

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

Кафедра інтерпретології та аналізу музики
Кафедра спеціального фортепіано

**СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ
МАРТИ АРГЕРІХ**

Магістерська робота

ПРОДОУС ЄВГЕНІЇ РУСЛАНІВНИ

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства

ЛОЗЕНКО КАТЕРИНА ОЛЕКСАНДРІВНА

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело



ХАРКІВ – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ КРІЗЬ ПРИЗМУ КОНЦЕПЦІЙ ТВОРЧОСТІ	
1.1. Концепт творчості у науковому дискурсі.....	10
1.2. Індивідуальний виконавський стиль як механізм творчої самореалізації: систематизація наукових концепцій.....	17
1.3. Поняття стильової домінанти.....	24
Висновки до розділу 1.....	27
РОЗДІЛ 2. СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ ТВОРЧОСТІ М. АРГЕРІХ ТА ЇХ ВТІЛЕННЯ У ВИКОНАВСЬКИХ КОНЦЕПЦІЯХ	
2.1. Творча діяльність М. Аргеріх у дзеркалі музичної критики.....	29
2.2. Стильові установки М. Аргеріх у сольній кар'єрі.....	33
2.3. Камерна творчість М. Аргеріх в еволюції індивідуального стилю піаністки.....	51
Висновки до розділу 2.....	60
ВИСНОВКИ	61
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	65
ДОДАТКИ	74

ВСТУП

Обґрунтування теми дослідження. Марта Аргеріх – талановита сучасна аргентинська мисткиня, до репертуару якої входять твори різних епох та стильових напрямків. Вона є однією з небагатьох жінок-піаністок, котрі завоювали світове ім'я та чия кар'єра триває вже понад сімдесят чотири роки. М. Аргеріх не отримала музичної освіти у традиційному сенсі (ніколи не ходила до музичної школи та не закінчувала відповідних вищих навчальних закладів), вона брала приватні уроки у багатьох музикантів, згодом продовживши традиції своїх вчителів – Вінченцо Скарамуцца, Фрідріха Гульди, Артуро Бенедетті Мікеланджелі, Микити Магалова, Марії Курчо, Еббі Саймона, проте при цьому її творчість може слугувати прикладом того, як еволюціонувала музична культура ХХ – ХХІ сторіччя.

Творча кар'єра М. Аргеріх розпочалася у п'ятдесятих роках минулого століття з перемоги на міжнародному конкурсі піаністів імені Бузоні в італійському місті Больцано, згодом, у тому ж 1957 році, піаністка отримала перше місце на міжнародному конкурсі виконавців у Женеві. Проте вирішальним кроком на шляху до визнання стала перемога М. Аргеріх на міжнародному конкурсі піаністів імені Шопена у Варшаві у 1965 році. З того часу публіка та музична критика пильно слідкують за концертною діяльністю піаністки, творчість якої відбиває генеральні тенденції розвитку сучасного фортепіанного мистецтва. Назвемо декілька з них і почнемо з тієї, що бере початок на межі ХХ – ХХІ століть, коли універсальні музиканти поступилися місцем «вузьким спеціалістам». На зміну Ф. Бузонні, Б. Бартоку, А. Шенбергу прийшло покоління піаністів, які займалися виключно (або переважно) сольною кар'єрою. Тут можна згадати В. Горовиця, Ар. Рубінштейна та багатьох інших. Безумовно, що інша течія романтичного мистецтва, пов'язана з універсальністю мислення й, відповідно, поєднанням декількох видів творчості, теж зберігає своє значення (згадаємо тут видатних представниць харківської фортепіанної школи сестер Марію та Наталію Єщенко, піаніста-диригента Д. Баренбойма, авторів та ведучих теле-радіопрограм Г. Гульда та Р. Тюрк). На перший погляд, творчість М. Аргеріх є продовженням тієї

традиції, коли, обравши кар'єру сольного виконавця, піаніст фактично відмовляється від усього іншого, проте узагальнення біографічних фактів її життя, дозволяє віднести її до універсальних митців, сфера інтересів яких не обмежується виключно концертною сценою.

Ще один показовий параметр індивідуального виконавського стилю М. Аргеріх також пов'язаний з романтичною традицією. Підкреслимо, що незважаючи на те, що останнє століття характеризується активними пошуками у сфері музичної культури, надбання епохи Романтизму і досі залишається однією з найпотужніших течій сучасного мистецтва. Особливо це помітно у виконавській культурі, адже більшість всесвітньо відомих музикантів досі віддають перевагу саме романтичному репертуару. У творчості М. Аргеріх це, крім іншого, позначилось у захопленні камерно-ансамблевим музикуванням, для характеристики якого Л. Повзун ввела нове поняття камерності, що «передбачає, насамперед, відповідність етимології слова camera: орієнтованість на обмежені простори домашнього музикування та невеликі за кількістю інструментальні склади» [23, с. 2]. Підкреслимо, що багато дослідників сьогодні погоджуються з думкою про те, що у сучасному глобалізованому світі поняття камерності, можливості спілкуватися «віч на віч» набуває соціально-вагомого значення. На це, зокрема, вказує, О. Сидоренко: «Вишуканість образного строю камерного мистецтва завжди приваблювала композиторів та виконавців здатністю до глибокого відтворення внутрішнього світу людини. Особливого статусу камерність, що створює простір безпосереднього спілкування виконавців та слухачів, набуває з початку минулого століття. Це обумовлює появу нових камерних творів, проведення спеціалізованих виконавських конкурсів й фестивалів, наукових праць, присвячених осягненню феномену камерного мистецтва» [29, с. 14]. В цьому сенсі творчість М. Аргеріх є яскравим прикладом того, як камерність виконавського висловлювання поступово займає все більший сегмент у музичній культурі сучасності. Адже відомо, що на початку своєї кар'єри піаністка віддавала перевагу сольному виконавству, проте, на теперішній час, комфортніше почуває себе у ансамблевих жанрах. Камерний репертуар М. Аргеріх

навіть більший за кількістю, ніж сольний (у співвідношенні сто камерних творів до восьмидесяти трьох сольних). У минулому піаністка багато років плідно співпрацювала з М. Ростроповичем, наразі вона виступає з такими корифеями як Г. Кремер та М. Майський. Також наявна велика кількість записів творів для фортепіано у чотири руки з піаністами С. Бабаяном, Д. Баренбоймом, С. Бішопом-Ковачевичем, Н. Економу, Є. Кісіним, Н. Фрейре.

Ще одна важлива тенденція розвитку сучасного мистецтва, що знайшла відображення у творчості М. Аргеріх – це активна співпраця з компаніями звукозапису (зокрема, Deutsche Grammophon, EMI Classics, Philips Records, Teldec, RCA та Sony), що розпочалася у 1960 році з виходу диску «Marta Argerich Debut Recital».

Також М. Аргеріх не залишилася осторонь такого важливого процесу як розвиток спеціалізованих конкурсів. Згадаємо, що і власна кар'єра піаністки розпочалася з перемоги, а сьогодні вона входить до складу журі багатьох престижних міжнародних змагань, зокрема міжнародного конкурсу піаністів імені Шопена у Варшаві (у 1980, 2000, 2010 та 2015 роках). У вересні 1999 року відбувся Перший Міжнародний конкурс піаністів «Марти Аргеріх» у Буенос-Айресі, в якому вона очолювала журі. Також вона є організатором щорічного музичного фестивалю у місті Лугано (Швейцарія), що проходить з 2002 року та (сумісно з Густавом Алінком – математиком, письменником та скрипалем-любителем) засновницею незалежного всесвітнього інформаційно-сервісного центру для музикантів «Alink-Argerich Foundation».

