

Міністерство культури та інформаційної політики
Міністерство освіти та науки
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет фортепіано, джазу та популярної музики
Кафедра спеціального фортепіано

Салтикова Олександра Сергіївна

**«Лео Орнстайн: місце в американській музичній
культурі, творчий портрет, музично-виконавський аналіз
вибраних творів»**

Спеціальність 025 - Музичне мистецтво
Профілізація – Фортепіано

Бакалаврська робота

Науковий керівник –
професор
Крих Лідія Юріївна

Рецензент –
кандидат мистецтвознавства
Мартинова Наталія Іванівна

Львів - 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ ЖИТТЯ ТА ТВОРЧОСТІ ЛЕО ОРНСТАЙНА	
1.1. Соціально-культурне життя американців початку ХХ століття.....	5
1.2. Американська композиторська школа першої половини ХХ століття та місце Лео Орнстайна в ній.....	6
РОЗДІЛ 2. ЖИТТЄПИС, ІДЕЇ ТА СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИТОРСЬКОГО ПИСЬМА	
2.1. Творчий шлях композитора. Зв'язок з Україною.....	9
2.2. Творча спадщина композитора.....	11
2.3. Самобутність стилю музики Лео Орнстайна.....	12
РОЗДІЛ 3. ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ ЛЕО ОРНСТАЙНА	
3.1. Піаніст Лео Орнстайн.....	14
3.2. Фортепіанна спадщина.....	16
3.3. Музично-стилістичні особливості фортепіанних творів.....	19
3.3.1 «Wild Man's dance» («Танець диких людей»).....	19
3.3.2 «Suicide in an Airplane» («Самогубство в літаку»).....	28
3.3.3 «A long Remembered Sorrow» («Давня печаль»).....	34
ВИСНОВКИ	41
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	44
ДОДАТКИ	46

ВСТУП

Актуальність дослідження. Наш час є сприятливим, щоб повертати в країну втрачені скарби, яким і є творчість американського композитора єврейського походження Лео Орнстайна, адже свій шлях він розпочав саме в Україні в місті Кременчук. Попри цікаву історію становлення тогочасної американської музичної культури біографія, яка становить 108 років, та творчий доробок композитора є не менш насиченими.

Об'єкт дослідження : життя та творчість американського композитора Лео Орнстайна.

Предмет дослідження : стиль композитора на прикладі найпопулярніших фортепіанних творів.

Метою роботи є популяризація багатожанрової, а особливо фортепіанної, творчості Лео Орнстайна в Україні; також аналіз стилю композитора .

Поставлена мета вимагає вирішення **таких завдань:**

- висвітлити історичний фон часу, в який жив і працював композитор;
- розглянути творчий шлях композитора для кращого розуміння його ідей;
- окреслити творчість Лео Орнстайна в контексті американської композиторської школи;
- висвітлити стилістичні особливості композитора, на прикладі творів раннього («Танець дикуна», «Самогубство в літаку») та пізнього («Давня печаль») періодів.

Новизна даної роботи полягає у відкритті маловідомої постаті в українському музичному житті, а також в збагаченні концертного та навчального фортепіанного репертуару.

Теоретичною базою роботи є різноманітні наукові статті американських та російських авторів, монографії по історії американської музики, анотації до компакт-дисків, листування сучасників композитора, різноманітні аудіо та відео композитора, підручники з історії музики.

Методологічну базу складають:

-історичний (допоможе зорієнтуватися в тогочасному мистецтві, жанрах, стильових особливостях американської культури та соціальному житті загалом, а також розгляд біографії композитора);

-усний (слухання різноманітних варіантів виконання для виявлення проблем або ідей інтерпретації та різноманітні тематичні відео-джерела);

-теоретичний (аналіз форми творів, гармонічної складової і т.д.).

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів (11-ти підрозділів), висновку, переліку використаної літератури та додатків. Перший розділ розкриває напрямок розвитку тогочасної музичної американської культури, другий – знайомство з особистісним та творчим портретом композитора, а в третьому розглядається стиль на прикладі фортепіанних творів. Загальна кількість сторінок: 48 сторінок.

1. ІСТОРИЧНЕ ПІДГРУНТЯ ЖИТТЯ ТА ТВОРЧОСТІ ЛЕО ОРНСТАЙНА

1.1. Соціально-культурне життя американців початку XX століття

США на початку XX століття були молодою країною, яка впевнено рухалась до прогресу (перші ліфти, хмарочоси, супермаркети, конвеєрне виробництво практичних автомобілей (Генрі Форд), телефони, фонограф, друкарська машинка). Америка була центром міжнародної банківської і фінансової системи, торгівлі, комунікації, але професійна академічна музика була зовсім нерозвинена. Однак ще в першій половині XIX століття відбувались різноманітні прем'єри та постановки, було збудовано велику кількість концертних залів (Нью – Йоркська філармонія 1842, Метрополітен – опера 1883, Карнегі – холл 1891), було створено музичні навчальні заклади (Академія музики 1954), а також Бостонський (1881) та Чиказький оркестри (1892) [21, с. 7].

Америка створювалась емігрантами із багатьох куточків планети. Це створило культуру із найрізноманітнішими етнічними витоками. Щодо корінних жителів, індіанців, то вони жили досить усамітнено, що ніяк не впливало ні на соціально-політичний розвиток, а ні на культуру. Така багатонаціональність націй викарбувала в суспільній ментальності плюралізм, а отже тогочасна, так звана, Нова Земля – це країна демократії та свободи. Проте, в якомусь сенсі, це було умовно, адже такі закони діяли тільки на «білих» людей. Проголошена декларація 1776 року про звільнення британських колоній в США зробила американське населення незалежними в політичному та соціальному плані від Європи, однак з культурою справи були інші.

Існували впливи середньовічної провінційної англійської культури, переплетіння різноманітних фольклорних жанрів - єврейські наспіви, слов'янські мелодії, угорський чардаш, пентатоніка сходу, витончені французькі мотиви,

шведська пісня і т.д. Зі створенням перших музичних шкіл, в яких викладали випускники європейських вузів, - європейського класицизму та романтизму. Ще однією причиною непростого становлення став факт, що тогочасне суспільство не потребувало високої музики, а обирало легкі розважальні жанри. Таким чином композитори були позбавлені підтримки. А отже, із початку незалежності країни до початку ХХ століття Америка перебувала в пошуках своєї самобутньої традиції.

Та на цей момент, були вже деякі неповторні зразки побутових американських жанрів, які утворилися завдяки поєднанню різних фольклорних зразків. Ними були: пісні менестрелів, негритянські духовні пісні, релігійні госпели, спіричуел, блюз та інструментальний регтайм. Три останні жанри народили джаз, який став найважливішим здобутком Америки в світовому значенні. Вони дуже довго залишались непоміченими композиторами, що і спричиняло запозиченню різних традицій. Передбачуваним результатом стала втрата національного коріння музичної культури США.

1.2. Американська композиторська школа першої половини ХХ століття та місце Лео Орнстайна в ній

Є ряд постатей, які заклали фундамент для професійного музичного мистецтва Америки. Починаючи із першої новоанглійської школи (XVIII століття) на чолі із У.Білінгсом та композиторів Другої новоанглійської або Бостонської школи (XIX століття) на чолі із Дж.Пейном. Однак більш відомими стали, так звані, «бостонські класики» - Г.Паркер, Дж.Чадвік, А.Фут, Е.Біч. Також їх ще називали «консервативними еkleктиками», адже після навчання в Європі це музичне

товариство повністю орієнтувалось на традиції віденських класиків та німецького романтичного симфонізму. Композитор та піаніст Е.Мак-Дауел створив новітню, на той час для Америки, систему професійної освіти. Він розробив курси гармонії, історії музики, естетики. Як композитор він залишив по собі симфонічні та хорові твори, вокальну музику та фортепіанну (сонати, етюд, мініатюри). Однак справжнім новатором та митцем, який побачив потенціал американського фольклору та його співіснуванні із академічною музикою став Чарльз Айвз та за допомогою якого народив справді національне самобутнє мистецтво на зламі ХІХ та ХХ століть. Зразу його внесок був не оцінений, проте після його смерті стало відкриттям його новітні погляди, які були сміливими не тільки для Америки. Ігор Стравінський вважав Айвза передвісником авангарду, адже він активно використовував поліритмію, мікроінтервали, кластери, використовував принципи, так званої, випадковості, імпровізаційності ще за декілька десятиліть до європейських авангардистів.

В 10-20-ті роки ХХ століття, переважав джаз, тому композитори почали активно користуватися його ритмами, мотивами, формами і т.д. Саме в цей період американська музика стала на шлях незалежності та самобутності. Із 20-х рр. працювали “буланжисти”, які рухались саме в національному напрямку. Це були: А. Копленд, Р. Харріс, У. Пістон, Дж. Антейл, Е. Сігмейстр, Ф. Глас та інші. Вони детально вивчали та опрацьовували американський фольклор, а також їх творчість стала стартом до розквіту американської симфонічної музики. В 30-ті роки в Америці спалахнула расова боротьба, що внесло нові образи в музику. Яскравим прикладом загострення цієї теми в суспільстві стала творчість Вілліама Гранта Стіла.

30-ті роки для американської музики стали розквітом модернізму. Це період пошуків та формувань нових виразових засобів. Риси модернізму, хоч і не такого цілісного, як в європейців, були в творчості таких композиторів як Е.Варез, Д.Рудьяр, Р.Кроуфорд-Сігер, Дж.Антейл, Г.Коуел та Л.Орнстайн.

