

УДК 78.071.1(432)092

DOI 10.34064/khnum1-63.06

Книш Павло Олегович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського

аспірант кафедри теорії музики

e-mail: prakoso.1234567790@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-3791-7501

**Романтична модель інтерпретації фортепіанних концертів
Ф. Шопена у версіях А. Рубінштейна (Другий концерт)
та Г. Черни-Стефанської (Перший концерт)**

Мета статті – виявити риси романтичної моделі інтерпретації фортепіанних Концертів Ф. Шопена у версіях А. Рубінштейна та Г. Черни-Стефанської. Романтична модель інтерпретації є альтернативою до класичної та пропонуваної деякими дослідниками імпресіоністичної і характеризується активним «втручанням» інтерпретатора до тексту твору у тій його частині, яка стосується виконавської компетенції. В статті аналізується виконання двох фортепіанних Концертів Ф. Шопена двома видатними піаністами ХХ століття – А. Рубінштейном та Г. Черни-Стефанською, визначається, яким чином у їхніх версіях втілюються риси саме романтичної моделі інтерпретації. Розглянуто індивідуальний підхід виконавців до вибору темпів, розкрито, як вони підкреслюють ту чи іншу складову жанрової природи шопенівських тем. Надано лаконічну характеристику виконавського стилю Г. Черни-Стефанської, яка є значно менш відомою у просторі вітчизняного музикознавства, ніж А. Рубінштейн.

Ключові слова: Ф. Шопен; інтерпретація; романтична модель; А. Рубінштейн; Г. Черни-Стефанська.

Постановка проблеми. На сьогоднішній день виконавське музикознавство як галузь науки володіє розробленим інструментарієм, за допомогою якого уможливується класифікація виконавців в залежності від різноманітних рис, типових для їхньої творчості. Одним з критеріїв такої класифікації постає ставлення виконавця до компози-

торського тексту, який не слід розуміти як простий набір звуків, до-лучаючи до нього весь комплекс супровідної інформації, викладеної у вигляді позначень темпу, аплікатури, динаміки, фразування, інших ремарок. Результати застосування такої типології на прикладі конкретного твору будуть тим продуктивнішими, чим більш виконуваним він є, адже великий «корпус» аудіо / відео записів є запорукою різноманітності аналітичного матеріалу. З цієї точки зору фортепіанні Концерти Ф. Шопена викликають значний інтерес, адже обидва вони входять до репертуару величезної кількості піаністів, часто включаються до конкурсних програм тощо. Крім того, дослідники відзначають велику роль динамічних позначень для виконання Концертів, де вони мають «значний формотворчий вплив», та наголошують на надзвичайній увазі, приділеній композитором цим позначенням (див. Chia-Huei, 1986: 44). Втім, досі на прикладі Концертів Ф. Шопена розподіл виконавців за стилями інтерпретації з огляду на відношення їх до композиторського тексту не здійснювався, що обумовлює **актуальність** цієї статті.

Мета статті – виявити риси романтичної моделі інтерпретації фортепіанних Концертів Ф. Шопена у версіях А. Рубінштейна та Г. Черни-Стефанської.

Методологія дослідження. Для вирішення поставленого завдання застосовано такі методи, як *компаративний*, для порівнянь виконавських трактувань концертів Ф. Шопена двома піаністами; *виконавського аналізу*, спрямований на розкриття засобів втілення інтерпретаційного задуму виконавців; *фактурного аналізу*, оскільки акцентується значення фактурної складової композиторського тексту у його виконавських втіленнях.

Аналіз останніх публікацій за темою дослідження. Проблема виконавського стилю, яка раніше вирішувалася як допоміжна, у процесі історико-стильових змін, що спостерігаються в останні два-три десятиліття, виходить на пріоритетні позиції. Значення цього процесу можна проілюструвати цитатою з книги Ебі Уайтсайд: «Кожна вдумлива людина розуміє різницю в інтерпретації одного твору, виконаного двома видатними виконавцями» (Whiteside, 1997: 137). Вже повністю сформувався напрям наукових досліджень, що визначається як «виконавське музикознавство». Останнє, у свою чергу, розроблялося

в контексті теорії художньої інтерпретації, екстрапольованої на музичну (Москаленко, 1998, 2012), в рамках когнітивного (пізнавального) музикознавства (Шаповалова, 2007, 2008, 2010).