Тож, можна стверджувати, що М. Аргеріх є яскравим прикладом сучасного музиканта, який «крокує у ногу з часом», що є запорукою оновлення та поглиблення інтерпретаційних концепцій піаністки. Її творчість має непересічний вплив на розвиток сучасного музичного мистецтва, про що свідчить величезний корпус рецензій на концерти піаністки та книги французького журналіста О. Белламі з влучною назвою «Левиця фортепіано» [80], «Марта Аргеріх: Дитина і чари» (2013) [72] та «Розповідає Марта Аргеріх» (2021) [71]. Підкреслимо, що творчість М. Аргеріх було відзначено багатьма нагородами, серед яких – дві премії

Греммі: «за краще виконання камерної музики» у 2005 році та «за краще інструментальне виконання (соліст з оркестром)» у 2006 році; Імператорська премія Японії у 2005 році; також, у 2016 році вона отримала відзнаку Kennedy Center Honor, яка надається виконавцям, які прославляють мистецтво. Піаністка є головною героїнею багатьох документальних фільмів, серед яких: «Марта Аргеріх: Вечірні бесіди» Жоржа Гашо (2002) [74]; «Роберт Шуман, фортепіанний концерт ля мінор» Анжеліки Стілер (2007) [84]; «Марта Аргеріх та Гідон Кремер, Концерт пам'яті» Даніеля Фінкернагеля та Олександра Люка (2008) [70]; «За лаштунками з Родіоном Щедріним, Мартою Аргеріх і Мішею Майським» Майкла Бейєра (2011) [45]; «Кривава дочка» (2012) [73], який зняла її молодша донька – Стефані Аргеріх. Документальні фільми у яких М. Аргеріх приймала участь: «Фестиваль Bel-Air» (2008) [89]; «Фридерик Шопен» (2010) [6]; «Вулиця піаністів» (2015) [81]; «Сесілія Бартолі та друзі» (2016) [52]. Також вона знялася в епізодичній ролі у художньому фільмі «Санса» 2003 року [39]. Проте, необхідно констатувати, що поки життєтворчість М. Аргеріх не ставала предметом вітчизняних наукових розробок, що обумовлює актуальність та новизну даного дослідження. Водночас, саме дослідження творчості такої яскравої особистості висвітлює проблематику, пов'язану з визначенням стильових домінант виконавського стилю. Тож, актуальність теми дослідження обумовлено:

- значенням вкладу М. Аргеріх у розвиток сучасного фортепіанного мистецтва;
- необхідністю комплексного дослідження творчості М. Аргеріх;
- потребою опрацювання теорії стильової домінанти музичної творчості.

Об'єкт дослідження – фортепіанне мистецтво ХХ – ХХІ ст. **Предмет** – виявлення стильових домінант музичної творчості М. Аргеріх.

Матеріалом дослідження слугують нотні тексти Токати для клавіру №2 c-moll BWV 911 Й. С. Баха (виконавські версії М. Аргеріх, Ф. Гульди); Andante spianato та Великого блискучого полонезу Es-dur op. 22 Ф. Шопена (М. Аргеріх, Є. Кісін); Концерт для фортепіано з оркестром a-moll Р. Шумана (М. Аргеріх,

Д. Баренбойм); Соната для скрипки та фортепіано ре мажор ор. 94bis С. Прокоф'єва (Д. Ойстрах – В. Ямпольський, М. Аргеріх – Г. Кремер).

Мета дослідження – виявлення стильових домінант музичної творчості М. Аргеріх. **Це обумовлює наступні задачі роботи:**

- простежити історію наукового осягнення концепту творчості;
- презентувати індивідуальний виконавський стиль, як механізм творчої самореалізації;
- систематизувати відомості про наукові розробки концепту домінанти;
- узагальнити наукові та критичні джерела, де висвітлено творчість М. Аргеріх;
- на основі аналізу інтерпретаційних версій М. Аргеріх виявити стильові домінанти її творчості.

Методи дослідження:

- *історичний*, що виявляє особливості розвитку фортепіанного мистецтва XIX – XXI століть;
- *системний*, необхідний для виявлення взаємовпливу складових сучасного музичного мистецтва;
- *стильовий*, спрямований на виявлення механізмів втілення індивідуального світогляду у музичній творчості;
- *інтерпретаційний*, досліджує механізми зародження та реалізації концепції композиторського/виконавського музичного твору;
- *виконавського аналізу*, що направлений на визначення інтерпретаційних версій М. Аргеріх.

Теоретичною базою дослідження слугують праці з таких сфер гуманітаристики:

- *філософії* (А. Бергсон [46], Дж. Берклі [47], А. Бесєдін [3], Е. Бланден [48], Й. Гейзінга [66], І. Кант [68, 69], А. Леонтьєв [14], Ф. Ніцше [79], Парацельс [38], Платон [82]);
- *психології* (А. Карпенко [9], А. Леонтьєв [14], А. Маслоу [77], В. Моляко [19], Д. Узнадзе [36], З. Фрейд [62]);

- *теорії музичного стилю та музичної інтерпретації* (О. Варданян [2], Н. Горюхіна [3], М. Давидов [4], О. Катрич [10], Н. Кашкадамова [11], О. та В. Лігус [15], Н. Морщакова [20], В. Москаленко [21], Ю. Ніколаєвська [22], Л. Повзун [23], Д. Рабінович [25], Н. Савицька [27], О. Самойленко [28], О. Сидоренко [29], І. Сухленко [32], С. Тишко [35], Л. Шаповалова [40], С. Школяренко [42]);
- *історії та теорії фортепіанного виконавства* (М. Лобанова [10], К. Мартінсен [76], Т. Рощина [26], Е. Фішер [61], К. Черні [57]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що воно є першим у вітчизняному музикознавстві досвідом детального аналізу музичної творчості М. Аргеріх. У роботі вперше:

- розкрито значення творчості М. Аргеріх у системі фортепіанного мистецтва ХХ –ХХІ століть;
- опрацьовано теорії стильових домінант музичної творчості;
- на основі аналізу інтерпретаційних версій М. Аргеріх виявлено стильові домінанти її творчості.

Отримали подальший розвиток наукові концепції, що пов'язані з вивченням проблематики індивідуального виконавського стилю (В. Москаленка, О. Катрич, І. Сухленко), ансамблевого мистецтва (І. Польської), камерності (Л. Повзун), виконавської рефлексії (Л. Шаповалова), виконавської стратегії (Ю. Ніколаєвська).

Практичне значення результатів дослідження полягає в тому, що вони можуть бути використані в курсах Історії фортепіанного мистецтва, Методики викладання спеціального фортепіано, Інтерпретації музики.

Апробація роботи. Положення роботи викладені у виступах на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях: «Гіпертекст сучасного музикознавства» (Харків, 2019); «Магістерські читання» (Харків, 2021); ХХІ Міжнародній науково-творчій конференції студентів, аспірантів, докторантів, молодих викладачів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 2021).

Структура роботи. Робота складається зі Вступу, двох Розділів, Висновків, Додатків і Списку використаних джерел. Загальний обсяг дослідження – 79 сторінок; основний зміст викладено на 64 сторінках; список використаних джерел налічує 96 найменувань (9 сторінок); додатки – (6 сторінок).

РОЗДІЛ 1

ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ КРИЗЬ ПРИЗМУ КОНЦЕПЦІЙ ТВОРЧОСТІ

1.1. Концепт творчості у науковому дискурсі

Перш за все, скажемо про те, що слово творчість досить розповсюджене у словарному ужитку багатьох людей. Тому і у сфері мистецтва ним користуються дуже багато, розуміючи під цим поняттям досить різні речі. Тож, потрібно більш детально розібратися з тим, що мають на увазі, говорячи «творчість». Почнемо з тлумачного словника української мови, згідно з яким творчість – це:

- діяльність людини, спрямована на створення духовних і матеріальних цінностей;
- певний артефакт, що з'явився внаслідок такої діяльності, сукупність створеного кимось [33, с. 54].

Через цей взаємозв'язок діяльності та її результатів, змісту та форми, поняття творчості здавна привертало увагу багатьох вчених. Перші згадки про це знаходимо у філософських працях філософів Стародавньої Греції. Одну з перших, відомих до сьогодні, концепцій творчості запропонував Платон у «Бенкеті»: «Усякий перехід з небуття в буття – це творчість, і, отже, створення будь-яких творів мистецтва й ремесла можна назвати творчістю, а всіх творців – їхніми творцями» [82, с. 14]. Платон вбачав у творчості прагнення людини до відтворення досконалих ідеальних зразків. Подібно до Сократа та Аристотеля Платон звертав увагу на зв'язок між творчістю, натхненням та інтуїцією. У подальшому ці поняття стали невід'ємною складовою опису творчого процесу.

Іншу концепцію творчості знаходимо у наукових концепціях Середньовіччя, коли відбулася фундаментальна зміна сприйняття людиною навколишнього світу та її місця у ньому. З одного боку відомо, що в цей час до того антропоцентрична культура змінює «полярність» і однією з основних тем філософських праць стає гріховність, нікчемність людського життя, повністю підвладного волі Божій. Водночас, саме в цей час актуалізується тема творчості, яка відтепер вважається

одним з доказів існування Бога. Такий вольовий акт, як творення Богом всесвіту з нічого, вважається першоджерелом творчості. Це обумовлює появу достатньо довго впливової антитези, згідно якої людина може просто «робити», а не «творити».

