

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра інтерпретології та аналізу музики
Кафедра спеціального фортепіано

ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ ЯПОНСЬКОЇ ПАНІСТКИ АЙМІ КОБАЯШІ

**Кваліфікаційна магістерська робота
Мачинської Діани Олегівни**

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри історії
української та зарубіжної музики
Мізітова Аділя Абдуллівна

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело



Мачинська Д. О.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
 РОЗДІЛ 1. ШЛЯХ АЙМІ КОБАЯШІ У ВЕЛИКЕ МИСТЕЦТВО	
1.1 Формування піаністичної особистості Аймі Кобаяші.....	7
1.2 Мистецтво Аймі Кобаяші в актуальному просторі сучасної культури.....	18
Висновки до Розділу 1.....	28
 РОЗДІЛ 2. ПРЕЛЮДІЇ ОР. 28 Ф. ШОПЕНА У ВИКОНАВСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ	
2.1 Музикознавча думка про Прелюдії <i>ор. 28</i> Ф. Шопена.....	29
2.2 Прелюдії <i>ор. 28</i> Ф. Шопена у виконавській інтерпретації Аймі Кобаяші.....	37
2.3 Тракткування Прелюдій Ф. Шопена <i>ор. 28</i> Аймі Кобаяші в контексті існуючих виконавських версій.....	43
Висновки до Розділу 2.....	52
 ВИСНОВКИ.....	53
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	56

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Виконавське мистецтво ХХІ століття відзначено появою нових імен у музичному просторі. Аналогічно тому, як розширювалася в минулому столітті географія національних шкіл, збагачуючи європейський досвід своєрідністю американської та латино-американської музики, традиціями багатьох раніше невідомих східних країн, на концертній сучасній естраді все більше задають тон японські музиканти. Серед них звертає на себе увагу феноменальна обдарованість Аймі Кобаяші. Знайомий вираз «дитина-вундеркінд», який асоціюється, перш за все, з видатними постатями класико-романтичної доби, у повній мірі відповідає особистості японської піаністки. Лауреатка численних національних та міжнародних конкурсів, яка почала свою творчу кар'єру у три роки – факт майже унікальний, – продовжує вражати своєю цілеспрямованістю, широтою музичного кругозору, піаністичною майстерністю і професійною удосконаленістю. На тлі активної зацікавленості до творчості Аймі Кобаяші зарубіжних дослідників на українських теренах її ім'я майже не зустрічається у відомій літературі. Враховуючи необхідність розширювати відомості про значні музичні події сьогодення та музикантів, які асоціюються з великими досягненнями фортепіанного мистецтва, введення в український науковий обіг відомостей про життя та творчість японської піаністки відповідає **актуальним** завданням сучасних досліджень.

Мета магістерської роботи полягає у відбитті суттєвих подій в творчому житті Аймі Кобаяші та розкритті особливостей її виконавського стилю.

Для розв'язання сформульованої мети необхідно вирішити наступні **завдання**:

- узагальнити наявну літературу про життя та творчість Аймі Кобаяші;
- окреслити її творче життя з конкретизацією участі у конкурсах та одержаних нагород;

- розглянути інтерпретацію Аймі Кобаяші Прелюдій *op. 28* Ф. Шопена;
- виявити своєрідність трактовки Аймі Кобаяші у порівнянні з виконаннями інших піаністів.

Об'єктом магістерської роботи є сучасне виконавське мистецтво.

Предметом – виконавський стиль піаністки Аймі Кобаяші.

Музичним матеріалом обраний нотний текст Прелюдій *op. 28* Ф. Шопена [48] та відеозаписи виконавських версій Аймі Кобаяші [30], британського піаніста угорського походження Андраша Шиффа (*András Schiff*, нар. 1953) [42] та китайської піаністки Юджи Ванг (*Yuja Wang*, нар. 1987) [49].

Методологія дослідження відзначена комплексним підходом із залученням наступних методів аналізу:

- *історико-теоретичного*, за допомогою якого усвідомлюються тенденції розвитку музичного мистецтва, зокрема, фортепіанного виконавства;
- *структурно-функціонального*, що забезпечує цілісне сприйняття авторського доробку та виявляє взаємозв'язок між складовими художнього тексту;
- *жанрово-стильового*, який розкриває своєрідність індивідуального / виконавського стилю у зв'язку з жанровою специфікою музичного твору;
- *компаративного*, спрямованого на розкриття рис схожості та відмінності у споріднених явищах мистецтва;
- *інтерпретаційного*, пов'язаного з висвітленням особливостей виконавських версій нотного тексту і розуміння композиторського задуму;
- *довідково-біографічного*, завдяки котрому окреслюються важливі події у творчому житті митця.

Теоретичну базу магістерської роботи склали праці, присвячені питанням: *розвитку фортепіанного мистецтва* (Ж. Дедусенко [6], Н. Кашкадамова [12], Г. Курковський [15]); *інтерпретації в сфері музичного мистецтва* (О. Александрова, Л. Шаповалова [1], Т. Веркіна [4], М. Гейченко [5], В. Іванова [8], Л. Касьяненко [9], В. Корзун [13], Кун Цзівей [14], В. Москаленко [18],

Ю. Ніколаєвська [19], Л. Опарик [20], Т. Сирятська [22], Л. Фурсік [24], Л. Мельник, М. Чернявська [26], В. Шукайло [27; 28]); *виконавського стилю* (О. Катрич [10; 11], О. Сидоренко [21], О. Сокол [23], М. Хмелюк [25], С. Martinssen [66]); *постаті Ф. Шопена та особливостям його піанізму* (В. Бордонюк [2; 3], М. Лемішко [16], Р. Badura-Skoda [43], S. Barnhart [44], A. Boeckle [45], G. Bozarth [46], E. Daniel [51], J.-J. Eideldinger [56], J. Kresky [64], M. Meier [68]). *Залучені матеріали, присвячені життю та творчості Аймі Кобаяші* (Г. Заславский [7], Д. Мачинська [17] J. Distler [52; 53; 54; 55], D. Fanning [57], F. Marí [65], P. Matwiejczuk [67], D. Moran [70], R. Shrade [73], E. Wong Tso [76]).

Новизна магістерської роботи полягає у тому, що *вперше*:

- вводяться в українське музикознавство зарубіжні джерела стосовно творчості Аймі Кобаяші;
- розкривається творчий шлях та виконавські принципи піаністки;
- здійснюється порівняльний аналіз трактовки Аймі Кобаяші музики Ф. Шопена з іншими видатними піаністами.

Подальшого розвитку набула:

- наукова концепція К. Мартинсена щодо трьох піаністичних типів і, відповідно, трьох типів звукотворчої волі [66].

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали магістерської роботи можуть бути використані в навчальних курсах «Історія фортепіанного виконавського мистецтва», «Музична інтерпретація», а також в класі за фахом (фортепіано); як основа для подальших досліджень.

Апробація результатів дослідження. Тема та матеріали магістерського дослідження обговорювалися на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Матеріали магістерської роботи викладені автором у доповідях на IV Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 20–21 травня 2023 р.), III Міжнародній конференції Черкашинські

читання «Музична і театральна освіта: події, факти, коментарі» (Харків, 24–25 листопада, 2023 р.) та V Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 18–19 травня, 2024 р.). За темою магістерської роботи було опубліковано тези: Мачинська Д. О. Аймі Кобаяші у виконавському діалозі з Прелюдіями Ф. Шопена. *Музична і театральна історія: події, факти, коментарі*. Тези доповідей за матеріалами III Черкашинських читань. Суми : Триторія, 2023. С. 152–161.

Структура магістерської роботи. Дослідження складається зі Вступу, двох Розділів з короткими висновками, загальних Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 64 сторінок. З них основного тексту – 55. Список використаних джерел містить 89 позицій, з яких 63 – іноземною мовою.

РОЗДІЛ 1

ШЛЯХ АЙМІ КОБАЯШІ У ВЕЛИКЕ МИСТЕЦТВО

1.1 Формування піаністичної особистості Аймі Кобаяші

Аймі Кобаяші – одна з найвідоміших японських піаністок сучасного виконавського мистецтва. Її життя, по суті, складається з публічних виступів та участі у конкурсах та фестивалях різного рівня. На різних Інтернет-сайтах, присвячених постаті та мистецтву Аймі Кобаяші, надані факти з біографії молодшої піаністки [29; 31; 34; 38; 39; 41]. Узагальнюючи наведені відомості, нагадаємо, що Аймі народилася 23 вересня 1995 року в місті Убе, префектура Ямагуті, де мешкала до лютого 2007 року, потім перебралася до Токіо. Гру на фортепіано почала освоювати вже у три роки. За словами самої Аймі, вона була дуже сором'язливою дитиною, і щоб заохотити її виражати себе, батьки віддавали її в різні гуртки та на індивідуальні заняття. «Фортепіано стало тою справою, в яку я закохалась», – згадує піаністка [37]¹. Незабаром після початку занять Аймі постала перед публікою, виконавши два невеликі твори: п'єсу японського композитора і Етюд *a-moll* Б. Бартока. На жаль, будь-яка інформація про перших наставників Аймі відсутня, лише відомо, що у 8 років вона почала займатися у Юко Ніномії (*Yuko Ninomiya*) – відомої японської піаністки та вчительки, випускниці Школи музики Тохо, Джулліарда та Харттського музичного коледжа (США) [77]. З цього моменту починається активна виконавська діяльність Аймі Кобаяші. Вже у 2004 році вона підтвердила свою природу вундеркінда, коли дебютувала з симфонічним оркестром Кюсю, виконавши Концерт № 23 *A-dur* В. А. Моцарта. А через рік почалася міжнародна кар'єра Аймі, пов'язана з її виступами в «Нормальній школі музики» в Парижі та на концерті переможців фестивалю «Пристрасть до музики» в Карнегі-холі у Нью-Йорку. Під керівництвом Юко Ніномії піаністка у 2011 році поступила до

¹ Переклад усіх іноземних джерел виконаний автором магістерської роботи.

Вищої музичної школи «Тохо Гакюен», де навчалася раніше на підготовчому відділі, і стала першою студенткою школи, яка отримала повну стипендію [29]. У 2013–2022 роках Аймі продовжувала своє навчання в одній із найпрестижніших консерваторій США – Кьортісовському інституті музики у Філадельфії. Історія інституту налічує майже 100 років, в ньому викладали Ванда Ландовська (1879–1959) та Леопольд Стоковський (1882–1977), а серед відомих випускників були Самюел Барбер (1910–1981), Леонард Бернстайн (1918–1990), Ігнат Солженіцин (нар. 1972), Ніно Рота (1911–1979) та Шура Черкаський (1909–1995) [50]. Випускником інституту є і нинішній наставник Аймі – китайський піаніст Мен-Чі Ліу (*Meng-Chieh Liu*). Відомий своєю концертною діяльністю, Мен-Чі Ліу виступав з оркестрами під керівництвом Крістофа Ешенбаха, Густаво Дудамеля та Алана Гілберта, грав у складі камерних ансамблів у Північній Америці, Європі та Азії. Крім того, піаніст приймає участь і у проєктах, пов'язаних з іншими видами мистецтва, серед них – танцювальний проєкт «Білий дуб» Михайла Баришнікова [69]. «Він один з найважливіших вчителів у моєму житті, він мене дуже надихає» [37], «він завжди допомагає мені і завжди на моєму боці», – каже виконавиця [87].

Якщо оглянути конкурсні змагання, в яких приймала участь піаністка, то можна лише здивуватися незвичайній активності її виконавської позиції. Зокрема, навчаючись у Юко Ніномії, вона в 2001 році посіла перше місце на японському конкурсі Національної асоціації викладачів фортепіано «PTNA». П'ятирічна Аймі перемогла в категорії віком до 16 років, залишивши позаду більш дорослих та досвідчених піаністів. Після цього вона отримувала перші премії на відповідних конкурсах «PTNA» ще два роки поспіль. Виходячи з того, що у 2019 році був проголошений 43-й конкурс, можна дійти висновку, що він був започаткований у 1976 році та проводиться щорічно [72]. Складно сказати, наскільки змінювались його вимоги, але з огляду на правила 2021 року, змагання передбачає розподіл на дві категорії: вищу (*Superior Grade*) та молодшу, до 16 років (*Junior G Grade*). Серед учасників молодшої категорії журі через відео-прослуховування відбирає 15 фіналістів, які після цього готуються до конкурсу

4–5 місяців. Протягом цього періоду відомі професори стежать за прогресом кожного з юних піаністів та проводять майстер-класи. Для нас така форма підготовки до конкурсу незвична, але в Японії вона доволі розповсюджена. Освоєння нового репертуару за короткий час, навчання у нових для дитини умовах, у нових викладачів дають змогу перевірити її гнучкість та мобільність, здатність адаптуватися та швидко засвоювати новий матеріал. Крім того, за такої умови усі конкурсанти опиняються нарівні, адже вони всі грають щойно вивчені твори. Показово, що у фінальному раунді юні піаністи обов'язково повинні виконати сонати В. А. Моцарта і Й. Гайдна. Якщо вільний репертуар передбачає вибір стилів і творів, які можуть найбільш вигідно розкрити сильні сторони виконавців, то класичні сонати висувують особливо складні вимоги, тому що в них немає яскраво вираженої експресії, вони вимагають особливого туше, технічної оснащеності, тонкого використання виразових засобів та педалі і внутрішньої гармонії між почуттями та раціональним мисленням.

Наступною перемогою юної піаністки став дитячий Гран-прі (*the Children's Grand Prize*) «Меморіального конкурсу “Hupfer” за мир». Конкурс проводиться в місті Тосу і має багату історію. У 1930 році Жіноча асоціація Тосу подарувала рояль фірми «Hupfer» міській початковій школі. Під час Другої світової війни пілоти Камікадзе, колишні учні школи, попросили зіграти на ньому Сонату для фортепіано № 14 *cis-moll*, оп. 27, № 2 Л. Бетховена (так звану «Місячну сонату») перед своєю останньою місією. Їхнє бажання задовільнили. Пізніше рояль хотіли прибрати, але в школі почалися протести – і з того часу його було проголошено символом миру. Фортепіанні конкурси «Hupfer» проводяться щорічно в концертному залі, збудованому спеціально для цього рояля [75].

Цими досягненнями перемоги на національних змаганнях юної Аймі не завершилися. 2004 року вона отримала Золотий приз на V Міжнародному конкурсі імені Шопена в Азії. До складу журі входять японські та польські піаністи; програма повинна містити твори Ф. Шопена та менш відомих польських композиторів, зокрема, Міхала Клеофаса Огінського (1765–1833),

Юзефа Владислава Крогульського (1815–1842), Юліуша Зарембського (1854–1885) та інших [78].

Роком пізніше Аймі встановила рекорд на 59-му Студентському музичному конкурсі Японії – вона стала першою четверокласницею, яка отримала першу премію (категорія – діти від 4-го класу). Конкурс був започаткований у 1947 році як позашкільний захід для «принесення радості учням шкіл Японії та підвищення їхньої виконавської майстерності» [79]. Станом на 2022 рік він має дві номінації (фортепіано та скрипка) і 4 вікові категорії. Вимоги до відбіркового туру дають змогу конкурсантам проявити різні сторони піаністичної майстерності – це і технічна оснащеність, і здатність виконувати поліфонію та кантилену. Обов’язковими для виконання є триголосо інвенція Й. С. Баха, два етюди М. Мошковського або Й. Крамера (ред. Г. Бюлова) та «Пісня без слів» Ф. Мендельсона. Твори для наступного туру оголошуються після завершення відбіркового.

Стрімке розкриття творчого потенціалу юної піаністки дозволило її вчительці – Юко Ніномії – підготувати Аймі до участі у конкурсах за межами рідної країни. Першим з таких змагань став фестиваль «Пристрасть до музики» (2005). Він проводиться в Нью-Йорку Американською асоціацією *AADGT*, яка багато років спонсорувала виступи Аймі. Свої досягнення дев’ятирічна піаністка підтвердила виступом у Карнегі-холі, де відбувся концерт призерів золотих та срібних медалей фестивалю. Це був, водночас, її дебют на європейському телебаченні – концерт транслювався на французькому каналі, і виступ Аймі бачила вся Європа. За свою не таку довгу, але стрімку та блискучу кар’єру молода піаністка чотири рази виступала в цьому прославленому залі, який чув гру найвидатніших піаністів світу. Аймі грала тут у 2006 і 2008 роках як переможниця «Пристрасті до музики», у 15 років (квітень 2011) дала там свій сольний концерт, який входив до загальної програми японського фестивалю в Нью-Йорку і анонсувався у серії концертів «Самобутні дебюти». Варто зазначити, що свій перший сольний концерт Аймі зіграла у віці 11 років (2007 рік) у місті Фукуока в Японії.