О. Катрич (2006) розрізняє три основні тенденції у відносинах виконавського та композиторського стилів: 1) відсутність відокремленості композиторського і виконавського стилів, які потрібно розглядати у єдиному історико-стильовому руслі (звідси – традиційний розподіл стилів музичного виконавства на класичний, романтичний, імпресіоністичний, запропонований О. Царьовою та розроблений О. Катрич (Катрич, 2006: 5)); 2) почергове домінування одного з цих стильових різновидів у різні культурно-історичні часи (там само); 3) включення виконавського стилю до загальної системи музичного стилетворення, представленій асаф'євською тріадою «композитор – виконавець – слухач» (Москаленко, 1994; Сокол, 1996; Кадцын, 1989).

У найзагальнішому розподілі художня інтерпретація, у тому числі і музична, постає у двох різновидах, що прямо відповідає двом типам виконавського стилю. Нагадаємо, що перший є домінантно-авторським і характеризується підкресленням та ретельним відтворенням композиторських вказівок щодо виконавських засобів. Другий визначається як домінантно-виконавський і характеризується активним «втручанням» інтерпретатора до тексту твору в тій його частині, яка стосується виконавської компетенції. Існує також змішаний тип «експресивно-мовного стилю», точніше – «стилю музичного мовлення» (терміни О. Сокола, 1996: 7), у якому поєднуються тенденції перших двох (інша його назва, за О. Катрич (2006: 5) – «імпресіоністичний»).

Виклад основного матеріалу. Ознаками романтичної інтерпретаційної моделі є доволі широкий діапазон змістовних та технічних засобів і прийомів «виконавського центру», котрі групуються навколо поняття «суб'єктивне». Мова йде про пріоритет виконавського «Я» над композиторським, що, проте, потребує розшифровки в конкретних умовах співвідношення цих двох творчих начал, зокрема, на прикладі окремого твору. Проблема додатково ускладнюється тим, що власне як виконавець, Ф. Шопен застосовував велику кількість *rubato* – і, як стверджує Б. Гадсон, багато з його знахідок у площині ритму відсутні в більшості нотних видань (Hudson, 1996: 197).

В якості представників романтичного нахилу в інтерпретації творів Ф. Шопена нами обрано дві творчі особистості – А. Рубінштейна та Г. Черни-Стефанської. Обидві вони репрезентують польську піаністичну школу, яка від витоків складалася як саме шопенівська, романтична, і згодом набула світового значення як еталон внутрішнього національно-ментального проникнення в духовний світ шопенівського піанізму. Саме ментальна схожість об'єднує стилі цих двох видатних піаністів ХХ століття, творчість яких вже стала класикою по відношенню до інтерпретацій не лише шопенівської спадщини, але й всієї світової фортепіанної музики, що формувалася під знаком феномена «шопенізм».

Для більш повної характеристики романтичної моделі інтерпретації музики Ф. Шопена нами обрано виконання цими видатними майстрами одного з двох Концертів польського композитора – Другого А. Рубінштейном та Першого Г. Черни-Стефанською. Такий вибір не є випадковим: адже при всій схожості композиційно-драматургічних рішень ці Концерти є доволі різними саме в плані відтворення Ф. Шопеном духу романтичного піанізму. У Другому концерті, який створювався раніше за Перший (Nicks, 1902), романтичний пафос та лірика поєднуються з суттєвими впливами класицистської моделі жанру, а у Першому романтичні прояви є більш відкритими і автономними.

Саме тому А. Рубінштейну, чиє ім'я увійшло до пантеону найвидатніших майстрів світового фортепіанного мистецтва і який залишив нам у спадок антологію всієї фортепіанної музики Ф. Шопена, як видається, більш близьким є Другий концерт *f-moll*, хоча він виконує і Перший. Як свідчать наявні джерела, А. Рубінштейн (1887–1982) уособлює своєю творчістю «мейнстрім» світового романтичного піанізму Новітнього часу. Наслідки політичних катаклізмів, зокрема, двох світових війн, позначилися на світогляді і творчості артиста, подібно до всіх інших представників мистецької еліти першої половини ХХ століття. Виступивши спочатку як піаніст-вундеркінд (у 1900-ті – 1910-ті), під впливом доволі негативних відгуків критиків, зокрема американських, що вважали його занадто молодим для серйозних виступів, А. Рубінштейн майже три десятиліття не заявляв

про себе як концертуючий піаніст світового масштабу. Але надзвичайна музична обдарованість допомогла йому зберегти виконавську форму і вже наприкінці 1930 років американська преса оцінювала його як одного з найвидатніших піаністів ХХ століття. На сьогоднішній день оцінки виконавського стилю А. Рубінштейна є суто узагальнюючими; зокрема, це експресивність, проникливий ліризм, тонке фразування, багата гама відтінків звучання. З огляду на романтичну модель виконавської інтерпретації, навіть ці поверхові характеристики окреслюють основні риси творчої манери А. Рубінштейна як інтерпретатора шопенівських Концертів, зокрема Другого.