Чи не найяскравішим та скандальним композитором-авангардистом став Лео Орнстайн. За свою дуже коротку та феєричну сценічну кар’єру він встиг

заявити про себе та вкорінитися в історії американської сучасної музики. Від романтичного письма він відійшов дуже рано з метою винайти нову музичну абетку. В 1913 році він приходить до новітнього розуміння акорду, яке полягало в секундовому співставленні звуків. Такі звукові комплекси були названі кластерами. Також він розширює межі діатоніки.

РОЗДІЛ 2. ЖИТТЄПИС, ІДЕЇ ТА СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИТОРСЬКОГО ПИСЬМА

2.1. Творчий шлях композитора. Зв'язок з Україною

Юда - Лейб Абрамович Горнштейн, народився в 1893 році в місті Кременчук Полтавської губернії в єврейській родині. Батько його служив кантором у синагозі, а дядько майстерно володів скрипкою. Саме вони, стали першими провідниками в мистецтво майбутнього композитора.

Ще з дуже юних літ композитор показав непересічний талант як піаніст. Першим його професійним викладачем був В.В.Пухальський в музичній школі при Імператорському музичному товаристві в Києві. Перебуваючи в Україні, піаніст Йосип Гофман, послухав гру юного Орнстайна, він порадив йому вступати до Санкт – Петербурзької консерваторії і навіть написав рекомендаційний лист. Так в 1904 р., Орнстайн був зарахований на навчання до Санкт-Петербурзької консерваторії в клас Олександра Глазунова (композиція) та Анни Єсіпової (фортепіано). Проте його навчання в Петербурзі тривало всього два роки, адже в дореволюційній Росії, все частіше відбувались антисемітські напади і сім'я вирішила емігрувати до США.

В 1906 році родина Горнштейнів оселилася в Нью-Йоркському Нижньому Іст-Сайді та змінила своє прізвище на «Орнстайни». В Америці майбутній композитор продовжив своє навчання в Джуліардській школі музики під керівництвом Берти Фірінг Теппер. (американська піаністка норвезького походження), яка відіграла одну з ключових ролей в житті майбутнього композитора. Вона не тільки займалася його професійним вдосконаленням, а й

активно сприяла популяризації свого учня в музичному світі – влаштовувала концерти, гастролі, зустрічі з митцями, які могли б сприяти його кар'єрному зростанню (в першій гастрольній поїздці Європою (1910), Орнстайн знайомиться із такими відомими музикантами, як Теодор Лешетицький, Феруччі Бузоні, Арнольд Шенберг, які схвально відгукувалися про гру юного музиканта) [15, с. 35].

В ці роки, композитор робить перші спроби в написанні творів, які вже мали модерне спрямування. Орнстайн вперше став активно використовувати кластери, про що сам критично висловлювався: «Я дійсно спочатку сумнівався в своєму глузді» [18]. На концертах разом із класичними творами, виконував і свої, які викликали неоднозначні думки у слухачів та критиків. Одні говорили "Шенберг і Скрябін - бідні футуристи поряд з Орнстайном... його композиції дорівнюють сумі Шенберга і Скрябіна в квадраті" [18], а інші були впевнені в потворності його музики. Сам композитор згадував : «На моєму другому авторському концерті, я міг би виконувати що завгодно, бо я й сам не чув інструменту від галасу слухачів» [14]. Однак можна з впевненістю сказати, що в цей період він заявив про себе на весь світ і як піаніст, і як композитор, а в академічній газеті The Musical Quarterly його назвали «видатний музичний феномен нашого часу» [14]. На згадку про цей період, він залишив багато аудіо записів.

З початком Першої світової війни, Орнстайну довелось припинити гастролі в Європі і його концертна діяльність зосередилась виключно в Америці. Після його світової симфонічної прем'єри «Ноктюрн і танець долі», Орнстайн і зовсім відходить від естради та написання творів. В 1922 році разом з дружиною (також піаністкою), засновує музичну школу у Філадельфії, паралельно деякий час викладає у Філадельфійській академії мистецтв.

Серед його учнів були Джон Колтрейн та Джимі Сміт, які реалізували свою творчість в джазовому напрямку. З 1953 Орнстайн повертається до композиції, якій присвячує потім решту життя. Проте до 70-х років, сім'я Орнстайнів зникла з музичного життя, аж поки американська музикознавиця Вівієн Перліс,

розпочала працювати над своєю статтею «Футуристична музика Лео Орнстайна». Це була перша літературна праця, яка стала початком вивчення життя та творчості композитора. Можна сказати, що це другий пік творчої діяльності Орнстайна. Перліс писала, що композитор мав надзвичайно потужну пам'ять, адже часто не записував свої музичні думки, а все «носив» в голові в свої 80 років [14].

В 1990-му році Орнстайн написав останню восьму фортепіанну сонату та за допомогою сина Северо Орнстайна, який по сьогоднішній день пропагує творчість свого батька, видає 10-томне видання всіх своїх творів.

2.2. Творча спадщина композитора

Творчий доробок композитора є дуже великий та різножанровий. Половину його творчої спадщини займає фортепіанна музика у всіх жанрах – сонати, різноманітні мініатюри, цикли, ансамблі, концерт для фортепіано з оркестром. Найбільш популярні серед них – «Танець дикуна» (Wild Men's Dance (Danse Sauvage), 1913), «Давня печаль» (A Long Remembered Sorrow, 1964) та «Самогубство в літаку» (Suicide in an Airplane, рік написання невідомий).

Крім сольних творів для фортепіано він створив скрипкові сонати та п'єси (Hebraic Fantasy, 1927), твори для саксофону (Балада для саксофону, 1953), кларнету, флейти (Три п'єси, роки невідомі) та для віолончелі (Соната для віолончелі соло №2, 1920). Написав декілька вокальних творів – окремі пісні («Lullaby», «Heroic Song» 1928) та цикли (П'ять пісень для сопрано і фортепіано(1927-28), Чотири пісні без слів (1928). Щодо оркестру, то тут є мало творів, але вони є чи не найсамобутніші в творчості Орнстайна. До прикладу: «Ноктюрн та танець долі» (Dance of the Fates) (1936).

Значну увагу композитор приділив камерній музиці. Дуети та три струнні квартети: Ноктюрн для кларнету і фортепіано (1952), Прелюдія і менует в

античному стилі для флейти і кларнета (1946), а особливо виконуваний фортепіанний квінтет ор. 92 (1927).

Однак при спробі чітко упорядкувати твори виявляється, що на великій кількості творів нема ні дат, ні авторської ремарки. Також деякі твори, які Орнстайн активно виконував, не є записаними. Американський дослідник творчості композитора Джаред Джонс в своїй праці «Сімнадцять вальсів для фортепіано Лео Орнстайна. Стилистичний аналіз» розповів, що йому довелось по клаптикам збирати в одне ціле багато творів [11].

2.3. Самобутність стилю музики Лео Орнстайна

Л. Орнстайн неодноразово говорив, що вважає поділ музики на стилі та напрямки обмеженням, але навіть при потребі, риси його письма неможливо окреслити одним терміном або віднести його до певної однієї школи. Твори раннього періоду, здебільшого мали романтичні риси (Російська сюїта, 1914), але до 1920-х років, композитор переосмислив свою творчість до більш радикального модерністського характеру або, як називали його стиль сучасники – музичний футуризм.

Наслідками таких змін, стали ритмічні та тональні контрасти, жорсткість звучання, ударні прийоми та тематика, яка відображала індустріальну сучасність. В цей період, був написаний перший його «кластерний» твір «Танець дикуна» (Wild Men's Dance, 1913). Після цього, були спроби критиків назвати Орнстайна уподібненням Шенбергу, однак дуже довго композитор не був знайомий із творчістю віденського новатора. Тому до розширення тональності та атональності, Орнстайн прийшов незалежно від Шенберга (струнний квінтет №3, 1976). Загалом було декілька витоків його неповторного стилю.

Перший – є наслідком єврейсько-українського походження (проявився в мелодизмі) та синтезом пізньоромантичних риси. Другий – поєднання надбань різних європейських шкіл та стилів. До прикладу, під впливом Шопена, Орнстайн створив ноктюрни, вальси, балади, прелюдії. Зв'язок із Шубертом – Чотири інтермецо (1965 - 1968), Чотири експромти (1952 – 1976); вплив Скрябіна

– «Poems of 1917» для фортепіано, 1917; Дебюсі та Равеля – фортепіанні цикли «Шість акварелей» (Six Water Colors) 1978, «Арабески» 1921, «Three Russian Impressions» Op 37, 1916).

Вплив Бартока відчутний в таких творах як, фортепіанний квінтет (перша частина – Allegro Barbaro), а також фортепіанна п'єса «Barbaro: A Pantomime». Важливим є те, що композитор не наслідував попередників. Це була його творча лабораторія, де він експериментував із вже набутих, створював неповторний, самобутній та дуже сміливий композиторський почерк.

Яскравим прикладом поєднання всіх цих рис, є Соната для фортепіано №4. Соната розпочинається в скрябінівському настої та характерній композитору фактурі, продовжують хроматичні акордові мотиви типові для Дебюсі, які чергуються з, так званими, іспанськими мотивами в дусі Равеля. Друга частина – вплив російського міського романсу та тогочасної американської пісні. В третій частині через призму імпресіонізму, Орнстайн створює похмуро-загадковий настрій. Четверта частина, фінал, демонструє нові музичні поєднання – іспанські фольклорні мелодії із англійським народним мелосом, між якими композитор використовує відверто джазові епізоди.

