміка) заради перемоги – визнання критикою, музичним товариством та суспільством доцільності, правдивості цих самих ідей. *«Пан професор Ріман пише… що наше вимираюче мистецтво може і мусить відродитися. Чого ж ми, огидні модерністи, прагнемо, врешті-решт, як не відродження, – але, звісно, на свій лад!.. Свіжа кров, нове життя, нові цілі ніколи ще не шкодили, вони виявлялися у всі часи безумовно єдиним засобом проти справжнього занепаду.»* (Макс Регер, полемізуючи з Гуго Ріманом, стаття Рімана «Занепад та відродження музики», 1908р.);
5. азарт і шаленість молодості в «ранньому періоді» композиторів, юнацький максималізм, який змушує вважати щось одне правильним, а все інше – заперечувати: *«Мій шлях невідворотно веде ліворуч!»* (М.Регер);

6. *«Важливо, що поява усіх типових рис експресіонізму розглядається як наслідок болісного розладу з дійсністю. Це підкреслює соціальний аспект даного явища, дає можливість побачити таку лінію спадковості, коли ідеали минулого поступово спотворюються, перетворюючись на тугу, безвір'я та сарказм.»*[20, с. 51-52]

2.1.3. Пульсація

Вважаю доцільнішим послуговуватися при аналізі музики 20 ст. категорією пульсації, а не темпоритму. Чому? – бо соціально-політичні зміни спровокували зміни у свідомості людства, відбулася зміна філософських концепцій, переосмислення цінностей. Насичення життя подіями нового порядку – більшого масштабу, навіть глобального, при загостренні концентрації уваги на найменшій одиниці соціуму – конкретному індивідуумі, призвело до необхідності змінити базовий елемент руху музики. Виникла потреба його біполяризувати та ускладнити: з одного боку – узагальнити, масштабувати (підкреслити наскрізність, векторну направленість руху), з іншого боку – звести до спільного, заглибити (обрати одиницею руху таку тривалість, яка навіть при зміненому метрі була би універсальною).

«Пульс – один із ряду регулярно повторюваних, точно еквівалентних подразників» (Л.Б.Мейєр і Купер) [34]. Пульс є проявом життя, бо в протилежному стані не існує. Пульсує те, що змінюється, розвивається, існує. Цей термін пов'язаний із самим фактом екзистенції.

Ритм, натомість, менш «оживлений», має більш механічну природу дефініції. У загальному значені це рівномірне чергування впорядкованих елементів. Поняття є простішим, більш базовим на відміну від пульсу. Останній є категорією вищого порядку, який включає в себе поняття ритмічності/аритмічності.

Погоджуючись із тим, що 20ст. загалом характерні більш тонкі нюанси категоріального апарату, мусимо визнати, що термін «пульсація» як елемент

музичної системи мовлення точніше відповідає способу часової організації звукового об’єкту – твору.

2.1.4. Сонористика

«Соноризм, сонорика, сонорна техніка – сучасний метод композиції, що оперує темброво яскравими звучаннями – сонорами, що сприймаються як висотно недиференційовані… виділяють 3 ступені градації: колористики, де розрізняють тони барвистих звучностей...; сонорики, де за яскравого відчуття барвистого звучання відрізняється незначна частина тонів..; сонористики – музики темброзвучностей (без певної висоти та ефекту тоновості)… Максимальний ефект від застосування сонорних звучань виникає внаслідок їх поєднання з іншими формами організації музики» [33, с. 250]

У 20ст. категорія звуку розглядається не з позиції «порушення стану тиші коливанням вібруючого тіла, яке випромінює хвилі і сприймається людськими органами чуття» (визначення моє), проте як осягнення тембральних відтінків коливань. У цьому сенсі продовжуються традиції попередньої епохи – романтизму, яку вирізняв особливий пієтет до барв звуку, розмаїття туше.

«*Тембр (франц. tembr) – забарвлення звука… тембр залежить від форми коливань джерела звука і визначається кількістю та інтенсивністю обертонів, що утворюють гармонічний ряд… Певною мірою на тембр впливають матеріал вібратора, спосіб звуковидобуття, форма резонаторів, а також акустичні якості середовища…*» [33, с.268]

«Обертони (нім. Oberton, ober – верхній, ton – звук) – тризвуки, що входять до спектру музичного звука, збагачують основний тон»[33, с.180]

Важливим фактором, новим музичним засобом стає опанування тишею та паузами як ще одним елементом творення образу: *«Напружена тиша між двома фразами, сама стає музикою у такому оточенні, дає нам передчувати щось більше, аніж може дати конкретний, а відповідно й менш еластичний звук»*[4]

2.1.5. Полі-

Швидкість темпу життя, його насиченість різними подіями має безпосередній вплив на музику. Важливо зазначити, що:

1. на відміну від інших видів мистецтв (окрім танцювальних), музичне має зв'язок «темп – тривалість твору – змістове та образне наповнення» (значення ШВИДКОСТІ);
2. будь-які зміни у викладі нотного матеріалу потребують моментальної реакції (тобто розвиненої ШВИДКОЇ);
3. чим більш складний, насичений матеріал, тим більше одночасних завдань і ШВИДКІСТЬ мислення мусить бути скорішою;
4. багатозадачність розвиває концентрацію та вимагає максимальної зосередженості в процесі виконання, що потребує вміння бути водночас цілісним та «роздвоєним» (рівнозначно виконувати паралельні завдання);
5. багатозадачність мусить знайти своє відображення у нововведеннях у музичній мові – це усе, що носить приставку «ПОЛІ»: поліритмія, поліфонія, поліметрія, поліпластовість, навіть використання 3х нотоносців замість традиційних двох – це вже їх полізація;
6. поліритмія, поліфонія та поліметрія – символізують «какофонію» 20ст., коли шквал інформації, висловлювань, лозунгів та новин дійсно перетворюється на шум. У цьому голосінні розібратися надзвичайно важко, бо все накладається одне на одне і тільки за рахунок індивідуалізації (характерних неповторних особливостей) посеред загального потоку можна виокремити якусь лінію розвитку;
7. «ПОЛІЗАЦІЯ» закладається в тому, що одночасно існує декілька образів/тематичних ліній. Для того, щоб зберегти їх унікальність та підкреслити несхожість, композиторам необхідно певними прийомами підкреслити відмінності, тобто загострити контраст.

Легше та найбільш наочно це зробити за рахунок різких контрастів, а що може бути більш контрастним за одночасне існування різних систем?

«Здавалася недостатньо яскравою чисто ритмічна характеристика, – Ріхард Штраус про «Соломею», - *... змусило… застосувати бітональність»* Бажання створювати виразні контрастні образи або складові образів призводять композиторів до необхідності використання елементів музичної мови з префіксом «полі-».

2.1.6. Поляризація, біполярність, контрастність.

Довготривале перебування у стані стресу є надзвичайно виснажливим та руйнівним, тому музичне мистецтво стає способом «скидання» накопичених емоцій. Можливістю душевно та духовно звільнитися. Екзальтованість перетворюється на характерну якість усіх станів: як негативно- так і позитивно-наповнених, а також нейтральних. Йдеться про страждання, спустошення, апатію, надію, волю, знесилення, застиглість…

Соціальна напруга та подієвість транспонуються на мистецтво, зокрема й музичне. Постійні коливання в інформативному просторі: від винаходів різного типу, наукових відкриттів, творчих прем’єр; соціально-економічних зрушень, перемог на фронті – до епідемій, голоду, репресій, масових вбивств, революцій та воєнних поразок призводять до відсутності стабільності та впевненості у завтрашньому дні. Подібна нестійкість, коливання між крайніми станами: радості, страху, болю та агресії, репрезентується мистецтвом, оскільки живильною силою та першоджерелом музики (композиторів, як її творців) є навколишня дійсність та її виклики. *«Усі ми – діти нашого століття, і ніхто ніколи не може перейти його межу.»* (Р.Штраус)

Музика відображає контрастність життя 20 століття, раптовість переходів від одного стану до іншого, несподіваність змін та їх антигармонійну структуру.

Контраст технологічного (динаміка, штрихи, фразування, регістри, інструментування), ідейного (протиставлення/зіставлення емоційних станів, образів) та драматургічного (частини твору, частини циклу) типів панує в мистецтві.

2.2. Виражальні засоби сміхотворення в музиці: метод аналогій, контрасту, невідповідностей, несподіванок

Поняття «сміх», «смішне» в інструментальній музиці у жодному випадку не можна сприймати буквально, у вигляді уривчастих звуків, проте як концептуальне явище. Це категорія ідейного класу, є художньо-образним елементом та проявляється у вигляді іронії, сарказму, гротеску, пародії, алюзії (нематеріалістичні дефініції, що потребують опосередкованого вираження, тобто інструменту/засобу реалізації та об’єктивізації). Виникає питання: як зробити смішне наочним та надати йому матеріальну форму у звуковому просторі?