Виконавиця неодноразово виступала з різними ведучими оркестрами світу після свого дебюту 2004 року. Серед них – симфонічний оркестр «Йоміурі» в Міській опері Токіо. Це один з найвідоміших оркестрів міста, його історія налічує більше 40 років, та за словами міс Егамі (*Egami*), одної з виконавців оркестру, Аймі була «наймолодшою солісткою з часів [скрипальки] Маюко Каміо» [34]. Звернемо увагу, що дівчині тоді було лише 11 років. Географія творчого спілкування молодой піаністки надзвичайно різноманітна. Вона грала з камерним оркестром «Віртуози Москви» під керівництвом В. Співакова (грудень 2006 року). Публіка дуже тепло її прийняла, концерт транслювався по телебаченню, і цей успіх був підкріплений низкою виступів у різних містах країни та участю у XII Міжнародному зимовому фестивалі «Площа мистецтв» (2011). Польські слухачі мали змогу познайомитися з талантом Аймі на її виступах з Краковським філармонічним оркестром (диригент Павел Пшитоцький), з оркестром XVIII століття Франса Брюггена у Варшаві на фестивалі «Шопен та його Європа» та з Познанським філармонічним оркестром (диригент Марек Піяровський) на концерті з нагоди 200-річчя від дня народження Ф. Шопена. Слухацька аудиторія виконавиці розширилася у 2009 році, коли Аймі приїхала з концертами до Південної Америки. Вона грала з Бразильським симфонічним оркестром (диригент Джеймс Джадд) у Ріо-де-Жанейро та Сан-Паулу. У цьому ж році юна піаністка прийняла участь у Міжнародному Азіатсько-тихоокеанському конкурсі імені Ф. Шопена в Кореї та разом з Китайським піаністом ШиЮ Янгом (*ShiYu Yang*) посіла перше місце.

Звичайно, Аймі не забувала і про японських шанувальників, які підтримували виконавицю з самого початку її творчого шляху. У 2009 році відбувся черговий сольний концерт Аймі в місті Нагоя. Це був 16-й концерт в серії, яку організувала чайна компанія «*M&P's Tea*». Як зазначено на самому відеозаписі, він став першим професійним повномасштабним сольним концертом піаністки [36]. Серед тогочасних виступів у Токіо можна відмітити участь Аймі у концерті «Я люблю Бетховена» в Токіо (2008), виступи з оркестром «*Tokyo New City*» (2009), Польським фестивальним оркестром,

диригент Міхал Дворжинський (2010), симфонічним оркестром «Йоміурі», диригент Кімбо Ішіі-Ето (2010), з Юнацьким оркестром Токіо, диригент Тошіакі Умеда (2010) та концерт для *Asahi-TV* (2010).

На перший погляд, можна подумати, що успішна концертна кар'єра, інтерес та визнання публіки, виступи з відомими оркестрами, розширення географічних широт може принести відчуття, що вже багато чого досягнуто. Однак, піаністка продовжує приймати активну участь у конкурсах – очевидно, для неї це можливість постійно випробовувати свої творчі сили, перевіряти майстерність і відчувати себе в одному ряду з іншими талановитими піаністами сучасності. У 2010 році Аймі знову повернулася на Міжнародний фестиваль Шопена в Азії і зайняла там перше місце в номінації «Концерти». Цікаво, що піаністка перемогла в категорії «Без вікових обмежень», коли на той час їй було лише 15 років. Наступного року Аймі приймала участь у V конкурсі-прослуховуванні на стипендію Ясуко Фукуда в Токіо, де виграла \$10 000.

Одне з найвизначніших досягнень молодшої піаністки – бронзова медаль на Міжнародному конкурсі юних піаністів імені Джини Бахауер в Солт-Лейк-Сіті, штат Юта, США (2012). Цей конкурс вважається другим найбільшим в Америці фортепіанним змаганням. Свою назву він отримав на честь грецької піаністки Джини Бахауер (1910–1976), яка була популярна в штаті Юта через свої виступи з Морісом Абраванелем (1903–1993) та місцевим симфонічним оркестром [61]. Змагання проводиться раз на чотири роки і має дві вікові категорії: *Junior Competitors* (11–14 років) та *Young Artists Competitors* (15–18 років). Переможці та фіналісти ділять між собою грошові винагороди. Дивлячись на призи 2021-го року, можна припустити, що Аймі свого часу виграла \$5 000 [84].

Публічні виступи для Аймі – невід'ємна складова її життя і професійного розвитку. Вона каже, що бути піаністом – це не значить грати на самоті. Піаніст – це той, хто «може взяти на себе відповідальність стати провідником чудового виконання для публіки», та той, хто «здатний зустрітися зі своєю власною музикою» [40]. Аймі зазначає, що участь у конкурсах дає їй змогу «розширити свої музичні горизонти» завдяки можливості слухати виступи інших

конкурсантів та знайомитись з виконавцями із різних країн. Але багатий концертний досвід та перемоги у численних змаганнях не надали виконавиці ілюзій про удосконаленість її піаністичної майстерності. Вона розуміла, що їй треба продовжувати навчатись і набиратися досвіду не тільки через комунікацію з публікою, але і безпосередньо спілкуючись з педагогами. Крім того, відчуваючи обмеженість свого концертного репертуару, піаністка прагнула до його розширення: «На концерти я можу виносити лише ті композиції, в яких я впевнена, що зможу виконати на високому рівні» [35]. Тож у 2012 році Аймі навчається як стипендіатка у Лейпцизькій консерваторії, а наступного року, за порадою Юко Ніномії, яка свого часу була студенткою Джуліарду, вирішує продовжити професійну освіту у США. За словами Аймі, вона хотіла почати навчання «з нуля», щоб зрозуміти, що композитор вкладає в кожную ноту [35].

Під час навчання у Кьортісовському інституті музики у творчому житті піаністки, порівняно з попередніми роками, настало затишшя. В одному зі своїх інтерв'ю вона признається, що в цей час «не знала, як справитися з фортепіано», тому що відчувала на себе тиск вже накопиченого досвіду та велику емоційну втомленість. Але Аймі знайшла в собі сили та натхнення продовжувати грати – завдяки музиці Ф. Шопена [60]. Участь у XVII Міжнародному конкурсі імені Ф. Шопена 2015 року піаністка описує трьома словами: досвід, виклик, мрія [40]. Не дивно, що вона з дитинства прагнула випробувати свої сили на цьому славетному змаганні, адже це мрія, напевно, кожного серйозного піаніста. Усім відомий конкурс, якому вже майже сто років, завуальював особливі умови та складнощі, що висувуються перед учасниками, тому доцільно нагадати його основні положення. Заснований у 1927 році, він проводиться раз на п'ять років у Варшаві. На відміну від інших іменних конкурсів, де, як правило, необхідним є виконання лише одного або кілька обов'язкових творів композитора, якому присвячене змагання, цей конкурс обмежений тільки музикою Ф. Шопена. Це підкреслює його унікальність і вимагає особливої майстерності від піаністів, адже вони повинні продемонструвати всі свої вміння виключно у стилістиці одного композитора та переконати аудиторію своїм баченням і розумінням його

музики. У цьому контексті виявити себе і привернути увагу журі та слухачів стає справжнім викликом, тому що порівняння різних інтерпретацій музики – а часто і тих самих творів – одного композитора значно звужує критерії оцінки і, в той же час, робить набагато важчим «виділитись» серед сотень музикантів, які приймають участь у відбірковому турі. Для тих, кому це вдається, конкурс приносить світову славу та стає ефективним стартом для міжнародної кар'єри. Нагадаємо, що лауреатами конкурсу у різні часи були такі видатні піаністи, як Володимир Ашкеназі (нар. 1937), Мауріціо Полліні (нар. 1942), Марта Аргеріх (нар. 1941), Міцуко Учїда (нар. 1948), Кристіан Цимерман (нар. 1956). Престиж конкурсу, безсумнівно, підтримують його журі та спеціальні гості, до яких входили та входять найвидатніші представники світової культури XX та XXI століть, серед яких: Вітольд Малішевський (1873–1939), Кароль Шимановський (1882–1937), Маргеріт Лонг (1874–1966), Моріс Равель (1875–1937), Вітольд Лютославський (1913–1994), Артур Рубінштейн (1887–1982), Артуро Бенедетті-Мікеланджелі (1920–1995), Пауль Бадюра-Скода (1927–2019), Кшиштоф Пендерецький (1993–2020) [86]. Ще однією особливістю конкурсу є його поетапність та ускладнення програми з кожним туром. Усього змагання складається з п'яти турів – відбіркового, трьох основних та фінального, – і до програми кожного з них входить список обов'язкових творів, з яких конкурсант повинен вибрати собі програму. З кожним туром твори зі списку викликають все більше труднощів, що пов'язано зі збільшенням їх об'єму та складності форми, і в фінальному раунді учасники повинні зіграти один з двох концертів композитора. Аймі Кобаяші вперше прийняла участь у XVII Конкурсі в 2015 році і стала однією з 10-ти фіналістів серед 452 учасників із 45 країн. Вже це є приголомшливим досягненням, але вражає той факт, що піаністка повернулася і до наступного, XVIII Конкурсу у 2021 році. До того ж, про колосальну працездатність виконавиці свідчить те, що вона винесла на змагання повністю нову програму – за виключенням Концерту *e-moll op. 11 № 1*, яким вона знову завершила свій виступ у фіналі, та Етюд *a-moll op. 25 № 11*, який виконувала минулого разу на відбіркового турі. Аймі каже, що хотіла зіграти твори, які

відрізнялися би від минулого конкурсу, для неї це був «повністю новий репертуар, все свіже, новий старт» [82; 89]. У той час, як більшість піаністів готуються до Конкурсу імені Шопена роками, а то і все життя, виконавиця прийняла рішення про участь лише за два роки до його проведення. Вона ділиться, що не хотіла повертатися на змагання, тому що минулий раз був для неї дуже хвилюючим: «Я була в шоці з кількості видатних піаністів та людей, які люблять музику та багато займаються. Я нервувала, особливо коли можна грати музику тільки Шопена, і тривалість [конкурсу] дуже велика – коло місяця» [33]. Але за рік до крайнього терміну подачі заявок Аймі почала думати про участь у якомусь конкурсі і відправила заявку «про всяк випадок». Після *DVD*-прослуховування, піаністка прийняла рішення все ж таки їхати до Варшави [82]. «Причина, по якій я вирішила піти на конкурс – для моєї кар'єри, що очевидно. Я хочу мати багато концертів по світу, тому що я дуже люблю бути на сцені. Концерти в моєму житті роблять мене щасливою», – каже виконавиця [83]. Змагання 2021 року не було легким для Аймі: через пандемію коронавірусу протягом півтора року до початку конкурсу вона була в Японії та не мала можливості брати уроки у свого вчителя наживо – тільки в онлайн-форматі – та через це дуже переживала за своє звучання [87]. Додатковим стресовим чинником для Аймі стало те, що під час першого туру стілець, який стояв на сцені, виявився для неї занижким. Це порушило її концентрацію, бо вона чула, що рояль був тугішим за той, на якому вона грала минулого разу, – але Аймі змогла зібратися та дати чудовий виступ, який забезпечив їй проходження до наступного туру [82; 87]. Цікаво, що складність конкурсу – виконання лише музики Ф. Шопена – Аймі намагається сприймати як заспокійливий фактор, адже це дає можливість їй сфокусуватися на композиторі та пізнати його набагато глибше [32]. Цього разу виконавиця стала однією з лауреатів конкурсу – посіла четверте місце та отримала премію у розмірі \$15 000.

Під час підготовки до шопенівських конкурсів та після Аймі продовжувала виступати на публіці, хоча і рідше, ніж в дитинстві. Серед концертів того часу та нещодавніх подій – виступи в якості учасниці камерних ансамблів у концертах

Кьортісовського інституту музики (2014, 2017 та 2021), виступи з Симфонічним оркестром Хіросіми (2017) [34], Московським філармонічним оркестром (2017), Львівським філармонічним оркестром (диригент Крістіан Армінг, 2019), Цюрихським оркестром Тонгале (диригент Крістіна Поска, 2020), В'єтнамським національним симфонічним оркестром (диригент Хонна Тетсуджі, 2020), Токійським столичним симфонічним оркестром (диригент Казуші Оно, 2022).

У 2018 році піаністка дала сольний концерт на Міжнародному фортепіанному фестивалі муніципалітету Ла Рок-д'Антерон у Франції. Фестиваль був заснований у 1981 році та з того часу проводиться кожного літа, зазвичай, на відкритому повітрі – в парку Шато де Флоранс (*Château de Florans*). Хоча він присвячений фортепіанній музиці, час від часу на його сцені виступають оркестри, камерні ансамблі та навіть джазові композитори. Щороку сюди запрошують ведучих піаністів світу, серед яких були Марта Аргеріх, Євгеній Кісін (нар. 1971), Бріджит Анжерер (нар. 1952), Аркадій Володось (нар. 1972) [58; 59].

Враховуючи те, яке важливе місце займає музика Ф. Шопена у репертуарі і взагалі у житті піаністки, не дивно, що вона часто повертається до його батьківщини. У серпні 2022 року Аймі взяла участь у Недільних концертах Ф. Шопена в Желязовій Волі. Це серія концертів на відкритому повітрі у рідному селі Ф. Шопена, які проводяться з травня по вересень, продовжуючи традицію, започатковану видатним польським піаністом та викладачем Збігнєвом Джевецьким у 1954 році. На концертах грають відомі польськи та зарубіжні піаністи, всесвітньо визнані професори та переможці Конкурсів імені Шопена [74]. Цей місяць був продуктивним для Аймі: вона дала ще два концерти у Польщі – на 78-му Міжнародному фестивалі імені Шопена у місті Душники-Здруй та 18-му Міжнародному музичному фестивалі «Шопен та його Європа» у Варшавській філармонії, на якому, нагадаємо, вона вже виступала раніше у дитинстві, і відкрила 42-й Міжнародний Шопенівський фестиваль у Вальдемоському монастирі на Майорці [65]. Як відомо, в цьому палаці зупинялися Ф. Шопен та Жорж Санд взимку 1838–1839 року, і саме тут

композитор закінчив написання Прелюдій *op.* 28 і створив ряд своїх найвідоміших творів, серед яких Балада № 2 *F-dur op.* 38 і Скерцо № 3 *cis-moll op.* 40. Зараз колишня кімната Ф. Шопена перетворена на музей, який містить його фортепіано «*Pleyel*», документи, малюнки та інші пам'ятки. Фестиваль був започаткований у 1930 році майоркським композитором Хуаном Марією Томасом (*Joan Maria Thomàs*) і став першим фестивалем у світі, присвяченим Ф. Шопену. З 1931 по 1936 роки він приймав найвизначніших композиторів і виконавців початку ХХ століття, а пізніше на нього регулярно стали запрошувати лауреатів Конкурсу імені Ф. Шопена у Варшаві [47].

Важливою складовою кар'єри кожного піаніста є професійні записи у студіях, адже *CD*-диски допомагають зберегти і поширити свої виконання, збільшити аудиторію слухачів та залучити нових шанувальників, підтримувати репутацію та привернути увагу потенційних роботодавців, організаторів концертів або конкурсів. Станом на 2023 рік в скарбничці записів Аймі є чотири сольні диски: «Дебют: Бах, Бетховен і Шопен» (2010), «Бетховен: Соната для фортепіано № 8 і 23 – Шуман: “Дитячі сцени”» (2011), «Шопен: Соната для фортепіано № 2 – Ліст: “Соната по прочитанню Данте”, і 3 Сонети Петрарки» (2018), «Шопен: Прелюдії і фортепіанні твори» (2021).

Зараз у житті Аймі починається новий етап. У квітні 2022 року вона завершила своє навчання у Кьортісовському інституті музики, яке тривало значну частину її життя – десять років. Піаністка дала феєричний «випускний» концерт, на якому виконала сольні твори Р. Шумана, Ф. Шуберта і Ф. Шопена та Фантазію *f-moll* в чотири руки Ф. Шуберта дуєтом зі своїм вчителем – Мен-Чі Ліу [62]. Аймі неодноразово заявляла, що бажає продовжувати навчання і після інституту, зокрема, в Європі [38; 82], але невідомо, коли вона здійснить ці плани, тому що 1 січня 2023 року було об'явлено, що піаністка вийшла заміж та чекає на дитину. Нареченим Аймі став її друг і колега, японський піаніст Кіохі Соріта (*Kyohei Sorita*). Закохані знають одне одного вже більше 15-ти років, вони познайомились у початкових класах музичної школи, а два роки тому обоє брали участь у Конкурсі імені Шопена, на якому, нагадаю, Аймі посіла 4-те місце, а

Кіохі Соріта – 2-е. У грудні 2021 року пара вперше дала концерт разом, як фортепіанний дует. У зв'язку з вагітністю Аймі оголосила про перерву у кар'єрі, та ми з нетерпінням чекаємо на її повернення та на нові концерти.