Зріла творчість зумовлена поверненням до більш традиційної романтичної манери письма, а саме – більш чіткі мелодичні та структурні лінії (дві останні фортепіанні сонати). Сам композитор вважав, що пізній стиль і є тою істиною, до якої він прагнув все життя [8].

Тож якщо говорити узагальнено, стиль композиторського письма Орнстайна - це гармонійне співіснування французького імпресіонізму, пізнього російського романтизму, єврейського мелосу, міської розважальної музики в модерністському обрамленні.

РОЗДІЛ 3. ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ ЛЕО ОРНШТАЙНА

3.1. Піаніст Лео Орнштайн

Ще з дитинства майбутній музикант славився як піаніст-віртуоз. Саме грою він вперше заявив про себе, але що ж було особливого в грі ще юного Орнштайна? Щоб в повній мірі зрозуміти які піаністичні можливості були в його руках потрібно переглянути його, так званий, музичний геном.

Першим його викладачем був Володимир В'ячеславович Пухальський, видатний російсько-український піаніст білоруського походження, учень Т.Лешетицького, перший ректор Київської консерваторії. По приїзду до Петербургу Орнштайн перебував під керівництвом легендарної Ганни Миколаївни Єсіпової. Її грою захоплювались всі сучасники без винятку.

Лядов розповідав про витонченість, одухотвореність її гри. Рубінштейн заслуховувався її колористичною педалізацією та нюансуванням. Також Олександр Дмитрович Алексєєв писав про чіткість і точність різних видів техніки Єсіпової, про поєднання «мужньої енергії та жіночної грації і витонченості» [16, с..208]. Як і Пухальський Єсіпова так само була ученицею Лешетицького, який пропагував в своїй методиці бездоганний блиск та залізну ритмічність. Таким чином можна сказати, що витоки його піанізму розпочинаються від Бетховена, адже Лешетицький був учнем Черні, а той, в свою чергу, працював з Бетховеним.

В американський період навчання Орнстайн був в класі Берти Фірінг Таппер в Джуліардській школі музики. Так як це ім'я маловідоме в Україні, то слід зробити невелике відхилення до її постаті. Уродженка Норвегії, роки життя 1859 – 1915. В Осло розпочала навчання у Йогана Свендсена та в учениці Теодора Кулака і Ганса фон Бюлова Агати Бекер Грьондаль (також вона виступала разом із Едвардом Грігом). Пізніше вступила до Теодора Лешетицького у Відні та по закінченню мігрувала до Сполучених Штатів. Все життя присвятила педагогіці. Фундаментом засад Таппер було майже материнське відношення до учнів. Першочергово намагалася підготувати атмосферу в репетиційному приміщенні. Це і стало причиною частих занять в неї вдома. Таппер розставляла тематичні книги, предмети, портрети, завжди були живі квіти і т.п., а отже – робила все, що надихало до праці, щоб заняття проходили із задоволенням. Вона говорила : «Учень повинен мати хороше загальноосвітнє підґрунтя. Коли до мене приходять учні, то я розпитую їх чим вони займаються в школі. Якщо у відповідь я чую, що людина кинула школу, щоб присвятити себе музиці, то я прошу прийти до мене по закінченню шкільної програми» [17, с.55].

Після цього вона пропагувала детальне вивчення всіх музичних дисциплін. «Візьміть статті Роберта Шумана. Які вони цікаві та надихаючі!» [17, с.55]. Щодо її поглядів на, так звану, «фортепіанну кухню», то вона вважала досконалим метод Лешетицького. Першочергово намагалася укріпити піаністичний апарат, зробити його контрольованим та надійним. Перші декілька тижнів із новим учнем вона повністю присвячувала технічним вправам, вважала, щоб звільнити розум від невпевненості в технічних можливостях і повністю віддатись музиці на подальших етапах навчання. «Моя головна ціль – викликати бажання стати хорошим музикантом» [17.С.58].

Повертаючись до Орнстайна, можна сміливо сказати, що він в повній мірі успадкував школу Лешетицького. Всі надбання, які дали йому Пухальський, Єсіпова і Таппер, він обрав імпровізаційною манерою та нестримною енергією, яка була притаманна тому часу. Газета «Нью-Йорк Таймс» в 1918 році опублікувала рецензію на черговий концерт Орнстайна : «...щоб послухати

концерт люди були всюди: під стінами, на органі, на сходах, чи будь-яке інше місце з якого відкривався вид на сцену...» [7]. Цього ж року музичний журналіст Фредерик Герман Мартенс (Frederick H. Martens) опублікував біографію Орнстайна «Лео Орнстайн: Людина, Його ідеї, Його робота» ("Leo Ornstein: The Man, His Ideas, His Work"), де описується рання творчість композитора. Сам Мартенс говорив про композитора : «лихий музичний геній, що блукає на Нічій землі...» [15, с.76].

3.2.Фортепіанна спадщина

Як вже було сказано фортепіанна творчість в доробку композитора займає головне місце. Над фортепіанною музикою композитор працював до своїх 97 років, а саме в 1990 написав останню восьму фортепіанну сонату, в якій Орнстайн дуже вільно використовує форму, стилістику. Соната складається із трьох детально програмованих частин, друга розгорнута і має декілька епізодів. Частини дуже різні за стилями та техніками написання. Крайні (I і III) авангардні, атональні із тональними вставками, а друга – яскраво романтична.

I «Суєта життя і кілька частинок сатири».

II«Подорож на горище. Сльоза або дві за назавжди зниклим дитинством»

1) Сурмач;

2) Плач за втраченою іграшкою;

3) Напівскалічена колиска – Колискова пісня;

4) Перша їзда на каруселі та звуки колісної ліри.

III «Дисципліни та імпровізації».

Критик Ентоні Томмасіні писав : «Публіка слухала захоплено, а потім вибухнула оплесками» [9, с.234]. До такої свободи композитор прийшов через довге творче життя. Восьмій сонаті передували:

- ранні романтично - імпресіоністичні програмові п'єси : «У сутінках» (1911, нажалі ноти не збереглися), «Шість ліричних фантазій» 1911, Сарабанда, Вальс «Сцена на нічній паризькій вулиці» написані в 1912 році під опусом №4, Сім музичних моментів op.8, 1913;
- перші радикально – новаторські твори: «Танець дикуна» та П'єси в чотири руки 1913-го року, «Три настрої» (Three Moods. Тріо емоційних станів – гнів, горе, радість. Розширені традиційні гармонії, пентатоніка та паралелізми), «Козацькі враження» (Cossack Impressions), «Враження від Нотр-Даму» (критики назвали цей твір «процес ляпасів» та додали «королівський бій котів на черепиці» [18]), Три прелюдії, «Російська» сюїта (дослідник Антін Ровнер назвав її «Українською», можливо через першу частину – «Думка» [3]), «Карлик – сюїта» та «Самогубство в літаку» 1914-го року.;
- середній період із різноманітними стильовими забарвленнями, тривав від 1915-го до 40-х : «Гном – сюїта», Дев'ять мініатюр (1915), «Собор» (1916), «Поеми 1917-го» (цикл із десяти програмових п'єс присвячені Леопольд у Годовському), «Музичний момент» (по Шуберту), «Алегорія», «В китайському стилі» (A la Chinoise), Соната №4 (1918), «В мексиканському стилі»(1919), «Враження від Темзи» (1920), «Арабески» (дев'ять програмових п'єс), «Шість акварелей» , авангардний Вальс-Буфон для двох фортепіано – 1921рік, Ноктюрн(1922). Твори 1924-го року: цикл «В країні», Дві ліричні п'єси, цикл «Роздуми фортепіано» (сюжет чотирьох п'єс складають спостереження фортепіано (як живого створіння) за заняттями вчителя і дитини. 1) Професор проходить повз; 2) Гучні думки фортепіано; 3) урок музики та скарги дитини; 4)Хотів би я знати), «Трагічна прелюдія». В 1925 написав цикл з восьми п'єс «Спогади дитинства», та цикл-дует

«Дивитися на Росію із вчителем» (Seeing Russia with Teacher. Це пейзажні замальовки, які, можливо, назвою композитор хотів призначити для гри учня і викладача. В циклі є 10 номерів). Також в 1939 Орнстайн створив посібник для початківців «Piano Sketch Books», який побудований на поліфонії та різноманітних технічних завданнях.

- з початку 50-х років розпочинається зрілий період композитора, він залишає педагогічну діяльність і повністю присвячує себе творчості. Тут пише такі твори: «A Moment of Retrospect», мініатюри Багатель (1952), «Шматок Мінді» (Mindy's Piece, 1967), Тарантела «Diabolique» (1960), «Три фантастичні п'єси» (1961), «Давня печаль» («A Long Remembered Sorrow, 1964), «Вечірня печаль» (Evening's Sorrow) та Чотири інтермецо(1968), монументальний твір «Деякі Нью-Йоркські сцени» (Some New York Scenes) та імпресіоністична п'єса «Ранок у лісі» (A Morning in the Woods) 1971-го року. Із другої половини 1970-х Орнстайн створює більшу частину фортепіанної спадщини: Соната No. 5 (Biography, 1974), Чотири експромти (починає ще в 1952, а закінчує в 1976), Бурлеска «A Satire» та Балада (1976); Вальс «Diabolique», «Майже забута мрія» (A Dream Almost Forgotten), цикл «Три казки» (I. Зустріч на озері, II. Фантазія, III. Північний вальс), Дев'ять він'єток (Nine Vignettes) 1977-го року. В 1978-му році створює: «Просто весела п'єса» (Just a Fun Piece), «Маленький карнавал» (A Small Carnival), «Самотність» (Solitude), «The Recruit and the Bugler», «Осінь фантазія», «Осінь імпровізація» , «Barbaro: A Pantomime», Хорал, Хроматичний танець, Шістнадцять метафор (роботу над ними почав ще в 1956) та «Заповіт» в 1979 році. В останньому десятилітті своєї творчості Орнстайн створює три останні сонати - №6 (1981), №7 (1988), №8 (1990). Також пише останні із 17-ти вальсів (1958-1980), цикл «Чотири легенди» (1960-1982),

меланхолійну п'єсу «Пустинний сад» (The Deserted Garden, 1982) та мініатюрний цикл «Six Journal Pieces» (1987-1988).