Виходячи з позиції, що «смішне» є не тільки лице-вокальною мімікою, проте 1)ігровим елементом; 2)«скиданням» напруги (захисна реакція психіки на зовнішні/внутрішні тригери); 3)можливістю контролювати ситуацію; 4)фактором сублімації нереалізованих емоцій та почуттів; 5)штучним способом отримання задоволення, розуміємо ширший спектр застосування та тлумачення дефініцій «комічне», «сатиричне» в музиці.

Аналізуючи музичний текст, важливо розуміти:

- **ХТО** сміється? (персона композитора);
- **ЯК** сміється? (музично-виражальні засоби, застосовані для прояву сміхового/смішного);
- **ЧОМУ** сміється? (причини/передумови створення твору: об’єктивні та суб’єктивні);
- **ДЕ** і **КОЛИ** сміється? (час і місце – епоха, країна/регіон);
- **З КОГО/ЧОГО** сміється? (об’єкт смішного);

- **З КИМ** сміється? (чи твір є сповіддю, чи він має масовий універсальний тон висловлювання);
- **ХТО** смішить? (виконавський склад та постаті виконавців);

Фактор індивідуальності композитора та виконавців є зрозумілим: варіативність особливостей темпераменту, характеру та інтелекту. Причини створення твору, так само як і часо-місце важливі в будь-якому мистецькому аналізі; з них постає розуміння, чому автор звертається саме до такого об'єкту смішного (проаналізовано причинно-наслідкову зв'язку). Стосовно питання «з ким сміється?» – в одному з попередніх розділів було вказано на певний синтез, характерний для музики 20ст.: тон висловлювання – оголення, межевість емоційних станів та переживань ОСОБИСТОСТІ в контексті соціальних космополітичних подій.

Залишається відкритим питання «ЯК» можна сміятися або, точніше сказати, випромінювати смішне у звуках? Які музично-виражальні засоби є виразником комічного та сатиричного?

- Вокального типу: звуковисотність, тембр, інтонування, гармонії та лади;
- Моторного типу: ритм, акцентування;
- Часового типу: метр, паузи, агогіка.

Це базові категорії музично-виражальних засобів. Що робить їх унікальними та сміхо-відтворчими? – концептуальний фактор. Методи аналогій/асоціацій; контрасту; невідповідностей; елемент несподіванки.*

АНАЛОГІЯ. Сформований патерн – лейтмотив, лейттема, лейттембр, який викликає асоціативний ряд з певним образом/сюжетом та відповідним емоційним станом (нисхідний гліс – момент розпруження; до-дієз мінорний акорд в «Boston» сюїти «1922» П.Гіндеміта – фатум; високий регістр у поєднанні зі «скляним» тембром і монотонним супроводом у тт.36-65 «Nachtstűck»з сюїти

«1922» П.Гіндеміта – стан меланхолійної апатії, спустошеності; ритмічна фігура ♪♬♫|♩- маршова чеканність).

КОНТРАСТ. Може бути ритмічним, регістровим, метричним, динамічним, сонорним, гармонічним, тематичним (відповідно образним). Будь-яка несподівана та виразна зміна, яка викликає здивування, одразу захоплює увагу та тримає в напрузі, бо є неочікуваною. Момент раптового переходу з одного стану в інший (зміна тематичного матеріалу, образів) за Г.Спенсером є вивільненням напруги, стану збудження і часто проявляється у сміхові (варто розуміти термін «сміх» як психо-фізичний тип реакції на подразник, а не як синонім слова «веселощі»).

НЕВІДПОВІДНОСТІ. Будь-який абсурд привертає увагу, бо не є тривіальним явищем. Він суперечить усталеним, прийнятним нормам, а отже є поза досвідним багажем людини і вимагає більшої концентрації зусиль, уваги для аналізу та опрацювання вхідних даних. Фактор біполярності (кожна невідповідність має подвійну природу: ідея – одна, форма вираження – інша), у музиці аналогом є будь-яке «полі-», подвійності, або оксиморон (у пер. з дав.грец. ὀξύς – «гострий, дотепний» та μωρός – «нерозумний, дурний») – поєднання непоєднуваного-/протилежного, характерний виразник стилістичного парадоксу.

НЕСПОДІВАНКА. Фактор раптовості, який згадувався в абзаці про контраст, викликає короткотривалий стан напруги, звільнення від якої якраз і можливе за рахунок дотепу. С. Васьківська, кандидат психологічних наук, вважає, що одним з тригерів саркастично-іронічної реакції є невпорядковане, анархічне, те що не має правил, а отже є безсистемним і, відповідно, несподіваним.

Розглядати контраст, аналогію, невідповідність та елемент неочікуваності як характеристику смішного є доцільним тільки за умови відповідності ідейно-образному тлу твору. Поза концепцією дотепу ці фактори є універсальними в часі та змістовності.

Розділ 3
Теорія на практиці

3.1. Пауль Гіндеміт

«*Музика Гіндеміта… насичена… іронією – критичним ставленням до відображеної в ній дійсності… Його музика… часами шалено несамовита та їдка…*

Але відчуття життєвої рівноваги ніколи не полишає її…

…характерні… властивості: гротеск, як супротив проти неорганізованих явищ, що загрожують катастрофою, і разом із тим – …нестримний потяг ринутися у вирву життя і сформувати його [життя]…

…рух – то є імпульс та суть цієї музики…

Перебої [зміни] *як засіб… фігурують у фактурі… на кожному кроці. …як певна відповідність даному прийому, частково ним же й викликаний, виступає гротеск.*

…охоплення… найбільш несумісних крайнощів… переживань [почуттів, емоцій] *і механічно-машинних процесів руху,.. доброзичливого сміху та гострої іронії – об'єднані здоровим ставленням до життя, вірою у її творчі сили…»*(Ігор Глебов)[8, с.200-209]

***

Концептуально сюїта «1922» П.Гіндеміта є втіленням сміхової парадигми. Вона містить в собі:

1. **стан вищості, заниження об'єкту сміху**.

«Boston» – еквівалент розкутості, свободи, життя у власне задоволення, бравади владними можливостями.

Часто вживані темпові, агогічні відхилення та зміни – виражають гнучкість музичної фрази, її панування над усталеними метро-ритмічними принципами. У тт.24-114, в розділі Allegro зустрічаємо ремарки accelerando(6р.),

ritenuto(5р.), tenuto(3р.), ritardando(1р.), immer ruhiger wärden(1р.), ⁄(4р.), ◠(2р.). Сумарно за 90тактів зустрічається 5 значних темпових змін та 22 агогічних нюанса + штрихові та динамічні відтінки.

Подібне деталізоване та прискіпливе ставлення до максимально точного відтворення концепційного задуму наочно демонструє живу природу музичної думки у четвертій п’єсі циклу.

Вальяжна величавість п’єси виглядає дуже гордовито в обрамлені застиглої третьої та простуватої п’ятої частин. Гіперболізація, бравада станом абсолютної свободи в «Boston»«принижує» позбавлених цієї вольності інші частини циклу. Підкреслений контраст між п’єсами слугує піднесенню четвертої частини.

2. **елемент контрасту, невідповідності, як прояв однойменної сміхової теорії**.

Маючи на меті писати «доступно про високе» П.Гіндеміт, як і інші композитори-інтелектуали 20 століття, надав серйозному форму простого. Доступним є те, що зрозуміло; зрозуміло те, що константно, однозначно та очевидно; очевидним є те, що лежить на поверхні, є наочним, простим. Отже, вибудовується логічний ланцюг: «доступно-зрозуміло-очевидно-просто». Як відомо, на рівні композиційних прийомів та художньо-естетичних образів найбільш наочним та дійовим є метод контрасту, який загострює характерні риси тематичних елементів, роблячи їх більш випуклими та помітними. Так створюється двозначна естетична модель: через протиставлення та синтез одночасно. Цей музичний оксиморон, найпростіше втілюється в естетичних вимірах гротеску, який і є зіставленням протилежностей.