Наступним етапом осмислення концепту творчості в європейській культурі є епоха Ренесансу. Природно, що притаманний цій добі розквіт мистецтва спровокував увагу до проблеми авторства та індивідуальності митця, хоча людина і досі сприймалася лише як частка вертикалі між земним та небесним. Показовим тут є вислів Парацельса: «Завдяки своїй богоподібності людина спроможна зрозуміти свою відповідність і подібність іншим видам реальності, опанувати їх та взаємодіяти з ними. Людина – не тільки “мікрокосм”, або малий світ, який вміщує в собі незліченні властивості і природу усіх інших речей; людина є “квінтесенцією”, або п’ятою (по відношенню до чотирьох першостихій – землі, води, повітря та вогню), істинною сутністю світу, яку Бог наділяє рисами творця» [38, с. 466–467].

Поворотним моментом наукового осягнення концепту творчості у західноєвропейській культурі стала епоха Просвітництва, філософи якої вважали, що процес винахідництва, це, по суті, вміння комбінувати ідеї, що вже існують. Можна помітити, що у цьому представники Просвітництва наслідують концепції давньогрецьких філософів, зокрема Платона. На наш погляд, особливої уваги тут заслуговують роботи Дж. Берклі, який розумів творчість, як суб’єктивний процес людського сприйняття, що дає можливість пізнавати об’єктивно існуючі предмети та явища оточуючого світу та конструювати об’єкти, пов’язані з фантазіями, уявним світом: «Ніяка ідея, смутна чи виразна, не може існувати інакше, як у душі, що її сприймає» [47, с. 20].

Розвиток цієї теорії знаходимо у класичній німецькій філософії, представники якої (І. Кант, Ф. Шеллінг) опрацьовували ідею «продуктивної уяви», згідно з якою творчість – фундаментальна передумова пізнання взагалі. Творча здатність уяви по І. Канту виявляється сполучною ланкою між різноманітним чуттєвим вражень і розумом. Відтепер вважають, що творчість закладено в самій

природі пізнання, оскільки в уяві присутній момент довільності, спонтанності. Тому базова властивість людської психології (пізнання) сприймається як аналог винахідництва, в якому присутній момент споглядання, яке, у свою чергу, виявляється пов'язаним з ідеями розуму, а через нього – з моральним світом, категоричним імперативом. Так виникає новий вимір творчості, що відображає її зв'язок з категорією Добра: «Щоб уявлення, з якого дається предмет, призвело до пізнання, необхідна уява для об'єднання різноманітного у спогляданні і свідомість для єдності поняття, що з'єднує ці уявлення. Це стан вільної гри пізнавальних здібностей при поданні, за допомогою якого дається предмет, має бути загальноповідомленим, бо пізнання як визначення об'єкта, з яким повинні (у будь-якому суб'єкті) узгодитися дані уявлення, є єдиний спосіб уявлення, який є значущий для всіх» [69, с. 62].

У «філософії життя» кінця XIX – початку XX століть творчий початок протиставляється механічно-технічній раціональності (А. Бергсон): «Життєвий порив, про який ми говоримо, полягає по суті у потребі творчості. Він може творити без обмеження, оскільки він зіштовхується з матерією, тобто з рухом, зворотним його власному. Але він заволодіває цією матерією, яка є сама потреба, і прагне ввести до неї можливо більшу суму невизначеності та свободи» [46, с. 251]. Метою творчості є безперервне створення нового, в цьому й полягає сутність життя. Як зазначав український літературний критик М. Євшан у своїх статтях «Під прапором мистецтва»: «Кожний твір мистецтва має в собі якийсь таємний наказ, яким є післанництво до душ, якийсь поклик – як всяка релігія накликає до нової моралі» [7, с. 9].

У XIX – першій половині XX століття наукове досягнення творчості отримує новий імпульс у зв'язку з розвитком відносно молоді науки – психології. Психології З. Фрейд, К. Г. Юнг, Г. Саллівен активно досліджували два аспекти творчості – її несвідомі компоненти та мотивацію. З. Фрейд особливо акцентував увагу на понятті сублімації, що, за його визначенням, є придушенням незадоволених сексуальних потреб та спрямуванням цієї енергії на творчу самореалізацію або соціальну діяльність: «Завдяки процесу “сублімування”, при

якому виключно сильним збудженням, що походять із окремих джерел сексуальності, відкривається вихід і застосування в інших областях, так що виходить значне підвищення психічної працездатності з небезпечної самої по собі схильності. Одне з джерел художньої творчості можна знайти тут, і в залежності від того, повне чи або неповне це сублімування, аналіз характеру високо обдарованих, особливо маючих здібності до художньої творчості осіб, відкриє різну суміш працездатності, перверзії та неврозу» [62, с. 128].

Відомо, що теорія З. Фрейда дала поштовх для розвитку ідей багатьох психологів і згодом навіть була винайдена особлива терапія, яка має назву арт-терапія, або творча терапія. Вона спирається на розвиток сприйняття, уяви, мислення, уваги й ефективна при використанні у роботі з людьми різного віку, але особливо – з дітьми та підлітками. Дорослі стають більш уважними до своїх внутрішніх змін та почуттів. Тут має значення той факт, що творення – це, насамперед, самовираження, процес і результат якого допомагає людині наблизитися до усвідомлення того, що приховано у її підсвідомості. І хоча мова творчості символічна (як наші сни і фантазії), така терапія допомагає зрозуміти й інтегрувати глибокий сенс цих символів. Особливого значення арт-терапія набуває для людей, які зіткнулися з тими чи іншими психологічними проблемами, що пов'язані зі стресом, депресією чи насильством: «В арт-терапії умовно можна виділити три фактори, які діють: творча експресія (власне малювання, танець, ліплення), зворотний зв'язок (обговорення) і третій фактор, який включається вже під час тривалої психотерапії – це взаємини з психотерапевтом. І в цьому процесі саме творчість стає тим “ненав'язливим” посередником, який допомагає одужанню» [8].

Підкреслимо, що сьогодні напрям психології, пов'язаний з дослідженням творчості, набирає активних обертів. Науковці вказують, що творчі здібності є невід'ємною складовою особистості кожної людини. Так, сучасний український психолог В. Моляко у статті «Психологія творчості – нова парадигма дослідження конструктивної діяльності людини» пише, що: «...домінанта творчості, як це нам тепер вже досить добре зрозуміло, стає фактично обов'язковою складовою

професійної освіти на різних етапах, включаючи етапи підвищення кваліфікації, а, часом, і оволодіння новими професіями» [19, с. 5]. Важливо, що В. Моляко розуміє творчість як окремий вид людської діяльності: «ми намагалися, здійснити хоча б попередні ескізи концепцій творчої людини (або, як ще можна її назвати “людини творчої”), як типу, що формувався протягом ХХ століття – саме особливого типу людини, зорієнтованої в першу чергу на здійснення саме творчої, реконструюючої діяльності, як діяльності для цього типу натуральної, органічної та визначаючої сенс його професійного та повсякденного існування» [19, с. 6-7]. В цьому він є продовжувачем вчення видатного психолога О. Леонтьєва «Діяльність, свідомість, особистість», у якій діяльністю названо процес, що спонукуваний і направлений мотивом – тим, у чому предмечена та чи інша потреба особистості. О. Леонтьєв так пояснював зв'язок між мотивами та потребами: «Власне потреба – це завжди потреба в чомусь, що на психологічному рівні потреби опосередковано психічним відображенням, і притому подвійно. З одного боку, предмети, що відповідають потребам суб'єкта, виступають перед ним своїми об'єктивними сигнальними ознаками. З іншого – сигналізуються, чуттєво відображаються суб'єктом і самі стани потреби» [14, с. 92-93]. Науковець розрізняє такі види діяльності: розумову та практичну, але не окремо одна від одної, а в їх взаємодії та тісному переплетінні: «Дією ми називаємо процес, підлеглий свідомій меті» [14, с. 49]. До сьогодні у світовій психології використовують запропоновану О. Леонтьєвим класифікацію видів діяльності: труд, навчання та спілкування, кожен з яких у своїй основі має певне цілепокладання та залежить від конкретних цілей та мотивів: «Отже, в загальному потоці діяльності, який утворює людське життя в її вищих, опосередкованих психічним відображенням проявах, аналіз виділяє, по-перше, окремі (особливі) діяльності – за критерієм спонукаючих їх мотивів. Далі виділяються дії – процеси, що підкоряються свідомим цілям. Нарешті, це операції, які безпосередньо залежать від умов досягнення конкретної мети» [14, с. 52]. Один з численних прикладів сучасних наукових розробок, що спираються на теорії О. Леонтьєва знаходимо у праці австралійського письменника та філософа, продовжувача традицій марксистської філософії Е. Бландена «Міждисциплінарна

концепція діяльності»: «Леонтьєв визначає діяльність через відношення між суб'єктом і об'єктом. Для Леонтьєва, предметом є будь-яка жива істота, включно з будь-якою формою відчуття і свідомості що має організм. Об'єкт – це щось в оточенні суб'єкта, яке представляє для організму задоволення потреби. Діяльність це те, що є посередником між суб'єктом і об'єктом» [48, с. 3]. Українська науковиця А. Карпенко у навчальному посібнику «Психологія творчості» також звертається до наукових знахідок О Леонтьєва стосовно «динамічної діяльності» людини та застосовує їх у контексті творчого потенціалу особистості: «Потенціал особистості визначений авторами як динамічне інтегративне утворення, яке забезпечує успішність процесів індивідуалізації, соціалізації та професіоналізації» [9, с. 45].