Відеозапис, на який ми орієнтуємося в аналізі інтерпретації А. Рубінштейном Другого концерту Ф. Шопена, датується 1975 роком. Концерт звучить у супроводі Лондонського симфонічного оркестру, диригує Андре Превін (Andre Previn). Те, що це саме відеозапис, є дуже цінним, адже можна побачити рухи тіла виконавця – які є дуже важливою складовою гри на фортепіано, що іноді розглядається окремо (Whiteside, 1997: 16). На перший погляд, піаніст, а до нього – в оркестровій експозиції – диригент, у першій частині Концерту не виходять за межі авторських вказівок, що стосується, насамперед, темпу та його змін. Разом з тим, загальна темпова ремарка для першої частини – *Maestoso* – у трактовці А. Рубінштейном набуває внутрішніх контрастів, при цьому не лише за рахунок *rubato*, але й у плані більш масштабних зрушень.

У цілому, в інтерпретації А. Рубінштейном першої частини Концерту *f-moll* діє тенденція до певного уповільнення, в результаті чого перша з трьох її тем (вступ і головна партія), дещо втрачає ознаки активного *motto* з «майже героїчними рисами» (Томашевський, 2011: 501). Замість вказівки за метрономом «чверть = 138», загальний темп виконання частини дорівнює приблизно 95. Якщо не зважати на внутрішню агогіку, якою, до речі, А. Рубінштейн користується досить економно, то подібна темпова настанова у темі (точніше, темах) головної партії спрямовується на розкриття виконавцем двох суттєвих сторін шопенівського музичного образу: 1) мелодичної природи тематичного матеріалу, який не втрачає її навіть у зв'язку з «полонезністю» та «маршовістю» (пунктирний ритм); 2) суцільного лірично-

го забарвлення музики всієї першої частини, що стосується не лише теми побічної партії з її «романсовістю» та «ноктюрновістю», але й матеріалу головної партії, особливо її другого розділу, який у своїй наспівній темі «звучить по-моцартівські» (там само), тобто в межах емоційно-ігрової семантики.

Ця інтерпретаційна настанова дозволяє А. Рубінштейну рельєфно виділити теми, які у Ф. Шопена завжди ніби огорнуті фігураційним фоном. Крім того, поширення пісенності на весь тематичний матеріал впливає і на агогіку, як і на динаміку, де інтерпретатором чітко окреслюються контрастні мікрозміни, після яких швидко відновлюється загальний темповий та динамічний профіль того чи іншого фактурно-тематичного утворення. Особливо характерним таке співвідношення рухового та динамічного рельєфу-фону є для матеріалу побічної партії, де безроздільно панує світла лірика в мажорних тонах (нагадаймо, що активно-дієва тема першого розділу головної партії в репризі та коді першої частини Концерту представлена, за виразом М. Томашевського (2011: 502), лише «натяком»).

Виконавські рішення щодо темпу та динаміки взагалі всіх засобів інтерпретації, запропоновані А. Рубінштейном у першій частині Концерту *f-moll*, мали на меті підкреслення смислового центру в ідейно-образному змісті цього твору – повільної другої частини *Larghetto*, для якої вже в оригіналі проставлено метрономічну вказівку «чверть=56». Як вважають дослідники, саме заради цієї частини і писався весь твір, у якому Ф. Шопен «говорить своєму інструменту те, що міг би сказати кому-небудь іншому» (слова Я. Івашкевича, наведені в книзі М. Томашевського (2011: 502)). Цю точку зору розділяє і А. Рубінштейн як романтик фортепіано, для якого простір мрій та сновидінь, що лежать за межами реальності, є світоглядною константою.