«…починаючи з фортепіанної сюїти «1922»… новий тип контрасту, котрий є вже не просто образним, але образно-смисловим – це контраст між іронічним та не іронічним, ігровим та серйозним…»[13, с.270]

Фортепіанна сюїта «1922» П.Гіндеміта – типовий зразок використання контрастних елементів комічно-сатиричного спрямування, зокрема:

– через осучаснення традиційного, історично-викристалізованого жанру (сюїти), та його переформатування із використанням нехарактерних складових – танців початку 20 століття;
– у драматургії циклу: жанри популярних сучасних танців (шимі, бостон, регтайм) – яскраві, активні, вибухові, поруч із філософською п'єсою «Nachtstück» споглядально-відстороненого характеру перебування в прострації після пережитого;
– у драматургії меншого порядку: наявність нетипових епізодів у п'єсах №2 «Shimmy» (тт.48-57, ефемерний, «одурманений»), №4 «Boston» (тт.115-163, фатум), №5 «Ragtime» (тт.51-75, беземоційна об'єктивна механічність як символ вічного руху у своєму монотонному, проте енергійному прояві);
– у концептуально-виражальному сенсі: ідея вільного та демократично-ліберального циклу, який попри це має величезну кількість виписаних та обов'язкових до виконання ремарок, нюансів;
– невідповідність складної модерної музичної мови, композиційних прийомів, поліфонічних елементів (навіть поліфонії пластів), нагромадженої графіки (трилінійного письма) простоті танцювальних п'єс у їх жанровій природі;
– у засобах виразності: використання протиприродної перемінності розмірів у танцювальному жанрі (п'єси №№ 2,4); поєднання суто німецької класичної темпової строгості та романтичних accelerando, ritenuto, drängen і т.д.; тонке штрихове та динамічне нюансування на противагу дещо вульгарним, перебільшеним акцентам;
– у тематизмі: зіставлення теми речитативу в октавний унісон у п'єсі «Boston» у середньому розділі та секундових дисонуючих інтервалів у крайніх частинах твору;
– у гумористичних ремарках самого П.Гіндеміта до п'єси №5 «Регтайм»: *«Не озирайтеся назад на те, що ви дізналися на уроках фортепіано.*

Не думайте довго, чи то 4-м чи то 6-м пальцем вдарити ре-дієз. Грайте цю п'єсу дуже люто, але завжди строго ритмічно, наче машина. Дивіться на піаніно як на цікавий вид ударного інструменту та дійте відповідно».

3. **фактор розпруження як втілення теорії розрядки.**

«Nachtstűck» – найбільш монолітна п'єса у циклі. Вона має наскрізну форму і дуже природню еволюцію розвитку. Надзвичайно стриманий повільний темп у поєднанні з тягучою плинною фразою вимагає від виконавців трансцендентно розвиненого слуху та відчуття довгоноти. Наявні дві потужні кульмінації (виписані у формі дзеркально, симетрично) та поступовий підхід до них викликають асоціації з таким природнім явищем як приплив-відплив. Подібний тип розвитку музичного матеріалу уособлює в собі психо-емоційний стан переходу від напруження до розслаблення, тобто звільнення від тиску тригерних факторів. Хвилеподібне нагнітання та «пологий» антирізкий спад концентрації енергії якраз і є втіленням теорії розрядки. Сонорне перетворення актуальних подразників та сублімація реакційних станів у музиці потребує використання зв'язки «напруження-розрядка», аби наочно продемонструвати момент подієвості та розвитку конфліктної ситуації.

4. **соціальну орієнтованість**.

«Ті, хто знає шлях розвитку музики після Першої світової війни, зустрінуть усюди, на цих сторінках…, - сліди битв, стримання, супротиву ззовні та внутрішню боротьбу за ідеали праці» (П.Гіндеміт)[8, с.197]

Будь-яке мистецтво по своїй суті не може існувати поза соціальним контекстом, воно є породженням та рушійною силою суспільного дійства. Митець, якщо він є істинним творцем вищого ґатунку, – просвітник, гуманіст тієї філософської парадигми та хронотипу, у часо-просторових межах яких він існує.

На початку 20століття між традиціоналістами, консерваторами та авангардистами точилися суперечки стосовно антиестетичної природи

мистецтва нової епохи. Твердження на підтримку того, що дисонанс, розширена тональність, кластери та пуантилізм є поза категорією «краси» є абсурдними!

Важливо розуміти, що поняття «естетика, естетичний» відповідає ідеалам прекрасного, що базуються на певних канонах. Те, наскільки пропонований до розгляду об'єкт вписується у визначені норми та правила і вказує на якісну характеристику його краси. Тоді постає питання, які критерії панували на початку минулого століття? Чи були вони буквальними виразниками принципів гармонійності, симетричності та збалансованості?

Якщо відштовхуватися від засад самих композиторів-модерністів, які стверджували повний відхід від попередніх естетичних канонів, їх заперечення та навіть применшення їх мистецької вартості, *«…як пише Г.Штробель, «тодішній Гіндеміт був агресивно-веселий та глузливий і розраховувався з минулим, яке все ще тиснуло своєю вагою на його покоління»*[17, с.44-45] Чи означає це, що ідеал нової музики – антиестетичний? – НІ! Відбувається зміна, досить радикальна, проте у *формі вираження* категорії, але не в її ідейному наповнені.

Суть естетики – 100% відповідність світосприйняттю хронотипу того часу, коли створюється об'єкт прекрасного. Зовнішнє втілення концептів змінюється у залежності від панівних соціальних, духовних та моральних норм, парадигм.

Отже, з одного боку тлумачення характеристики «естетичний», модерне мистецтво є таким, оскільки втілює проголошені громадсько-мистецькі ідеали. З другого боку, музика 20 століття теж знаходиться в площині панування даної категорії, бо якщо зв'язок «митець-транспонент-реципієнт» є налагодженим та у відтворчому процесі «головна думка» музичного твору доноситься до слухача і сприймається ним у максимальній відповідності до задуму композитора, це означає ідейну (не формальну!) збалансованість та гармонійність трансцендентного порядку.

Мова звуків одна з найгнучкіших, бо може передавати безліч нюансів і є надзвичайно мобільною у сприйнятті нового та відповідно його відтворенні. Знаковим та влучним є вираз Анджея Хлопецького, що музика – «*спосіб бачення світу*» [29, с.72]

Вартує зазначити, що відбулася з однієї сторони лібералізація та демократизація естетичного ідеалу, а з іншого – елітаризація. Такий дуалізм, коли вищі ідеї подаються у начебто спрощеній та доступній формі, хоча не втрачають своєї глибини, є проявом своєрідного несмішного гумору 20 століття. Іронією митців над самими собою, суспільством та часом у якому вони живуть.

***

3.2. Французькі композитори

« «Група Шести» є центральним об'єктом французької музичної культури міжвоєнного періоду… її колективна творчість увібрала всі без винятку відгалуження художньої системи країни та переплавила їх у перманентно киплячому паризькому котлі»

(О.Корчова)[13,с.291]

Франція міжвоєнного періоду – прихисток безлічі митців: Амадео Модільяні панував у першій декаді 20ст., на зміну йому завоював популярність Пабло Пікасо, з 1926 року до Парижу приїхав ще один іспанець – Сальвадор Далі. Поети: Жан Кокто, Поль Валері, Поль Елюар, Андре Бретон та ін. Висока концентрація творців різних стильових течій та напрямків призвела до численних протистоянь, полеміки. «*Логіка війни вимагала чіткого розведення сил, тож мистецькі дискусії, які й у мирні часи інколи нагадували баталії тепер остаточно набули ознак безжальних військових дій…»* (О.Корчова) [13, с.285-286] Можливість вести такі «операції» в культурному середовищі, впливати на

його розвиток і подальшу долю стали сублімацією нездійсненних бажань вплинути на поточні історичні події…

Підписання Версальського миру (28.06.1919р.) стало знаковою подією: парижани, яких ще донедавна обстрілювали з гармати «Kaiser Wilhelm Geschűtz», одразу заходилися святкувати отриману перемогу. Безліч людей з травмованою психікою (снаряди летіли абсолютно нечутно і тільки після ураження цілі лунав звук, це було надзвичайно деморалізуючим фактором) скористалися нагодою забути страшні події. *«Вже… було укладено перемир'я, а в газетах ще друкували списки загиблих, поранених та зниклих безвісті… Звичайно тими списками мало хто цікавився. Та й навіщо? Живим треба сторонитися мерців – особливо мерців настирливих. Але 20 століття втратило свою молодь майже до останку. Тож забувати довелось аж надто багатьох»* (Річард Олдінгтон) [13, с.285]

3.2.1. Артюр Онеґґер

Втілення сміхової парадигми у творчості А.Онеґґера кристалізується наступним чином:

1. **стан вищості, заниження об'єкту сміху.**

Відкидання, показове нерозуміння естетичних ідеалів попередніх епох проявилося у нехтуванні принциповим організуючим елементом музичної мови – тональністю, тональним центром. *«Для мене поняття* [тональний план] *надто відсторонене… те, що надає єдності… - це поєднання узгоджених між собою споріднених мелодій і ритмічних засобів, що значно більше впливають на сприйняття музики, ніж співвідношення тональностей.»* (А. Онеґґер) [13, с.308] Подібний бунт, висловлювання «применшують» важливість тонального центру в музиці як такого.