Узагальнюючи, підкреслимо, що творчість – це, безумовно, один з видів діяльності людини і доречним буде зазначити, що він є властивістю саме людської свідомості, адже усі інші види живих істот на планеті не мають такої здатності. Науковиця Н. Морщакова розглядала музичну творчість через суб'єктивний аспект світосприйняття особистості, але який формується саме у процесі опанування митцем відповідних йому сьогоденних культурних норм, та на базі яких він пізнає процес творення: «Можна сказати, що культурна форма є концентрованим розумом епохи, і тільки осягаючи її внутрішній зміст, або контекст, людина може визначити себе як творця. Людина, що усвідомлює або відчуває внутрішній імпульс культури, контекстуально мислить, створюючи нові сюжети, образи, які переростають межі суб'єктивного змісту автора, об'єктивуючись у смислах інтерпретуючих концепцій» [20, с. 19].

Для творчості необхідні такі якості мислення як свобода, відкритість до сприйняття нового досвіду, допитливість, гнучкість. Як у дитини, яка робить усе граючись. Тут доцільно звернутися до праці видатного історика та теоретика культури Й. Гейзінга, який вважав, що гра виступає як специфічний фактор усього, що оточує людину в світі. Він зазначав, що упевнено рухався до визначення того факту, що людська культура виникає і розгортається саме як гра. При цьому остання виходить за межі певної культури або світогляду: «Гру не можна

заперечити. Можна заперечити майже всі абстрактні поняття: право, красу, істину, добро, дух, Бога. Можна заперечувати серйозність. Гру – не можна... Гра – “поза розумове заняття”» [66, с. 3].

У будь-якому творі мистецтва Й. Гейзинга знаходив ігрові риси, але показово, що звертався він, насамперед, до музики, яка тлумачиться як дозвілля духу. Виконання на музичному інструменті називають грою у багатьох європейських мовах і цей факт Й. Гейзинга розглядає як показник, що розкриває психологічний взаємозв'язок гри та музики: «Тоді як слово здатне перевести поезію із сфери суто ігрової у сферу понять і суджень, “чисто музичне” завжди і цілком залишається у грі» [66, с. 158]. Проте й саму музику можна розуміти як мистецтво без будь-якої ігрової риси в точному розумінні слова «гра». Музика є форма вираження душевних переживань, і термін «гра» щодо неї виглядав би метафоричним.

Повертаючись до поняття діяльності у музичній практиці, підкреслимо, що тут йдеться про три види: композиція (створення музичного твору), виконання та слухання. При цьому кожен з видів можна досліджувати як процес, як результат та із урахуванням кількісного виміру (колективне виконання або індивідуальне). Для нашої ж наукової роботи саме індивідуальна творчість представляє найбільший інтерес, бо кожен митець через неї прагне висловити те, що є у нього всередині, використовуючи свій самотній, не відтворюваний стиль, що є інструментом, який допомагає обирати власний шлях, чи то у створюванні музики, чи то у її інтерпретації.

З цього питання звернемося до «Лекцій з інтерпретації» В. Москаленка, де пропонується оригінальний погляд на проблему визначення стилю музичної творчості: «Під стилем музичної творчості буде розумітися індивідуальність музичного мислення, яка виражається відповідною системою музично-мовленнєвих ресурсів твору, інтерпретації і виконання музичного твору» [21, с. 5]. Про індивідуальний музичний стиль В. Москаленко пише, що «в першу чергу йдеться про цілеспрямоване моделювання думкою інтерпретатора творчого мислення композитора, але на основі особового творчого самовідчуття і

самовираження. Інтерпретатор, з одного боку, повинен включитися у відповідну стильову ауру невласної музики, з іншої – не втратити свою “творчу особу» [21, с. 4].

Отже, творчість нерозривно пов’язана з таким концептом як стиль. Існує навіть таке стійке словосполучення, як стиль творчості композитора, або художника, або письменника, що розкривається у такому то напрямку... Якщо розглядати творчу діяльність конкретно, то можна зробити висновок, що саме для творчості, як особливого виду діяльності, вкрай необхідно мати індивідуальний елемент, своє власне ставлення, свій погляд. Саме індивідуальний стиль композитора, або виконавця, якщо говорити у контексті музичної практики, сприяє тому, що ми можемо класифікувати творчість конкретного музиканта та віднести його до тієї чи іншої групи, визначивши базові параметри стилю, ми краще можемо зрозуміти його як людину та особистість.

1.2. Індивідуальний виконавський стиль як механізм творчої самореалізації

Перш за все, почнемо з визначення поняття «стиль» – це набір засобів виразності, які дозволяють творчій особистості максимально адекватно висловити своє бачення світу. Так, у тлумачному словнику знаходимо такі варіанти розуміння цього поняття:

- сукупність ознак, які характеризують мистецтво певного часу та напряму або індивідуальну манеру художника стосовно ідейного змісту й художньої форми;
- сукупність характерних ознак, особливостей, властивих чому-небудь;
- сукупність прийомів у використанні засобів мови, властива якому-небудь письменникові або літературному творові, напряму, жанрові і т. ін. [33, с. 697].

У музичному мистецтві стильовий аспект вперше був окреслений ще за часів Бароко, проте ґрунтовне наукове осягнення отримав лише у ХХ сторіччі. Зазначимо, що в процес розробки проблематики стилю важливий вклад внесли представники вітчизняної музикознавчої школи, кожен з яких виробив власний

підхід до осмислення цього феномену. Наведемо лише декілька авторських визначень стилю:

— Н. Горюхіна: «Стиль є системою стійких ознак художнього явища» [3, с. 98];

— С. Тишко: «Стиль є системою стійких ознак музичних явищ, способом їхньої диференціації та інтеграції на різних рівнях (авторська індивідуальність, напрям і школа, історична епоха, національна специфіка тощо)» [35, с. 15];

— С. Шип: «Музичний стиль – це системна єдність формальних засобів і творчих прийомів, що природно виникають на основі певних потреб художньо-образного вираження [41, с. 323].

Втім, авторських підходів до проблеми визначення та осмислення стильових засад музичної творчості безліч і щоб уникнути переказу всієї історії наукового осягнення феномену стилю звернемося до статті О. та В. Лігус «Проблема стилю в музикознавчих дослідженнях: досвід систематизації» 2018 року, де узагальнено основні характеристики категорії «музичний стиль»:

- художня єдність;
- диференційованість;
- стабільність;
- системна цілісність стильових ознак;
- інтонаційна сутність стилю;
- багаторівнева природа стилю [15, с. 675].

Що ж стосується безпосередньо виконавської творчості, одна з перших книг, у якій ми знаходимо згадування про індивідуальну манеру гри на клавішно-струнному інструменті, це «Повний теоретико-практичний метод фортепіано, просування від самого початку до найвищого рівня розвитку» К. Черні, який підкреслює: «Само собою зрозуміло, талановитий закінчений виконавець може вкладати в кожний чужий твір також і свій дух і свою індивідуальність, але, звичайно, за умови, що характер твору залишиться неспотвореним» [57, с. 59]. Проте, пам'ятаємо, що за часів К. Черні ще не було такої професії як виконавець.

Кожен музикант мав досконало володіти великим діапазоном умінь та навичок, тож, стиль сценічного висловлювання практично співпадав з технікою письма і тому може бути осмислений сьогодні, навіть за відсутності записів виконання. Цей аспект творчості музикантів першої половини ХІХ століття яскраво розкрито у дисертації, присвяченій постаті Ф. Шопена С. Школяренка, який влучно вказує, що: «Фортепіанна культура шопенівської епохи характеризується єдністю трьох складових – інструменту, який класифікується як сучасне шопенівській епосі фортепіано, виконавським стилем, що склався “під” цей тип інструменту, композиторським забезпеченням фортепіанної музики, що враховує попит та пропозиції досить різноманітної слухацької аудиторії, – завсідників аристократичних та буржуазних салонів, відвідувачів “великих” публічних філармонічних концертів. Ці складові визначають ауру фортепіанного стилю періоду, котрий можна позначити як цілковито новий виконавсько-композиторський напрямок у фортепіанній культурі Європи, принаймні її центр, яким тоді стає Париж» [42, с. 35].