1.2 Мистецтво Аймі Кобаяші в актуальному просторі сучасної культури

Ще будучи дитиною, Аймі змусила говорити про себе свою країну, а незабаром і весь світ. «Її виступи були приголомшливі для піаністки такого юного віку», – пише американська піаністка, викладач і музичний критик Роріанн Шрейд (*Rorianne Schrade*) після концерту у Нью-Йорку, в якому приймала участь 11-річна виконавиця [73]. Аймі отримала світове визнання, в першу чергу, як дитина-вундеркінд, але і з часом її слава не згасла. Ім'я піаністки постійно на вустах у шанувальників музики, виконавців та музичних критиків, чи то враження від її живих виступів, чи то відгуки на аматорські відео з концертів та професійно записані CD-диски, чи то просто досвід спілкування з нею як з людиною. За свої 27 років життя Аймі має таку велику кількість матеріалів про себе у пресі різних країн, якою можуть похизуватися лише досвідчені, вже не молоді піаністи [7; 52; 53; 54; 55; 57; 67; 70; 73].

Якщо узагальнити, якою постає в цих відгуках виконавиця, то, перш за все, приділяється увага її музикантській обдарованості. Оцінюючи виступ 14-річної Аймі на фестивалі «Шопен та його Європа», польський критик Пьотр Матвейчук (*Piotr Matwiejczuk*) зауважує, що її музикальність «сформована на добрих, постромантичних, “академічних” зразках», та підкреслює її дитячий артистизм [67]. Багато критиків і виконавців роблять акцент на гармонійний збалансованості її технічних умінь, енергійного, міцного звуку і тендітної, проникливої гри. «Те, що робить Аймі, дуже вражає. Вона має величезну силу і, в той же час, неймовірну чутливість», – каже естонська диригентка Крістіна Поска (*Kristiina Poska*) [37]. Показово, що такий відгук вона дала після виконання з Аймі Концерту № 1 *Es-dur* Ф. Ліста, адже саме цього його музика і

вимагає від соліста – технічного оснащення, надзвичайної могутності, але і тонкої звукової палітри та передачі ліричних почуттів. Позитивні враження від інтерпретації творів Ф. Ліста також висловлює англійський музичний критик, професор Манчестерського університету Девід Фаннінг (*David Fanning*), який робив огляд CD-диску Аймі 2018 року. Нагадаємо, що на ньому піаністка представила до уваги слухачів Сонату № 2 *b-moll* Ф. Шопена та твори Ф. Ліста: «Сонату по прочитанню Данте», три Сонети Петрарки та ноктюрн «Мрії кохання». Д. Фаннінг пише про виконання «Сонати по прочитанню Данте»: «Тут немає нестатку блиску та ефектності, і не лишається сумнівів, що А. Кобаяші вміє привернути увагу як за допомогою витончених ліній та потайливих динамічних відтінків, так і за допомогою яскравих жестів та сили» [57]. Також він підкреслює баланс задуму і пристрасті в інтерпретації ноктюрну «Мрії кохання».

На поєднання «сильних промов» і «делікатних магічних шепотів» в інтерпретаціях Аймі вказує і Еллен Вонг Тсо (*Ellen Wong Tso*) – канадська викладачка фортепіано китайського походження, автор статей для електронного журналу класичної музики «*Interlude*». «Вона повела мене в емоційну подорож через біль, відчай та страждання Шопена, які переривались мимовільними вигуками радості! Браво!», – таке враження на неї справила Аймі виконанням 24-х прелюдій Ф. Шопена [76]. Крім того, Е. Вонг Тсо висвітлює ідеальне відчуття часу піаністки та витончені тонові кольори. Але найбільше її приголомшили «здатність відчувати емпатію до меланхолії, людяність відчаю та силу вразливості», що, за її словами, «були втрачені у сьогоdnішньому конкурентному світі, з фокусом на блиск та славу» [76].

Важливою рисою інтерпретацій Аймі називають її величезні контроль та концентрацію, які проявляються в кожному такті і в кожній ноті. Нью-йоркський композитор, піаніст і музичний критик Джед Дістлер (*Jed Distler*) пише: «Здається, що піаністка продумує до мікро-рухів кожне тенуто, кожне рубато та кожен динамічний штрих задовго до того, як береться за клавіші», «...мова тіла Кобаяші визначає цілеспрямовану визначеність, коли нічого не залишається для

випадковостей» [55]. У відгуку на її виконання «Полонезу-фантазії» на Конкурсі імені Ф. Шопена 2021 року він виражає захоплення її внутрішньою силою, точністю намірів та «дисциплінованою концентрацією», яка накопичується до кульмінації і робить її неминучою [53].

Звичайно, вражаючі технічні вміння та майстерне володіння засобами виразності можна очікувати від піаністки такого рівня, як Аймі, і критики не втрачають нагоди їх підкреслити. Д. Фаннінг виділяє сильну та ясну артикуляцію, майстерне рубато і розмежування динаміки у виконанні піаністкою Сонати № 2 *b-moll* Ф. Шопена [57]. На прикладі Прелюдії *b-moll op. 28* № 16 Ф. Шопена Дж. Дістлер виражає захоплення вправним оперуванням Аймі швидкими темпами: уникненням «пасток» і «хитрим» вмінням затримуватись перед складним стрибком, щоб забезпечити точність та зменшити ризик, проте не звучати обережною. Вчений підмічає мікродетальну динаміку піаністки, вміння переконливо робити крещендо лівою рукою та ефектне масштабування динаміки, утримуючи в голові ясний образ загальної картини [54].

Євгеній Кісін спростовує існуючий стереотип, який полягає у тому, що азійські піаністи володіють приголомшливими технічними вміннями, але, при цьому, їх виконанням бракує «душі». Він каже, що у мистецтві є місце для всіх, головне – щоб людина добре грала та представляла собою щось цікаве. В якості прикладу піаніст наводить тринадцятирічну Аймі: «Вона виключно музикальна людина, та її вражаючі технічні можливості не справляли б такого враження, якби це не слугувало музиці» [7].

Такий мажорний тон висловлювань, здавалось би, свідчить про атмосферу абсолютної доброзичливості, в якій формувалась творча індивідуальність Аймі, – але це не так. Їй, як і багатьом музикантам, доводиться стикатися з досить негативними відгуками на її творчість. Зокрема, не поділяє загального захоплення американський музичний критик Девід Моран (*David Moran*). Прослухавши сольний концерт Аймі в Школі мистецтв «Уолнат Хілл» (штат Массачусетс) у 2015 році, на якому піаністка виконувала лише твори Ф. Шопена, він пише, що Аймі поразила всіх своєю грою, але не у найкращому сенсі цього

слова. Він робить аналогію з олімпійською гімнастикою, якщо порівняти її з класичним балетом. Критиці піддаються масштабність виконання, гучність, яка тривала без полегшення, а також жорсткий ритм Вальсу *F-dur op. 34 № 3*. «Поки твори не стали коротші, світ дотиків і відтінків, ніжних градацій залишався не тільки не дослідженим, але, здавалося, і не відомим» [70]. Хоча відгук і носить загалом негативний характер, автор зауважує, що гра Аймі була практично бездоганною технічно, і виконання на біс прозвучало краще, ніж основна програма – більш спокійно і прослухано. Автор припускає можливу причину неудосконаленого, на його думку, виконання для піаністки такого рівня – дуже важкий рояль та маленький зал – і підмічає, що цю думку висловив «один відомий досвідчений піаніст, що був серед публіки» [70]. Цей виступ показує, що Аймі – жива людина, у якої бувають свої моменти тріумфів і невдач. Як і любий виконавець, вона може відчувати вплив різноманітних факторів на свою гру – чи то рояль, чи то акустика, чи то власне самопочуття.

Не тільки позитивні емоції від виступу Аймі залишилися і у П. Матвейчука. Він зневажливо ставиться до юного віку піаністки, якій на той момент, нагадаємо, було 14 років, і пише, що, як характерно для дітей, вона «змогла зосередитися лише на невеликому фрагменті твору – тому, який грала в цей момент, не усвідомлюючи, що саме пролунало і що мало бути». Через це він називає її «обеззброюючою» та «по-дитячому чарівною». Він порівнює її гру з «осколками інтерпретацій великих майстрів» і критикує її тихе звучання: «Можливо, через свою маленьку статуру маленька Аймі не могла видавати звуку, голоснішого за мецо-форте» [67].

Як позитивні, так і негативні відгуки знаходять контроль і концентрацію властивими її інтерпретаціям. Дж. Дістлер називає виступ Аймі на I турі Конкурсу імені Ф. Шопена 2021 року «холодним та розрахованим», який відображає «всю ідеальність воскового фрукту». «Її Скерцо *E-dur* було зразком бездоганної попередньої роботи, поданої з максимальною ефективністю, але з мінімальним теплом» [52]. Щоправда, коментуючи наступний тур, критик виправляється і каже, що, напевно, просто погано слухав минулий. Такого роду

«реверанс» сприймається як знак того, що юність піаністки налаштовує деяких освічених музикантів на скептичне сприйняття її майстерності та індивідуальності. Підтвердження можна знайти і в критиці повільних темпів, які обирає піаністка у ліричних частинах. Д. Фанінг називає їх «самолюбством» – можливістю продемонструвати рівень своєї концентрації – та навіть вказує на це як на причину того, що виконавиця на Конкурсі імені Ф. Шопена 2015 року не потрапила до числа шести переможців [57].

Співіснування таких різних точок зору на творчість Аймі показує, що вона є цікавою творчою особистістю, яка може по-різному сприйматися та викликати суперечливі емоції. Це є свідченням того, що її мистецтво хвилює слухачів, пробуджує в них бажання відгукнутися на нього, висловити свій погляд і нікого не лишає байдужим. До того ж, про надзвичайну обдарованість та значні успіхи юної піаністки говорить обширний перелік її нагород. Він нагадує ті розділи в енциклопедичних виданнях, які надаються, коли мова йде про видатних діячів мистецтва сучасності чи минулого. Разом з тим, це показчик активності молодой піаністки і свідчить про те визнання, яке вона здобувала крок за кроком у своїй піаністичній кар'єрі. Тому, узагальнюючи існуючу інформацію на різних сайтах і враховуючи відсутність її в українських джерелах, наведемо ці відомості. Аймі вже у 8 років встановила світовий рекорд, ставши наймолодшим володарем національної премії «*Sonare*» (*Junior Level G*) [34]. Також серед японських премій, отриманих Аймі в дитинстві – Нагорода імені Айко Ігучі, премія «Номура», музичний приз «*Tszuki*» та премія, спонсована газетою «*Mainichi Shogakusei*».

В числі досягнень Аймі є і державні нагороди. У 2006 році піаністка отримала три премії культури «Слава» від Ямагучі – префектури, в якій вона народилася. А у 2010 році, з нагоди 200-річчя з народження Ф. Шопена, уряд Польщі вручив Аймі «Шопенівський паспорт». Це символічний документ, який дає «мистецьке громадянство» за значний вклад у пропагування шопенівської спадщини. Станом на 2010 рік їх було 80 у світі. Ззовні паспорт схожий на справжній, має фотокарточку отримувача та факсиміле-підпис Ф. Шопена. Його

сторінки прикрашені пейзажами, які асоціюються з життям композитора, та водяними знаками з його листами і нотатками [63].

Найостанніші нагороди виконавиці – це національні премії «Краща дебютантка» та «*Idemitsu*». Вручення нагород «Краща дебютантка» відбувається з 2004 року з метою підтримати відкриття молодих творців, які «з'явилися як комети в індустріях моди, відео, графіки, мистецтва, архітектури і літератури» [85]. Мистецька премія «*Idemitsu*» була започаткована у 1956 році та давалась японським музикантам до 40-ка років (нині – до 30-ти). Її ціль – підтримати молоде покоління майбутніх провідних артистів (композиторів, виконавців та дослідників класичної музики) та забезпечувати безупинний розвиток професійної класичної музики в Японії. Важливим критерієм відбору є «мотивація, здібності та потенціал розвитку кар'єри митця нового покоління». Премія дуже цінується в Японії, її називають «воротами до успіху» для молодих музикантів. У 2022 році Аймі стала однією з трьох переможців (єдиною піаністкою) та отримала 3 млн єн (приблизно \$24 000) [80].

Своєрідне обличчя будь-якого виконавця, як відомо, створюють не тільки участь у конкурсах та отримані нагороди, але і репертуар, завдяки якому розкривається творчий потенціал музиканта, його професійна майстерність. Діяльність Аймі Кобаяші не є виключенням з цього правила. Судячи по записах, зроблених у її дитинстві, вона виховувалась на звичному для нас репертуарі – це етюдів на розвиток техніки (Б. Барток, Ф. Бургмюллер), поліфонія Й. С. Баха, сонатні форми В. А. Моцарта і Л. Бетховена та мініатюри Ф. Шопена і Ф. Шуберта. З роками піаністка все більше зосередилась на композиторах романтичної та класичної епох. В її концертних програмах майже неможливо знайти творів Й. С. Баха, окрім інвенцій та номерів з Французьких сюїт № 5 *G-dur* та № 6 *E-dur* і Партити № 2 *c-moll*, які вона виконувала тільки в перші роки своєї кар'єри.

З віденських класиків піаністка віддає перевагу двом композиторам – В. А. Моцарту і Л. Бетховену. У творчості В. А. Моцарта її приваблює концертний жанр, про що свідчить наявність трьох його зразків в

репертуарі виконавиці: № 20 *d-moll*, № 23 *A-dur*, № 26 *D-dur* («Коронація»). Нагадаємо, що Концерт № 23 був дебютом піаністки з оркестром, коли їй було лише сім років, але і з часом її інтерес до музики композитора не згаснув – останній раз вона виконувала його Концерт № 20 у 2019 році з Львівським філармонічним оркестром. Порівняно з концертами, дуже скромне місце в творчості Аймі посідають сонати В. А. Моцарта – є відомості про виконання лише однієї: № 18 *D-dur*. Серед значної фортепіанної спадщини Л. Бетховена піаністка обирає найвідоміші сонати композитора: № 8 *c-moll op. 13* («Патетична»), № 21 *C-dur op. 53* («Аврора»), № 23 *f-moll op. 57* («Апасіоната»). Окремо від цього списку стоїть Соната № 20 *G-dur op. 49* № 2, так звана «Легка», яку часто виконують учні музичних шкіл. Аймі ж зіграла її, коли їй було лише шість років. Як не дивно, поруч з такими популярними сонатами стоїть менш виконуваний Концерт № 4 *G-dur*, який піаністка виконала нещодавно, – у 2020 році з Токійським столичним симфонічним оркестром. Можна помітити, що в дитинстві та в юнацькі роки Аймі більш тяжіла до відомої музики, яку знає та любить публіка. Це можна пов'язати з бажанням дитини вразити слухачів своєю віртуозністю та музикальністю і опанувати найзначніші шедеври світової музики. Але з роками піаністка все частіше обирає менш популярні твори, що демонструє її зрілість як музиканта.

Не менш вибіркова Аймі і в романтичній фортепіанній літературі. В 11 років вона представила публіці Експромт *Es-dur op. 90* № 2 Ф. Шуберта і потім повернулась до цього композитора лише через дев'ять років, виконавши Сонату № 19 *c-moll D958*. В її репертуарі є Фантазія *fis-moll op. 28* Ф. Мендельсона та два твори Р. Шумана: «Дитячі сцени» *op. 15* та Арабеска *op. 18*. Порівняно з іншими композиторами, Аймі часто грає музику Ф. Ліста. Нагадаємо, що його «Сонату по прочитанню Данте», три Сонети Петрарки та ноктюрн «Мрії кохання» вона записала в студії «*Warner Classics*», і, крім того, виконувала наживо Парафраз на «Ріголетто» Дж. Верді і транскрипції романсів «Бажання» Ф. Шопена та «Посвята» Р. Шумана. Не оминула піаністка і Концерту № 1 *Es-dur*.

Найменшу частку в репертуарі виконавиці займають твори композиторів XX століття: Соната № 3 *a-moll op. 28* С. Прокоф'єва, Соната-фантазія № 2 *gis-moll op. 19* О. Скребіна, Концерт № 2 *c-moll op. 18* С. Рахманінова і «Благородні та сентиментальні вальси» М. Равеля.