Показовим прикладом у цьому сенсі виступатиме перша п'єса з циклу «Trois pièces pour piano» (1915-1919), у якій композитор спирається саме на гармонійність звучання, а не на прив'язку до тонального центру. Повторювані

інтервали в лівій руці (з розвитком матеріалу, заповнені всередині звуками і перетворені на акорди): gis-fis–fisis-gisis так 10,5 раз до утвердження квінти h-fisпоєднуються із повністю автономним тематичним матеріалом в правій руці: d-des-c, d-cis-d-cis-c-d, d-cis-d-cis-c-h-d, інтервалу ges-e, який розв'язується в октаву f-f, до її повного утвердження і зіставлення з квінтою в лівій руці. У класичній гармонії такі поєднання називали б протиріччям (накладання в заключній частині розвитку тематичного матеріалу звуків fi fis, тт.8-10), але в музиці А.Онеґґера вони сприймаються абсолютно природньо.

2. **елемент контрасту, невідповідності, як прояв однойменної сміхової теорії**.

Контраст у циклі «Trois pièces pour piano» відбувається на рівні зіставлення творів. Цікавим є час написання п'єс: №№1 і 3 – у травні 1919р, а №2 – у листопаді 1915р. Різниця у 4 роки сприяє загостренню образно-тематичного контрасту: буремний для французів 1919 рік має вплив на музику А.Онеґґера.

Музично-виражальні засоби митця:

- наповненість дисонуючими співзвуччями, які навіть межують із атональністю (прикладом слугує перша п'єса з циклу «Trois pièces pour piano»); тематичне співіснування діатонічних та хроматичних елементів уособлює зіставлення/протиставлення тематичних ліній;
- поєднання класичної жанровості та традиційної форми твору, зі складною музичною мовою: у п'єсі №2 «Hommage à Ravel» є, попри пануючу діатонічність та тональний план, поліритмія (дуоль+тріоль), поліпластовість, політембровість (як данина оркестровим здібностям Моріса Равеля), а сама форма п'єси – тричастинна з повторюваною третьою частиною, за жанром «Присвята» має схожість із інструментальною піснею;

- високий рівень напруги, подієвості та енергетичного наповнення музичного матеріалу (п’єси №№1,3) підкреслює та посилює фактор контрастування частин циклу (із елегіно-спокійною «Присвятою»);
- застосування сучасних композиційних надбань, джазу(елемент можна зустріти в другій п’єсі з циклу «Trois pièces pour piano”, тт.11,12,46,47);
- поєднання контрастних жанрів робить більш наочним відмінності частин циклу:
  - п’єса №1 «Prélude» з циклу «Trois pièces pour piano» є типовим уособленням вступного розділу, популярним ще з часів Йоганна Себастьяна Баха, остинатна лінія басів (тт.1-6, 16-22, 24-32) з варіативним розвитком матеріалу в правій руці наче «виношує», плекає лейтінтонацію, яка «пристрасно вибухає» в кінці цієї невеликої п’єси.
  - п’єса №2 «Hommage à Ravel» є, попри антитонікальну позицію А.Онеґґера, класичною та гармонійною з пануючим e-moll. Її наспівний дещо невибагливий та демократичний виклад контрастує з напруженою кульмінаційною та дисонуючою першою частиною.
  - п’єса №3 «Danse» з бурхливим, токатним викладом, перемінним розміром та невпинним рухом знову активізує увагу слухача.

Як і П.Гіндеміт, А.Онеґґер не відкидав повністю здобутки попередніх епох, творчі напрацювання класиків та усталені традиції. Він творчо асимілював близьке йому по духу, осучаснював *«здоровий композиторський консерватизм»* [13, с.309]

3. **фактор розпруження як втілення теорії розрядки.**

Високий рівень драматичної напруги в музиці у поєднанні з тембровою та динамічною насиченістю, багатокомпонентною фактурою перемежовується з прозорими, ясними образами. Збільшення щільності звучання прямо

пропорційне збільшенню концентрації думки, емоції; *«динамізм, наповненість, гострота, енергія життя»*[13, ст.315] в музиці французького композитора мусить знайти вихід, вибухнути, розрядитися. Перейти зі стану напруження, у стан спокою, розпруження.

Суцільне драматично-енергетичне наростання, наскрізний розвиток «Prélude» відбувається до останнього такту (невеликий спад у тт.3-4 з кінця, розділ Largement) і вибухає на дисонуючій трелі, енергетичному згусткові зіставлених ч5 і тритону (чиста квінта «h-fis» і тритон «f-h-f»). Фактично момент «скиду» напруги відбувається у другій п'єсі «Hommage à Ravel» завдяки її класичній гармонійності. І в останній частині циклу знову відбувається аркоподібне, симетричне вольове наповнення.

4. **соціальна орієнтованість**.

А.Онеґґера відрізняли *«вірність музичним ідеалам минулого… і… відданість своєму часу»*[13, с.315]Присвята другої п'єси циклу французькому титанові музичної думки – М.Равелю є традиційною пошаною французів до свого національного минулого, у той час як «Danse» – данина часові. Нав'язлива токатність, машинність, механізований невпинний рух, стабільна пульсація (попри зміни розміру) зберігають єдність устремління вперед, до останньої звучності. Це виразник волі до життя, perpetuum mobile XX століття.

3.2.2. Франсіс Пуленк

Надзвичайно яскраво сміхова парадигма проявляється у творчості Ф.Пуленка, не тільки в першій третині 20 століття, але й взагалі упродовж усього творчого життя композитора. У ранньому періоді творчості проаналізувати це явище можна на прикладі «5 impromptus» (1921р.)

Фактологічні прояви сміхових теорій є наступними:

1. **стан вищості, заниження об'єкту сміху.**

У циклі «5impromptus» за винятком двох термінів італійського походження (Allegro vivace та Andante для позначення темпу другої та п'ятої

п’єс відповідно) Ф.Пуленк використовує винятково французькі визначення. Подібне явище назагал характерне для співвітчизників композитора. Це добровільне обмеження, нехтування іншими мовними просторами, піднесення власної національної гідності за рахунок зневажливого ставлення до тих, хто не володіє французькою. Даний феномен має переваги – акцентуація на внутрішній, історично сформованій та унікальній культурі, збереження і плекання власних традицій, та недоліки –приниження інших культур, оманливість думки, що можна обійтися винятково національними здобутками/творами мистецтва і т.д.

Використання Ф.Пуленком 31 французького терміну (переважна більшість яких мають абсолютні відповідники серед уніфікованих визначень) і лише двох універсальних наочно демонструє усвідомлене чи неусвідомлене «дещо зверхнє» ставлення до іншомовних дефініцій.

Французький термін	**№ п’єси**	**Українській переклад**	**Міжнародний уніфікований термін**
Au même mouvement	2	*у тому ж темпі*	**L’ istessotempo, a tempo**
Au mouvement	3, 5	*з рухом*	**Piumosso**
Brusque	1, 2	*різкий, уривчасто, грубо*	**Accento, acerbamente**
Brusque-Presser	2	*різке взяття*	**Acerbamente**
Cèder	3	*сповільнювати*	**Ritenuto**
Cèder á peine	3, 4	*трохи сповільнити*	**Pocoritenuto**
Clair	5	*ясно, світло, прозоро*	**Leggero**
Croisez	4	*навхрест*	
En dehors	3, 4, 5	*ззовні, поверх*	
Laisser vibrer	5	*довібрувати*	**vibritato**
Légèrement	2	*легкий, легко*	**Leggiero**
Légèrement en dehors	5	*легко заграти те, що виписано вгорі*	**Leggiero**
m.d. dessus	3, 4	*права зверху/горішня*	**m.d.**
Passioné	4	*пристрасно*	**Passione**
Presser un peu	5	*потроху прискорювати*	**Poco accelerando**
Presque sans pédale	3	*майже без педалі*	**Quasi senzapedale**
Ralentir	5	*сповільнювати*	**Ralentando**

Ralentir encore	1	*усе ще сповільнювати*	**Ralentando**
Ralentir un peu	4	*трохи сповільнити*	**Un pocoritenuto**
Sans pédale	2, 3, 4, 5	*без педалі*	**Senzapedale**
Sans ralentir	2, 4	*не сповільнювати*	**Senzaritenuto**
Sombre et uniforme	5	*похмуро й одноманітно*	**Con mestizia e lo stesso**
Sombre	5	*безрадісно, похмуро*	**Con mestizia**
Très agité	1	*дуже схвильовано*	**Molto Agitato**
Très chanté	2, 3, 4	*дуже наспівно*	**Molto cantabile**
Très detaché	3	*окремим взяттям*	
Très en dehors	4	*ззовні*	
Très Lent	1	*дуже повільно*	**Lento assai**
Très lié	2, 3, 4	*дуже зв'язно*	**Legatissimo**
Trés modéré	3	*дуже помірно*	**Moderato assai**
Violent	4	*дико*	**Violento, con violenza**

2. **елемент контрасту, невідповідності, як прояв однойменної сміхової теорії**.