3.3.Фортепіанний стиль на прикладі п'єс із двох крайніх періодів творчості композитора

Все масштабне складається із дрібниць, тому пропоную проаналізувати фортепіанний стиль композитора із п'єс, які найкраще проілюструють еволюцію стилю та які є ключовими в творчості композитора.

3.3.1. «Wild Man's dance» («Танець дикуна»)

Твори ранніх років Лео Орнстайна, є відображенням радикальної композиційної мови, яка відразу привернула увагу слухачів та критиків і міцно закріпила його репутацію «грізної сили» в сучасній американській музиці.

Він із захопленням створював різко дисонуючу музику і, за висловом американського музикознавця Г. Чейза, «лоскотав» публіку приголомшливими пасажами і гліссандо [6, с.41]. Сам композитор згадував, що після кількох п'єс в тональній системі і традиційних формах, у нього виникла ідея створити свій алфавіт нової мови, до якого він прийшов навесні 1913 року [9, с.158]. Головною новацією Л. Орнстайна були кластери. Вони розширили можливості гармонії і межі традиційної діатонічної системи. Л. Орнстайн говорив, що «існуючі тональні принципи, не дозволяють абсолютно точно передати те, що хотілося б висловити в музиці. Я розумів – продовжував він, що моя ідея буде коли небудь зрозуміла, і мою музику зможуть сприйняти» [15, с.129]. Першими прикладами були експресіоністичні за стилем, фортепіанні п'єси 1910-х років – «Самогубство в літаку», «Танець диких людей», «Сюїта карликів».

Деякі колористичні знахідки Л. Орнстайна, тісно пов'язані із впливом музики Близького Сходу і Закавказзя, хоча композитор ніколи і не цитував справжні народні теми. Він майже завжди використовує сонорність і трактує фортепіано, як ударний інструмент, часто звертаючись до крайніх регістрів. Фортепіанні експерименти Л. Орнстайна ранніх років, передавали напруженість емоційного стану напередодні Першої світової війни.

Після виконання експериментальних творів Л. Орнстайна, його відразу охрестили «футуристом, радикалом і ультрамодерністом» [18]. У пресі з'явилося багато шаржів і карикатур на нього. З самого початку в Л. Орнстайна були як шанувальники його музики, так і критики, які виражали її неприйняття, Композитор хотів «щиро висловити свої емоції в звуках, так переконливо і чесно, як тільки міг» [14].

«Танець дикуна» – був створений у 1913 році, а опублікований у 1915 році видавництвом «Schott». Менш ніж за три хвилини загального звучання, твір містить приблизно сімнадцять показників темпу та тридцять три метричні зміни і відображає вкрай дисонуючі звуки та вражаючу ритміку – яскраву мову раннього періоду творчості Л. Орнстайна.

Хоча формальної структури, продиктованої тональною схемою, не існує, однак, простежується організація через єдність та інтеграцію тематичних та ритмічних елементів. Перша тема (див. приклад 2) введена із вступного матеріалу (див. приклад 1) і перетворена в подальшому (див. приклади 3 та 4) перед другою темою (див. приклад 5). Друга тема, повторюється і постає у зміненому вигляді до повернення основної теми (див. приклад 6), після остаточного затвердження другої теми (див. приклад 7). Таким чином, форма складна тричастинна з розвинутою варіантною серединою:

Табл. 1

Вступ	А			В			С		
	a1	a2 (Meno mosso)	a3 (Molto Allegro)	b (Molto animato)	b1 (Presto)	b2 (Furioso)	a4 (Tempo I)	b3 (Presto)	Coda (Piu Presto)
1-12 тт.	13-28 тт.	29-44 тт.	45-68 тт.	69-84 тт.	85-102 тт.	103-130 тт.	131-145 тт.	146-163 тт.	164-179 тт.

Вже у вступі є фактурні формули постмодерну і імпресіонізму, характерні піаністичні прийоми та елементи структуризації матеріалу з ультраавангардними рішеннями у сфері сонористики, ритму і гармонії. Приклад 1. (тт. 1-6)



У вступі репрезентовано головні технічні прийоми та ритмічні формули, з яких зароджується весь тематизм подальших розділів – гострі ударні *martellato*, ламані ритми, секундові кластери, співставлення регістрів, потужна динаміка (*f/sf/cresc.*), штрихове різноманіття. Головна задача виконавця – одразу відчутти імпульсивний та схвильований характер твору, окрім того, піаніст має володіти ґрунтовною технічною підготовкою.

В першій темі a1 (13-18 тт.), яка походить від вступу, відбувається одразу активний показ фортепіанних поставангардних прийомів та їх подальший розвиток.

Приклад 2 (тт. 13-18)



Дисонантність гармонічної мови, надзвичайна експресія подачі музичного матеріалу, як в плані динамічних градацій, так і плані інформаційного насичення і енергетики контрастного нашарування різних звукових пластів, демонструє надзвичайну актуальність, обраного молодим композитором, стилю. В темі

переважають гострі та напружені кластерні співзвуччя в партії обох рук, складна ритміка, паралелізми, нестримний швидкий рух, який блискуче демонструє образ твору – танець диких людей, їх неконтрольовані рухи.

З виконавської точки зору, значну складність складає крупна техніка, яка вимагає задіяння всього апарату та ваги корпусу (від спини до кінчика пальця), енергії та витримки. При цьому, важливо відчувати свободу виконання та не затискати руку, знаходячи моменти для відпочинку та розслаблення під час виконання. Окрему складність вказаного розділу, складає поліметрія (3/8 – 4/8), що демонструє атипову метроритмічну організацію, характерну для авангардних творів експериментального спрямування. Виконавцю важливо зберігати вказане метричне співвідношення, утримуючи баланс та рівність звучання, згідно композиторського задуму. Для цього необхідно відпрацювати метричну складність в повільному темпі, з подальшим прискоренням.

Надалі, тема розвивається значно масштабніше та суттєво динамізується фактурно та регістрово, трансформуючись у ще більш «дикий» танець.

Приклад 3 (тт. 28-33)

Л. Орнстайн робить акцент на ударно-шумовій акустиці фортепіанного звучання на основі урбаністично-механізованої остинатності (ритмічна формула, що постійно повторюється в лівій руці). Процесуальність розгортання музичного матеріалу у композитора, підпорядкована втіленню саме різних етапів динаміки і енергії руху у його прогресі. Незважаючи на відсутність прямої предметної

асоціативності, виразний арсенал музичних засобів і піаністичних прийомів, в повній мірі викривають урбаністично-індустріальний підтекст музики, який прихований за, на перший погляд, первісною назвою – дика людина, яка одухотворює сучасність.

У вказаному розділі а2 (29-44 тт.), відбувається масивне розгортання тематизму, його нестримний рух, що з кожним тактом набуває максимальної динаміки *ff* та темпового прискорення. Композитор застосовує ще більше кластерів, розширюючи їх до п'ятизвуччя, збільшується, також, регістровий діапазон, охоплюються крайні регістри інструменту. Для виконання, попри постійну динаміку *ff* та *fff*, необхідно уважно планувати динамічні спади та злети на *cresc.* та *dim.*, які необхідні для кращого втілення художнього змісту. Адже природа танцю рухлива та динамічна, вона не стоїть на місці, тому навіть в межах постійного *fff*, важливо робити контрасти.

З технічних складнощів, які присутні загалом не лише в розділі, а й в усьому творі, слід зазначити регістрові стрибки та швидкі зміни позицій, які вимагають досконалої точності взяття. Фактурні прийоми, часта зміна штрихів – вимагають ретельного опрацювання та природньої віртуозності.

Постійне трактування фортепіано, як ударного інструменту, не є типовим, як для природи звучання інструменту, так і для виконавської практики, тому необхідно ретельно працювати над зручними піаністичними прийомами. Головні виконавські прийоми твору, пов'язані з градаціями *staccato*: *staccato-leggiero*, *staccato-martellato*, *staccato-volante*, кистьове *staccato* (зап'ястне). Вибір прийому залежить від швидкості темпу, регістру та динаміки, чим швидший темп, тим менші та економніші рухи. У виборі прийому гри, піаніст має керуватися художньою ідеєю твору, особливістю виконуваного розділу (залежно від планування кульмінації), враховуючи композиторську стилістику та керуючись власними відчуттями інтерпретатора.

З розвитком, тема досягає шаленої трансформації та глобального масштабу звучання (див. прикл. 4). В розділі а3 (тт. 45-68) *Molto Allegro*, відбувається щільне та стрімке прискорення, а характерною особливістю, лишається

нестримний танцювальний ритм. Композитор яскраво виражає рух дикого танцю в пунктирній ритмічній формулі (в партії правої руки). Натомість, кластерні співзвуччя у високому регістрі, пронизують всю фактуру, досягаючи з кожним проведенням все більшої динамізації, кульмінаційного звучання, готуючи таким чином, появу другої теми.