Оглядаючись на всі конкурси і фестивалі, присвячені Ф. Шопену, в яких брала участь піаністка протягом свого життя, очевидно, що більшу частину її репертуару становить музика польського композитора. Ще в 9 років Аймі представила публіці свої перші інтерпретації його творів – Мазурки № 5 *B-dur op. 7* № 1 та Ноктюрну № 20 *cis moll op. posth.* Ноктюрн став своєрідною візитною карточкою юної Аймі: протягом наступних п'яти років вона часто виконувала цей твір на біс після концертів і грала його на старовинному фортепіано Ф. Шопена у Варшаві, на сценах Нью-Йорку, Познані й Токіо, записувала для свого дебютного CD-диску та для японського телеканалу «*Asahi-TV*». Не менш популярними у її виконанні були обидва шопенівські концерти. Першим піаністка освоїла Концерт № 2 *f-moll op. 21* – вона презентувала його публіці у Кракові, коли їй було лише 12 років (2008), і пізніше виконувала його з «Оркестром Нового міста» Токіо (2009), оркестром XVIII століття Франса Брюггена (2009), Познанським філармонічним оркестром (2010) та на Конкурсі імені Шопена в Азії (2010). Але після 2010 року цей твір зник з її репертуару. Цікаво, що піаністка, обираючи повністю нову програму для свого повернення на варшавський Конкурс імені Шопена у 2021 році, не стала виконувати цей твір у фіналі, а знову, як і у 2015 році, виконала Концерт № 1 *e-moll op. 11*. Можливо, це було пов'язано з особистими уподобаннями виконавиці, а може, вона не хотіла витратити сили на «згадування» іншого концерту. В той же час, Концерт № 1 займає значне місце в репертуарі Аймі вже понад 12 років. Вона виконувала його з Польським фестивальним оркестром (2010), Юнацьким оркестром Токіо (2010), «Віртуозами Москви» (2011), на конкурсі Джини Бахауер (2012), з Симфонічним оркестром Хіросіми (2016) та Варшавським філармонічним оркестром (2015, 2021). Серед інших творів Ф. Шопена, які грала Аймі, Соната № 2 *b-moll op. 3*, чотири Скерцо, Балади № 1 *g-moll op. 23* та № 2 *F-dur*

ор. 38, Баркарола *Fis-dur* ор. 60, Прелюдії ор. 28, Мазурки ор. 17 та ор. 30, Полонез *As-dur* ор. 53 («Героїчний»), Полонез-фантазія *As-dur* ор. 61, *Andante spianato* і Великий блискучий полонез *Es-dur* ор. 22, а також ряд етюдів та інших мініатюр. Такий список вражає, і неможливо уявити, щоби людина витратила стільки часу і зусиль на музику композитора, яким би не захоплювалась: «Я люблю Шопена і його музику. Кожен раз, коли у мене в житті поворотний момент, його музика дає мені безліч досвіду і спонукає мене рости як особистість і музиканта. Тому він дуже важливий композитор для мене», – каже Аймі [83]. Вона проводить паралелі між Ф. Шопеном та менталітетом японців, вказуючи на те, що їх пов'язує «нерішучість» [89]: «Японці не виражають відкрито свої почуття, вони про це не говорять, а обдумують всередині або сумніваються, чи варто казати. Те саме можна сказати і про Шопена: він вів щоденник замість того, щоб казати про свої почуття людям, та виражав їх через музику» [82]. Його музика приваблює піаністку тим, що вона «зовсім не проста», заплутана та її важко зрозуміти [90]. З усіх творів композитора Аймі виділяє один особливий для себе – 24 прелюдії ор. 28. Його найчастіше можна було почути на останніх концертах Аймі, крім того, його виконанням вона була найбільш задоволена з усієї своєї програми XVIII Конкурсу імені Шопена [88]. Піаністка каже, що кожна з 24 п'єс дуже незалежна і має свій сильний характер, але при цьому, якщо подивитися на цикл загалом, – формується зовсім інший погляд на них. В них «так багато характерів, тональностей, різних почуттів, і вони так добре структуровані» [90]. Аймі вважає 24 прелюдії одним з найскладніших творів Ф. Шопена: «Завжди дуже втомлює мене, але я насолоджуюсь ним» [33].

Однак, цікаво, що на питання в Інстаграм, хто її улюблений композитор, виконавиця відповідала: «Шуберт, Моцарт, Шуман...?» [38]. До того ж, на спільний зі своїм майбутнім чоловіком концерт у грудні 2021 року піаністи не винесли творів Ф. Шопена, хоча обидва відомі виконанням саме його музики. Таким чином, за словами Кіохі Соріта, вони хотіли показати, яку музику планують грати надалі. Можливо, ці факти пов'язані з тим, що Аймі втомилась від того, що її ім'я постійно асоціюється у слухачів з Ф. Шопеном, або вона

просто хоче поглибитись в творчість інших композиторів, чого вона не могла собі дозволити в минулому. Піаністка каже, що зараз працює над творами Ф. Шуберта: «Я чекала на правильний час, щоб сфокусуватися на його музиці, і, я думаю, зараз він настав. Одна соната чи п'єса або дві кожен рік – я хочу працювати далі над його музикою» [33].

Окрім сольної кар'єри, протягом останніх років Аймі стала цікавитися ансамблевими виступами. Піаністка каже, що як соло-музикант має створювати музику на сцені самотійно, але їй подобається «ділити» її з кимось, тому вона хоче грати більше камерних творів та концертів з оркестром [37; 60; 83]. Навчаючись у Кьортісовському інституті, виконавиця акомпанувала Сонату для скрипки та фортепіано *g-moll* К. Дебюссі, Фантазію на теми з опери «Кармен» Ф. Ваксмана та Сонату для скрипки та фортепіано № 1 *d-moll op. 75* К. Сен-Санса. Новим для Аймі став і досвід гри у фортепіанному дуеті. Нагадаємо, що разом зі своїм вчителем вона виконувала Фантазію *f-moll* в чотири руки Ф. Шуберта (2022), а на вищезгаданому концерті з Кіохі Соріта (2021) – «Варіації на тему Гайдна» Й. Брамса, Сонату для двох фортепіано *D-dur* В. А. Моцарта, «12 п'єс для маленьких і великих дітей для фортепіано в 4 руки» Р. Шумана та «Варіації на тему Паганіні» В. Лютославського.

Про гнучкість та різноплановість таланту Аймі свідчить і те, що вона записала саундтрек до японського фільму «*Nemuriyusurika*» (2011 рік, режисер – Катсумі Сакагучі) і навіть зіграла у ньому одну із головних ролей, спробувавши себе у якості акторки [71]. А у 2016 році піаністка разом з Симфонічним оркестром Хіросіми, окрім Концерту № 1 Ф. Шопена, виконала композиції з аніме-фільмів Хаяо Міядзакі: «*One Summer's Day*» із «Віднесених привидами» та «*A Town With An Ocean View*» зі «Служби доставки Кікі, юної відьми».

Дивлячись на таке насичене життя та шалене навантаження виконавиці, в уяві виникає образ замкнутої, зануреної у свої думки людини. Але Аймі завжди усміхнена і відкрита, вона так і випромінює радість і любов до життя та до музики. Вона грає, тому що це приносить їй радість [40]. «Фортепіано – мій найкращий друг, – каже виконавиця. – З ним я можу поділитися всіма своїми

почуттями, секретами, які не можу відкрити нікому. Коли я граю, це знімає мій стрес, робить мене більш спокійною та розслабленою. Фортепіано завжди зі мною» [37]. Аймі мріє про розвиток своєї кар'єри і яскраве майбутнє та хоче мати багато концертів по всьому світу, тому що вони роблять її щасливою [83].

Висновки до Розділу 1

Насичене творче життя молодой японської піаністки постає у двох взаємопов'язаних ракурсах. *Перший* з них стосується шляхів формування її раннього таланту, численних випробувань на різних конкурсах та участі у музичних фестивалях. *Другий* – представлений розмаїттям критичних відгуків на виступи Аймі Кобаяші та виконуваними нею творами. Плідна діяльність та наполегливість піаністки зумовили розквіт її природнього обдарування, підтвердженням чому є низка нагород, одержаних Аймі на багатьох міжнародних конкурсах, що слугує свідомством визнання її піаністичної майстерності та художньої зрілості.

РОЗДІЛ 2

ПРЕЛЮДІЇ *ор. 28* Ф. ШОПЕНА У ВИКОНАВСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

Питання інтерпретації як особлива дослідницька проблема актуалізувалися у другій половині ХХ століття, що пов'язано з накопиченням досвіду як в царині виконавського мистецтва, так і в інших сферах науки про музику. Мається на увазі поява розробок щодо стилю [10; 11; 21; 23; 25; 66], творчості того чи іншого композитора [43; 44; 45; 46; 51; 56; 64; 68] тощо. Кожен з авторів пропонував власний погляд на обраний предмет освітлення, вступаючи в діалог з вже існуючими точками зору. Ця природня для будь-якого наукового пізнання ситуація, враховуючи особливості невербальної мови музичного мистецтва, стимулювала інтерес до феномену інтерпретації, оскільки у кожному разі мимоволі виникала необхідність перевірки власного сприйняття музичного явища з існуючими формами його об'єктивного існування (нотний текст, авторські ремарки та коментарі, аудіозапис тощо). Плідною сприймається концепція В. Москаленка, згідно з якою музичний твір інтерпретується не тільки у виконавському процесі, але й при вивченні різних його складових, історії створення, розгляду у контексті композиторського стилю і т. ін. Такий підхід дозволив музикознавцю стверджувати, що поняття інтерпретації охоплює також музикознавчу, публіцистичну, критичну діяльності [18]. Виходячи з цього, Прелюдії *ор. 28* Ф. Шопена будуть представлені у двох інтерпретаційних ракурсах: в музикознавчих тлумаченнях та виконавських версіях.

2.1 Музикознавча думка про Прелюдії *ор. 28* Ф. Шопена

Прелюдії *ор. 28* – один з найвідоміших циклів Ф. Шопена. Невипадково він неодноразово ставав об'єктом різноманітних за жанром наукових праць: від магістерських, докторських дисертацій, монографій до статей з широкою проблематикою. Однією з перших ластівок у другій половині ХХ століття стало

магістерське дослідження (1970) Едварда Л. Деніела (*Edward L. Daniel*) [51]. Автор коротко описує історію створення Прелюдій та розмірковує про дати їх написання. Нагадаємо, що опус був завершений під час подорожі Ф. Шопена та Жорж Санд до Майорки восени та взимку 1838–1839 років, але достеменно невідомо, які саме прелюдії були цілком написані там, і взагалі, чи були такі. Окрім історії створення циклу, надається короткий огляд історії розвитку жанру, в якій Ф. Шопен розпочав новий етап – створив прелюдію як окрему п'єсу, яка не передує іншому твору. У своєму детальному аналізі Прелюдій Е. Л. Деніел зосереджується, в першу чергу, на формах творів та гармонічних інноваціях композитора. Він підкреслює, що польський композитор робить «відрив» від основних гармонічних традицій та передбачає прийоми письма пізньоромантичної доби, зокрема Р. Вагнера (50, с. 47, 99–100). Це простежується у використанні раптових – без спільного акорду – модуляцій у неспоріднені тональності та хроматизмів і неакордових звуків замість традиційних акордових послідовностей. Завдяки цьому створюються постійні дисонанси та руйнується стійке відчуття ладу, наближуючись до атональності, що буде характерно для музики кінця ХІХ та початку ХХ століть (там само, с. 46–47, 63, 96, 120, 230). Музикознавець уточнює форми прелюдій, підкреслюючи наслідування композитором традиції: 11 прелюдій з 24-х – одночастинні (45,8%), 4 – двочастинні (16,7%), 8 – тричастинні (33,3%) та 1 – п'ятичастинна (4,2%). 13 прелюдій містять коду (54,2%), 5 – вступ (20,8%) та 2 – інтерлюдію (8,3%) (там само, с. 214–216). Як бачимо, дослідника цікавлять певні грані мислення Ф. Шопена, які вказують як на зв'язок композитора з традицією, так і передчуття новітніх тенденцій в музиці ХІХ століття. Поза уваги при такому ретельному аналізі залишається образно-емоціональний зміст як окремих прелюдій, так і циклу у цілому та його піаністична складова, що є важливим, враховуючи піаністичний талант їхнього автора.

Ці прогалини у комплексі з розв'язанням інших питань компенсують докторська дисертація (1993) Мерілін Енн Майєр (*Marilyn Anne Meier*), книга (1994) Джеффрі Крескі (*Jeffrey Kresky*) та дисертація (2014) Шейли Кей Барнхарт

(*Sheila Kay Barnhart*). Авторські позиції виявляють як спільні моменти, так і розкривають нові, ще не охоплені науковою думкою аспекти. Виходячи з цього, доцільним є їхній розгляд в хронологічній послідовності. Найбільшу цінність для піаністів, на нашу думку, становить робота М. Е. Майєр [68]. Вона складається з чотирьох розділів. Перший – охоплює детальну історію жанру фортепіанної прелюдії, починаючи від німецьких органних табулатур XV століття та закінчуючи 24-ма прелюдіями французького композитора Моріса Оані, написаних у 1974 році. Другий розділ присвячений Ф. Шопену як піаністу та вчителю з описом його новаторства та методики викладання, а саме виконанню ним власних прелюдій, фразуванню, інтонуванню, *rubato*, аплікатурним принципам, педалізації, навчальному репертуару, начеркам «Методи» тощо. До власне Прелюдій авторка переходить у третьому розділі, де вона говорить про період написання, редакції, назви, відгуки критиків та історію виконання твору. Такий комплексний підхід до дослідження Прелюдій допомагає виконавцям сприйняти твір більш цілісно, адже в одній роботі зібрано все необхідне для кращого розуміння всіх мініатюр – і контекст написання, і значення в історії фортепіанної літератури, і педагогічні засади композитора, – та надихнути на більш усвідомлену власну інтерпретацію. Питанню виконавства Прелюдій присвячений останній розділ дослідження М. Е. Майєр, в якому вона передає власний досвід роботи над циклом та розкриває секрети для вправного подолання технічних складнощів. Авторка підкреслює: «Немає єдиного правильного способу виконання Шопена, але існують певні ознаки, які свідчать про вдачу шопенівську інтерпретацію, такі як: використання тонкого легато; збереження чистоти мелодій; втілення контрастів у настроях, фактурі та балансі між голосами; використання високорозвиненої контрапунктної гри та ритмічна гнучкість» [68, с. 67]. Відштовхуючись від цих принципів, вона дає точні та детальні поради щодо кожної прелюдії: як повернути зап'ястя, наскільки підіймати пальці, які ноти мають бути акцентовані, який голос прослухати і навіть на які долі тактів брати педаль та скільки її тримати.

Однією з найвідоміших робіт про Прелюдії стала праця Дж. Крескі «Путівник читача до прелюдій Шопена» [64]. Це книга видана для широкого кола читачів: вона написана образною та поетичною мовою і зрозуміла як професіоналам, так і початківцям у музиці. Дж. Крескі аналізує нотний текст кожної прелюдії, а саме – логіку рухання мелодії, розвитку музичної думки та змін гармоній. Але найцікавішим в його аналізі є його власне ставлення до прелюдій та мальовничі описи музики. Метафори, які він використовує (як наприклад, «велике реєстрове розсіювання світла», «дивовижна життєрадісність» [64, с. 99], «невгомонний потік» [там само, с. 28] та інші) надихають піаністів на роздуми над образами та характерами твору. В той же час, його суб'єктивну оцінку прелюдій можна, без перебільшень, назвати суперечливою. Наприклад, Прелюдію № 14 *es-moll* автор вважає «менш старанно створеною, ніж інші» та припускає, що ідея написати прелюдії у всіх 24-х тональностях могла призвести до «певної творчої втоми» [64, с. 73]. Прелюдія № 15 *Des-dur*, на його думку, «аж ніяк не найглибша, приємна чи цікава» [там само, с. 76], а Прелюдію № 18 *f-moll* він взагалі впевнено називає «найслабшою з прелюдій» [там само, с. 95]. При всій неоднозначності таких висловлювань книга Дж. Крескі становить інтерес для читачів та дослідників, про що свідчать часті звернення до неї інших авторів.

На цьому тлі виокремлюється праця Ш. К. Барнхарт, цінність якої визначається педагогічною спрямованістю [44]. Авторка робить класифікацію Прелюдій за рівнем технічної складності, без урахування художніх завдань, і поділяє їх на чотири ступені: легкий (№ 4 *e-moll*, № 6 *h-moll*, № 7 *A-dur*, № 20 *c-moll*), середній (№ 2 *a-moll*, № 9 *E-dur*, № 13 *Fis-dur*, № 14 *es-moll*, № 15 *Des-dur*, № 21 *B-dur*), високий (№ 1 *C-dur*, № 3 *G-dur*, № 10 *cis-moll*, № 11 *B-dur*, № 17 *As-dur*, № 22 *g-moll*, № 23 *F-dur*) та дуже високий (№ 5 *D-dur*, № 8 *fis-moll*, № 12 *gis-moll*, № 16 *b-moll*, № 18 *f-moll*, № 19 *Es-dur*, № 24 *d-moll*). Дослідниця аналізує кожну прелюдію, за виключенням «легкого» ступеню, і дає практичні рекомендації щодо подолання технічних складнощів – ведення голосів, пасажів, поліритмії, зміни ритму, розтяжок пальців, стрибків, аплікатури, подвійних нот,

октав, репетицій, педалізації та незалежності рук. Цікавою є її пропозиція використовувати Прелюдії як матеріал для розвитку техніки піаністів. Ш. К. Барнхарт пояснює це тим, що часто для учнів та студентів удосконалення технічних навичок – найменш привабливий аспект навчання, оскільки їм набридають нескінченні гамми та етюди, відокремлені від художніх завдань. «Хоча для виконання будь-якого музичного твору потрібна різноманітність технік, – пише вчена, – у Прелюдиях часто одна або дві технічні навички виступають найбільш виразно, роблячи їх відмінним матеріалом для технічного студіювання» [44, с. 74].