У виконавській версії А. Рубінштейна драматургічні «події» шопенівського *Larghetto* розгортаються, якщо скористатися виразом М. Томашевського, немов «в уповільненій зйомці» (там само). Це стосується, насамперед, крайніх розділів форми цієї частини, де панує світлий «співочий» ноктюрн. А. Рубінштейн засобами агогіки та мікродинаміки виокремлює у його мелодії романтичну «інтонацію

питання», що в цілому відповідає ілюзорному характеру цієї музики. Особливий інтерес викликає інтерпретація піаністом середнього речитативно-декламаційного розділу *Larghetto*, в основі якого лежить інструментальний варіант оперного речитативу напружено-драматичного змісту (авторська ремарка *appassionato*). Саме тут, при збереженні ключового лірико-споглядального тону музичної мови, найбільшою мірою відчувається змістовна вагомість виконавських засобів – так званих «вторинних елементів» – динаміки, артикуляції, тембру (Томашевський, 2011: 505).

У розділі, позначеному ремаркою *appassionato*, А. Рубінштейн не йде шляхом підвищення гучності та застосування дискретних штрихів, відтворюючи семантику скоріше не пристрасного пориву, а романтичного томління, для чого епізодично використовується безпедальна гра із застосуванням *una corda*. Октавні унісоли теми середнього розділу *Larghetto*, які звучать на тлі тремолоючих струнних, не вилучаються із загальної концепції цього Концерту, яка базується виключно на ігровій ліриці з елементами сентиментальності.

Фінал Концерту, з одного боку, становить контраст «ілюзорним» темам попереднього *Larghetto*, а з іншого, є продовженням лірико-ігрової лінії у новій інтонаційній площині. Деякі дослідники, зокрема М. Шульц, знаходять у фінальній частині Концерту «легкий відтінок сентиментальності» (цит. за Томашевський, 2011: 507), що виникає завдяки мінорній тональності рефрену, до якого Ф. Шопен додає авторську ремарку *semplice ma graziosamente*. Загальний настрій музики фіналу визначається пружним ритмом куявяку, який у своїй інтерпретації майстерно підкреслює А. Рубінштейн. Стихія танцю, репрезентована у віртуозному фіналі Концерту *f-moll*, проте, захоплює дві образні сфери, поєднує два хореїчні мотиви, перший з яких є «м'яким і заспокійливим» (рефрен), а другий – «пожвавленим і задорним» (куплет), що підкреслюється і авторськими ремарками *rubato* та *scherzando* (там само).

У трактовці обох тем фіналу А. Рубінштейн виходить з їх спорідненості у плані відтворення різних відтінків скерцозної танцювальності, яка в процесі розвитку матеріалу поступово набирає моторної активності, яка навіть дещо нагадує етюдність. Щоб подолати це від-

чуття у слухача, інтерпретатор, виконуючи багато-регістрові пасажі, прагне надати їм певної структурованості за рахунок агогічних та динамічних зрушень. Розвиваючі розділи фіналу не мисляться як суто віртуозні, спрямовані на показ технічних можливостей піаніста (це особливо ясно унаочнюється в мажорній кодї, яка вступає після валторнового сигналу і є апофеозом стрімкого моторно-танцювального руху, що підкреслено авторською ремаркою *brillante*). Досягаючи максимального темпу, А. Рубінштейн у кодї прагне чітко інтонувати фігураційні елементи етюдного зразку, до чого знову використовуються майже непомітні агогічні зрушення.

Характеристика романтичної моделі виконання шопенівських Концертів була б неповною без згадування імені видатної польської артистки, однієї з зірок піанізму ХХ століття, Галини Черни-Стефанської (1922–2001). Факти творчої біографії цієї широко відомої у світі піаністки дають підстави характеризувати її виконавський стиль як універсальний. Та попри те, що її репертуар складали твори абсолютно різних епох, від Бароко до сучасності, більше за все вона була відомою своїми виконаннями творів Ф. Шопена (Culture pl., 2001).

Виконавський стиль Г. Черни-Стефанської формувався на основі різних витоків, серед яких основними була школа А. Корто, у якого вона вчилася в Парижі на початку своєї кар'єри, і творчі настанови знаменитого польського педагога-піаніста Ю. Турчиньського (Варшавська консерваторія). Справжнє визнання на світовому рівні прийшло до піаністки після перемоги на міжнародному конкурсі піаністів імені Ф. Шопена (1949), де вона розділила першу премію з Б. Давидович. Виконавська манера Г. Черни-Стефанської лише умовно відповідає категорії «романтична гра», хоча цей естетичний напрям був для неї провідним. Оволодіваючи майстерністю, поповнюючи свій репертуар творами різних епох та стилів (поряд з Ф. Шопеном, вони належали французьким клавесиністам, Л. ван Бетховену, Р. Шуману, Е. Грігу, сучасним польським авторам), піаністка, як писали критики, показала себе «точною та інтелектуальною», хоча «її виконання не можна поставити в один ряд з Рубінштейном» (Summers, 2001). Але відзначимо, що така характеристика була надана піаністці в 1958 році.