Слід зазначити, що подібні композиції в музикознавчій літературі класифікують як «футуристично-кубістичні», де матеріалізація звуку виявляється в самозначимості моторики [4]. Л. Орнстайн виводить на перший план «магію ритмоостинатних побудов», коли ритмічна остинатність стає втіленням ідеї втрати інструментом, своєї звукової онтологічної природи [с. 169]. В основі композиторського піанізму раннього періоду, «сталеві пальці, сталеві зап'ястя, сталеві біцепси, сталеві пріцепси» [с. 186]. Така характеристика цілком відповідає піаністичним прийомам, що постають в «Танці диких людей».

Приклад 4 (тт. 43-48)



Друга тема b (69-84 тт.), повторюється і постає надалі у зміненому, варіантному вигляді (b1 та b2), до повернення основної теми (a4).

Приклад 5 (тт. 67-72)



В другій темі, композитор репрезентує, окрім кластерних дисонатних співзвуч, різного роду технічні прийоми, роблячи середній розділ форми надзвичайно насиченим та контрастним, по відношенню до 1-ї теми. Вже в розділі *molto animato*, перед виконавцем постають різного виду пасажі – низхідні, комбіновані (зі складними ритмічними формулами), які вимагають спритності та чіткості виконання з дотриманням усіх текстових вказівок. Слід звернути увагу на складні поліритмічні формули в лівій руці (квартолі), які можуть стати проблемним місцем у поєднанні вертикалі.

В розділі *Vivo*, фактура розписана на трьох лінійках з підкреслено, як динамічно, так і артикуляційно лінеарним голосоведенням, що створює вражаючий сонористичний ефект. Дисонантність гармонічної мови, продемонстрована динамічними і раптовими фактурними ефектами, моделює фовістичну ударну звучність фортепіано. З кожним новим темповим та характерним позначенням – *vivo*, *rosso a rosso presto*, *presto con fuoco*, *piu presto*, Л. Орнстайн розширює крайні регістри фортепіано, доводячи їх до повнозвучної динамічної межі *fff/sfff*.

Середня частина, концентрує найскладніші технічні прийоми – нестримні кластерні співзвуччя, що розкидані по всім регістрам фортепіано, багатопластовість фактури, різноманіття штрихів, складні регістрові стрибки через весь діапазон фортепіано, багатозвучні кластерні комплекси, (що вимагають широкої розтяжки руки при швидкості взяття). Все це, потребує значної

виконавської витримки та блискучої технічної вправності, зокрема у втіленні крупної техніки.

Л. Орнстайн досить вдало зумів поєднати постмодерні гармонічні ідіоми з ударною звучністю фортепіано. У пошуках власного стилю, Л. Орнстайн ізолює себе від сучасних модерних віянь за лаштунками полістилістики – від імпресіонізму до сонористики. Реприза постає з динамізацією, яка зумовлена попереднім бурхливим розвитком. Приклад 6 (тт. 131-136)

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef. The first system is marked 'Tempo I' and 'ff sempre'. The second system is marked 'ff'. The music is highly complex, featuring many accidentals and wide intervals.

Як бачимо, тут Л. Орнстайн ще більше ускладнює фактуру вводячи двохголосся в партії правої руки, яке враховуючи гранично швидкий темп, складає серйозну складність для втілення. Технічно важкими стрибками, насичена і ліва рука – широкі регістрові співставлення (кластерні акордові комплекси), мають звучати ритмічно чітко, швидко та з відповідною динамікою. Піаністу необхідно ретельно відпрацьовувати взяття кластерів в повільному темпі, з повним відчуттям свободи всього апарату, досягнувши, згодом, цього і в швидкому темпі. Перед кодою, композитор ще раз проводить, також, динамізовану другу тему b3 (146-163).

Приклад 7 (тт. 146-148)



Після цього, весь бурхливий дикий танець, досягає кульмінації в нестримній, віртуозній коді Coda (*Piu Presto*) тт. 164-179. В ній постає гранично швидкий темп, щільна кластерна фактура, що втілюється в більш дрібних тривалостях (тридцять других), максимально потужня динаміка та складна ритміка.

Таким чином, «Танець дикої людини», демонструє революційне трактування інструменту в ранньому періоді творчості Л. Орнстайна, яке значно виходить за грані можливостей фортепіанного звучання. У творі спостерігається тенденція у бік ударно-шумового образу фортепіано, як тотальної тенденції ХХ ст., в бік автономізації фортепіанної тембральності. Л. Орнстайн репрезентує ударний піанізм, надзвичайну щільність фактури з опорою на крупну, лапідарну техніку октавних і акордових ланцюгів, з активним застосуванням техніки *martellato*, кластерів, котрі раз за разом перериваються різкою акцентуацією позаметричних дисонансних співзвуч. Такий «вибуховий» комплекс виразових засобів, надає образу фортепіано та його звучності, водночас саркастичних і брутальних рис.

Програмність п'єси, цілком розкрита через ефектні піаністичні прийоми та засоби музичної виразності – кластерні тони, гостро дисонуючу гармонічну мову, різні метри, складну танцювальну ритміку, насичені та деталізовані текстові ремарки (щодо динаміки, штрихів), гранично швидкі темпи. Твір є безумовно складним для виконання, потребує колосальних зусиль у виконавській витримці, задіяння крупних м'язів у грі крупної техніки, моторики та спритності. Піаніст

має володіти значним арсеналом піаністичних прийомів та штрихів, які допоможуть втілити програмний образ, що закладений у творі.

3.3.2. Suicide in an Airplane («Самогубство в літаку»)

Фортепіанна поема *«Самогубство в літаку»*, була написана Л. Орнстайном під враженням від газетної публікації *The New York Times* (від 2 квітня 1913 року) [7, с.17]. В ній розповідалося про російського військового льотчика, який в польоті заглушив мотор свого літака десь над Варшавою (в ті роки Варшава була у складі Російської імперії), на висоті 600 футів над землею, таким чином, спричинивши катастрофу, він здійснив самогубство.

Відзначаючи факт виникнення п'єси – співпереживання композитором трагедії, емоційного пориву, зазначимо одночасно і новизну та нешаблонність теми: складно навести будь-які інші приклади програмних музичних творів, безпосередньо присвячених тематиці самогубства.

Ймовірно, ще однією з причин, що спонукало молодого композитора написати *«Самогубство...»*, було прагнення зобразити шум мотора і зіставити його з драматичним напруженням, бурхливими емоціями в душі пілота. Тому музика поеми знаходиться, ніби, на межі звукозображаючого та експресіоністичного підґрунтя. У більш загальному контексті, це представлено сполученням елементів імпресіонізму (барвистість дисонуючих гармоній, остинатність фактури) та експресіонізму (прагнення висловити крайні відтінки почуттів і переживань), що вельми характерно для всієї авангардної манери творчості Л. Орнстайна, проте, тут помітно найбільше.

Кілька розділів п'єси, описують контури репрізної композиції з найбільш драматичним наповненням центральної частини.

Табл. 2

A		B		A1
Вступ (a)	a1 (con forza)	b1	b2	a2 (Tempo 1)
1-25	26-46	47-85	86-115	116-151

Тематизм частин, базується на тремолоючій техніці, слугує обрамленням п'єси, фоном, на якому розвивається драма. Завдання піаніста, полягає у досягненні рівномірності та рельєфності у відтворенні шумового ефекту гудіння «літака», утримуючи сталу динаміку.

Приклад 8 (тт. 1-4)

Allegro Molto

The image shows a musical score for piano, measures 1-4. The tempo is marked 'Allegro Molto'. The score is in 3/4 time. The bass part features a constant tremolo of dyads, while the right hand has a melody. The score is divided into two systems, each with two staves. The first system has a 6-measure tremolo pattern in the bass. The second system has a 2-measure tremolo pattern in the bass. The right hand melody consists of eighth notes and quarter notes.

Для передачі ефекту двигуна, композитор використовує тремолоючі акорди з двох малих секунд в басу, розділених на октаву. Л. Орнстайн намагається запобігти нав'язливого звучання тремоло, змінюючи розмір кожні два такти. В процесі звучання тремоло, до акорду додаються нові звуки, ущільнюючи його, згодом вони знімаються, і акорд постає у первинному вигляді (подібні елементи присутні на початку «Токати» ор. 11 Прокоф'єва).

За 25 тактів вступу, Л. Орнстайн проводить кілька подібних «шумових» хвиль, після чого, до фону додається мелодійний голос (це знаменує початок другого розділу п'єси). Головні виконавські завдання, що постають перед

піаністом – технічна витримка (постійне тремоло вимагає свободи всього апарату, особливо кисті та передпліччя), планування динаміки розвитку (виконавець має відтворити різні градації *p* та *pp*, тонко відчуючи хвилі розвитку). Зі вступом теми *a1* 26-46 тт., (затактовий тріольний фанфарний заклик, що викладений квартакордами), виконавець мусить відтворити всю експресію та емоційну напругу. Необхідно використовувати вагу всієї руки, виділяючи верхній голос та фразуєючи лінію мелодії.

Приклад 9 (тт. 26-28)

До цих двох ліній – тремолоюючій в басу, та заклично фанфарній вгорі – незабаром додається ще одна – мотив з гамоподібним ходом і трелі, де таким чином, утворюється трилінійна система викладу (як і в «Танці диких людей»). Таким чином, Л. Орнстайн досягає масивної та всеохоплюючої звучності, яка необхідна для відтворення програмності твору. Разом, пласти фактури, створюють картину тривожного стану, де тремолоюючий рух виконує подвійну функцію – з одного боку, імітує машинний шум, а з іншого – створює емоційну нестійкість, неврівноваженість.