Інші грані Прелюдій Ф. Шопена розглядає український дослідник Володимир Бордонюк, який виявляє їхні глибинні тематичні зв'язки з творами Л. Бетховена [2]. Як приклад, вчений наводить Прелюдію № 14, тональність якої – *es-moll* – та фактура нагадують Скерцо з Сонати № 4 *op. 7, Es-dur* Л. Бетховена, Прелюдію № 19 *Es-dur*, що перегукується із заключною партією I ч. Сонати № 8 *op. 13 c-moll* («Патетичної»), Прелюдію № 24 *d-moll*, яка наслідує від Л. Бетховена побудову теми (ходи по тризвуку) у стилі французьких революційних пісень тощо.

Як в зарубіжному, так і в українському музикознавстві окреме місце посідає питання цілісності циклу. Дж. Крескі пише у Передмові: «Питання органічної єдності та статусу колекції – ці прелюдії є двадцять чотирма окремими творами чи одним (в двадцяти чотирьох частинах)? – не лише цікаве, а й, можливо, унікальне» [64, с. XIV]. Загальновідомо, що Прелюдії Ф. Шопена, як і «ДТК» Й. С. Баха, охоплюють всі 24 тональності, але на відміну від свого попередника, Ф. Шопен розташовує їх не в хроматичній послідовності, а за квінтовым колом по парах (мажор – паралельний мінор). Дж. Крескі підмічає, що така послідовність менш механічна та більш природня і «музикальна» – вона дає можливість простежити зв'язки між прелюдіями, адже вони рухаються по споріднених тональностях і, відповідно, мають спільні акорди. Доцільно привести цікаве спостереження В. Бордонюка стосовно тлумачення квінтових співвідношень в стародавній риториці, зміст яких пов'язувався із

загальноестетичними поняттями. Вчений, зокрема, пише: «Краса і просторовість надземного сенсу від часів стародавньої риторики символізувалася за допомогою квінтової інтерваліки: квінтове коло визначило стрижневу інтервальну конструкцію Прелюдій Ф. Шопена, які відмежувались від механічної моторики посекундового просування в хроматичній гамі у Й.С. Баха» [3]. Дж. Крескі припускає, що Ф. Шопен іноді навіть навмисне підкреслює тональні зв'язки. Як приклад, автор вказує на пари прелюдій, які з'єднані між собою спільним останнім звуком, що створює ефект своєрідного інтонаційного мосту (№ 1 *C-dur* та № 2 *a-moll*, у мелодії, № 3 *G-dur* та № 4 *e-moll*, № 11 *H-dur* та № 12 *gis-moll*, № 17 *As-dur* № 18 *f-moll*, № 19 *Es-dur* та № 20 *c-moll*, № 21 *B-dur* та № 22 *g-moll*, у басу). Це свідчить на користь того, що цей цикл – скоріше один великий твір, ніж 24 дрібних. Крім того, Дж. Крескі проводить аналогію між Прелюдіями та жанром симфонії, адже вони також вибудовані за принципом контрасту: «<...> прелюдії презентують кожен настрій, який був випробуваний, запропонований, розглянутий і потім легко відкинутий, немовби мовчання між творами веде до наступного, одночасно завершуючи попередній» [64, с. XIV]. Підкреслюючи свою думку, автор порівнює цикл з іншими збірками Ф. Шопена – вальсами, мазурками тощо – і вказує на те, що навіть записані та виконані разом, вони поєднані тільки спільним жанром і складають скоріше «список» творів, ніж одну розширену композицію, чого не можна сказати про прелюдії [там само].

Про цілісність циклу свідчать і результати докторської дисертації (2008) Андреаса Боелка (*Andreas Boelcke*) [45]. В ній наводиться дослідження польського шопеніста Юзефа Хомінські (*Józef M. Chominski*), який угруповує мініатюри за принципом тричастинної форми: I ч. – № 1–12, II ч. – № 13–15, III ч. – № 16–24. У II ч. дослідник об'єднує найдовші прелюдії (кожна з крайніх прелюдій займає близько 4-х хвилин) та виявляє схожість її побудови з ноктюрном, за виключенням того, що частини змінені місцями: в ноктюрні крайні частини швидкі, а середня – повільна; в цих трьох прелюдіях крайні (№ 13 і № 15) – повільні, середня (№ 14) – швидка. На думку А. Боекла, польський дослідник робить не дуже вдалу спробу знайти спорідненість прелюдій завдяки

повторюваному мотиву. Підтримку своїх спостережень він знаходить і у швейцарського музикознавця Жан-Жака Ежелдінге (*Jean-Jacques Eigeldinger*), який розкритикував концепцію Ю. Хомінські. Він вважав, що будь-яка спроба угруповання прелюдій стикається з рядом перешкод, і насправді вони об'єднані двома мотивами: перший (X) – висхідна секста і низхідна секунда, другий (Y) – висхідна секста, низхідна секунда і низхідна секунда. І третє дослідження, яке розглядає А. Боекл, належить Ансельмі Герхард (*Anselm Gerhard*). Вона звертає увагу на частий рух в Прелюдіях від V ступеню до VI та навпаки, який додає музиці відчуття нерішучості та невизначеності. Крім цього, підкреслюється особливий зв'язок між початком та кінцем циклу та вказується на відбиття в ньому філософської концепції: «<...> музичне вираження Романтичної ідеї, що життя – це початок смерті, і що кожний початок органічного існування вже безпосередньо пов'язаний з його наближеним кінцем» [45, с. 57]. Розгляд А. Боеклом існуючих концепцій не випадковий, бо вчений прагнув визначити власний підхід. Тому стає зрозумілим його вибір теоретичних засад А. Герхард як основи своєї роботи з метою показати через детальний аналіз кожної прелюдії, яким чином рух між V та VI ступенями пронизує та об'єднує весь цикл.

Серед українських дослідників концепцію циклізації Прелюдій розглянув В. Бордонюк на прикладі взаємозв'язків з «ДТК» Й. С. Баха [3]. Він вказує, що за темпо-ритмом і жанром майже всі прелюдії викладені попарно та нагадують співвідношення «прелюдія – fuga». Наприклад, Прелюдія № 1 *C-dur* носить прелюдійний характер, в той час як в Прелюдії № 2 *a-moll* відчувається схожість з фугою – про це свідчать тональності проведення теми та ритмічне збільшення її мотиву в двох останніх тактах по аналогії з бахівськими фугами. Але починаючи з Прелюдії № 7 *A-dur*, Ф. Шопен міняє «прелюдію» і «фугу» місцями і точками опори стають саме «прелюдійні» п'єси, які розвивають цикл до «маніфестації романтичного “Пориву в Нікуди” в No 24» [3, с. 234]. Така будова опусу, на думку В. Бордонюка, доказує, що Прелюдії – це авторський складений цикл.

Драматургії циклу присвячена стаття Михайло Лемішко «24 прелюдії Фредеріка Шопена *op. 28* як феномен єдності циклу на різних структурних

рівнях» (2016) [16]. Автор прослідковує принцип дзеркальної симетрії як підвалину, на якій ґрунтується логіка образно-емоційних, функціональних та структурних співвідношень у творі. Ця симетрія проявляється на рівні акордики ($T - S - D - T$) та рівні тональностей ($T - D - S - T$), а також у значенні мажорної терції тоніки, яка закінчує першу прелюдію та започатковує кожен з трьох мажорних прелюдій на вершині циклу (№ 13 *Fis-dur*, № 15 *Des-dur*, № 17 *As-dur*). «Життя людини – ніби також рух по колу: спочатку підйом (“домінантовий” напрям), відтак вершина життя, зрілість, досягнення мети (аналогія у циклі – “терцієві” прелюдії на вершині підйому); далі – невблаганний, поступовий рух униз (“субдомінантовий” напрям), до неминучого фінішу», – пише М. Лемішко [16, с. 117].

Загальновідомо, що до початку ХХ століття «24 прелюдії» не виконувались як саме цикл. За відомостями зарубіжних дослідників, сам Ф. Шопен на своїх концертах грав тільки окремі п'єси та найбільша кількість, яку він виконав підряд, – це чотири прелюдії на концерті 26 квітня 1841 року. Про це пише М. Е. Майєр, посилаючись на В. Етвуд та Дж. Месуєн-Кемпбелл і відгуки на концерти композитора [68, с. 67–68]. Думки музикознавців щодо доречності виконання Прелюдій циклом розходяться. М. Е. Майєр припускає, що це не передбачалось первісним задумом композитора, і вказує на те, що не всі виконавці розглядають цей твір як цілісний та об'єднаний не лише загальною назвою та формальною структурою. Крім того, якщо виносити твір на концерт у повному обсязі, постає питання збалансованості концертної програми, адже Прелюдії займають за хронометражем більше 40-ка хвилин і тому сприймаються як головна подія виступу [68, с. 67–68]. З іншого боку, Дж. Крескі та А. Боекл вважають, що виконані по порядку Прелюдії здаються «належними» одна до одної – і навпаки, вони не мають музичного сенсу, втрачають тональні зв'язки та певний настрій, коли згруповані випадковим чином [45; 64]. Можливо, під впливом сьогоденної естетики, де піаністи тяжіють до виконання більш масштабних композицій, у наш час Прелюдії часто виконуються саме циклом. Започаткували таку практику А. Корто і Ф. Бузоні, а пізніше цикл виконували

К. Аррау, М. Полліні, М. Аргеріх, А. Шифф, В. Ашкеназі, І. Погорелич, М. Плетньов, Ч. Річард-Хемлін та інші.

2.2 Прелюдії *op. 28* Ф. Шопена у виконавській інтерпретації Аймі Кобаяші

«Прелюдії Шопена формують досить унікальний музичний організм, схожий на погляд, в якому розглядають суспільство мурах або кораловий риф як колекцію індивідуальностей та супер-організм з численними дрібними складовими», – пише Дж. Крескі [64, с. XVII–XVIII]. Перед кожним виконавцем постає питання, як показати всю різноманітність емоцій, стилів та характерів прелюдій, передати 24 різних настрої, розкрити унікальність кожної п'єси – і при цьому, об'єднати цикл в одне ціле та вибудувати його драматургію. Розглянемо, як це робить Аймі Кобаяші.

Вже з Прелюдії № 1 *C-dur* відчутно, що піаністка підпорядковує усі виразові засоби створенню певного образу у загальній концепції циклу. Вона грає відповідно до усталеної традиції: іде за верхнім голосом (при цьому прослуховуючи середній та розвиваючи його до кульмінації), робить *stretto*, як зазначено у композитора, але поступово, не зсуваючи темпи різко. У Аймі Перша прелюдія – це вступ. Це тільки початок подорожі, вона ще не видає всі свої емоції та почуття, і в кульмінації ми лиш бачимо натяк на те, що нас чекає. Виконавиця інтригує публіку та її хочеться слухати далі, тому що все ще попереду. Наступні прелюдії (№ 2–6) теж виступають своєрідним знайомством з циклом. Аймі робить між ними великі паузи, ніби розмежовуючи одну від одної, та користується цим часом, щоби перелаштуватись у нові характери. Таким чином, складається враження, що піаністка хоче рівною мірою відокремити та підкреслити різні грані Прелюдій та різні емоційні стани, вкладені в них композитором. Прелюдія № 6 *h-moll* закінчує цей перший розділ циклу.

Нагадаємо, що В. Бордонюк групує прелюдії попарно («прелюдія» – «фуга») та вказує на зміну місяцями «прелюдії» і «фуги», починаючи з Прелюдії

№ 7 [3]. Невідомо, чи Аймі поділяє схоже бачення будови циклу, але з пари прелюдій № 7 *A-dur* та № 8 *fis-moll* в її виконанні відчутний переломний момент у русі. Вони стають першими прелюдіями, між якими піаністка не робить паузу. Прелюдія № 7 виступає інтродукцією до Прелюдії № 8, яка в свою чергу започатковує шлях до трагічного фіналу. Це перша драматична кульмінація і одна з найбільш технічно складних Прелюдій, яка вимагає неабиякого напруження сил – як фізичних, так і емоційних. Своїм неспокійним, бурхливим характером вона перекликається з Прелюдією № 24 *d-moll* і стає першим натяком на драматичну розв'язку циклу.

У наступних кількох прелюдіях напруження спадає, це продовження розвитку і розкриття різних граней відносно спокійних образів – ліричних, ідилічних, величних, скерцозних. Навіть у енергійній Прелюдії № 12 *gis-moll*, яку можна трактувати як жорстку та рішучу, Аймі додає більше тихого звучання і скерцозного характеру.

Від попередніх п'єс Аймі відокремлює Прелюдію № 13 *Fis-dur*. Очевидно, що вона придає велике смислове значення цій мініатюрі. Довга пауза, яку Аймі робить перед її виконанням, знімаючи руки з клавіш та торкаючись підвіски на шиї на удачу, не просто дає слухачам час зануритись у новий настрій, але й символізує підготовку до вираження чогось значного та особистого. Цей номер та № 15 *Des-dur* стають центральними п'єсами циклу в інтерпретації А. Кобаяші. Піаністка розставляє змістовні акценти на повільних мажорних прелюдіях, і це підкреслює її ліричну трактовку циклу. Вона фокусує увагу на поетичності, тонкості та делікатності музики Ф. Шопена, ніж на її могутності та відчаю.

Прелюдія № 16 *b-moll* – це наступна драматична кульмінація, найбільший емоційний надриг після останньої прелюдії в циклі. В ній Аймі демонструє технічну віртуозність та переконливість в художньому плані, не випадково ця прелюдія часто вважається технічно найскладнішою. Починаючи з Прелюдії № 17 *As-dur* виконавиця більше підкреслює зв'язки між мініатюрами та мислить їх по дві. Як правило, такі пари пов'язані між собою спільними звуками – інтонаційними мостами, про які писав Дж. Крескі – на них і акцентує увагу Аймі.

Вона демонструє тонкий перехід до Прелюдії № 18 *f-moll*, яка об'єднана з попередньою спільною нотою у мелодії. Ф. Шопен не проставляє динамічних відтінків на початку п'єси, лишаючи їх на розгляд виконавця, і часто піаністи починають її з *forte*, аби підкреслити контрастність образів. Але А. Кобаяші обирає інший шлях – вона починає з *piano*: перша нота «до» ніби народжується зі згаслого «до» попереднього акорду. Ще один майстерний перехід виконавиця робить між прелюдіями № 19 *Es-dur* та № 20 *c-moll*. Перша з них закінчується на тонічному тризвуку з «соль» у верхньому голосі, і друга починається теж з тонічного тризвуку, в тому самому регістрі та з «соль» у мелодії, але у паралельному мінорі. Не роблячи паузи між п'єсами, піаністка не дає змоги «передихнути» слухачеві та одразу занурює його у новий контрастний образ, при цьому яскраво підкреслюючи темброво зміну тональностей. Прелюдії № 21 *B-dur* та № 22 *g-moll* Аймі пов'язує аналогічно переходу між номерами 17 та 18: октава у лівій руці виникає з октави у попередньому акорді. Що цікаво, на цей раз в нотному тексті позначене *forte* на початку Прелюдії № 18, але піаністка не дотримується цієї вказівки заради об'єднання двох п'єс.

Між фінальною парою циклу нема яскраво виявлених інтонаційних зв'язків, але все одно вони об'єднуються в інтерпретації японської виконавиці. Прелюдія № 23 *B-dur* виступає останнім світлим образом, заспокоєнням перед неминучим трагічним кінцем.

Як вже було зазначено, для Аймі характерно ліричне трактування циклу, і це знаходить відображення як в загальній концепції драматургії, так і в тонких деталях, зокрема у застосуванні динаміки. Поширена думка, на яку вказує Н. Кашкадамова, полягає в тому, що динамічні позначення Ф. Шопена мають інтерпретуватися як вираз експресії композицій, а не як прямі вказівки на силу звучання [12]. Крім того, П. Бадюра-Скода пропонує таблицю динамічних нюансів у творчості Ф. Шопена, вважаючи, що *ff* у композитора тлумачиться як *mf*, *f* означає *mp*, *p* розуміється як *pp*, а *pp* виконується ледь чутно [43]. Саме такий підхід до динаміки ми знаходимо у виконанні Аймі. Яскравим прикладом слугує Прелюдія № 9 *E-dur*. Це невелика п'єса, яка складається усього з 12-ти тактів та

носить характер маршу. Для когось у цій прелюдії лунає гімн, інші чують звучання дзвонів. Її образ наповнений величністю, благородством та урочистістю. Вже перший такт Ф. Шопен розпочинає з *forte*, після чого сліднують постійні кресцендо, що виливаються в кульмінацію на *ff*. Лише в дев'ятому такті єдиний раз з'являється *piano*, яке служить підготовкою до потужного фіналу. Можливе виконання цієї прелюдії з пафосом, роблячи акцент на силі звуку, енергійності та рішучості. Однак у трактуванні Аймі переважає динаміка від *p* до *mf*, що надає мініатюрі спокою та зосередженості – це наче спогад про якийсь світлий і шляхетний образ. Піаністка демонструє багатство та мінливість гармоній і для цього часто вдається до тихих динамічних відтінків. Доцільно нагадати про специфіку шопенівського роялю, який, порівняно з сучасними інструментами, мав більш камерне звучання. Реставратор рояля «Pleyel» 1848 року Марсель Лапонт (Marcel Lapointe), писав: «Звук не такий гучний, механіка легша, а клавіші менші. <...> Найбільша різниця полягає у тембрі. На сучасному піаніно звук, як правило, є однорідним, але на Pleyel ви маєте три чітко розрізнені секції з характерними тонами, що дає піаністу багато різних тембрів для роботи» (цит. за: [46]). Тож аналізуючи використання динаміки Аймі, можна припустити, що піаністка намагається наблизитись до звучання шопенівського інструменту.