Проте з плином часу тенденція щодо розмежування видів музичної діяльності все більш поширювалася, що загостило проблему осягнення саме виконавського стилю і обумовило появу однієї з найпопулярніших концепцій, що запропонував видатний німецький музикант К. Мартінсен. У 1930 році вийшла друком його книга «Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens» [76], яка у перекладі на українську має назву «Індивідуальна фортепіанна техніка, заснована на творчій волі до звучання». Таке сприйняття творчості, як вольового акту, дозволяє нам зробити припущення про те, що у своїх наукових розробках К. Мартінсен спирався не тільки на власний практичний досвід та обізнаність щодо особливостей мислення видатних музикантів-виконавців (Г. Бюлова, А. Рубінштейна та Ф. Бузоні), а й на роботи представників німецької філософської школи, про які ми згадували у підрозділі 1.1. Що ж до конкретно мартінсевської типології стилів (класичний-статичний, романтичний-екстатичний, експресіоністський-експансивний), то вона, крім

іншого, очевидно спирається й на споконвічний баланс між романтичним та класичним початками мистецтва.

Враховуючи непересічне значення постаті Виконачця в музичній культурі ХХ – ХХІ століть не дивно, що багато дослідників намагалися виробити підходи до класифікації результатів діяльності музикантів-інтерпретаторів, причому загальноприйнятою можна вважати позицію щодо взаємообумовленості стилю творчості та особливостей структури особистості. Так, І. Коханик зазначає: «стиль творить особистість, яка акумулює інтонації епох, часів та стилів» [12, с. 38].

Стисло оглянемо найбільш поширені сьогодні концепції і почнемо з тих, основою яких виступає давньогрецька традиція, згідно з якою у мистецтві співіснують два базових напрямки творчості – класичний/аполонійський та романтичний/діонісійський. З цього приводу звернемося до Ф. Ніцше, який зазначав: «Аполонічне начало і його протилежність – діонісичний як художні сили, що прориваються з самої природи, без посередництва художника-людини, і як сили, в яких художні позиви цієї природи отримують найближчим чином і прямим шляхом своє задоволення, це, з одного боку, світ сонних мрій, досконалість яких не знаходиться ні в якій залежності від інтелектуального розвитку або художньої освіти окремої особи, а з іншого боку, дійсність сп'яніння, яка також нітрохи не звертає уваги на окрему людину, а скоріше прагне знищити індивід і звільнити його містичним відчуттям єдності» [77, с. 10]. Вплив Ф. Ніцше очевидний у роботі К. Мартінсена та наукових працях представниці львівської школи музикознавства О. Катрич, яка зазначає: «Аполонічний музично-виконавський архетип – це такий узагальнюючий тип виконавського мислення, який характеризують розповідний спосіб викладення музичного матеріалу твору та принципи пропорційності, симетрії, довершеності в сфері музичної форми. Діонісійський музично-виконавський архетип це такий узагальнюючий тип виконавського мислення, який характеризують подієвий спосіб викладення музичного матеріалу твору та принцип динамізму, наскрізності в сфері музичної форми» [10, с. 11].

Ґрунтовне дослідження провела Н. Савицька, яка вважала, що «психологічний вік виступає чи не найточнішим сейсмографом самовідчуття

мистецької особистості на різних етапах життєвого шляху. Маючи власну циклічність, перебіг і парадигму, психологічний вік, взятий у біографічному масштабі, безпосередньо залежить від об'єктивно-суб'єктивних обставин буття – саме вони є головними інспіраторами індивідуального самоздійснення у просторі обраного фаху» [46, с. 15]. Зазначимо, що в цьому умовному блоці, де згадуємо про психофізіологічний підхід до вивчення проблеми музичного стилю найбільш парадоксальним є підхід Е. Фішера, який вказував на зв'язок між конституцією музиканта та специфікою його мислення: «Люди певної конституції найбільш придатні для інтерпретації творів, написаних композиторами подібної до них конституції. Це означає, що, наприклад, кремезні люди з товстими, м'ясистими руками схильні до виконання творів схожих за складом людей, тобто людей, що відносяться до типу пікніків, в той час як худій, довгопалій, високій, жиливій людині ближче твори такої ж, як він, людині, тобто композитора астеничного типу» [61, с. 29].

Зазначимо, що хоча спостереження Е. Фішера навряд чи можуть стати основою ґрунтового наукового дослідження, тим не менш, він вказує на один з найважливіших, на нашу думку, аспектів виконавського мистецтва – необхідність певного зв'язку між автором твору та його інтерпретатора. Звісно, що йдеться не про подібність конституції, а про спільність світосприйняття. На це, зокрема вказує Л. Шаповалова: «Виконавець повинен вдивлятися в духовну природу своєї творчості, бути духовним двійником автора. Тоді виникає дзеркальна відповідність двох векторів комунікації – міжособистісної (горизонтальної) та Боголюдської (вертикальної)» [40, с. 29]. Тож, у трактовці Л. Шаповалової виконавство постає не як гра, і навіть не як тип діяльності, а саме як засіб комунікації зі світом. Продовжуючи цю думку, скажемо про те, що виконавство може бути трактовано й як засіб самореалізації. В такому випадку стиль інтерпретатора постає як механізм актуалізації себе у світі. Саме тому О. Катрич зазначає: «індивідуальний стиль музиканта-виконавця – це відповідна до специфічності його музичного світобачення система виражальних засобів, яка, зберігаючи цілісність, функціонує

в якості опорного чинника переінтонування різних композиторських стилів» [10, с. 9].

Тут перед нами постає питання, а коли людину можна вважати самореалізованою? Коли вона займається улюбленою працею чи коли вона домагається успіху у своїй діяльності? І взагалі, що таке самореалізація? У великій українській енциклопедії вона позначена як процес найповнішого розкриття особистістю своїх здібностей і творчих можливостей, індивідуального саморозвитку і самоздійснення, оприявлення внутрішнього потенціалу свого Я» [5]. При цьому психолог І. Лядський зазначає, що: «Даний термін можна розглядати в двох площинах. З одного боку – дія, а з іншого – мета цієї самої дії» [17]. Також він поділяє самореалізацію на такі види:

- особистісна;
- творча;
- професійна;
- соціальна.

Важливо, що науковець зазначає, що «Види самореалізації є взаємопов'язаними частинами одного цілого» [17]. Можливо тому, знаходимо багато прикладів, коли музиканти тяжіють до універсалізму – самореалізації не тільки у творчому плані, а й в інших сферах життя. Наприклад, про Г. Гульда відомо, що він працював над створенням радіо-передач та знімався у кіно, у якому охоче розповідав про себе та своє життя. Р. Шуман паралельно з композиторською діяльністю був вельми відомим та успішним літератором, а у студентські роки захоплювався карикатурою. Літературною діяльністю займався і Г. Берліоз. Також, очевидним є те, що людина не мусить реалізовуватися в одному специфічному роді діяльності у рамках цілого напряму мистецтва, тобто, якщо музикант забажає опанувати не тільки одну дисципліну, в якій він уже отримав успіх, але й спробувати свої сили у іншій музичній спеціальності, якщо він відчуває до цього поклик. Відомо багато прикладів таких мультимузикантів. Наприклад, М. Лисенко, який був композитором, диригентом, піаністом, викладачем, культурно-громадським діячем, відкрив першу в Україні Музично-драматичну школу.

Так чи інакше, маємо визнати, що творчість є засобом спілкування зі світом і тому може досліджуватися крізь призму комунікативної теорії. Адже людина – істота соціальна, її повноцінна самореалізація не можлива без отримання зворотного зв'язку. Таким чином, система музичного мистецтва постає як комунікаційний простір, на що вказує Ю. Ніколаєвська: «По-перше, встановлено пріоритетність власне процесу, у якому задіяні щонайменше два суб'єкти спілкування (я – світ; я – інший); по-друге, ці сторони не просто комунікують між собою (обмінюються інформацією, в тому числі, музичними текстами), а й вступають у певні відносини, які можуть бути (у сучасній комунікативній ситуації) досить мобільними; по-третє, ці відносини можуть змінювати комунікантів (їхні функції, ролі у процесі спілкування) та продукувати нові формати взаємовідносин» [22, с. 184].