Невідповідність у музиці Ф.Пуленка проявляється завдяки переосмисленню традиційних жанрів, їх асиміляції. Діалог із минулим – характерне явище у творчості композитора: цитування, алюзії, пародії. У циклі зустрічаються контрасти академічного і популярного, французького і не французького, сучасного та давнішого, простого і складного:

– друга п'єса циклу – вальс, проте не традиційний танцювальний, а осучаснений: перемінний розмір 3/4, 5/4, 6/4, агогічні темпові відхилення – прискорення, сповільнення і знову повернення до початкового темпу; акценти на відносно слабкі долі, які порушують усталену метричну сітку; неквадратна будова фраз; динамічні сплески оркестрового типу – різкі, короткі та несподівані (тт. 19-22, 24-25, 41-44); мелодійні скоки на велику відстань, що не є характерним для усталеного догматичного вальсу;
– у другій п'єсі симбіоз діатонічного викладу матеріалу (підкреслені T-D зв'язки, класичний C-dur, розгортання музичної думки у

відповідності до правил гармонії) та хроматичного (альтерації, епізод з політональністю: у тт.60-67 тема правої руки викладена у gis-moll, у той час як супровід лишається в C-dur);

– у циклі співіснують джазові елементи – ритмічний малюнок третьої п’єси, пластичність руху та синкопи, типові французькі «повітряні» закінчення, які ніби розчиняються в тиші; універсальні, усталені гармонії та дисонуючі сполуки XX століття, альтеровані акорди та мелодії; п’єси із перемінними ритмами (№№ 2-4) та стабільними (№№ 1. 5), які обрамлюють більш мінливі «розвиткові» п’єси циклу;
– Ф.Пуленк перемежовує унісонні звучання в октаву із трипластовістю у четвертій п’єсі; скупе однолінійне проведення мелодії, однонотні партії пр. та л.р. в першій п’єсі зі трирівневою фактурою; п’ята та третя частини циклу мають відверто поліфонічний виклад;
– лаконічні, по 2-3 сторінки експромти, мають щільно виписане нюансування образного, динамічного, штрихового та агогічного плану. Вимогливість композитора до максимальної точності відтворення його задуму дещо протирічить імпровізаційній та салонній природі жанру;

*Цікавим є той факт, що хоча композитор позиціонується в історії музики як виразник сучасних тенденцій свого часу, він був затятим антагоністом ускладненої музичної мови (дуже типове явище в 20столітті). Це зокрема пояснюється ментальністю: використовуючи оновлену мову звуків, інтонацій, гармоній; синтезуючи технологічні, ідейні надбання світової композиторської практики, він попри це вирізнявся типово французьким світобаченням – легким шармом, іронічністю.

– у циклі зміна образів відбувається миттєво, наче це театральні маски, що є неочікуваним і досить контрастним явищем!

3. **фактор розпруження як втілення теорії розрядки.**

«Градус напруги, емоційної та розумової, відповідає загальнокультурним сенсорам доби модернізму» (О.Корчова)[13, с.325]

Попри використання таких популярних та демократичних засобів організації музичного мовлення як джазові елементи, жанр вальсу, танцювальні розміри (тільки перша п'єса написана у розмірі 4/8, усі інші – в 3/4), цикл є енергетично наповненим та зарядженим. Від самого початку першої «вступної» п'єси слухач перебуває у стані активізації уваги через високу концентрацію вольового стрижня в музиці, темпераментних «терпких» співзвучь, яскравої динаміки, акцентів, гнучкої «дихаючої» фрази, тонких тембральних нюансів. Лише в останній, п'ятій частині циклу чути раптове, непідготовлене стишення – перехід від динаміки *f* у попередній п'єсі до *p;* від темпу ♩ = 264 (експромт №4) до ♩ = 66 (експромт №5) – сповільнення руху в 4 рази; від стрімкого розвитку, уривчастого фразування з перемінними розмірами, паузами, скоками до плавного стабільного руху вісімками. Таким чином відбувається «розпруження» згустку музичної енергії на рівні драматургії цілого циклу.

4. **соціальна орієнтованість**.

Важливо зазначити, що Ф.Пуленк був виразником саме французької актуальної дійсності. Він, не зважаючи на творче переосмислення європейських музичних традицій, був суто національним композитором! На відміну від німецької музики П.Гіндеміта, система швидкого переключення тематично-образного матеріалу у Ф.Пуленка має театральну природу, калейдоскопічну – яскраву та миттєву. У Allemands є планомірне доведення до логічного фіналу розвитку фрази, потім пауза/«дихання» і, лише після цього концентрований чіткий початок нового матеріалу. У французів натомість момент переключення є досить гнучким, природнім та лабільним, без чіткого розмежування. Він дещо кінематографічний, один кадр змінює інший.

«Пуленк був типовим представником нової породи композитора XX століття, чия свідомість була сформована не естетикою fin de siècle, а жорсткими стилями раннього модернізму» (Алекс Росс)[22]

У циклі «5 impromptus» є виразне використання повторюваності музичного матеріалу як символ об'єктивності зовнішньої дійсності, що поза людським контролем:

- у першій п'єсі – невпинне устремління до кінця, рух шістнадцятками майже не припиняється протягом твору. Навіть виражальні акценти та агогічні ремарки не в змозі вплинути на єдність пульсації – це символ сучасного ритму життя, насиченого, яке нікого не чекає та не робить пауз;
- у другій – епізоди на початку та вкінці із виразним T-D басом, як своєрідна алюзія минулого, традиційного та мирного;
- у третій – також є повторювана інтонаційна басова лінія: g-a-d (10 тактів), потім f-g-f-g (7 тактів), $C_{5/3}$-Es_7-G_7 (2 такти) і знову g-a-d (5 тактів);
- четверту частину вирізняють проблиски органного басу;
- п'ята частина – найвиразніша в контексті повторюваності елементів музичного розвитку в циклі! Протягом цілого твору майже в кожному такті (за винятком тт. 12, 14, 21, 22, 26, 28, 34, 40, 42, 44) у різних голосах у вигляді мелодії або супроводу звучить ритмічний малюнок . Це становить 33 такти з 44 наявних, тобто 75% твору!

***

3.3. Бела Барток

Сміхова парадигма в розрізі творчості Б.Бартока розглядатиметься на прикладі аналізу його циклу «Сюїта» ор.14 (1916р.), що складається з чотирьох непрограмних п'єс.

1. **стан вищості, заниження об'єкту сміху**.

Іронічність як риса характеру проявляється у ставленні композитора до життя, зокрема до релігії. У листах він пише наступне: *«Якби я перехрестився коли-небудь, то сказав би: «В ім'я Природи, Мистецтва й Науки…»»* . Такі висловлювання – покажчик необхідності гостро висловлюватися, така манера – данина часу, коли їдкість, саркастичність та деяка зневажливість до існуючих догм стає механізмом захисту від зовнішніх тригерів.

Науковий тип мислення Б.Бартока – широко відомий факт: збирання та дослідження фольклору, захоплення складними ритмами, логічність мислення та одночасне використання декількох музичних пластів. Його ритміка легко впізнавана, математично оригінальна і, що дуже важливо, –сучасна. Вона існує в межах тактово-метричної сітки, проте попри неї. Це означає, що фактично Б.Барток свідомо входить у творчий конфлікт із пануючою системою нотної фіксації музичного матеріалу! Ілюстративним прикладом слугує тема у тт.9-16 третьої п'єси, яка постійно повторюється протягом твору. Сама фігура «♫ ♩ » (з акцентованою чверткою) накладається на постійний рух восьмих з хвилеподібною динамікою (у лівій руці), що контрастує з акцентами (в правій руці). Подібне ставлення до традиційної метрики є дещо зверхнім та зневажливим.

2. **елемент контрасту, невідповідності, як прояв однойменної сміхової теорії**.