В інших прелюдях, серед яких № 12 *gis-moll*, № 17 *As-dur*, № 14 *es-moll*, № 20 *c-moll* та № 22 *g-moll*, Аймі також уникає звичного для нашого розуміння *f* і *ff*, переважно звертається до м'яких звучностей. Коли ж голосні відтінки все-таки виникають, це підкреслює ключові моменти в музиці, надаючи їм значної психологічної вагомості. Тоді вони виступають проявом надриву та виплеском назовні стриманих емоцій або ретельно прорахованою кульмінацією попереднього розвитку. *Forte* у виконавиці позбавлене різкості, жорсткості, «стуку» – піаністка весь час дотримується шопенівської настанови співочої гри. Як відомо, Ф. Шопен як піаніст сам тяжів до тихих звучностей і його *forte* відрізнялось від, наприклад, *forte* Ф. Ліста. Тому шанувальники Аймі часто говорять про те, що серед сучасних виконавців саме вона своєю інтерпретацією найбільш наближена до автентичного авторського прочитання циклу.

Співочість інтонування піаністка проявляє і у виконанні орнаментики. Із свідчень учня Ф. Шопена Кароля Мікулі (*Karol Mikuli*) ми знаємо, що при виконанні мелізмів композитор рекомендував брати видатних італійських співаків за взірць [56, с. 59]. Гра А. Кобаяші відповідає цій настанові: вона інтонує і «проспівує» кожен ноту в мелізмах, що можна почути, наприклад, у Прелюдях № 15 *Des-dur* та № 21 *B-dur*.

Одним з найважливіших виразових засобів при виконанні Ф. Шопена є унікальний темпоритм його музики. Композитор часто застосовував стандартні італійські темпові позначки, які характеризували настрій та швидкість виконання, але в той же час давали виконавцям певний простір для індивідуального трактування темпу в рамках, заданих кожним конкретним терміном. Н. Кашкадамова вказує на сучасну тенденцію грати музику Ф. Шопена в більш помірних темпах, що обумовлено змінами в акустиці залів, звучанні інструментів та будові клавіатури. Якщо оглянути трактовку Аймі, в швидких прелюдях вона обирає темпи, загальноприйняті у сучасній виконавській традиції, але у неквапливих п'єсах піаністка тяжіє до більш повільних темпів, що часто стає предметом оцінки для критиків. Так у прелюдях № 2 *a-moll*, № 4 *e-moll*, № 7 *A-dur*, № 15 *Des-dur* її гра захоплює увагу аудиторії завдяки глибокій концентрації та контролю над музикою, створюючи магнетичну атмосферу від початку і до завершення кожної п'єси. Застосування повільних темпів піаністкою збагачує цикл через принцип контрасту, що сприяє єдності композиції. Воно дозволяє детально розкрити кожен звук, підкреслюючи багатогранність та значення кожної ноти, і веде до більш вільної гри з використанням постійних агогічних змін та *rubato*. Наприклад, у Прелюдії № 2 *a-moll* Аймі часто робить відтяжки у мелодії, демонструючи її глибину, а ліва рука, беручи за основу повільний рух, може його то пожвавлювати, то знову уповільнювати, залежно від побудови фраз та виконавського задуму піаністки. Те саме можна сказати і про Прелюдію № 4 *e-moll*, ще одною цікавою деталлю якої є *stretto*. Завдяки повільному темпу п'єси, його зміна відчувається сильніше. Аймі значно

пришвидшує рух гармоній, у такий спосіб надаючи кульмінації вагомості та підкреслюючи емоційну напругу і вибух почуттів.

Окремої уваги заслуговує туше піаністки. Відомо, що Ф. Шопен придавав великого значення мистецтву дотику до фортепіано та ставив його вище віртуозності. Найбільше композитором цінувалась співучість гри, мелодійна плавність та пластичність музичної мови. Наведемо спостереження барона де Тремон (*Baron de Trémont*) – мецената, в салоні якого виступав Ф. Шопен: «<...> інструмент зазнає тисячі перетворень під його пальцями завдяки витонченості дотику, починаючи з того, що можна порівняти лише з павутинням, і до ефектів найвеличнішої сили» [56, с. 286]. З принципів композитора Аймі, в першу чергу, переймає повноту і виразність звуку. Для неї характерне глибоке туше з повним зануренням пальців у клавіші, багатство та різноманітність звукових барв і надзвичайна виразність і випуклість інтонування. Це рівною мірою стосується як мелодії, так і супроводу. Прелюдія № 2 *a-moll* демонструє ставлення Аймі до акомпанементу: вона грає партію лівої руки рельєфно, підкреслює гостроту дисонансів, чому сприяє повільний темп, виразно виводить супровід на перший план під час пауз в мелодії і створює таким чином напружену, зловісну атмосферу. Різноманітність звуковидобування привертає увагу в Прелюдії № 6 *h-moll*, мелодія якої в нижньому регістрі складається зі схожих, повторюваних фраз. Аймі кожен раз інтонує партію лівої руки по-різному, змінюючи темпи та виконання *rubato*, спосіб взяття верхнього звуку, до якого йде рух, динаміку та силу і глибину туше. В швидких етюдopodobних прелюдях – № 3 *G-dur*, № 5 *D-dur*, № 19 *Es-dur* – піаністка демонструє легкість звуку і прозорість фактури.

При виконанні шопенівської музики значну роль відіграє педалізація. Як відомо, Ф. Шопен завжди приділяв їй окрему увагу, кажучи учням: «Правильне застосування педалі залишається навчанням на все життя» (цит. за: [56, с. 57]). Композитор лишив доволі багато вказівок до використання педалі у своїх нотних рукописах, але все одно існує багато питань щодо їх трактування. Це пов'язано зі специфікою сучасних інструментів, адже через їхній більш гучний та довготривалий звук може звучати фальш. Окрему проблему становлять

фрагменти, де Ф. Шопен не проставляє педалізацію. Н. Кашкадамова вказує на дві тенденції трактовки таких місць. Прихильники першої, за ініціативи видавців редакції Падеревського, вважають, що педалізація часто є очевидною або ж надто складною для точного позначення в нотах. Прихильники другої, на чолі з П. Бадура-Скодою, – що такі фрагменти треба грати без педалі. Зокрема без педалі мають виконуватися Прелюдії № 3 *G-dur*, № 4 *e-moll*, № 20 *c-moll* [12, с. 214–215]. Така думка не користується популярністю серед сучасних піаністів, і Аймі – не є виключенням. Вона доволі рясно використовує педаль протягом циклу, підсилюючи виразність фактури, збагачуючи тембри та додаючи об'єму звуку на блискучих пасажах. Інколи піаністка тримає педаль довше, ніж вказано автором, зокрема вона бере педаль із запізненням, а не пряму в Прелюдії № 10 *cis-moll*, що допомагає їй об'єднати фразу та додати прелюдії ліричності. При цьому, часто її педаль тонка і делікатна, як наприклад, в Прелюдії № 5 *D-dur*, що додає їй невимушеності та граціозності.

2.3 Тракткування Прелюдій Ф. Шопена *op. 28* Аймі Кобаяші в контексті існуючих виконавських версій

Музика Ф. Шопена відкриває безмежні можливості для її інтерпретації. Важко почути дві однакові виконавські версії його творів, адже кожний піаніст знаходить в них для себе щось особливе та створює унікальну трактовку, залежно від власного бачення, технічних навичок та артистичних переконань. Як відомо, Ф. Шопен був досить відкритим щодо інтерпретації своїх творів, визнаючи, що музичне виконання може і повинно варіюватися, ґрунтуючись на особистому досвіді та відчуттях піаніста. Він цінував індивідуальний підхід і давав своїм студентам значну свободу у вираженні, маючи віру в інтуїтивне розуміння музики та унікальність кожної трактовки. «Я заграв би не так, але те, що робите ви, можливо, краще», – часто могли почути його студенти (цит. за: [12, с. 177]). Порівняльний аналіз виконавських версій Прелюдій *op. 28*

відкриває нові грані цих творів, демонструючи багатство інтерпретаційних можливостей, які пропонує композитор.

Щоб підкреслити характерні риси виконавського стилю Аймі Кобаяші, були обрані виконання ще двох піаністів – британського піаніста угорського походження Андраша Шиффа (*András Schiff*, нар. 1953) та китайської піаністки Юджи Ванг (*Yuja Wang*, нар. 1987).

Перш ніж перейти до аналізу їхніх інтерпретацій, варто згадати роботу К. Мартінсена «Індивідуальна фортепіанна техніка на основі звукотворчої волі», в якій автор виокремлює три виконавські типи: класичний, романтичний та експресіоністський – які відповідно формуються з трьох типів звукотворчої волі: статичної, екстатичної та експансивної [66].

Класичний тип, за Мартінсеном, відрізняється особливою увагою до збереження внутрішнього спокою та точності виконання, ясністю, прозорістю фактури: «<...> відпочинок у собі, зважування та вимірювання майже за законами статички – це суть класичної основної сили душі» [66, с. 91]. Піаністи цього типу прагнуть до кришталевої чистоти кожного аспекту музичного твору та вважають малюнок і структуру важливішими за барви, які можуть затуманити дрібні деталі. З тої же причини мало використовується педаль. Суттєвим є збереження чистого і «красивого» звучання фортепіано, акцент на тонких відтінках динаміки, від найтихіших до помірно сильних. Головне для статичної звукотворчої волі – це деталі, і вже з них будується ціле. Не демонструючи відкрито емоції та почуття, виконавці такого типу можуть здаватися дистанційованими та відчуженими [66, с. 92–100].

Романтичний тип прагне до занурення в глибокі емоційні переживання, які музика викликає у виконавця та слухачів, віддаючи перевагу емоційному сприйняттю над формальною точністю, «<...> вибух статичних законів через сновидіння та через сп'яніння суб'єкта є суттю основної романтичної сили душі» [66, с. 91]. Для піаністів цього типу не стільки важливо відтворення кожної деталі, скільки можливість виразити широкий спектр людських почуттів, що лежить в основі твору. Важливою стає вагова техніка, і у виконанні бере участь

весь ігровий апарат. З самого початку для піаніста головне – ціле, з якого потім проростають деталі. В центрі уваги – барви, а педаль стає одним з найважливіших засобів побудови форми. Порівняно з класичним типом, романтичні піаністи відмовляються від структури композиції та її логіки – вони ідуть за почуттями, тому прочитання одного й того самого твору тим самим піаністом часто може відрізнятись [66, с. 101–113].

Представники експресіоністського типу, за зауваженням К. Мартінсена, відкидають як об'єктивність класичного типу, так і суб'єктивність романтичного, прагнучи до прямого вираження душі та «законів світобудови» [66, с. 91]. Вони відходять від емоційності екстатичної, повертаючись до стриманості, та перекликаються духом з естетикою бароко [66, с. 113–123].

А. Шифф, безперечно, відноситься до класичного типу за класифікацією Мартінсена, і це яскраво проявляється в його інтерпретації Прелюдій Ф. Шопена. Якщо оглянути його прочитання циклу загалом, то важко говорити про побудову форми та драматургії: він фокусується не на цілому, а на деталях. Між мініатюрами майже нема пауз, часто виконавець просто змінює педаль та починає нову п'єсу. Крім того, усередненими сприймаються його динаміка та темпи. Повільні прелюдії (як наприклад № 2 *a-moll*, № 4 *e-moll*, № 13 *Fis-dur*, № 15 *Des-dur*) А. Шифф грає у досить рухливих темпах, швидкі – часто уповільнює (це яскраво проявляється у № 3 *G-dur* та № 14 *es-moll*). Динаміка коливається від тихих звучностей до *mf*, і причиною тому можна назвати яскраву характеристику статичної звукотворчої волі – піаніст взагалі не використовує корпус. У грі беруть участь тільки пальці, частково кисті та лікті. Така техніка сприймається дивною для виконання Ф. Шопена, і особливо це помітно в інтерпретації останньої п'єси опусу. Прелюдія *d-moll* – це апофеоз усього циклу та один з найдраматичніших творів композитора. Загальновідомо, що Г. фон Бюлов називав її «Буря», А. Корто характеризував як «Крові, насолоди, смерті!». Здавалося б, такий характер потребує енергійності, могутності, вибуховості та максимальної віддачі від піаніста, але у А. Шиффа прелюдія звучить втомленою та приреченою. Показовим є його виконання пасажу

подвійними терціями. Сама фактура і *ff* говорять про відчай та інтенсивність моменту, його можна навіть назвати найбільш емоційно напруженим в прелюдії, якщо не у всьому циклі. Але А. Шифф, почавши пасаж подвійними терціями, в його середині «губить» нижній голос і закінчує одноголосно – тільки верхнім. Важко повірити, що для піаніста такого рівня подвійні терції викликали складність, але ніхто не застрахований від помилок на сцені, і можливо, під час виконання щось пішло не так. Цікавість становить, як А. Шифф вирішив впоратися з цією ситуацією – він не «змазує» пасаж, чіпляючи фальшиві ноти, не грає його більш вільно та рубатно, щоб все виграти, хоча ці два варіанта були б більше виправдані характером музики. Замість цього А. Шифф обирає «згладити» пасаж та лишитися вірним «красі» фортепіанного звучання, що зайвий раз показує його як представника класичного типу піаністів. Слухаючи інтерпретацію цієї ж прелюдії Аймі, ми бачимо протилежний підхід: більш глибоке туше, декламаційні пасажі, сильніші динамічні контрасти, потужніше *forte*. Її виконання насичене експресією, пристрасстю, відчаєм. Пріоритетом для піаністки є не чистота кожної ноти, а передача емоційної насиченості твору: це енергійна кульмінація та водночас розв'язка всього циклу, пронизана почуттями трагедії та невідворотності.

Привертає увагу підхід А. Шиффа до акомпанементу у Прелюдіях. Часто він здається доволі механічним. Наприклад, у Прелюдії № 2 *a-moll* виконавець просто ніби «переступає» між інтервалами, однаково інтонуючи консонанси і дисонанси. Автоматичність проявляється і в прелюдіях, які часто асоціюють з краплями дощу, – № 6 *h-moll* та № 15 *Des-dur*. В першій з них композитором виписані повторювані «сі» у верхньому голосі, в другій – «ля-бемоль» у нижньому. В той час коли піаністи зазвичай обирають знівелювати ці голоси, у виконанні А. Шиффа вони звучать нав'язливо та інколи грубо. Це може викликати різні реакції у слухачів: відчуття монотонності або, навпаки, глибокого задуму виконавця – ефекту невідворотного руху та зумовленості долі.

Різницю трактовки супроводів у А. Кобаяші та А. Шиффа яскраво демонструє Прелюдія № 3 *G-dur*. У Аймі шістнадцяті акомпанементу – це

легкий, прозорий фон, темброво і динамічно підлаштований під рух мелодії. Він створює ідилічну картину, що нагадує журчання потічка – не дарма А. Корто назвав Прелюдію «Пісня струмка». У А. Шиффа партія лівої руки обтяжена, і в ній знову створюється ефект механічності через те, що піаніст не використовує кисть. Крім того, майже не застосовується педаль, що також призводить до клавесинного звучання роялю та схожості мініатюри на інструктивний етюд. В цій прелюдії акомпанемент перетягає на себе увагу слухачів, і те саме можна сказати і про наступну – *e-moll*. Кожен раз під час заповнення довгої ноти у мелодії акордами, А. Шифф робить крещендо, що додає ваги супроводу, згладжує темброве співвідношення між пластами фактури та створює відчуття одноманітності.

Порівняно з іншими піаністами, в інтерпретації А. Шиффа дуже мало рубато. Найкращим прикладом цьому слугує його виконання Прелюдії № 17 *As-dur*, що характеризується майже залізним метром. Хоча права рука виразно інтонує мелодію, ліва грає з механічною точністю, не дозволяючи ніяких прискорень або уповільнень руху. Створюється враження, що піаніст обмежує себе метричними рамками, повністю віддаляється від музики емоційно та виключає будь-який елемент суб'єктивного.