Чергуючись декілька разів, другий і третій елемент фактури, викладаються секвенційно (секвенції неточні), підвищуючись регістром і збільшуючи динаміку. Отже, п'еса почалася з віддаленого гулу на *p-pp*, вступ квартакордів вже додав певний динамічний розвиток (композитор не позначає окремі нові динамічні

вказівки, але кожен акорд виділяє акцентом і ставить ремарку *con forza*). Подальші проведення фанфарного сигналу, неухильно додають динаміки: *fff-fff* і, нарешті, *ffff*, кульмінація, по досягненню якої, фанфарний мотив пропадає, а третій, трелеподібний мотив, піддається варіюванню.

Виконавцю необхідно розрахувати динамічний розвиток, логічно побудувавши кульмінацію. Розділ насичений великою кількістю технічних та художніх завдань, серед яких слід назвати: швидку зміну фактурних прийомів в правій руці (тремоло та пасажі), що потребують спритності та віртуозності; поліритмічні пасажі (7,10,12), які мають звучати блискуче технічно та ритмічно відточено; постійна динаміка *fff* з подальшим посиленням, яка також вимагає значних сил та енергії. Після кульмінації, на тремоло в обох руках, настає динамічний спад і перехід до наступного розділу п'єси.

У наступному розділі (центральному) b1 (47-85), ритмічна пульсація дрібними тривалостями триває, але вона переходить з баса в середній регістр і тепер, її створює не тремоло, а ритмічно неперіодичні репетиції (квінтолі, секстолі), з додаванням гамоподібних хроматичних затактів у вигляді октавних стрибків.

Приклад 10 (тт. 47-50)

Схожий мелодійний елемент, що був у верхньому регістрі в розділі a1, навпаки, тепер переходить в бас, де в октавному подвоєнні проходить чітко

ритмізована лінія. Такий акцент на мелодизовану лінію баса, створює трохи помітну асоціацію з бароковими пасакаліями [19].

Після цього епізоду (певного послаблення напруги), відбувається раптовий вибух *ff* з трелеподібною фігурою з першого розділу, контрапунктом до якої, звучить мотив з повторюваного в ритмічній прогресії, трізвучного кластера (інтервальний склад – зб.2 + м.2), зі зміною метру на 6/4, що створює асоціацію з вступаючим хором труб. Після цієї, ще однієї, короткої кульмінації, знову все стихає, і композитор повертається до басса-остинатного розділу (*Poco più mosso*). Однак, замість репетицій, в правій руці звучать трелі, а лінія басу, яка до цього була різноманітна, постає ритмічно і мелодично вирівняною до одного лапідарного низхідного хроматичного мотиву (a-gis-g-fis), який подвоєний в октаву, (до першої октави також додається «ущільнюючий» звук b). Завдання виконавця, попри загальний гул низького регістру, провести мелодичну остинатну лінію в лівій руці, уважно інтонуючи кожен хроматизм.

Приклад 11 (тт. 64-67)

The musical score for Example 11, measures 64-67, is presented in two systems. The top system is marked *Poco più mosso* and includes the instruction *poco a poco agitato e cresc.* The score is written in bass clef with a 3/4 time signature. The left hand features a steady, descending chromatic bass line, while the right hand plays a more complex, melodic line with some trills and slurs. The bottom system continues the same musical material, showing the progression of the bass line and the right-hand melody.

Використання остинатного низхідного хроматичного ходу в басу, ще більше стверджує ідею про усвідомлене посилення композитора на барокову естетику і барокові музично-риторичні фігури. На цю двоелементну вертикаль, з розвитком у верхньому регістрі, нашаровується трьохзвучний мотив, що нагадує квартакордові вигуки з початку. В процесі наростання напруги, на остинатний бас

нашаровуються і нові мотивні утворення замість вже відзвучавших. Одне з них – чотиризвучне арпеджіо і слідує за ним трель, таким чином, фактура складається із синтезу усіх попередніх розділів.

Після нової кульмінації, діапазон регістрів стискається, динаміка йде до спаду, і композитор повертається до тремолоючої фігури, з якої він почав п'єсу – знову з ущільненням і розрідженням акорду.

П'єса завершується ритмічно виписаним, уповільненням тремолоючої фігури в басу (шістнадцяті-восьмі-четверть-половинна), і затиханням звучності аж до rrrr. Композитор, можливо, ставить собі за мету зобразити звуками не падіння літака (інакше завершення твору було б не на *morendo*, що зазначено авторською позначкою *a*, скажімо, на гучному акорді *ff*), а скоріше його приземлення.

Отже, в п'єсі «Самогубство в літаку», Л. Орнстайн продовжує трактувати фортепіано як ударний інструмент, знаходячи нові виразові можливості у використанні крайніх регістрів. У виконавському аспекті, п'єса насичена не лише великою кількістю складних технічних завдань (тремоло, трелі, швидкі пасажі, крупна техніка, комбінована техніка, широкі стрибки через весь регістр, тощо), набагато складніше передати художній задум твору, в програмі якого, реальна трагічна подія. Виконавець має добре відчувати та відтворити у фортепіанному звучанні, усі ефекти, які були задумані композитором (шум двигуна літака, емоційний, психологічний стан пілота, динамізм та експресію мови, драматизм). Особливо підкреслимо, безумовне новаторство п'єси в області змісту. Певною мірою, Л. Орнстайн, став одним з перших композиторів, хто спробував зобразити в музиці (та ще й засобами одного фортепіано) рев двигуна літака, і почав «літакову тему» (в числі творів саме з таким завданням, можна згадати написаний декількома роками пізніше, фортепіанний цикл «Прогулянки» Ф. Пуленка з п'єсою «В літаку») [19].

В основі задуму Л. Орнстайна лежала не лише звукозображальність, але й виразне гуманістичне завдання – відгук композитора, який мав зв'язок зі своєю колишньою Батьківщиною, на драматичну новину звідти. Наявність задуму і його

втілення, надають п'єсі ту інтонацію, яка відрізняє музику багатьох молодих композиторів: епатаж та полемічна загостреність, тут переважає над художнім аспектом, що в цілому характерно для перехідного періоду творчості Л. Орнстайна.

3.3.3. «A long Remembered Sorrow» («Давня печаль»)

Музична мова композицій пізніх років Л. Орнстайна суттєво відрізняється від його раннього періоду. В інтерв'ю 1984-го року, Л. Орнстайн зізнався, що до певного часу, він довів свою музику до крайнощів і вирішив зробити зворотний шлях і звернутися до іншого стилю письма [14].

Хоча багато елементів ранньої композиторської мови Л. Орнстайна присутні і в його подальшій музиці, інші фактори, такі як, перевага більш формальних структур та чіткіша організація і розвиток тематичного матеріалу, постають в його пізньому композиційному стилі.

«Давня печаль», належить до менш відомої спадщини пізніх років Л. Орнстайна. Тут композитор поєднує дисонансну та тональну гармонію, остинато-шаблони, більш спокійний ритм, тематичну єдність розвитку, саме ці особливості є важливими компонентами пізньої композиційної мови Л. Орнстайна. Коли його запитали в 1984 році про стиль своєї пізньої музики, Л. Орнстайн сказав: «[Я] зараз вимагаю дуже чітких контурів... Мене вже не влаштовують кольорові плями... неважливо, наскільки яскравими та захоплюючими вони можуть бути. Зараз я вимагаю, щоб був справжній контур, бо, зрештою, це насправді саме те, що тримає музику разом. Це раціональна думка, яка лежить в основі всього мистецтва» [4, с.49].

П'єса «Давня печаль», була написана в 1964 році, а опубліковано в 1990 році. На відміну від часто радикальної композиторської мови його ранніх творів, вона відображає більш консервативний стиль. Використання Л. Орнстайном виразного мелодійного змісту, сталого ритму та організованих формальних структур, – елементи, що вказують на зміну композиційної мови Л. Орнстайна. У

«Давній печалі» є чітка організація тематичного матеріалу, що вказує на перевагу чітких структур.

Табл. 3 (Форма тричастинна репризна)

A		B		A1	
a	b	c	d	a1	b1
1-18 тт.	19-34 тт.	35-62 тт.	63-88 тт.	89-133 тт.	134-155 тт.

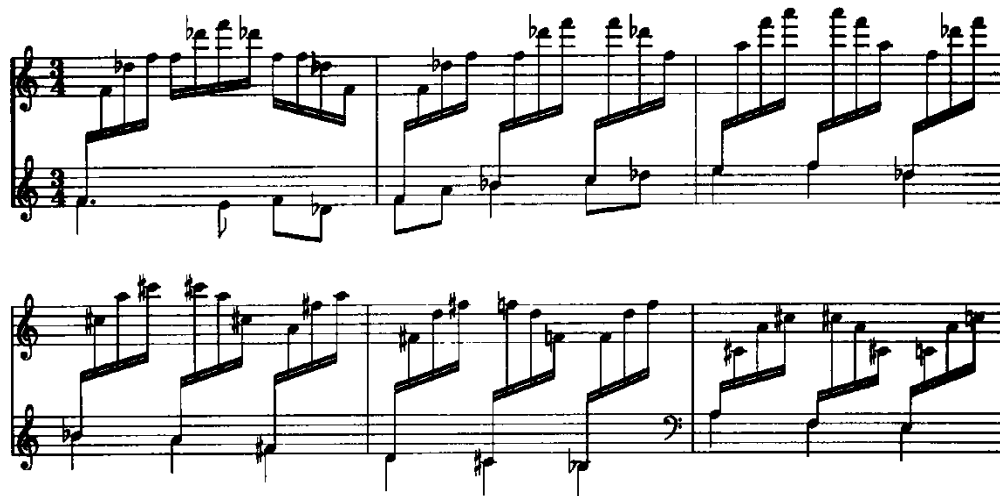
Основна тема (див. Приклад 12), повторюється (див. Приклад 13) після середнього розділу, перш ніж вона буде представлена у розробленій формі в репризі (див. Приклад 14).