Саме музика Ф. Шопена відкрила перед Г. Черни-Стефанською шлях до вершин інтерпретаційної майстерності: її запис на *Deutsche Grammophon*, що включав вибрані мазурки, Першу та Четверту балади, а також *Andante Spianato* і Блискучий Полонез ор. 22, був характеризований як «неймовірно поетичне виконання танців... абсолютно приголомшливе» (там само).

Виконання Першого концерту Ф. Шопена (1955 рік, оркестр Чеської філармонії, диригент Вацлав Сметачек) було для Г. Черни-Стефанської першим масштабним показом власного розуміння шопенівського стилю, пропущеного через індивідуальне виконавське світовідчуття. Велика форма, насичена різноманітним тематизмом, давала піаністці можливість показати всі відтінки особистісного сприйняття шопенівської лірики та пафосу, які поєднуються, зокрема, у першій частині Концерту *e-moll*. Піаністка як представниця романтичного нахилу у трактовці цієї музики, а також як полька, віддає перевагу ліриці, переносючи присутні у першій частині Концерту елементи героїки на другий план.

Разом з тим, легкість і прозорість, властиві трактовці піаністкою тем першої частини Концерту *e-moll*, не виключають внутрішньої схвильованості, а також свідомого відтворення жанрового начала – полонезності, яке особливо відчувається у темі головної партії. Загальний тон інтерпретації, що розглядається, задає оркестрова експозиція, у якій вже заздалегідь враховано певні особливості виконавської манери Г. Черни-Стефанської. Це стосується темпу, який тяжіє скоріше до *moderato*, ніж до *allegro* (авторська ремарка до цієї частини – *Allegro maestoso*), а також динаміки, контрасти якої не акцентуються, а ніби згладжуються.

У фортепіанній експозиції Г. Черни-Стефанська прагне до філігранного окреслення кожної «деталі» фактури, використовуючи для цього мікрорубато, яке не порушує загального плину музичного розвитку «по висхідній». Це стосується показу теми головної партії, заснованого Ф. Шопеном на парафразах двох хорейчних мотивів – піднесеного з яскраво відчутними рисами полонезного ритму в партії лівої руки піаніста та лірико-пісенного, на основі якого виникають довгі віртуозні пасажі.

Центром уваги піаністки стає тема побічної партії, яка характеризується «ноктурною співучістю (*cantabile*)» у поєднанні з «пристрасним ліричним *espressivo*» (Томашевський, 2011: 510). Виконавиця обирає як провідний перший компонент цього звукообразу – кантабільний, що дозволяє їй розгортати матеріал побічної партії як запрограмовану самим Ф. Шопеном «нескінченну мелодію» (там само). Це стосується і заключної партії, заснованої на тій же темі, яка ніби огортається стрімкими віртуозними пасажами, але зберігає всередині них свою співочу якість.

Яскраво виражений ліричний відтінок мають в інтерпретації Г. Черни-Стефанської і фортепіанні розділи, представлені в розробці. Це, зокрема, виразний показ матеріалу теми побічної партії, яка подається у розцвіченні звуковими розсипами, атрибутом яких завжди є знамените шопенівське *rubato*, яким досконало володіє польська піаністка.

Пісенно-кантиленне забарвлення багатьох фрагментів музики I частини Концерту, здійснене Г. Черни-Стефанською, логічно передуює його ліричному центру – *Romance*. Музика *Larghetto* самим Ф. Шопеном позначалася як «не сильна», «спокійна, меланхолічна» (цит. за: Томашевський, 2011: 510). Передача цього емоційного стану засобами фортепіанної кантилени цілком вдається піаністці, в інтерпретації якої *Romance* постає як справжня інструментальна пісня-спогад з легким відтінком сентиментальності. Розвиток матеріалу в *Larghetto* будується за принципом контрольованої імпровізації, який породжує багаторазові покази однієї і тієї ж теми, оновлювані засобами орнаментики. Як слушно зауважує Аі Чіа-Хуей, ця частина має ознаки ноктюрну (Chia-Huei, 1986: 28) – надзвичайно важливого для композитора жанру. Цю сторону музики II частини Концерту Г. Черни-Стефанська цілком враховує, додаючи до засобів композиторської динамізації форми власне виконавські, засновані на мікрозмінах динаміки, артикуляції, а також на дуже економно використованій агогії.