Ще одна риса класичного типу піаністів, яка яскраво виявлена у А. Шиффа, – мінімальне використання педалі. Як у вищезгаданій Прелюдії № 3, це додає клавесинності інструменту і, крім того, холодності тембру та більш уривчастого звучання (прелюдія № 5 *D-dur*), яке іноді доходить навіть до стаккато (прелюдія № 10 *cis-moll*). Цікавим рішенням є використання педалі у Прелюдії № 20 *c-moll*: А. Шифф знімає її після кожної ліги в нотному тексті та до того ж робить там паузи. Цим він підкреслено відокремлює кожну фразу, перетворюючи її на окреме висловлювання та представляючи прелюдію у новому світлі.

Прагнення піаніста підкреслити неочевидне в прелюдіях – те, що не лежить на поверхні – не обмежено лише цією мініатюрою. Для цього він може навіть відхилятися від авторського тексту, що ми бачимо в № 1 *C-dur* та № 9 *E-*

dur. У № 1, на відміну від більшості виконавців, піаніст обирає рух за середнім голосом. Щоб ще більше зазначити його превалювання, А. Шифф трохи відхиляється від авторського тексту: часом він бере середній голос на першій долі такту (як в кульмінації), пропускаючи шістнадцяту паузу. У № 9 виконавець змінює ритмічний малюнок у мелодії, граючи тріоль замість пунктиру, через що мелодичний голос та викладений тріолями середній – співпадають. Таким способом А. Шифф об'єднує їх в одні акорди та один фактурний пласт. Чим продиктоване таке рішення невідомо, але, можливо, А. Шифф хотів підсилити цілісність гармоній або передбачити Прелюдію № 20 *c-moll* та підкреслити зв'язок з нею.

Звісно, поділ на типи звукотворчої волі умовний, і жоден піаніст не належить повністю до якогось одного типу. Хоча Аймі Кобаяші – представник романтичного типу, що особливо яскраво видно у порівнянні з виконанням А. Шиффа, вона частково демонструє і ознаки статичної звукотворчої волі, адже не можна сказати, що піаністка відмовляється від логіки і структури твору на користь демонстрації почуттів та звукових барв. Її прелюдії пронизані раціональністю, вона продумує своє виконання до найдрібніших деталей. На деяких слухачів це справляє хибне враження, ніби піаністка емоційно віддалена від музики, що є рисою класичного типу за К. Мартінсенем.

Якщо порівняння виконавських версій А. Шиффа та А. Кобаяші демонструє відмінності між різними типами піаністів, то зіставлення інтерпретацій А. Кобаяші та Ю. Ванг підкреслює, що значні відмінності у трактуванні можуть бути і в межах одного типу звукотворчої волі. Як і Аймі, Юджа Ванг – яскравий представник романтичного типу, про що говорить експресивність та чуттєвість її виконання. Але цікавою відмінністю між піаністками, яка безпосередньо впливає на виконання, є їхні типи особистості. Спостерігаючи за А. Кобаяші, стає очевидно, що вона – інтроверт. Навіть не слухаючи її гри, можна помітити цю особливість, подивившись на її інтерв'ю: манера спілкування піаністки спокійна та розважлива, вона вибудовує діалог обережно, зосереджено, часто зберігаючи внутрішній фокус, – що є типовим для

інтровертів. Ті ж риси проявляються і в музиці, адже її виконання відрізняється стриманістю почуттів та глибокою вдумливістю в кожний звук. В той же час Ю. Ванг виступає повною протилежністю А. Кобаяші, демонструючи яскраві риси екстраверта. Вона постійно ніби кидає виклик публіці, що відображається навіть в її екстравагантному виборі сценічного гардеробу. У своїй манері гри піаністка постає емоційно відкритою та сміливою, часто справляє враження спонтанності та імпульсивності, дозволяючи своїм почуттям направляти виконання. Варто прослухати хоча б Першу прелюдію циклу. Якщо у А. Кобаяші це був зважений та спокійний вступ, який готує публіку до подальших пристрастей, Ю. Ванг одразу втягує слухачів у світ інтенсивних емоцій. У неї ця прелюдія бурхлива і експресивна. Піаністка часто використовує різноманітні відтяжки, *rubato*, динамічні сплески і робить яскраву кульмінацію, перед тим як прийти до умиротворення наприкінці.

Суттєва відмінність інтерпретації Ю. Ванг від А. Кобаяші полягає в тому, що китайська піаністка трактує цикл драматично. В першу чергу, це проявляється у динаміці. Якщо Аймі тяжіє до тихих звучностей, глибокого та ніжного туше, у Ю. Ванг переважають гучні динамічні відтінки. Особливо яскраво різницю можна почути на прикладі Прелюдії № 9 *E-dur*. Як вже було зазначено, у Аймі це згадка про величний образ, переживання почуттів, які лишилися в минулому, тому зараз вже відчуваються не так гостро. Юджа же буквально трактує шопенівські динамічні вказівки і починає з яскравого *forte*, додаючи мініатюрі урочистості та помпезності. Крім того, саме її *forte* також відрізняється від цього динамічного відтінка у А. Кобаяші: його звучання відкрите та інколи навіть грубе, що чутно у Прелюдиях № 12 *h-moll* та № 16 *b-moll*. У них Ю. Ванг демонструє велику силу, створюючи потужне звучання, але місцями воно переходить в гримання та стукіт.

Екстраверсія піаністки проявляється і у ліричних прелюдиях, зокрема у № 13 *Fis-dur*. Це задумливий, ніжний та дещо меланхолійний твір, і Юджа майстерно передає його характер та демонструє тонкі градації *piano*. Але показовим є момент в тактах 7–8, де звучить тільки партія лівої руки, поки в

мелодії – паузи. Хоча композитор не виставляє там ні змін динаміки, ні будь-яких вказівок щодо характеру, Ю. Ванг виділяє партію лівої руки та перебільшено виразно її декламує. Складається враження, що вона не може стримати свою експресію – навіть у спокійних музичних фрагментах вона прагне проявити свою енергію і підкреслити драматизм прелюдій. Окрім даної мініатюри, це проявляється загалом у ставленні виконавиці до акомпанементу. Часто він сприймається незвично настирливим: в Прелюдії № 9 різкі та чеканні тріолі, а в Прелюдях № 2 *a-moll* і № 3 *G-dur* партія лівої руки часто намагається вийти на перший план. Загалом, Юджа схильна до того, щоб регулярно повертатися до гучних звучностей, і вона не затримується в динамічному діапазоні *piano* на довгий час, іноді навіть не дотримуючись вказівок композитора. Наприклад, у середньому розділі Прелюдії № 15 *Des-dur* вона не проводить партію лівої руки на *sotto voce*, а одразу виконує її насиченим та відвертим звуком.

Протягом циклу Ю. Ванг вільно поводить з темпоритмом, що додає її виконанню імпровізаційності. Наприклад, вона починає повільно, а потім «розганяє» темп у прелюдях № 8 *fis-moll* та № 14 *es-moll*. Друга з них – показова для порівняння з інтерпретацією Аймі. У виконанні Юджи ми чуємо великі темпові зсуви: спокійний початок, сильне пришвидшення темпу в третьому такті та за кілька тактів до кінця – знову уповільнення. Піаністка насичує прелюдію акцентами та виразними короткими крещендо і димінуендо. Це все додає п'єсі схвилюваності та своєрідної агресивності. Прелюдія в інтерпретації Аймі більш розмірена та вдумлива. В ній нема значних темпових змін – піаністка лише уповільнює рух на кульмінації, щоби підкреслити емоційне забарвлення *forte*, граючи його ніби через силу і з болем, та робить *ritenuto* наприкінці. Крещендо і димінуендо не такі різкі, як у китайській виконавиці, що можна пояснити більш спокійним темпом. Виконання Аймі зосереджене не на ефектності, а на глибині музичного змісту.

На відміну від А. Кобаяші, Ю. Ванг не цікавлять зв'язки між парами прелюдій, і вона ніяк їх не підкреслює. Кожна п'єса скоріше виступає не як

складова циклу, а як окрема мініатюра, в якій піаністка максимально викладається, відкриваючи всю гаму своїх почуттів та вмінь. При такому підході побудові форми циклу слугує те, що Ю. Ванг майже не робить пауз між прелюдіями (окрім деяких ліричних п'єс, перед якими очевидно, що їй треба було перелаштуватися), та загалом обирає швидші темпи, ніж Аймі, що створює відчуття постійного руху вперед.

Як не дивно, попри драматичну трактовку та переважання гучних динамічних відтінків, інтерпретація Прелюдій Ю. Ванг у порівнянні з А. Кобаяші відрізняється більшою легкістю, грайливістю та безтурботністю. Це підкреслює туше піаністки та використання педалі. Можливо, завдяки більш швидким темпам вона часто «пробігає» гармонії, не заглиблюючись у їхній зміст, як наприклад, в Прелюдії № 2 *a-moll*: піаністка згладжує дисонанси у партії лівої руки та постійно змінює педаль, що ще більше додає фактурі прозорості. Економне використання педалі дає їй змогу полегшити звучання прелюдій (№ 3 *G-dur*, № 5 *D-dur*, № 10 *cis-moll*, № 21 *B-dur*) і надати їм уривчастості – майже *staccato*. В такому ж дусі Ю. Ванг виконує і мелізми – не проспівуючи.

Показовий приклад у співставленні з Аймі – це Прелюдія № 7 *A-dur*. Юджа в кожній побудові фокусується на першій долі (басу та восьмій з крапкою у мелодії), і далі дуже вільно грає чверті, часто сильно їх прискорюючи, що порушує ритмічну структуру. В цьому проявляється імпульсивність і нервовість її характеру як людини. Аймі ж зі свого боку виконує Прелюдію рівно, однаково розподіляючи увагу між усіма долями та забарвлюючи кожную по-різному. Її інтерпретація сприймається більш серйозною, врівноваженою, зосередженою.

Часте використання *f* і *ff* дає Ю. Ванг змогу створювати сильні динамічні контрасти з тихими відтінками, ніби постійно повертаючи слухачів до вибуху емоцій, захоплюючи їх своєю енергією та експресивністю. Але водночас це може втомлювати та притупляти глибину цих почуттів, адже шквали емоцій у неї присутні постійно, вони лежать на поверхні – і тому не справляють такого сильного ефекту, як у А. Кобаяші. Кульмінації Аймі звучать контрастніше, мають більше смислової вагомості, глибини та емоційного надриву, оскільки

вона не виливає драматичні емоції безперервним потоком, а накопичує їх, створюючи напруження, яке розв'язується лише у вирішальні моменти. Цей підхід не тільки зберігає інтерес аудиторії, але й дозволяє кожній емоційній кульмінації виступати як значуща подія.

Екстравертні особливості Ю. Ванг дозволяють їй бути більш експресивною та сміливою у своїх інтерпретаціях, тоді як інтровертність А. Кобаяші сприяє більш зосередженому і глибокому підходу. Таке різноманіття у виконанні підкреслює, наскільки великий спектр виразових можливостей існує у музиці, завдяки унікальним особистісним якостям кожного виконавця.

Висновки до Розділу 2

Прелюдії Ф. Шопена завжди привертали увагу дослідників і були широко розглянуті в літературі, зокрема у роботах Е. Л. Деніела, Дж. Крескі, М. Е. Майєр, В. Бордонюка та інших, які оглядають історію жанру прелюдії, умови написання шопенівського циклу, розмірковують над формою та гармонічною будовою творів і дають рекомендації щодо трактовки циклу. Такий всебічний огляд прелюдій пропонує безліч шляхів для їхньої інтерпретації. Аймі Кобаяші обирає ліричну трактовку циклу. Цьому слугують її побудова драматургії, використання динаміки, застосування агогіки, туше, педалізації тощо. Особливості виконавського стилю піаністки найкраще виявляються у порівнянні з інтерпретаціями А. Шиффа та Ю. Ванг, що підкреслює романтичний тип звукотворчої волі А. Кобаяші та вплив інтровертного типу особистості на її виконання.

ВИСНОВКИ

1. Науково-критична література про виконавську постать Аймі Кобаяші на сьогодні обмежена численними відгуками на її виступи в онлайн-журналах, таких як «*Gramophone*», «*Dwutygodnik*», «*The Boston Musical Intelligencer*», «*New York Concert Review Inc*», «*Interlude*». Хоча загалом переважають позитивні рецензії, не обійшлося і без доволі критичного сприйняття її інтерпретації. Зокрема несхвальну оцінку вибору темпів піаністкою та раціональності її виконання дають Д. Моран, П. Матвейчук, Дж. Дістлер та Д. Фанінг. Проте такого роду зацікавленість у виконавській творчості японської піаністки підкреслює, що її гра нікого не лишає байдужим та хвилює публіку. Матеріали, присвячені життю та творчості Аймі Кобаяші, містяться на різноманітних Інтернет-ресурсах, в яких незмінно підкреслюється надзвичайна обдарованість піаністки, яка проявилась ще у ранньому віці та дає змогу називати виконавицю вундеркіндом.

2. Аймі Кобаяші почала грати на фортепіано в трирічному віці, а вже у 9 років по суті розпочалася її піаністична кар'єра, коли юна піаністка підкорила міжнародну публіку, і з того часу її слава не згасає. Аймі – переможниця багатьох національних та світових конкурсів, серед яких японський конкурс Національної асоціації викладачів фортепіано «*PTNA*», V Міжнародний конкурс імені Шопена в Азії, 59-й Студентський музичний конкурс Японії, нью-йоркський фестиваль «Пристрасть до музики» та інші. Про талант виконавиці свідчить і список отриманих нею нагород, серед яких є навіть державні – від японського та польського урядів. Але найбільшим досягненням піаністки є участь у двох Міжнародних конкурсах імені Шопена у Варшаві (2015, 2021), на другому з яких виконавиця зайняла призове 4-те місце. Представлення двох майже повністю різних програм на цих змаганнях пояснює переважання музики Ф. Шопена у репертуарі піаністки.

3. Якщо узагальнити характерні риси, притаманні інтерпретації Прелюдій *op.* 28 Ф. Шопена Аймі, то можна говорити про збалансоване поєднання

віртуозності та музикальності – піаністка однаково переконливо демонструє і силу та міць звуку, і тендітне, проникливе туше, при цьому, тяжіючи до тихих звучностей. Вона прораховує кожну деталь у своєму виконанні, підкорюючи публіку тонким прослуховуванням кожної ноти і гармонії, майстерним використанням *rubato*, мікродинаміки та педалі. Зацікавленість викликає відчуття часу Аймі – піаністка тяжіє до повільних темпів, робить великі паузи між першими п'єсами та перед ліричним центром циклу. Головними в її трактовці виступають ліричні п'єси, вона групує останні пари прелюдій по парах – це все слугує побудові драматургії та виконавському задуму піаністки, яка інтерпретує цикл не як драматичний, а як ліричний.

4. Своєрідність трактовки Прелюдій *op. 28* Ф. Шопена Аймі Кобаяші особливо яскраво виявляється у порівнянні з інтерпретаціями А. Шиффа та Ю. Ванг. У компаративному аналізі з виконанням А. Шиффа виявлено різницю у типах звукотворчої волі, виведених К. Мартінсенom: А. Шифф належить до класичного, А. Кобаяші – до романтичного. Про це свідчить стриманість почуттів, фокус на деталях, усередненість динаміки та темпів, сухе використання педалі, пріоритет краси фортепіанного звучання у виконанні А. Шиффа – та повністю протилежний підхід у інтерпретації А. Кобаяші: емоційність і чуттєвість виконання, формування деталей із загальної концепції цілого, продумана побудова динамічних контрастів і майстерне використання агогіки та педалі. Зі свого боку зіставлення з трактовкою Ю. Ванг становить цікавість з точки зору впливу типу особистості на манеру виконання. Виявлено, що Ю. Ванг – екстраверт, А. Кобаяші – інтроверт. Це проявляється у спонтанності, імпульсивності і схильності до драматизму, притаманної трактовці китайської піаністки, – та спокійності, вдумливості і глибині інтерпретації японської.

Яскрава індивідуальність Аймі Кобаяші, інтенсивність її творчого розвитку, прагнення до постійного удосконалення професійної майстерності та розширення репертуару зумовлюють невгасаючий інтерес до її виконавської діяльності. Така активна позиція молодого піаністки визначають **перспективи** подальших досліджень. Вони вбачаються: *по-перше*, у дослідженні

виконавського підходу Аймі Кобаяші до музики Ф. Шопена та індивідуалізації її розуміння у різних жанрах, таких як сонати, етюд, концерти тощо; *по-друге*, у розгляді творчих ініціатив піаністки в умовах інших авторських стилів; *по-третьє*, у розкритті її мистецтва в широкому сучасному виконавському контексті у порівнянні як з грою майстрів старшого покоління, так і її безпосередніх ровесників, які нерідко виступають з нею на тих самих міжнародних змаганнях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова О. О., Шаповалова Л. В. Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. *Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*. Riga : Izdevnieciba "Baltija Publishing", 2020. Р. 1–20.
2. Бордонюк В. І. Зв'язки прелюдій Ф. Шопена ор. 28 з образно-фактурними ознаками бетховенських творів. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2021. Вип. 33 кн. 1. С. 307–315. URL: <https://www.music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/733/1094> (дата звернення: 18.02.2024).
3. Бордонюк В. І. Концепція циклізації прелюдій Ф. Шопена та їх взаємозв'язки із циклом «Добре темперованийий клавір» Й. С. Баха. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2021. Вип. 32 кн. 1. С. 228–236. URL: <https://www.music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/657/1031> (дата звернення: 20.02.2024).
4. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2008. 20 с.
5. Гейченко М. Становлення та розвиток проблеми виконавської інтерпретації в Україні. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. Вип. 120. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. С. 99–103.
6. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис... канд. мистецтвознавства. Київ, 2002. 20 с.
7. Заславский Г. Евгений Кисин: «Я не считаю азиатскую школу бездушной» : веб-сайт. 2009. URL: https://www.ng.ru/ideas/2009-05-20/7_Kisin.html (дата звернення: 20.02.2024).
8. Іванова В. Л. Музична інтерпретація в контексті розвитку світового мистецтва. *Наукові праці ЧНУ ім. Петра Могили* : наук. журнал. Серія «Педагогіка». Вип. 279. Т. 291. Миколаїв, 2017. С. 136–140.