Друга тема (див. Приклад 15), повторена в кінці твору (див. Приклад 16). Вставка тональної гармонії до або після атональних пасажів, використовується Л. Орнстайном для позначення нового розділу в музиці, та іноді, відзначається зміною метру, після чого, часто слідує короткий епізод, який функціонує як перехід (див. Приклад 17). Цей прийом, Л. Орнстайн задіює у крупних формах (зокрема сонатах), для виділення основних розділів тематизму. Приклад 17 також ілюструє гнучке використання різноманітного ритмічного засобу та поліритмію – важливі складові пізньої композиційної мови Л. Орнстайна.

З виконавської точки зору, перед піаністом постають значні художні завдання, що залежать від характеру звуку, різних градацій виконання прийому *legato cantabile*. Вже на початку твору, виконавець мусить логічно вести мелодичну лінію в середньому регістрі фортепіано, непомітно розподіляючи матеріал між руками.

Приклад 12 (тт. 1-3)

LEO Ornstein



Ця тема в точності відтворюється в репризі (а1 89-95 тт.), що свідчить про дотримання композитором, точних структурних елементів форми, навідміну від творів раннього періоду, де Л. Орнстайн значно динамізував репризу та додавав нові фактурні прийоми.

Приклад 13 (тт. 89-94)



В репризі, ця тема з розвитком значно динамізується та набуває іншого, значно масштабнішого звучання, зокрема Л. Орнстайн викладає її октавами. З середнього регістру, мелодія транспонується у верхній та звучить надзвичайно експресивно та романтично, що зовсім не є типовим для його ранніх років

творчості. В стилістиці розділу, відчутні інтонаційні зв'язки з творами О. Скрябіна, імресіонізмом в дусі К. Дебюсі.

Приклад 14 (тт. 114-117)



Тема сповнена піднесених почуттів, пристрасного характеру, тому виконавцю необхідно відчутти агогічні зміни у висхідному русі октав та відтворити їх з відповідним динамічним наростанням. Окрему складність містять ритмічні формули (чередування квінтолів та квартолів) та двохголосся в лівій руці (подовжені четверті, які складають середній пласт фактури). Виконавцю слід уважно диференціювати фактуру, граючи акомпанемент тихіше, з відповідним прозорим звучанням, досягаючи плавності руху та єдності в усіх інтонаційних стрибках.

Друга тема, яка також має лірично-схвильований характер, що втілений в програмній назві, викладена терціями в партії лівої руки.

Приклад 16 (тт. 19-21)



В репризі (b1 – тт. 134-155), ця тема значно динамізується та перегармонізовується – терції в середньому регістрі звучать на м.2 вище та додають характеру музики ще більшої пристрасті висловлювання. Виконання потребує плавності голосоведення мелодичної лінії, з обов'язковим озвученням верхнього звуку терції. Натомість пасажі імпресіоністичного типу у верхньому регістрі, мають бути фоном, звучати легко та з хвилеподібною динамікою.

Фоновий акомпанемент має, немов, проростати зі звучання терцій, доповнюючи та збагачуючи забарвлення мелодії.

Приклад 17 (тт. 134-136)



Окрему увагу, композитор приділяє тематичним зв'язкам, що єднають композицію. Як вже зазначалося вище, таким прикладом слугує середній розділ форми (с – 35-62), який виконує зв'язуючу функцію між темами. Приклад тематичної єдності має основну тему, яка широко розроблена та збагачена. Він представлений у верхньому голосі та позначений розділом, який повертає до атонального матеріалу.

Приклад 18 (тт. 56-62)



Саме в середніх розділах розробкового характеру, найбільше виявляється синтез стилістики раннього (атонального) і пізнього (тонального) періоду творчості композитора. В інтерпретації, не менш важливим є показ усіх гармонічних та тональних змін шляхом різної барви звучання, тембральної зміни звуку, виконавських прийомів (*legato cantabile*, експресивне *legato*) та динамічного розмежування на головні та другорядні фактурні пласти.

Таким чином, п'єса «Давня печаль», демонструє переломний момент в стилістичному спрямуванні Л. Орнстайна. Відмовившись від епатажного ударного звучання фортепіано, звукообразжальних брутальних прийомів, шумових ефектів, кластерних плям, регістрових масивних співставлень, композитор звертається до більшої фактурної прозорості, чіткої мелодичної лінії. В даному творі переважає імпресіоністично – романтичний звукопис, водночас, простежується гармонічна мова від О. Скрябіна, звукообразжальна стилістика К. Дебюсі.

У виконавському аспекті, важливим є відтворення поетичної ідеї, що закладена в програмній назві. «Давня печаль» – передається в нестримному, емоційно схвильованому русі мелодії та заповнюючих її пасажах, що слугують фоном. Виконавцю необхідно відчувати широке дихання мелодії, відчуваючи її агогічно, та інтонуючи усі мелодичні вершини і кульмінаційні моменти. Серед технічних завдань, постають наступні: розподіл мелодії між руками, пасажі, які

мають звучати як фон, двохголосся в партії однієї руки, поліритмія, арпеджовані хвилеподібні пасажі, моторність та спритність у змінах регістру. Проте найголовніше – втілення художнього образу, яке можливе лише шляхом віднайдення необхідного звучання, звукового прийому, який сповна розкриє програмність твору.

ВИСНОВОК

США на початку XX століття – молода перспективна країна, яка в індустріальному плані, була на крок попереду від Європи. Однак з культурою та мистецтвом була дещо інша ситуація, навіть не зважаючи на те, що в країні активно будувались нові концертні зали, на яких виступали музиканти світового рівня. Так як Америка будувалась емігрантами із всього світу, то тут побутував

найрізноманітніший фольклор від китайських наспівів до єврейських та афроамериканських пісень. Однак композитори майже не звертали увагу на таке величезне джерело образів та мелодики, а орієнтувались на європейські класичні та, особливо, романтичні музичні надбання і традиції. Та на початку ХХ століття композитор Чарльз Айвз в своїй творчості показав цінність фольклору, побутової та міської музики, що стало початком створення національної музичної культури Америки. Ще однією сходинкою до самоствердження, стало виникнення джазу та його використання в академічній музиці (зустрічається у А.Копленда, Р.Харріса, У.Пістона, Дж.Антеїла, Е.Сігмейстра). Деякі новітні музичні погляди, які зародились в Європі стали популярними і в США. А саме – музичний модернізм, в якому працювали такі композитори, як: експериментатор електронної музики Едгар Варез, багатогранний Дейн Радьяр, композиторка Рут Кроуфорд-Сігер, Генрі Коуел, а також Лео Орнстайн, який ще дитиною став відомим далеко за межами Америки.

Лео Орнстайн - піаніст-віртуоз, композитор та педагог єврейського походження, виходець із України, учень В.Пухальського, О.Глазунова та А.Єсіпової, а в Америці Б.Фірінг-Таппер став прямим спадкоємцем піанізму Т.Лешетицького, а в композиції – яскравий представник авангардизму. Композитор прожив 109 років і встиг випробувати свій талант у великій кількості стилей, тому чітко віднести його до одного напрямку неможливо. Орнстайн і сам вважав обмеженням групувати творчість на певні категорії. В його творах гармонійно поєднуються романтичні, імпресіоністичні риси з атональною технікою письма, він використовує новітні акордові співставлення – кластери, звукові образи, що притаманні тільки тогочасному життю (шум мотору і т.д.). Дослідниця творчості Лео Орнстайна Вівієн Перліс писала про його неабиякі розумові здібності, адже він «носив» велику кількість творів просто в голові і не записував їх, що пояснює його тяжіння до імпровізаційності та той факт, що упорядкувати його твори в хронологічному порядку є складністю. Також залишилось багато аудіозаписів композитора, яких нема в записаному варіанті.

Його творчий доробок є великим і багатожанровим від симфонічних творів («Ноктюрн і танець долі») до вокальної музики, інструментальні камерні ансамблі та концерти для солістів з оркестром. Однак більшу частину спадщини займає фортепіанна музика з якої він почав та закінчив свій шлях як композитор. Саме у фортепіанній музиці прослідковується еволюція поглядів та стилю Лео Орнстайна. Перші мініатюри в романтично-імпресіоністичному напрямку («Шість ліричних фантазій 1911, Сім музичних моментів op.8 1913), в 1913 композитор створив перші радикально-новаторські твори – «Танець дикуна», «Враження від Нотр-Даму» (критики назвали «королівський бій котів на черепиці»), в 1914 «Самогубство в літаку». Із 1915 до 1950 триває період пошуків та поєднання різних стилів: «В китайському стилі» та четверта соната 1918-го року, «Шість акварелей» та авангардний «Вальс-Буффон» для двох фортепіано (1921), різноманітні мініатюри. Починаючи з 1950-го року настає творча зрілість композитора і він все більше звертається до романтичного стилю. До прикладу такі твори: «Три фантастичні п'єси», «Вечірня печаль», «Чотири інтермецо» , «Шістнадцять метафор», останні сонати (всього 8) і т.д.