Синтезуюча модель композиторської мови Б.Бартока проявляється у її поляризації та бівалентності. На одному просторовому тлі співіснують архаїчні мотиви та сучасні інтелектуальні надбання музичної культури. Легко впізнаваний стиль композитора має такі маркери, як фольклорний матеріал (проте не прямо цитований) технічно, майстерно опрацьований. Водночас, інтегрований стиль музичного мовлення транслює здобутки інших національних шкіл. У цьому і є поляризація, внутрішній контраст-конфлікт його музики. Баланс техніки та естетики робить дане зіставлення дуже природнім.

Найхарактерніші методи контрастування та індивідуалізації тематичного матеріалу, які використовує композитор: ритм, акцент, метр та полі- (поліритмія, поліпластовість) + відсутність обмежень метричною сіткою такту:

- контраст ритмічних фігур у першій п’єсі циклу: супровід викладений восьмими у розмірі 2/4 або ♫♫, або 7♪7♪, або ♫7♪, або 7♩♪. При цьому тема у першій частині має більш-менш стабільний ритмічний малюнок, але через акценти та фразування усупереч основній, першій долі такту, виходить непроста ритмічна організація при об’єднанні партій двох рук;
- велика кількість різноманітних акцентів: ¯ , ˙ , ̂ , ̂ , ‿ (стакато під лігою), ‿¯(рисочка під лігою), >, >. (стакато + акцент), що увиразнює та ускладнює музичну мову. Найбільша кількість та розмаїття акцентів спостерігається у першій частині циклу, у другій та третій – трохи менше;
- переміни в темпах: у першій п’єсі при відносній цільності Allegretto(не беручи до уваги короткотривале, по 7 і 6 тактів відповідно, відхилення в Meno mosso на останніх сторінках)зустрічаємо часті агогічні, виписані самим композитором зміни – pochissimo rit. – a tempo – rit. – quasi a tempo (♩=106) – rit.molto – poco a poco acceler. – Tempo I – poco a poco acceler. – Tempo I (і це протягом всього лише трьох сторінок).

  У другій п’єсі зміни темпів мають більш традиційну формотворчу природу – вони пов’язані з рондально-варіативною архітектонікою п’єси. Scherzo протиставляється темі Tranquillo, яка за другим проведенням трансформується у Meno mosso (poco rubato), тобто ще більше заповілнюється та контрастує з основною темою.

Важливим є поєднання умовно однотипних за своєю енергетикою, яскравістю та активністю перших трьох п’єс «Сюїти» з останньою –

надзвичайно виразною і нетипово мелодично-ніжною. Четверта є контрастною як у розрізі цілого циклу, про що йшлося вище, так і внутрішньо, в межах самої п’єси:

- при розмірі 6/8 фразування є наступним:♪ ♩ ♩♪
- мелодія розвивається досить гнучко, нехтуючи метричною сіткою, у той час як супровід має стабільну першу долю протягом усієї п'єси;
- наявні нетипові для Б.Бартока у цьому циклі ремарки *dolce*(5р.), *perdendosi, dolcissimo* (2р.);
- розвиток фрази є плинним, не зважаючи на короткі інтонації-мотиви, з яких вона утворюється;
- тиха, виразна динаміка – переважає *p,* вкінці твору музика розчиняється на *pp* і *ppp*. Це яскраво протиставляється більшій гучності попередніх п’єс.

3. **фактор розпруження як втілення теорії розрядки.**

«Сюїта» op.14 («Szvit») Б.Бартока є надзвичайно цікавою у плані вибудовування драматургії циклу. Енергетичне наповнення, пов’язане із фольклорними витоками тематичного матеріалу, тримається перші три п’єси без продиху, навіть їх виконання є щільним, без паузування між частинами. Лише остання п’єса циклу, єдина написана у стриманому темпі Sostenuto, містить в собі зменшення концентрації напруги і, фактично, є тим острівцем розрядки, до якого тяжів розвиток музичної думки. Примітним є перехід від третьої до четвертої п’єси – attacca, що лише підкреслює контраст енергетичного наповнення частин.

4. **соціальну орієнтованість**.

Що стало поштовхом до зацікавлення Б.Бартоком фольклором? – громадсько-політичний рух, який мав на меті у мистецтві, у музиці зокрема, створити щось угорське.

«На моє переконання, Барток, поруч з Шенбергом та Стравінським, у значно більшому ступені є істинним представником музичної революції того покоління» (А.Онеґґер) [8, с.180]

Сам композитор в одному зі своїх листів писав так: *«Потрібен смак до життя, гострий інтерес до навколишнього світу»*[1, с.90]

Лабільність, зацікавлення всіма новинками: актуальними в мистецькому середовищі початку 20століття; революційними течіями (такими як фемінізм, нові політичні партії); науковими відкриттями (соціально-психологічної проблематики) були характерними для Б.Бартока. Він був продуктом свого часу – соціально залученою особистістю. Золтан Кодай пише про свого співвітчизника: *«Він народився… з класичною душею, але посеред романтики, і був підхоплений стрімким потоком бунту проти застарілої практики європейської музики 1900х років…»*[12, с.117]Це дало змогу і навіть визначило здатність Б.Бартока до синтезу символізму та фольклоризму, асиміляції здобутків інших національних культур, композиторських стилів.

Творчою метою композитора було служіння громадськості, слухачеві, бажання нести просвітницькі та гуманістичні ідеї.*«… давати маленькі радощі певним людям… і… служити благу того деморалізованого, напівбарського суспільства, котре називається угорською інтелігенцією»* (Б.Барток) [1, с.90] Цікаво те, що дана мета є схожою з мистецькими засадами П.Гіндеміта, проте наявна принципова різниця. Б.Барток говорить про служіння – підпорядковану роль, а німець наголошує на просвітницькій діяльності, вважає, що творець мусить бути дороговказом для суспільства, тобто фактично тим, хто СТВОРЮЄ громадську думку, а не служить їй!

Розділ 4

Поради виконавцям фортепіанної музики першої третини 20 століття

Музично-виконавська практика 20 століття ставить перед піаністом оновлені вимоги, повністю підпорядковані зміненому хронотипу. Злам екзистенційної парадигми спричинив злам мислення в мистецтві і, відповідно, змусив інтерпретаторів адаптуватися до нової дійсності та її законів. Треба зазначити, що це відбувалося природньо, бо навіть технічно та психо-фізично неможливо виконувати твори П.Гіндеміта, А.Шенберга чи Ф.Пуленка, використовуючи піаністичні прийоми романтичної епохи, за аналогією до виконання п’єс Ф.Шопена, Ф.Ліста, Й.Брамса і т.д.

Очевидна спадковість мистецтва (усе нове базується на старому, постає з нього) залишає дійсними історично сформовані технологічні завдання. Сталими є:

- необхідність технічного опанування інструментом (свобода володіння піаністичним апаратом, якісний контакт з інструментом: розмаїття туше, штрихів, динаміки, агогіки);
- потреба у свобідному волевиявленні художнього задуму;
- високодуховність, інтелектуальність процесу творення;
- харизматичність та доцільна темпераментність виконання.

Проте <u>провідними</u> стають інші вимоги. Понятійний апарат піаністів-інтерпретаторів значно ускладнюється. Категорії стають більш масштабними, синтетичними та абстрактними:

1. емпатія, як чутливість та швидкість реакції на будь-які зміни, відхилення зовнішнього/внутрішнього порядку;
2. воля;
3. енергійне устремління музичного руху вперед (яке природньо протиставляється абсолютній застиглості);
4. граничність, надривність, певна крайність/межевість у грі.

Розберемо ці складові детальніше.

1. ЕМПАТІЯ (від грец. patho – співпереживання) – відчуття розуміння і співпереживання психологічного стану іншої людини; високий ступінь проникнення в потреби інших людей. [24]

Це явище загалом характерне для музичного мистецтва, особливо романтичної епохи. Суттєва відмінність полягає в тому, що у 19 столітті відбувалося занурення у власний емоційний стан головного героя. То був час «звільнення» особистості, культ індивідуума. Емпатія проявлялася у здатності плеяди композиторів/виконавців відчувати «загальні» емоції, які трапляються в житті кожного. Це була епоха «сміливого, бунтарського» висловлювання почуттів, їх вивільнення на противагу догматичному, вивіреному класицизму. У музичній структурі, при «відвертизації» ідейного та психо-емоційного наповнення твору, зберігається канонічність формотворчих елементів, баланс та гармонія, стрункість, естетичність (у найбазовішому сенсі слова – у сенсі краси) написаного. Романтизм став першим кроком назустріч до вольностей прав людини. Це – відображення наміру бути вільним тілесно та духовно!