Так, п'ятиразове проведення основної теми «Романсу», у додаток до шопенівського варіювання, збагачується піаністкою за рахунок кожен раз іншого розподілу динамічних «вилочок», які не впливають на загальний рух до кульмінацій, як «місцевих», так і загальної. Остання

припадає на третю тему цієї частини, яка звучить лише один раз і контрастує зі своїм оточенням більш схвильованим характером, підкресленим мінорною тональністю та авторською ремаркою *agitato*. Як і замислено Ф. Шопеном, Г. Черни-Стефанська масштабно не розгортає цей матеріал, залишаючись в межах інструментального співу середньої гучності, який у цьому випадку репрезентує своєрідну модуляцію від романсової пісенності до аріозності.

Що стосується інтерпретації фіналу Концерту *e-moll*, то тут польська піаністка дотримується загальної концепції свого бачення музики цього твору. Як вже відзначалося, вона складається як синтез жанрового (за шопенівською задумкою, Концерт є жанровим варіантом симфонії) та емоційно-ігрового (кантиленно-лірична основа тематизму) начал. У відповідності до пріоритету останнього (що характерно і для шопенівського задуму) Г. Черни-Стефанська і трактує обидві теми *Rondo* – танцювальну в рефрені (краков'як) та пісенну в епізоді (який може вважатися і темою побічної партії форми рондо-сонати). У першій з тем піаністка знаходить приховані пісенні звороти, які потім актуалізуються у другій, що дає їй можливість об'єднати в межах цілісної звукової концепції всю музику *Rondo*.

Особливу увагу виконавиця приділяє орнаментальному варіюванню, знаходячи у ньому приховану тематичну якість, що ще раз підкреслює її прагнення до ліризації форми. З особливою наочністю це виявляється в темі побічної партії, яку Ф. Шопен викладає октавними унісонами, акцентуючи тим самим її лінійно-мелодичну природу. Розвиваючи цю шопенівську ідею, Г. Черни-Стефанська об'єднує в межах поступального руху в царині фактурної горизонталі всі компоненти викладу, кожен з яких вимальовується рельєфно, але спеціально не виокремлюється, складаючи частину загальної фактурно-тематичної побудови. Тут велику роль грають засоби артикуляції та динаміки, які Г. Черни-Стефанська розподіляє по-різному при повторях обох тем, доповнюючи тим самим динамічний профіль композиції фінального *Rondo*.

У виконанні Г. Черни-Стефанської Перший концерт набуває відчутних гендерних рис – фемінності, яка доповнює загальний романтичний нахил інтерпретації, здійсненої піаністкою. Фемінність по-

роджує такі якості інтерпретаційних підходів до музичного твору, як підвищена емоційність, ліричність (навіть у такому вираженні, як сентиментальність). В інтерпретації Г. Черни-Стефанської ці риси, безумовно, присутні, але відчувається і прагнення піаністки вийти за межі жіночості у відтворенні шопенівських звукообразів. Це, насамперед, тяжіння до «крупного штриху» в змалюванні тем Концерту, які мисляться у певній логічній послідовності і створюють вибудовану виконавицею наскрізну лінію розвитку, яку вона знаходить у самому авторському тексті. Притаманна феміністичному типу висловлювання емоційна зверхність в інтерпретації музичних образів у виконанні Г. Черни-Стефанської зберігається, але ніколи не виходить за межі об'єктивного «стану речей», що стосується навіть матеріалу *Larghetto*, де піаністка йде шляхом підкреслення наративності умовного музичного «сюжету», про який згадував сам Ф. Шопен.

Висновки. Наведений вище аналіз доводить, що обидві розглянуті версії фортепіанних Концертів Ф. Шопена тяжіють до романтичної моделі інтерпретації, головною рисою якої є великий ступінь «втручання» виконавця в ті складові музичного твору, що входять до його компетенції, відомі також як «виконавські засоби виразності».