9. Касьяненко Л. О. Робота піаніста над фактурою (друге доповнене видання). Одеса : ПНПУ ім. К. Д. Ушинського, 2019. 217 с.
10. Катрич О. Виконавський стиль та музичне стилетворення (до питання моделювання аналітичної оптики). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2013. Вип. 29. С. 111–118.
11. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 17 с.
12. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя : підручник. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с.
13. Корзун В. В. Художня інтерпретація музичних творів як вищий щабель виконавської майстерності. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. Вип. 120. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. С. 74–79.
14. Кун Цзівей. Музична інтерпретація як прояв творчого самовираження. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2020. № 3. С. 250–254.
15. Курковський Г. М. Питання фортепіанного виконавства. Київ : Музична Україна, 1983. 138 с.
16. Лемішко М. 24 прелюдії Фредеріка Шопена ор. 28 як феномен єдності циклу на різних структурних рівнях. *Українська музика* : наук. часопис. 2016, число 4 (22). С. 108–117. URL: <https://ukrmus.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/07/2016-4-n22-15.pdf> (дата звернення: 03.03.2024)
17. Мачинська Д. О. Аймі Кобаяші у виконавському діалозі з Прелюдіями Ф. Шопена. *Музична і театральна історія: події, факти, коментарі*. Тези доповідей за матеріалами III Черкашинських читань. Суми : Триторія, 2023. С. 152–161.
18. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : навч посіб. Київ, 2013. 134 с.
19. Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості XX–початку XXI ст.) : дис. ... докт. Мистецтвознавства. Харків, 2020. 517 с.

20. Опарик Л. М. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання : автореф. дис... канд. мистецтвознавства. Львів, 2007. 17 с. URL: <https://referatu.net.ua/referats/7569/172562> (дата звернення: 05.05.2024).
21. Сидоренко О. Ю. Індивідуальний виконавський стиль в системі ансамблевого музикування (на прикладі камерної скрипкової сонати) : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2018. 201 с.
22. Сирятська Т.О. Виконавська інтерпретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2008. 18 с.
23. Сокол О. В. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль. Одеса: Астропринт, 2013. 276 с.
24. Фурсік Л. І., Мельник Л. В. Поняття «художня інтерпретація». *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. Вип. 60. Т. 1. 2018. С. 165–170.
25. Хмелюк М. О. Індивідуальний виконавський стиль у мистецтвознавчій та психолого-педагогічній літературі: теоретичний аспект. *Іноваційна педагогіка : наук. журн.* Одеса, 2019. С. 163–166. URL: http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2019/14/part_1/35.pdf (дата звернення: 06.05.2024).
26. Чернявська М. Н. Аксиологічний аспект теорії інтерпретації та проблеми музичної педагогіки : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1996. 24 с. URL: <https://cheloveknauka.com/v/490294/a/?#?page=1> (дата звернення: 11.04.2022).
27. Шукайло В. Ф. Педалізація у професійній підготовці піаніста : навч. посібник. Харків : Факт, 2004. 160 с.
28. Шукайло В. Ф. Шлях до майстерності піаніста. Запоріжжя : Запоріз. нац. ун-т, 2017. 206 с.
29. Aimi Kobayashi - Piano. URL: <https://kajimotomusicparis.com/artist/LVcfujddjdOm36vSNZRUw> (accessed: 05.06.2024).

30. AIMI KOBAYASHI – Preludes, Op. 28 (18th Chopin Competition, third stage). *YouTube*. URL: <https://youtu.be/x6pmBUkXNmM?si=LYqLD3TlXVHyuiFZ> (accessed: 05.06.2024).
31. Aimi Kobayashi - 小林 愛実. URL: <https://www.kajimotomusic.com/artists-projects/aimi-kobayashi/> (accessed: 05.06.2024).
32. Aimi Kobayashi – I etap XVIII Konkursu Chopinowskiego / red. Magdalena Sawicka [Audio]. 2021. *YouTube*. URL: <https://youtu.be/XVyQJ46SP7Q> (accessed: 05.06.2024).
33. Aimi Kobayashi – interview | 18th Chopin and his Europe Festival. 2022. *YouTube*. URL: <https://youtu.be/IL98JFJTasM> (accessed: 05.06.2024).
34. Aimi Kobayashi Biography. *Highres Audio* : website. URL: <https://www.highresaudio.com/en/artist/view/74427479-a7fb-4584-9c8ee4f18352d705/aimi-kobayashi> (accessed 01.05.)
35. Aimi Kobayashi Interview When She Was 17 Years Old. *YouTube*. URL: <https://youtu.be/O5fmhq4drz4?si=9NASoHXS-In4u5tA> (accessed: 05.06.2024).
36. Aimi Kobayashi plays Beethoven Waldstein 1st mvt at Nagoya in Oct 2009. *YouTube*. URL: <https://youtu.be/hoTdKWovGVs> (accessed: 05.06.2024).
37. Aimi Kobayashi Portrait. Interview for the Orpheum Foundation. 2020. *YouTube*. URL: <https://youtu.be/1AoR4DvWUG4> (accessed: 05.06.2024).
38. Aimi Kobayashi 小林愛実 (@aimi923) : Instagram. URL: <https://www.instagram.com/aimi923/?hl=en> (accessed: 05.06.2024).
39. Aimi Kobayashi: Biography, Facts, Information, Career, Wiki, Life. *PeoplePill* : website. URL: <https://peoplepill.com/people/aimi-kobayashi> (accessed: 05.06.2024).
40. Aimi Kobayashi. Interview for the Fryderyk Chopin Institute. 2015. *YouTube*. URL: <https://youtu.be/WedtHW2AYZU> (accessed: 05.06.2024).
41. Aimi Kobayashi. *XVIII Konkurs Chopinowski* : strona internetowa URL: <https://chopin2020.pl/pl/competitors/57/aimi-kobayashi> (accessed: 05.06.2024).
42. András Schiff F. Chopin 24 Preludes Opus 28. *YouTube*. URL: <https://youtu.be/MAlfvXQwWtA?si=xaAJ3iNE6Q8P9qqI> (accessed: 05.06.2024).

43. Badura-Skoda P. Schlanker, meine Herren! *Chopin-Jahrbuch*. Wien, 1956, S. 17–27.
44. Barnhart S. K. A Pedagogical Approach to Technique in Chopin's Preludes Op. 28 : dis ... Doctor of Musical Arts in Piano Performance. West Virginia University, 2014. 81 p.
45. Boelcke A. M. Chopin's 24 Préludes, Opus 28: A Cycle Unified by Motion between the Fifth and Sixth Scale Degrees : thesis ... Doctor of Musical Arts. University of Cincinnati, 2008. 81 p. URL: <https://www.scribd.com/document/254604952/Chopin-s-24-Preludes-Opus-28-Boelcke> (accessed: 05.06.2024).
46. Bozarth G. Chopin's Piano. 2021. URL: <https://earlymusicseattle.org/chopins-pianos/> (accessed: 05.06.2024).
47. Chopin Classical Music Festival, Valldemossa. URL: <https://www.seemallorca.com/events/classical/chopin-classical-music-festival-valldemossa> (accessed: 05.06.2024).
48. Chopin F. Preludes, Op. 28 [Sheet Music]. Leipzig : Breitkopf & Härtel, n.d. (ca. 1839). 39 p. URL: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/95/IMSLP85374-PMLP02344-Chopin_Op_28_Breitkopf_6088_first.pdf (accessed: 05.06.2024).
49. Chopin - 24 Preludes, Op.28 (Yuja Wang). *YouTube*. URL: https://youtu.be/pSpf9bKK_Zk?si=UXL-8mbwoOI_ZntB (accessed: 05.06.2024).
50. Curtis Institute of Music. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Curtis_Institute_of_Music (accessed: 05.06.2024).
51. Daniel E. D. The Twenty-Four Preludes of Chopin, Opus 28: Formal Structure, Harmonic Deviations, and Modulation Devices : thesis ... Master of Music. Denton, Texas, 1970. 298 p. URL: https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc663297/m2/1/high_res_d/1002774028-Daniel.pdf (accessed: 05.06.2024).
52. Distler J. The Chopin Piano Competition, day five. *Gramophone* : online magazine. 2021. URL: <https://www.gramophone.co.uk/blogs/article/the-chopin-piano-competition-day-five> (accessed: 05.06.2024).

53. Distler J. The Chopin Piano Competition, day ten. *Gramophone* : online magazine. 2021. URL: <https://www.gramophone.co.uk/blogs/article/the-chopin-piano-competition-day-10-final-day-of-stage-two> (accessed: 05.06.2024).
54. Distler J. The Chopin Piano Competition: October 16. *Gramophone* : online magazine. 2021. URL: <https://www.gramophone.co.uk/blogs/article/the-chopin-piano-competition-october-16> (accessed: 05.06.2024).
55. Distler J. The Chopin Piano Competition: The Final Round, Part One. *Gramophone* : online magazine. 2021. URL: https://www.gramophone.co.uk/blogs/article/the-chopin-piano-competition-the-final-round-part-one__ (accessed: 05.06.2024).
56. Eigeldinger J.-J. Chopin: pianist and teacher as seen by his pupils / trans. by Shohet N., ed. by Howat R. Cambridge University Press, 1986. 324 p. URL: <https://archive.org/details/chopinpianisttea0000unse> (accessed: 05.06.2024).
57. Fanning D. Aimi Kobayashi: Chopin and Liszt Recital. *Gramophone* : online magazine. 2018. URL: <https://www.gramophone.co.uk/review/aimi-kobayashi-chopin-and-liszt-recital> (accessed: 05.06.2024).
58. Festival de La Roque-d'Anthéron. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Festival_de_La_Roque-d%27Anth%C3%A9ron (accessed: 05.06.2024).
59. Festival International de Piano de la Roque d'Anthéron. URL: https://www.festival-piano.com/fpr_editorial/history-en/ (accessed: 05.06.2024).
60. Four hands, two minds, one goal—NHK WORLD-JAPAN NEWS. *YouTube*. URL: <https://youtu.be/RBPI8uvbyOA> (accessed: 05.06.2024).
61. Gina Bachauer International Piano Competition. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Gina_Bachauer_International_Piano_Competition (accessed: 05.06.2024).
62. Graduation Recital: Aimi Kobayashi, piano. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/live/MdupDOuOLbA?feature=share> (accessed: 05.06.2024).
63. Inna Davidova Honoured with Chopin's Passport. URL: <http://www.hbf.lv/index.php?&697> (accessed: 05.06.2024).

64. Kresky J. A reader's guide to the Chopin Preludes. Westport, Connecticut; London : Greenwood Press, 1994. 131 p. URL: <https://archive.org/details/readersguidetoch0000kres> (accessed: 05.06.2024).
65. Marí F. The Chopin Festival of Valldemossa reaches its 42nd edition. URL: <https://www.majorcadailybulletin.com/news/local/2022/08/03/104221/festivals-mallorca-frederic-chopin.html> (accessed: 05.06.2024).
66. Martienssen C. A. Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1930. 251 S.
67. Matwiejczuk P. Coda druga. Chopin: i jego Europa (2009). *Dwutygodnik* : magazyn internetowy. URL: <https://www.dwutygodnik.com/artykul/409-chopin-i-jego-europa-tydzien-drugi-2.html> (accessed: 05.06.2024).
68. Meier M. A. Chopin twenty-four preludes opus 28 : thesis ... Doctor of Creative Arts. School of Creative Arts, University of Wollongong, 1993. 192 p. URL: <https://ro.uow.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=1947&context=theses> (accessed: 05.06.2024).
69. Meng-Chieh Liu. URL: <https://www.curtis.edu/person/meng-chieh-liu/> (accessed: 05.06.2024).
70. Moran D. Summertime Ivorian Power. *The Boston Musical Intelligencer* : online magazine. 2015. URL: <https://www.classical-scene.com/2015/08/04/aimi-kobayashi-walnut-hills/> (accessed: 05.06.2024).
71. Nemuriyusurika (2011). *IMDB* : web-site. URL: <https://www.imdb.com/title/tt1924327/> (accessed: 05.06.2024).
72. PTNA Piano Home Page in English. URL: <https://www.piano.or.jp/english/> (accessed: 05.06.2024).
73. Schrade R. AADGT Presents The Passion of Music Winners in Review. *New York Concert Review Inc.* : online magazine. 2018. URL: <https://nyconcertreview.com/reviews/aadgt-presents-the-passion-of-music-winners-in-review/> (accessed: 05.06.2024).
74. Sunday Chopin Recitals in Żelazowa Wola | AIMI KOBAYASHI. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/live/Xfj3kHhowzw?feature=share> (accessed: 05.06.2024).

75. Tosu – Japan. *Stadt Zeitz* : website. URL: <https://www.zeitz.de/Leben/Partnerst%C3%A4dte/index.php?object=tx,3429.1.1&ModID=9&FID=3429.349.1&NavID=3429.276&La=1> (accessed: 05.06.2024).
76. Wong Tso E. Chopin Piano Competition: Who Would You Choose as the Winner? *Interlude* : website. 2021. URL: <https://interlude.hk/if-you-were-on-the-jury-whom-would-you-choose-as-winner-of-the-18th-chopin-piano-competition/> (accessed: 05.06.2024).
77. Yuko Ninomiya. URL: <https://pianocompetition.com/jurymember/yuko-ninomiya/> (accessed: 05.06.2024).
78. ショパン国際ピアノコンクールinASIA – Chopin International Piano Competition in ASIA. URL: <https://www.chopin-asia.com/> (accessed: 05.06.2024).
79. 学コンの歴史. Student Music Concours of Japan official web site. URL: <https://gaccon.mainichi-classic.net/history/> (accessed: 05.06.2024).
80. 出光音楽賞 | 文化・芸術へのとりくみ. Idemitsu Music Award : website. URL: https://www.idemitsu.com/jp/enjoy/culture_art/music_prize/index.html (accessed: 05.06.2024).
81. 小林 愛実 | Aimi Kobayashi Official Fanclub “I&Me” : website URL: <https://fc-aimikobayashi.fanpla.jp/> (accessed: 05.06.2024).
82. 18th Chopin Competition – Chopin Talk (Aimi Kobayashi, Marta Karsz). *YouTube*. URL: <https://youtu.be/cBQKMzx7OSU> (accessed: 05.06.2024).
83. 20.05.2022 - Aimi Kobayashi – Rozmowa z artystką,. *YouTube*. URL: <https://youtu.be/zObLAbA2YcA> (accessed: 05.06.2024).
84. 2021 Junior & Young Artists - Gina Bachauer. URL: <https://bachauer.com/competitions/2021-young-junior-artists/> (accessed: 05.06.2024).
85. 2022年第19回 ベストデビュータント賞開催概要. URL: <https://bestdebutant.com/winners/> (accessed: 05.06.2024).
86. XVIII Chopin Competition. URL: <https://chopin2020.pl/en/about/about-competition> (accessed: 05.06.2024).

87. XVIII Konkurs Chopinowski – Etap I: Aimi Kobayashi / *Dwójka – Program 2 Polskiego Radia*. *YouTube*. URL: <https://youtu.be/449epEuIMIM> (accessed: 05.06.2024).
88. XVIII Konkurs Chopinowski | Finał: Aimi Kobayashi. *Dwójka – Program 2 Polskiego Radia*. *YouTube*. URL: <https://youtu.be/slWL9jB6XbQ> (accessed: 05.06.2024).
89. XVIII Konkurs Chopinowski | II etap: Aimi Kobayashi. *Dwójka – Program 2 Polskiego Radia*. *YouTube*. URL: <https://youtu.be/AzIDULH-7SQ> (accessed: 05.06.2024).
90. XVIII Konkurs Chopinowski | III etap: Aimi Kobayashi. *Dwójka – Program 2 Polskiego Radia*. *YouTube*. URL: <https://youtu.be/04wHmJNpWdY> (accessed: 05.06.2024).