Для аналізу композиторського письма я обрала твори контрастних періодів творчості – ранні радикальні твори «Танець дикуна», «Самогубство в літаку» та романтизований твір пізнього періоду «Давня печаль».

«Танець дикуна» - революційний погляд на фортепіано як ударного інструменту. Назвою композитор проводить паралель між первісним життям і урбаністичною сучасністю ХХ століття. Образ розкривається завдяки ефектним піаністичним прийомам: кластери, дисонантна гармонічна мова, різноманітні танцювальні ритмічні та поліритмічні фігури, надшвидкий темп та контрастна потужна динаміка. «Самогубство в літаку» - фортепіанна поема за реальною історією, що є нешаблонною темою для фортепіанної музики. Також новаторством стало прагнення Орнстайна зобразити шум мотору і зіставити його із емоціями льотчика. Цей твір є прикладом синтезу імпресіонізму (колористичні гармонії, остинатна фактура) та експресіонізму (відтворення почуттів та

переживань героя). Обидві п'єси вимагають неабиякої технічної підготовки з повним відчуттям свободи піаністичного апарату. Продумана динамічна градація, що і є рушійною силою в розвитку музичних подій. Ключову роль в цих творах відіграє виконавська витримка.

П'єса пізнього періоду композитора «Давня печаль» написана більш консервативною мовою, однак самобутність письма Орнстайна не втрачається. Композитор повертається до мелодійного начала музики і тематизму, який створює єдність композиції. Саме це і стало особливістю його манери написання в останній період. Перед виконавцем постає головне завдання – диференціація пластів насиченої фактури між руками, тембральне уявлення голосів, широке дихання. Всі ці категорії повинні втілитись в прозорому імпресіоністичному звучанні. Така звукообразність повинна створити схвильованість і ностальгічність, які задані в програмі п'єси.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Павлишин С. Американська музика. БаК, Львів, 2007.

2. Манулкина О.Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. Издательство Ивана Лимбаха, Санкт-Петербург, 2010. С. 64-70.
3. Ровнер А.А. Возрожденное имя. Науковий щоквартальний журнал «Музыкальная академия». 1998. Вип.2. С.225-228
4. Michael Bonney The Compositional Transformation and Musical Rebirth of Leo Ornstein: дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства: грудень 2011. Університет Північного Техаса. С.26-30.
5. Мартинова Н.І. Звуковий універсум індустріального міста у фортепіанній творчості європейських композиторів першої третини XX сторіччя: дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Львів, 2018. С.96-98.
6. Martin Anderson Leo Ornstein: Piano Music. Marc-André Hamelin. Hyperion compact disc 67320. 2002. С.4-11,
7. Anne Midgette Leo Ornstein, 108, Pianist And Avant-Garde Composer. Журнал New York Times.
8. O'Grady, Terence J., and Leo Ornstein. "A Conversation With Leo Ornstein." Науковий журнал Perspectives of New Music. Осінь-зима 1984. Вип.23/1. С. 126–133.
9. Peggy Whiting A Biography and Stylistic Analysis of Leo Ornstein and His Works. Central Missouri State University. 2005.
10. История современной музыки : музыкальная культура США XX века. Ред. М.В. Переверзева. Юрайт, Москва, 2019. С.183-195.
11. Jared Jones: Seventeen Waltzes For Piano By Leo Ornstein: A Stylistic Analysis. University of South Carolina. 2018.
12. Говар Н.А. Фортепианная миниатюра отечественных композиторов первой половине XX века. Юрайт, Москва. 2018. С.137-140.
13. Смотров В.А. Социальная изоляция и музыкальное творчество. Музыка. Искусство, наука, практика / № 2(22). 2018.
14. Vivian Perlis Leo Ornstein : The Last of The Original 20th Century MMaverick. From the Archives of OHAM (Oral History, American Music) at Yale University

Sierra Mobile Park, Texas. November 19 and 20, 1977s.

15. Frederick H. Martens : Leo Ornstein, the Man-- His Ideas--His Work. Cornell University Library's, 2009.

16. А.Алексеев.Русские пианисты. Музгиз,Москва-Ленинград.1948. Выпуск II. (С.190-210)

17. Harriette Brower : Piano Mastery.Frederick A.Stokes Company Publishers,New York.1915.(С.54-60)

18.James Nice : George Antheil, Arthur Lourié, Daniele Lombardi « Leo Ornstein.Futurpiano». LTMCD 2541.LTM Recordings.Rome – Lugano.1995.

19.Смотров В.А. Самоубийство на аэроплане Лео Орнштейна : трагедия ставшая пророчеством. Актуальные проблемы высшего музыкального образования.УДК 78.082.1. 2016.

20.История зарубежной музыки.ХХ век. Ред.Гаврилова Н.А.Музыка,Москва . 2007. С. 433-482.

21.Чернова І.В. Історія зарубіжної музики:американські композитори ХХст.Львів, Львів,2008.

22.Смотров В.Е. Орнштейн как русский композитор: к проблеме «Лео Орнштейн и Россия. Журнал Общества теории музыки: выпуск 2018/1 (21). С.57-66.

Л. Орнстайн (юність)



ORNSTEIN AND FUTURIST MUSIC

A Twenty-Year Old Exponent of the New Harmony

BY CHARLES L. BUCHANAN

A FRAIL, dextral, boyish figure shuffles timidly upon the stage, for all the world like the poet *Marckbank* in Shaw's "Candida." He goes to a piano before which he sits, or rather crouches. Then he proceeds to give us a music which some people call futurist music and other people call nonsense. When he arrives at a group devoted to his own compositions, he seems possessed by a kind of demoniacal energy—a degree of nervous energy difficult to reconcile with so delicate, so sensitive a being. His compositions are literal batterings of the piano; rhythmical frenzies.

The figure is Leo Ornstein's! He was born, twenty years ago, near Odessa, Russia. He was a musical prodigy at the age of four. He is now making his home in New York.

He is the latest word in contemporary music. Ornstein has carried the theory and the practice of dissonance even further than Schonberg and Stravinsky. It would be physically impossible to strike more notes upon the piano at the same time. Ornstein's notorious "Wild Man's Dance" (perhaps the most difficult piano piece in existence) is a chaos of sound relying for its effect upon a sheer percussive vividness. Chords consisting of eleven notes are flung at you, and no ear could tell whether Ornstein played such a combination of notes twice the same way.

Now there is no denying the fact that there is something a little grotesque about the whole affair. It appears a downright affectation. To see a young man of fragile, fantastic appearance huddled over a keyboard, to hear him bring sounds out of a piano which superficially suggest the thumpings of a child in a display of temper is conducive to nothing so much as to laughter.

ON the other hand, do not forget that it is easy to ridicule any artistic effort. It requires no effort whatever to dismiss a master, to call his work negligible. One does not have to renounce Bach, Beethoven, Chopin and Wagner in order to derive a very precious degree of pleasure from Schonberg, Scott, Stravinsky, and even Ornstein himself. There is no denying it—these men are creators of a new kind of music that, as sheer sound, is beautiful. Furthermore, what we are hearing to-day is an inevitable development of what we have heard in the past. From the *Meistersinger* Overture where

the main theme is restated amid a blare of conflicting tonalities; from the "Thus Spake Zarathustra" of Richard Strauss with its simultaneous use of the keys of B major and C major, it is but a step to Schonberg, who piles half tone on half tone, and but a step farther to Ornstein, who writes in a half dozen or so keys at one and the same time. True, theories of music as they were taught us ten or a dozen years ago are frankly smashed into smithereens. But is law, as represented by our older ideas of harmony, interval, proportion, etc., essential to the creation of legitimate musical beauty, or does the emancipation of recent music from law, as we understand it, represent a previsioning of

some wider, some keener music in the future? This article does not presume to answer so difficult and perplexing a question.

Painting and sculpture concern themselves to a certain extent with concrete, bed-rock conditions and objects in the world about us. Unless we are prepared to doubt the evidences of our senses we positively know that the average human form (dare we say as much) is not as Matisse and Braconci usually picture it. Music, on the other hand, works upon us very much as a perfume does. Essentially emotional in its appeal and indefinable in its substance, it is the art best fitted to suggest to us those elusive sensations which we all experience but cannot express in mere spoken words.

Now music, as we have been taught to understand it, is sound arbitrarily compressed into intervals of whole tones and half tones and into certain conventional sequences of notes which we call scales. But perhaps we have all been on the wrong track; perhaps nature withheld from our infantile capacities sound secrets of a greater, sharper loveliness than the kind of formalized sound we have always called music. Schonberg would probably say to you something as follows: "The thing you call harmony and beauty is merely the thing you are accustomed to; the thing you call discord and ugliness is merely the thing you are not accustomed to."

"**O**NE consideration only determines the use of a combination of notes—the quality of the result. Is it effective? Does it convey a sensation (not necessarily a pleasing one, you understand) of a more or less acute and vital kind? If so it is permissible."

Ornstein and his confreres do not repudiate discipline and beauty because they are antagonistic to beauty, or incapable of appreciating it. Richard Strauss is famous as a Mozart conductor; Debussy venerates the classic; Ornstein is a slave of Haydn, Schubert and Chopin. No, the modernists merely won't admit that definite boundary lines can be placed around the domains of musical sound.

With the exception of two years' study at the Petrograd Conservatory, Ornstein's musical education was obtained in America. Although his compositions have been mainly for piano, he has composed a striking symphonic poem, *The Fog*. He has recently completed a violin sonata so difficult that it has been called a violin solo for four hands.



LEO ORNSTEIN

Composer and interpreter of what the classicists call Futurist Music



Л. Орнстайн (останні роки)