Отже, емпатія в 19 столітті – це, в-першу чергу, оприлюднення загальнохарактерних вічних емоцій та, по-друге, вільна і нетабуйована передача гуманістичних цінностей людства.

Що ж відбувається у 20 столітті? Як застосовується емпатичнний принцип у музичному мистецтві? – стає більше соціально-орієнтованим, більше інтегрується в подієвий світ, аніж концентрується на загально-буттєвих, універсальних емоціях.

Процес співпереживання сповна реалізує другу половину визначення дефініції «емпатія» – *«високий ступінь проникнення в потреби»*, проте не людини як окремої одиниці, а людства вцілому.

У 20столітті відбувається дуальна видозміна явища: з одного боку – «масштабізація» емпатії, вихід за превалюючі у попередньому століття межі

національних шкіл/течій мистецтва у бік синкретичності та універсалізації «новітніх» тенденцій (навіть їх паралельного, а інколи й незалежного один від одного виникнення); з другого боку – загострення та концентрація точкових проявів вміння співвідчувати та бути чутливим до найтонших змін емоційного стану (це проявляється як в ансамблевому музикуванні так і в сольному у вигляді моментальної зміни полярності музичної думки, її внутрішньої граничності та межевості).

Можна зробити висновок, що емпатія (у сфері музичної композиції) стала більш зрілою; вона оперує тоншими гранями станів: якщо БІЛЬ, то не застиглий, одноманітний, а на фоні життя, що продовжує пульсувати; розривний біль, що змінює свідомість; якщо ТУГА то з відтінком смиренності, зневіри, туга за віджившим і повна розгубленість перед майбутнім; ЛЮБОВ на фоні страждань та відчаю…

Емпатія 20 століття стає комплексною → завдання виконавця – поєднати у своїй грі об'єктивність, невблаганність дійсності та невпинний рух часу із суб'єктивним емоціями «очевидця» подій. Це проявляється у шаленій концентрації, вивіреності думки/художнього задуму та величезних енергетично-вольових зусиллях.

2-3. ВОЛЯ + ЕНЕРГІЯ.

Що людина може протиставити зовнішнім невідворотнім змінам, потенційній загрозі та небезпеці? Що не дає зламатися під гнітом обставин? – Воля, воля до життя. Це наймогутніша опора в боротьбі. Вона визначає кінцеву точку шляху, мету, а рухомою силою, імпульсом виступає енергія. Ці два поняття взаємопов'язані.

Воля – внутрішнє кероване **зусилля**; **зусилля** – момент напруження сил для з**дій**снення бажаного; будь-яка **дія** – процес перетворення **енергії** (акумуляція сил) задля досягнення **мети** (визначеної та скерованої вольовим зусиллям).

Вираження цього колообігу в музиці відбувається завдяки наскрізності пульсації, невблаганності руху вперед у дусі perpetuum mobile.

Енергетично стале наповнення у виконанні є квінтесенцією ідеї «попри все – життя продовжується». Таке підсвідоме оптимістичне гасло стало запорукою виживання, бо без віри у майбутнє та сподівання на краще відбулося би поступове психо-емоційне «вигорання» людства, руйнація вольового стрижня та, як наслідок, гуманістична деградація. Паралельно з волею до життя завжди мусить функціонувати стан надії, який природнім шляхом підгодовує впевненість у реальності поставлених завдань.

«*Ні, я хочу крізь сльози сміятись,*
Серед лиха співати пісні,
Без надії таки сподіватись,
Жити хочу! Геть думи сумні!»

(Contra spem spero!
ЛесяУкраїнка)

Загальноприйнятим є факт, що рух – символ та появ життя. У той час як застигле деградує, бо не має в собі змін стану, елементу розвитку, який і є зовнішнім проявом руху.

Отже мірність пульсації, її чіткість, навіть певна механічність тому є символом 20 століття, бо це прояв волі до життя, нескореності, та підсвідомого/усвідомленого стремління рухатися, щоб вирватися з грат трагедійного буття.

4. **ГРАНИЧНІСТЬ. НАДРИВНІСТЬ. МЕЖЕВІСТЬ.**

20 століття – час емпіричних відкриттів у сфері самоаналізу та поведінкової психології. Надзвичайно влучним стає приказка «у страху очі великі». Людей лякають їх фантазії та уява (від незнання фактів відбувається «додумування» реальності) у більшому ступені аніж дійсність, через здатність абсолютизувати, гіперболізувати непізнане. Ключовим способом у подоланні

страху в даному випадкові виступатимуть знання про об’єкт фобії – емоції. Стають надзвичайно популярними, швидко розвиваються теорії, концепції самопізнання. Певні ідеї поведінкової психології стають загальнодоступними. Людство починає розуміти «чому» воно так відчуває і «яким» є механізм реакції організму на зовнішні тригери.

Сила почуттів, їх прояву зростає у геометричній прогресії. Така експансивність мусить знайти своє відображення і в музиці. Це відбувається шляхом крайнього загострення емоційних станів: відчуття таке, ніби доходите до межевої точки, після якої наступають невідворотні процеси руйнації (приклад: натягнення тятиви луку до того останнього моменту, після якого вона порветься). Навала переживань стає такою грандіозною, що якщо її не виплеснути, вона поглине суб’єкт.

***

Складність музики 20століття в тому, що вона має синтезуючу природу. Відсутнє превалювання rathio чи emothio, перемагає рівноправність!

Відповідно до цього, завдання піаніста-виконавця подвоюються, бо необхідно контролювати все – емоційний та логічно-продуманий архітектонічний скелет твору. Концентрація уваги максимальна, немає місць для відпочинку.

Далеко не всі виконавці, в силу своєї природи, наділені властивістю темпераментної та водночас критично-, аналітично-мислячої **особистості**. Важливий фактор індивідуальності у виконавстві, бо музика 20 століття завжди про «Я» в глобальному світі, у машині космополітизму.

Межі та кордони стерті, людство зіткнулося з першими всесвітніми катаклізмами.

***

Н.Кашкадамова у книзі «Виконавська інтерпретація у фортеп'янному мистецтві XX сторіччя» аналізуючи тенденції сецесійного періоду (від 1880-х, пік 1900-1910рр.) пише, що вражає *«…випуклість та індивідуальна неповторність виконавських образів… Задля рельєфності контрасти між характерними інтонаціями загострювалися… до… поляризації - … різкі співставлення темпу, артикуляції, гучності.*

… уважність до організуючої дії ритму. Вищим ступенем вияву… темпоритму стала стрункість виконавського вибудовування форми цілого твору… свідоме аналітичне ставлення до роботи над технікою» [10, с.37]

Трохи згодом, у післявоєнний час, 20-ті роки, відбувається новий виток розвитку виконавської майстерності піаніста – «*методика… активізації слуху й* ***інтелекту***.

…виявлення відтворчими засобами логіки й процесуальності музичної форми.» [10, с125-127]

Саме інтелігентність піаніста – те обрамлення, яке скріплює усі вищезазначені категорії: здатність до емпатії, енергійно-вольовий посил, надломленість та межевість висловлювань.

Академічний тлумачний словник української мови трактує цю дефініцію наступним чином: «***інтелігентний*** – *розумово розвинутий, освічений, культурний*».(словник української мови в 11томах) У перекладі з латини intelligens – розумний, мислячий, розуміючий. Це вже більш тонке нюансування. Проте найбільш повним та імпонуючим для мене є визначення CambridgeDictionary – «intelligence – *the ability to learn, understand, and make judgments or have opinions that are based on reason; the ability to learn and understand things quickly and easily*» (пер. «здатність вчити, розуміти та виносити судження або мати думки, фундаментально підкріпленні; здатність вчити та розуміти речі швидко та легко»). Вважаю доцільним об'єднати ці визначення наступним чином: інтелігентність –здатність суб'єкта розуміти, аналізувати, критично мислити, та вчити щось; виносити судження на основі вибудуваних

причинно-наслідкових зв’язків об’єктивного фактологічного характеру; культурний розвиток суб’єкта, що гармонійно співіснує з ментальним розвитком індивіда.

Отже інтелігентність піаніста-виконавця стає першочерговою якістю, необхідною для роботи з музичним матеріалом та його презентації слухачеві. Процес **осмислення** (усвідомлення причинно-наслідкових зв’язків формотворчого порядку) нотного матеріалу, **опанування** ідейним/категоріальним наповненням, **керування**психо-фізичними процесами (технологічна майстерність, емоційні репрезентативні стани) та **транспонування** (передача «настроїв» слухачам, емпатична суголосність із ними, момент залучення аудиторії до відтворчого процесу) **закладеного в композиціях змісту** стає природньо можливим саме за рахунок інтелігентності!