Втім, цілком природно, що ці виконавські прочитання не є аналогічними за своєю сутністю – що пояснюється не лише абсолютно очевидними причинами (такими, як виконання двох різних концертів чи гендерна специфіка виконавства), але й індивідуальними художніми настановами піаністів, їх неповторним виконавським стилем. Так, А. Рубінштейн тяжіє до дещо уповільнених темпів у багатьох розділах Концерту, зокрема першої частини, до підкреслення пісенності в тих випадках, де це доречно та не протирічить композиторському тексту. Г. Черни-Стефанська тяжіє до підкреслення емоційно-ігрового начала в Концерті, надзвичайно багато уваги приділяючи диференціації типів інтонацій, артикуляції та динаміці. Звісно ж, вона не заперечує ліричну природу твору, в деяких темах підкреслюючи її як провідну жанрову основу. Варто згадати і прагнення виконавиці до подолання стереотипів про «жіночу» гру музики Ф. Шопена, що виявляється в тяжінні до «крупного штриху» і побудові масштабної цілісної лінії розвитку твору.

Перспективи подальшої розробки теми криються в можливостях вивчити інші інтерпретації зазначених Концертів Ф. Шопена, що тяжіють як власне до романтичної моделі виконавства, так і до інших – класичної або імпресіоністичної.

ЛІТЕРАТУРА

- Кадцын, Л. М. (1989). *Творчество слушателей (механизм слухового восприятия инструментальных произведений)*. (Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения). Киевская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. Киев.
- Катрич, О. Т. (2006). *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ.
- Москаленко, В. Г. (1994). *Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа)*. Киев: Госконсерватория.
- Москаленко, В. Г. (1998). Творческий аспект музыкального стиля. *Київське музикознавство*, 1, 87–93.
- Москаленко, В. Г. (2012). *Лекции по музыкальной интерпретации*. Киев: Киевская государственная консерватория.
- Сокол, О. В. (1996). *Стилістика музичного мовлення та термінологічні ремарки*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ.
- Томашевский, М. (2011). *Шопен: Человек, творчество, резонанс*. (Пер. с польск. Левона Акопяна и Елены Янус). Москва: Музыка.
- Шаповалова, Л. В. (2007). Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 20, 218–229.
- Шаповалова, Л. В. (2008). *Музыка як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ.
- Шаповалова, Л. В. (2010). Как возможно когнитивное музыкознание? *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 29, 549–565.
- Chia-Huei, Ai. (1986). *Chopin's Concerto in E Minor, op. 11: an Analysis for Performance*. (Extended abstract of PhD thesis). Ohio State University. Columbus, OH.

- Culture.pl. (2001). Halina Czerny-Stefańska. Retrieved from <https://culture.pl/pl/tworca/halina-czerny-stefanska>
- Hudson, Barton (1996). „„Stolen Time: The History of Tempo Rubato.” By Richard Hudson”. *Performance Practice Review*: Vol. 9: No. 2, Article 7. DOI: 10.5642/perfpr.199609.02.07.
- Niecks, F. (1902). *Frederick Chopin as a Man and Musician*. (Vols. 1–2). Retrieved from: <https://www.gutenberg.org/files/4973/4973-h/4973-h.htm>
- Summers, J. Halina Czerny-Stefańska (1922–2001). Retrieved from: https://www.naxos.com/Bio/Person/Halina_Czerny_Stefanska/38982.
- Whiteside, A. (1997). *Abby Whiteside on Piano Playing. Indispensables of Piano Playing & Mastering the Chopin Etudes and Other Essays*. Portland, Oregon: Amadeus Press.

REFERENCES

- Chia-Huei, Ai (1986). *Chopin's Concerto in E Minor, op. 11: an Analysis for Performance*. (Extended abstract of PhD thesis). Ohio State University. Columbus, OH [in English].
- Culture.pl. (2001). Halina Czerny-Stefańska. Retrieved from: <https://culture.pl/pl/tworca/halina-czerny-stefanska> [in Polish].
- Hudson, B. (1996). Hudson, Barton (1996). „„Stolen Time: The History of Tempo Rubato.” By Richard Hudson”. *Performance Practice Review*: Vol. 9: No. 2, Article 7. DOI: 10.5642/perfpr.199609.02.07 [in English].
- Kadtsyn, L. M. (1989). *Listeners' creativity (mechanism of auditory reception of musical works)*. (Extended abstract of Doctoral diss.). P. I. Tchaikovsky Kyiv State Conservatory. Kyiv [in Russian].
- Katrych, O. (2006). *Individual style of the musician-performer (theoretical and aesthetic aspects)*. (Extended abstract of Candidate's thesis). P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Russian].
- Moskalenko, V. H. (1994). *Creative aspect of musical interpretation (to the problem of analysis)*. Kyiv: Goskonservatoriya [in Russian].
- Moskalenko, V. H. (1998). Creative aspect of musical style. *Kyiv musicology*, 1, 87–93 [in Russian].
- Moskalenko, V. H. (2012). *Lectures on musical interpretation*. Kyiv: Kyiv State Conservatory [in Russian].