Тож, комунікація через музичну діяльність дозволяє конкретному музиканту певним чином реалізувати свої творчі здібності, потреби у спілкуванні, визнанні тощо. Тут буде доречно звернутися до концепції американського психолога А. Маслоу, який унаочнив ієрархічний комплекс людських потреб у так званій «Піраміді Маслоу». При цьому основою піраміди є фізіологічні, а вершиною – духовні потреби людини, її прагнення до розкриття внутрішнього потенціалу, самоактуалізації через творчість: «Я переконаний, що найвищою формою вираження своєрідності особистості є мистецтво. Будь-яка наукова теорія, будь-яке відкриття, будь-який винахід більшою мірою детермінований вимогами зовнішньої ситуації, ніж унікальною природою її автора. Якщо б не родився Менделєєв, хтось інший обов'язково склав би періодичну таблицю хімічних елементів. Але полотна Сезанна могли вийти тільки з-під кисті Сезанна. Тільки митець незамінний» [77, с. 148]. Цікавим є також зауваження А. Маслоу стосовно того, що, обираючи шляхи самоактуалізації, кожна людина спирається на власну особистість, свою «природу», тому що тільки так вона зможе досягти успіху: «Ясно, що музикант повинен займатися музикою, художник – писати картини, а поет – складати вірші, якщо, звичайно, вони хочуть жити в мирі з собою. Людина повинна бути тим, ким вона може бути» [77, с. 46].

Тож, можна сказати, що виконавство – це така діяльність, яка забезпечує реалізацію духовних потреб особистості. В цьому розумінні виконавський стиль виступає не просто як спосіб вираження «Я» у мистецтві, а саме як механізм творчої самореалізації. Не випадково О. Самойленко пише: «Визначаючи стиль як художньо-смісловий феномен – слідом за Бахтінім – можна знайти в ньому вираження єдності різних галузей культури, мистецтва та життя шляхом залучення до єдності особистісної свідомості» [28, с. 4]. Тож, стиль творчості музиканта є відображенням його самості, специфіки структури особистості, а виконавство – це не просто стиль гри, а саме стиль творчості, ознаками якого є репертуарні вподобання (як жанрові, так і стильові), вибір та трактовка музичного інструмента, технічний арсенал виконавця – все те, що дозволяє інтерпретатору досягти самореалізації.

1.3. Поняття стильової домінанти

Метою даної роботи є виявлення стильових домінант музичної творчості М. Аргеріх, тож, для того, що об'єктивно проаналізувати стиль музичної творчості піаністки, необхідно визначити ті фактори, що зумовлюють його цілісність. Це визначило необхідність звернення до наукової літератури, присвяченої дослідженню концепту творчості, і, як ми писали у попередньому розділі, остання розглядається як один із засобів самореалізації особистості. При чому у музичному мистецтві таких видів діяльності три: композиція, виконання та слухання. Кожен з них, фактично, є процесом, що може бути розкритий за допомогою асаф'євської формули: *imt* (*initio*/початок-імпульс – *motus*/рух-розвиток – *terminus*/межа-замикання). При чому сутність та динамічність початкового імпульсу (*initio*), що зумовлює направленість уваги певного митця та визначає мету (або, за К. Станіславським, надзавдання [31]), яку він ставить перед собою – це особистість митця, її структура, серед компонентів якої певний може бути визначений як домінантний.

Тут необхідно сказати, що поняття «домінанти» є досить широко уживаним у декількох наукових сферах, проте вперше (якщо не згадувати про домінанту у

музичному мистецтві) воно з'явилося у працях фізіологів, зокрема у роботах О. Ухтомського. За визначенням вченого, домінанта, під якою розуміється «панівний осередок збудження, що зумовлює в значній мірі характер поточних реакцій центрів у даний момент» є тим найважливішим фактором, що зумовлює “modus operandi” центральної нервової системи (Образ дії. (лат.)) [37, с. 165]. При цьому зовнішні фактори можуть впливати на домінанту у сенсі сконцентрованості на певній дії або стані, посилюючи чи послабляючи її. Цікаво, що пояснюючи цей феномен О. Ухтомський приводить цитату з «Антропології» І. Канта¹.

Тобто йдеться про те, що домінанта визначає поведінку певного суб'єкта, а значить – пов'язана зі структурою його особистості, що дозволяє нам провести паралелі з вченням про установку Д. Узнадзе, який позначав її як «позасвідомий психічний процес, який надає в даних умовах вирішальний вплив на зміст і перебіг свідомої психіки» [36]. У теорії Д. Узнадзе для нас найважливішим є те, що на думку вченого установка є тим, що визначає оціночні судження, сферу інтересів та діяльності особистості: «по-перше, це не частковий зміст свідомості, не ізольований психічний зміст, який протиставляється іншим змістам свідомості і вступає з ними у взаємини, а деякий цілісний стан суб'єкта; по-друге, це не просто якийсь із змістів його психічного життя, а момент її динамічної визначеності. І, нарешті, це не якийсь там певний, частковий зміст свідомості суб'єкта, а цілісна спрямованість його в певну сторону на певну активність» [36].

Саме у такому аспекті – як певна спрямованість особистості, що, крім іншого, визначає специфіку її художнього висловлювання – поняття домінанти

¹ «Мінливі, рухливі фігури, які самі по собі, власне, не мають ніякого значення, можуть привертати до себе увагу; так, мерехтіння вогника в каміні або примхливі струмки і накіп піни у струмочку, який котиться по камінню, займають свідомість цілими рядами уявлень ... і занурюють глядача у задуму. Навіть музика того, хто слухає її не як знавець, наприклад поета, філософа, може привести в такий настрій, в якому кожен, відповідно до своїх цілей або своїх схильностей, зосереджено ловить свої думки і часто опановує їх і створює такі думки, яких він ніколи так вдало не вловив би, якби він самотньо сидів у своїй кімнаті ... Англійський “Глядач” розповідає про одного адвоката, який мав звичку під час своєї промови виймати з кишені нитку і безупинно то накручувати її на палець, то знову розгортати. Одного разу адвокат супротивної сторони, великий хитрун, витягнув у нього з кишені цю нитку, що привело його супротивника в крайнє збентеження, так що він говорив досконалу дурницю. Про нього-то і заговорили, що він втратив нитку своєї мови» [68, с. 63-64].

використовується у літературознавстві. Так, за Б. Томашевським: «Ознаки жанру, тобто прийоми, що організовують композицію твору, є домінуючими, тобто ті, що підпорядковують собі решту прийомів, необхідних у створенні художнього цілого. Такий домінуючий, головний прийом іноді називається домінантою. Сукупність домінант і є визначальним моментом у формуванні жанру» [34, с. 207]. Зазначимо, що в цілому поняття домінанти дуже поширено у літературознавстві, що підтверджується й наявністю відповідної статті у профільній енциклопедії: «домінанта (лат. *dominans, dominantes*: панівний) – стрижневий критерій певного художнього твору, стильової специфіки автора або стильової тенденції, школи чи напрямку, що визначають їхні концептуальні засади» [16, с. 295].

Спираючись на це, І. Сухленко пропонує введення поняття домінанти у музикознавчий науковий апарат, підкреслюючи, що «стильові домінанти визначають формування виконавського задуму та алгоритм його реалізації» [32, с. 68]. Проте на думку О. Варданян, це поняття цілком доцільно застосувати і при вивченні композиторської творчості. Авторка навіть пропонує власне визначення стильової домінанти: «..під якою розуміємо провідний чинник, що зумовлює єдність системи музично-мовленнєвих ресурсів у процесі творення та інтерпретування музичних текстів» [2, с. 7].

Узагальнюючи, можна сказати, що, як один з чинників творчого процесу, стильова домінанта виконує дві функції: по-перше, вона є своєрідним маркером, що унаочнює специфічні властивості певного індивідуального стилю; по-друге, вона є фактором, котрий визначив формування цієї специфіки. Фактично, саме про це писав Д. Рабінович, який як засаду класифікації виконавських стилів вказував на вчення про темпераменти, проте писав саме про домінування певної мети творчої діяльності: «Типи, як і стилі, не є деякими замкнутими і незмінними даностями <...> подібні художні явища, як правило, несуть в собі різні, часто також множинні стильові і типові начала. Проте якийсь з них в кожній цій категорії неодмінно виявляється ведучим, визначальним, виступає, якщо можна так виразитися, в амплуа стильової або типової домінанти» [25, с. 143].

Підкреслимо, що таких домінант може бути декілька або вони можуть змінювати одна одну протягом творчого життя конкретного виконавця. У якості робочого визначення домінанти пропонуємо наступне: *«Домінанта стилю музичної творчості – це панівна художньо-естетична установка, що відображає динаміку процесу творчої діяльності особистості та визначає специфіку комплексу музично-мовленнєвих ресурсів та аксіологічний аспект музичного мислення»*.