Висновки

У назві роботи визначальними є слова «чому» і «як»: вони вказують на прагнення зрозуміти причини (чому) і способи реалізації (як) сміхової парадигми у фортепіанному мистецтві першої третини 20ст.

У музиці сміховий феномен трактується винятково з позицій естетики, філософії та культурології, оминаючи визначення дефініції базовими науками – психологією, фізіологією та соціологією. Це значно звужує розуміння того, що є «смішним», чому воно таким є і яким чином проявляється у творчості. Синтезувавши існуючі наукові твердження, робимо висновок, що «сміх» має багато різновидів та причин виникнення. Він може бути: 1) ігровим елементом; 2)«скиданням» напруги (захисною реакцією психіки на зовнішні/внутрішні тригери); 3)можливістю контролювати ситуацію; 4)фактором сублімації нереалізованих емоцій та почуттів; 5)штучним способом отримання задоволення. Багатовекторність сміху спричинює його біполярність, багаторівневість та антагонічність, коли смішне не завжди виражає веселе.

Вчені виділяють чотири базові сміхові теорії, які роз'яснюють передумови виникнення лице-м'язової активності: теорія вищості; теорія контрасту і невідповідності; психофізіологічна та соціальна теорії. Дана класифікація корелюється з музично-виконавськими засобами вокального, моторного та часового типів. Композиційними методами використання «сміхового» елементу є метод аналогій, контрасту, несподіванок.

Оновлення музичної мови на зламі 19-20 століть сприяло утвердженню дисонансу, який став очільником звукової естетичної парадигми; розширеної тональності як способу уникнення традиційного, гармонійного, усталеного та старшого; пульсації як життєдайного стрижня музичного твору; сонорної техніки, що послуговується найдрібнішими відтінками звучання – нюансами обертонів; «полізації» (авторський неологізм/ від грец. Πολύς – «багаточисельний», ускладнення категорій, шляхом їх нашарування) усіх

елементів музичної мови (поліритмія, поліладовість, поліметрія, політональність, поліпластовість).

Музика відображає контрастність життя 20 століття, раптовість переходів від одного стану до іншого, несподіваність змін та їх антигармонійну структуру. Контраст технологічного (динаміка, штрихи, фразування, регістри, інструментування), ідейного (протиставлення/зіставлення емоційних станів, образів) та драматургічного (частини твору, частини циклу) типів панує в мистецтві:

- Фортепіанна сюїта «1922» П.Гіндеміта – типовий зразок використання контрастних елементів комічно-сатиричного спрямування.
- Цикл «3 п’єси для фортепіано» А. Онеґґера є втіленням сміхової парадигми: контраст частин циклу; високий рівень драматичної напруги в музиці у поєднанні з тембровою та динамічною насиченістю, багатокомпонентною фактурою перемежовується з прозорими, ясними образами.
- Невідповідність у циклі «5 експромтів» (1921р.) Ф.Пуленка проявляється завдяки переосмисленню традиційних жанрів, їх асиміляції, діалогу з минулим: цитуваннями, алюзіями, пародіями. У циклі трапляються контрасти академічного і популярного, французького і не французького, сучасного та давнішого, простого і складного.
- «Сюїта» ор.14 (1916р.) – приклад сміхової парадигми в розрізі творчості Б.Бартока.

Ключовими якостями особистості піаніста-інтерпретатора музики першої третини 20 століття стають: 1.емпатія, як чутливість та швидкість реакції на будь-які зміни; 2. воля; 3. енергійне устремління музичного руху вперед; 4. граничність, надривність у грі. Необхідним обрамленням, яке зцементовує дані виконавські критерії є інтелектуальність – здатність критично проаналізувати причинно-наслідковий ланцюг композиторського задуму виконуваного твору.

Список використаних джерел

1. Барток Б. Избранные письма/ пер. с венг., нем., англ.; ред.-сост. и авт. вступ. ст. Е.Чигарева. Москва. Сов. композитор. 1988.
2. Берн Э. Игры, в которые играют люди. Психология человеческих взаимоотношений. Москва. Эксмо. 2011
3. Блондель Е. Lerisibleetledérisoire, Paris, PUF, 1988.
4. Бузони Ф. Эскиз новой естетики музикального искусства. – СПб.: Изд-во А.Дидерихс, 1912.
5. Джадт.Т. Снайдер.Т. Роздуми про двадцяте століття. Човен. Львів, 2019.
6. Дмитриев А.В., Сычев А.А. Смех: Социофилософский анализ. Москва. Альфа-М. 2005.
7. Западное искусство XX век. Ред. В. Р. Аронов. Москва. Наука. 1978.
8. Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы. Ред., сост. и коммент. И.В.Нестьева. Москва. Музыка.1975
9. Иллиес Ф. 1913. Лето целоговека. Москва. Ад маргинем прес. 2020.
10. Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортеп’янному мистецтві XX сторіччя: Підручник. Львів. КІНПАТРІ ЛТД. 2014
11. Ковнацкая Л. Английская музыка XX века: Истоки и этапы развития. Москва: Сов. композитор, 1986.
12. Кодай З.Избранные статьи/ пер. с венг. И.Мартынова. Москва. Советский композитор.1982.
13. Корчова.О. Музичний модернізм як terracognita. Київ. «Музична Україна». 2020.
14. Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 3. Сборник статей. Сост. и ред. Л.Раабен. Москва. Музыка. 1976.
15. Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 5. Сборник статей. Сост. А.Фарбштейн. Ленинград. Музыка. 1983.

16. Кризис буржуазной культуры и музыка. Сборник статей. Сост. Л.Н.Раабен. Москва. Музыка. 1972.
17. Левая Т.Н. и Леонтьева О.Т. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. Москва. Музыка. 1974.
18. Нестьев И. Бела Барток. 1881-1945: Жизнь и творчество. Москва. Музыка. 1969.
19. Онеггер А. О музыкальном искусстве/ пер. с фр.; коммент. В.Александровой, В.Быкова. Ленинград. Музыка. 1979.
20. Павлишин.С. Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции. Киев. Музична Україна. 1980
21. Пауль Хиндемит: 1895-1963: Статьи и материалы/ ред.-сост. И.Прудникова. Москва. Сов. композитор. 1979
22. Росс А. Дальше шум. Слушая XX век/ пер. с англ. М.Калужского, А.Гиндиной. Москва. АСТ: Corpus. 2014
23. Самосознание европейской культуры XX века. Сост. Р.А.Гальцева. Москва. Издательство политеческой литературы. 1991.
24. Словник української мови в 11 томах. Редактор І.Білодід. Київ. Наукова думка, 1980
25. Смаджа.Е. Сміх. Біологія, психіка, культура/ пер. з фр. А.Рєпа. – Київ: Ніка-Центр; Львів: Видавництво Анетти Антоненко, 2017
26. Соломонова О. «И когда смеется лицо – вместе с ним не веселиться ум»: Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики: Монография. Киев. Задруга. 2006
27. Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки. Ленинград. Советский композитор. 1981
28. Тлумачний словник української мови: у 20 томах. Гол. наук. ред. В.М. Русанівський. Київ. Наукова думка. 2010.
29. Фарбштейн А.Музыка и эстетика. Философские очерки о современных дискуссиях в марксистском музыкознании. Ленинград. Музыка. 1976

30. Хіндеміт П. Техніка і стиль / пер. з англ. І.Ферт і С.Рухмана // Українське музикознавство: наук.-метод.зб. Київ. Музична Україна. Вип. 7. 1971.
31. Шонберг А. Переконання чи пізнання
32. Энциклопедияискусства XX века/ Автор-сост. О.Б.Краснова. Москва. ОЛМА-ПРЕСС. 2002
33. Юцевич Ю. Музика: словник-довідник. – Вид. 2-ге, переробл. і доп. - Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2009.
34. https://ewikiuk.top/wiki/Rhythm#CITEREFCooper_and_Meyer1960

Нотографія

1. П. Гіндеміт. Сюїта для фортепіано «1926» - https://petruccimusiclibrary.ca/files/imglnks/caimg/f/f5/IMSLP450097-PMLP180041-hindemithSWV,91922.SuitefuerKlavierop.26score.pdf
2. А. Онеґґер. «Три п’єси для фортепіано» https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/01/IMSLP15618-Honegger_-3_Pieces(piano).pdf
3. Ф. Пуленк «П’ять експромтів» - https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/8f/IMSLP309647-PMLP185539-Poulenc_impromptus.pdf
4. Б. Барток «Сюїта» - https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3d/IMSLP01569-Bartok_-_op.14_-_Suite.pdf