- Niecks, F. (1902). *Frederick Chopin as a Man and Musician*. (Vols. 1–2). Retrieved from: <https://www.gutenberg.org/files/4973/4973-h/4973-h.htm> [in English].
- Shapovalova, L. V. (2007). Performer's reflection as an object of interpretology. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 20, 218–229 [in Ukrainian].
- Shapovalova, L. V. (2010). How is the cognitive musicology possible? *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 29, 549–565 [in Russian].
- Shapovalova, L. V. (2008). *Music as an analogue of personality: to the problem of reflexive consciousness*. (Extended abstract of Doctor's diss.). P. I. Tchaikovsky National Musician Academy of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].
- Sokol, O. V. (1996). *Stylistics of musical work and terminological remarks*. (Extended abstract of Doctoral diss.). P. I. Tchaikovsky Kyiv State Conservatory. Kyiv [in Ukrainian].
- Summers, J. Halina Czerny-Stefańska (1922–2001). Retrieved from https://www.naxos.com/Bio/Person/Halina_Czerny_Stefanska/38982 [in English].
- Tomashevsky, M. (2011). *Man, creativity, resonance*. (Translation from Polish by L. Akopian and E. Yanus). Moscow: Muzyka [in Russian].
- Whiteside, A. (1997). *Abby Whiteside on Piano Playing. Indispensables of Piano Playing & Mastering the Chopin Etudes and Other Essays*. Portland, Oregon [in English].

Pavlo Knys

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Department of Music Theory
e-mail: prakoso.1234567790@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-3791-7501

Romantic interpretative model of F. Chopin's Piano Concertos in A. Rubinstein's (First Concerto) and H. Czerny-Stefańska's (Second Concerto) versions

The Romantic model of interpretation is characterized by significant influence of an interpreter on the composer's text in those part, which is the field of performer's responsibility, and it is an alternative to the Classical as well

as the Impressionistic models proposed by some scholars. **The purpose** of the present research is to reveal the features of Romantic interpretational model of F. Chopin's Piano Concertos based on examples of various performers' versions. The article analyses the performances of F. Chopin's Piano Concertos by two outstanding pianists of the XX century, A. Rubinstein and H. Czerny-Stefańska; it is revealed how the Romantic mode of interpretation is embodied in their sound versions of these pieces. The individual approaches of the performers to the choice of temps are studied; it is revealed how the pianists emphasise the genre genesis of the certain themes of the Concertos. The performance style of H. Czerny-Stefańska's is briefly outlined, since she is much lesser-known in Ukrainian musicological space than A. Rubinstein.

At the first time the idea of three interpretative models (Romantic, Classical, Impressionistic) is applied to the musical material of F. Chopin's piano Concertos regarded in the article.

Based on analysis, **the conclusion** is made that the both version of Piano Concertos by F. Chopin considered in the study lean to the Romantic model of interpretation. At the same time, it is quite natural that they are not the same in their essence that can be explained both, by obvious reasons (the choice of different Concertos or gender-determined performing differences), and by individual artistic preferences of the pianists, by their unique performance styles. For instance, A. Rubinstein chooses somewhat slowed down temps in multiple passages of the Concerto, including its first movement, he emphasises the song features of many themes in the cases where it is appropriate and does not contradict what was written by the composer. H. Czerny-Stefańska tends to accentuate emotionally-playful essence of the Concerto, as she focuses her attention on different types of intonation, articulation, dynamics etc. Obviously, she does not neglect lyrical nature of the work, in several themes stressing it as a predominant genre genesis. Nevertheless, H. Czerny-Stefańska aims to break the stereotypes of "feminine performance" of F. Chopin's music, which can be seen in tendency to "wide strokes" and creation of through line of musical development.

Key words: F. Chopin; interpretation; Romantic model; A. Rubinstein; H. Czerny-Stefańska; piano concerto.

Стаття надійшла до редакції 11 червня 2022 року