Висновки ДО РОЗДІЛУ 1

Узагальнено відомості щодо осягнення феномену творчості на історичному проміжку від Античності до сьогодення, зокрема концепції роботи Платона, Парацельса, Дж. Берклі, І. Канта, А. Бергсона, З. Фрейда. Зазначено, що творчість – це окремий вид людської діяльності, завдяки якій здійснюється транзит креативності у вимір втілення та здійснення, що дозволяє людині реалізувати відповідну потребу. Це обумовило звернення до теорії О. Лентьєва (та праць його послідовників – А. Карпенко, В. Моляко, Е. Бландена), який розрізняв розумовий та практичний види діяльності, кожен з яких у своїй основі має цілепокладання. Проте зазначено, що є взаємозв'язок і між поняттями творчості та гри (за Й. Гейзингою). Запропоновано ідею, що творчість, зокрема виконавська, є втіленням особистісного світовідчуття, що визначає стиль художнього висловлювання.

Систематизовано праці вітчизняних науковців (В. Москаленка, Н. Горюхіної, С. Тишко, С. Шипа, О. Катрич, Л. Шаповалової), присвячені феномену музичного стилю. Порівняльний аналіз авторських визначень став підставою для припущення, що музичний стиль, крім іншого, є й одним з механізмів творчої самореалізації. І якщо прийняти як даність той факт, що виконавство – це прояв людської самості, треба визнати, що саме стиль впливає на алгоритми творчої діяльності людини.

Порівняно трактовки поняття домінанти у різних сферах гуманітаристики: фізіології (О. Ухтомський), психології (Д. Узнадзе), літературознавстві (Б. Томашевський), музичному мистецтві (О. Варданян, Д. Рабінович, І. Сухленко). Запропоновано наступне визначення: *«Домінанта стилю музичної*

творчості – це панівна художньо-естетична установка, що відображає динаміку процесу творчої діяльності особистості та визначає специфіку комплексу музично-мовленнєвих ресурсів та аксіологічний аспект музичного мислення».

РОЗДІЛ 2

СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ ТВОРЧОСТІ М. АРГЕРІХ ТА ЇХ ВТІЛЕННЯ У ВИКОНАВСЬКИХ КОНЦЕПЦІЯХ

2.1. Творча діяльність М. Аргеріх у дзеркалі музичної критики

М. Аргеріх є однією з найвідоміших піаністок сучасності, гастрольний графік якої розписано на декілька років вперед. Велика популярність М. Аргеріх серед слухацької аудиторії підтверджується наявністю чисельних груп у соціальних мережах (Facebook «Martha Argerich» (70 000 тис. учасників); в Instagram «Martha.argerich.tribute» (122 000 тис.); «marthaargerichfans» (33 000 тис.), де обговорюються питання щодо особистості піаністки та її творчості. Це пояснює наявність достатньо великого корпусу критичних статей, більшість з яких представляють її як одну з видатних постатей сучасної музичної культури. При чому деякі з критиків вважають, що вона є легендою фортепіанного мистецтва, про що свідчать навіть просто назви рецензій та публікацій в інтернет-виданнях. Так, на сайті Classic FM, серед статей присвячених М. Аргеріх, є такі: «25 найкращих піаністів усіх часів» [55]; «10 жінок, які назавжди змінили світ класичної музики» [54]; «10 найзнаковіших жінок у класичній музиці» [53]. Проте для більш глибокого розуміння того, як оцінюють творчу діяльність М. Аргеріх музичні критики, наведемо деякі судження з різних джерел.

Так, на веб-сайті Medici.tv знаходимо таку характеристику виконавиці: «Знаменита аргентинська концертуюча піаністка Марта Аргеріх визнана одним з найоригінальніших та темпераментних піаністів свого покоління. Зі своїм широким і різноманітним репертуаром, ретельно підібраним і ніколи не конформістським, Марта Аргеріх домінує у світі фортепіано з 1960-х років. Наділена феноменальною технікою, вона змогла залишити свій особистий відбиток на найскладніших творах від Ліста до Прокоф'єва, і в той же час розкрити усі кольори клавіатури музичних світів Равеля і Мессіана. Пристрасний і емпатичний музикант, вона все більше уваги приділяє не сольним виступам, а камерній музиці, плідному партнерству зі скрипалем Гідоном Кремером і диригентом Чарльзом Дютуа» [78].

На веб-сайті «The flying inkpot»², музичний критик Джонатан Юнгканс у статті «Аргеріх “наживо” з Concertgebouw 1978 & 1979» пише: «Шопен Аргеріх завжди був викликом для одних та хвилюючою насолодою для інших, при чому з однієї й тієї ж причини. Вона відчайдушна в більш атлетичних аспектах цієї музики, ніби викликає шторм – те, що, за деякими даними, тендітний композитор, ймовірно, хотів би зробити сам, – але надзвичайно захоплююча в більш ліричних творах. Це п’яний напій, який може бути більше, ніж деякі можуть з комфортом прийняти в повному обсязі, в той час як інші втягуються в його марення» [90].

Цінним матеріалом щодо вивчення творчості піаністки є також тексти до її дисків (нам вдалося таким чином ознайомитися з 119 рецензіями). Серед них особливий інтерес, на наш погляд, представляє рецензія постійного музичного критика веб-сайту The Gramophone Newsletter Б. Моррісона на дебютний диск М. Аргеріх з творами Й. Брамса, Ф. Ліста, Ф. Шопена та С. Прокоф’єва: «На записі більше не існує рухливого Скерцо Шопена, і якщо його дикість стане непостійною і норавливою (з хоральним оздобленням, що звучить як маніакальний вибух сміху), витончений тон темпу Аргеріх змусить інших, менших піаністів плакати від задрощів. “Гра води” Равеля чудово лінива і блискуча, а “Токата” Прокоф’єва (вищий зразок його раннього іконоборства) розгортається в манері, яка зі зрозумілих причин викликала благоговіння та ентузіазм Горовиця. Шоста угорська рапсодія Ліста – диво дотепності і сміливості, а соната h-moll – одна з найбільш розкішних, коли-небудь записаних на диск» [92]. Згодом, у рецензії до диску «Ліст/Шуман/Брамс фортепіанні твори» Б. Моррісон концентрує увагу на інтерпретації М. Аргеріх сонати № 2 Ф. Ліста: «Її вражаюча віртуозність поєднується з новаторським темпераментом, і сама Вальхалла ніколи не запалювалася з таким ефектом, як у центральній кульмінації Анданте. І тут, і у фіналі Prestissimo є нагадування про те, що Аргеріх завжди грала октави, як окремі ноти, демонструючи техніку, з якою мало хто міг зрівнятися. Бувають часи, коли вона буквально поглинається власною віртуозністю, але це виконання змушує

² «The flying inkpot» – літаюча чорнильниця – сінгапурський веб-сайт, присвячений питанням класичної музики та опери.

інших піаністів бліднути та запитувати, як взагалі можна так грати?» [91]. Також цінним є наступне твердження президента Deutsche Grammophon Клеменса Траутманна: «Кожен, хто чув Марту Аргеріх на концерті або слухав її альбоми, часто неодноразово, знає, яка вона виняткова артистка. Кожен її альбом для Deutsche Grammophon – дискографія, яка створювалася протягом майже шістдесяти років – розкриває глибини вираження та розуміння, яких можуть досягти лише справді великі виконавці. Вона виявила своє чудове музичне мистецтво у записах для DG усього, від Баха, Бартока та Бетховена до Равеля, Шостаковича та Стравінського, не лише як чарівна солістка, а й як розкішний партнер камерної музики» [60].

Великий інтерес мають й висловлювання про творчість М. Аргеріх її друзів-музикантів. Так, відомий диригент Антоніо Паппано переконаний, що М. Аргеріх – не провідник музики, вона сама звук і гармонія: «Неможливо сказати, ось тут вона звичайна людина, а ось тут музикант. Вона уся музика. Передусім, зверніть увагу на її енергетику. Вражаюче, але цей темп, ця емоційність, не заважають їй дуже точно відображати кожен нюанс музичного малюнку – і це роблять дуже небагато піаністів. Її неможливо ув'язнити в клітку під замок, змусити підкорятися, вона абсолютне втілення свободи духу. І потім, цей клас, ця старомодна елегантність, вона неначе з іншої епохи – це чудово!» [58]. Також він додає: «Вам зовсім не потрібно розбиратися в музиці, щоб буквально зачаруватися її виконанням. Вас просто збиває з ніг її найпотужніша енергетика. І потім її особлива характерність – вона грає абсолютно природно, здається, що музика і не може виникати ніяк інакше» [58]. У великій статті, написаній для газети, яка має й інтернет-видання «The Gramophone newsletter» Тіма Перрі, присвяченій вісімдесятиріччю М. Аргеріх, представлена велика кількість відгуків про неї колег-музикантів:

— Французький піаніст Бертран Шамаю казав: «Ніби фортепіано це її продовження. Для мене це найприродніші руки для гри на фортепіано з усіх існуючих. Рухи між її пальцями, зап'ястями та руками – якщо говорити чисто механічно, то це чиста досконалість. Таке відчуття, що

вона взагалі ні з чим не бореться. Вона має величезну силу, але без будь-якої напруги, повністю розслаблена. Її гра така органічна, така інтуїтивна, начебто їй не треба турбуватися ні про що технічне» [93].

— Британський піаніст Бенджамін Гросвенор відгукувався так: «Я думаю, що найпримітніше те, як вона грає зараз, як вона грала в останнє десятиліття. Є багато піаністок, які з віком втрачають свіжість, яка була у них у молодості, але Аргеріх, навіть коли вона грає одні й ті самі п'єси на публіці, щоразу знаходить що сказати. І той факт, що вона не втратила жодної зі своїх технічних здібностей, свідчить про саму розслаблену, необмежену техніку, яку ви тільки можете собі уявити» [93].

— За словами Ніколаса Ангелича, ще одного піаніста, який багато разів грав із М. Аргеріх: «Вона дуже багато працює. Вона має досвід, знання, розуміння – все це, звичайно. Але ключовий момент у тому, що вона ніколи не покладається на усталені звички або порядок дня і ніколи не грає в безпечну гру. Тим не менш, вона завжди грає з глибокою повагою до музики, постійно прагнучи кращого розуміння. Щоб досягти цього, ви маєте неймовірно багато працювати» [93].

Зазначимо, що на теперішній час, ще не має ґрунтового наукового дослідження, присвяченого постаті М. Аргеріх, проте є дві роботи у яких її музична творчість частково розглядається. Науковець Хун Джу Сонн у роботі «Шість провідних жінок-піаністок: Клара Шуман, Тереса Карреньо, Майра Гесс, Клара Хаскіл, Алісія де Ларроча та Марта Аргеріх» на здобуття звання Доктора музичних мистецтв для університету Райса, штат Техас (США) пише: «Приголомшливий азарт та диявольські технічні здібності тримають її на висоті своєї професії, але вона неоднозначно ставилася до своєї кар'єри. Вона обмежує свою появу, але її потужний магнетизм переповнює аудиторію і змушує слухачів бажати більше виступів» [67, с. 74].

Серед вітчизняних науковців, згадку про творчість М. Аргеріх знаходимо у дисертаційному дослідженні О. Сидоренко: «Більш того, в той момент, коли сольна кар'єра піаністки стрімко йшла вгору – численні сольні виступи, співпраця з

крупними симфонічними оркестрами та диригентами, серед яких Клаудіо Аббадо (1933–2014), Даніель Баренбойм (1942), Шарль Дютуа (1936), Сейдзі Одзава (1935) тощо, – Марта раптово вирішує зосередитися на камерному музикуванні і присвячує себе йому. Уже багато років вона виступає і записується, зокрема, з піаністом Нельсоном Фрейре, віолончелістом Мішею Майським, скрипалями Гідоном Кремером та Вадимом Рєпіним. Слід підкреслити, що ця, хоча й часткова, відмова від сольних виступів, ніяк не позначилась на якості виконання М. Аргеріх. Робота в ансамблі була і є, до сьогодні, для неї дуже плідною» [29, с. 140].

Узагальнюючи, скажемо, що цікавість преси та науковців до творчості М. Аргеріх підтверджує значення піаністки у розвитку фортепіанного мистецтва ХХ–ХХІ століть і дозволяє виявити ті параметри її виконавського стилю, що можна позначити як специфічні або показові. Це:

- вражаюча віртуозність;
- разючої сили енергетика;
- тяжіння до камерності виконавського висловлювання.

2.2. Сильові установки М. Аргеріх у сольній кар'єрі

Спираючись на запропоноване робоче визначення стильової домінанти зазначимо, що остання, вочевидь, має розкриватися у базових параметрах виконавського стилю, серед яких назвемо репертуарну політику та принципи роботи з текстом композиторського твору, вибір форм музикування, сценічну/повсякденну поведінку. Почнемо з останнього. Відомо, що М. Аргеріх – це неоднозначна особистість, як у творчому плані, так і у повсякденному житті. Вона не дуже охоче спілкується з журналістами та дає інтерв'ю, бо, незважаючи на свій статус вона відверто каже: «Я була сором'язливою, я і сьогодні сором'язлива» [58]. Втім, навіть та кількість інтерв'ю, що наявна, дозволяє досить повно зрозуміти її світосприйняття, відношення до своєї професії, а також те, чим для неї є творчість, які насправді стосунки між нею та її музичним інструментом – фортепіано. З обробленого корпусу інтерв'ю, ми дізналися, що вона досить чутлива, їй було досить важко подорожувати на одинці, особливо, коли вона була

у юному віці. Також, стає зрозумілим, що в неї завжди був конфлікт між професійною кар'єрою концертуючого піаніста та просто людиною, музикантом, який просто бажає жити у музиці, грати для себе, а не підтверджувати постійно рівень виконавської майстерності [73]. Мабуть тому, відомі випадки, коли М. Аргеріх відмовлялася виходити на сцену та скасовувала заплановані концерти через хвилювання. Скрипалька Ліда Чен-Аргеріх, донька М. Аргеріх, в одному інтерв'ю пригадує поведінку піаністки перед самим виходом на сцену: «Маман була в такому стресі. Вона сказала, що є уривок, який вона не може правильно згадати. Вона грала на електричному піаніно, намагаючись пригадати фрагмент, і щосили старалася впоратися з цим стресом». На неї чекав оркестр і майже 6000 глядачів, не кажучи вже про прямий радіоефір. «Вона вийшла і зіграла, і в неї не було проблем із пам'яттю під час виступу, але я пам'ятаю, як я почувала себе, побачивши її такою. Я відчувала стільки співчуття та захоплення, стільки поваги. Боязнь сцени, як і раніше, залишається великою проблемою» [93].

Свідоме дотримання зовнішньої атрибутики ампула концертуючої піаністки – це не про М. Аргеріх, про що, крім іншого, свідчить й вибір одягу для виступів. Ще на початку кар'єри піаністка предстала перед публікою в образі «простої» дівчини, віддаючи перевагу сукням-сарафанам та розпущеному волоссю. Зараз її стиль трохи змінився, одяг став більш лаконічним, з переважанням класичного чорного кольору, проте піаністка не фарбує своє колись смоляне волосся, а виступає зі своїм природнім сивим кольором.

З біографії М. Аргеріх відомо, що у певний період свого життя (на початку шістдесятих років), вона не хотіла займатися музикою та відмовлялася від турне та гастролей, майже на два роки відмовилася від концертної діяльності, навіть не сідала за фортепіано та серйозно розмірковувала щодо зміни професії на секретарську. Ця чутливість ти глибоке переживання кризових життєвих ситуацій споріднює її з іншим відомим піаністом, про якого кажуть, що він є «останнім романтиком» – В. Горовицем. Таким чином, можна зробити висновок, що природня простота та скромність піаністки, незважаючи на її приголомшливі технічні можливості та яскравість виконання, характеризують її як сором'язливу,

чутливу людину, яка більш за все прагне до музики та її виконання поза меж соціального простору чи задля успішної кар'єри, а лише для творчості та заради творчості.

Інша домінанта музичної творчості М. Аргеріх розкривається у виборі форм музикування. Серед загальної кількості концертних виступів піаністки можна простежити панування ансамблевих форм музикування над сольними. Виступи у камерному ансамблі, фортепіанні дуети та навіть сольні виступи з оркестром, які мають двояку суть (з одного боку це беззаперечна демонстрація лідерських навичок соліста, його вміння протистояти групі оркестру та вести її за собою, але це також взаємодія музикантів та колективна творчість, яка має на меті створити цілісний закінчений образ музичного твору), ми можемо побачити, що панівними, у загальній кількості виконаних концертів, є саме форми ансамблевого музикування. У М. Аргеріх навіть був період, коли вона не виступала сольо протягом дев'ятнадцяти років. Очевидно, що їй ближче саме камерне музикування. У газеті *Musical America Worldwide*, яка надає цифрову та друковану версії, позиціонуючи себе як журнал, який вже понад сто років є голосом індустрії виконавських мистецтв, є інтерв'ю М. Аргеріх з Альберто Португеїсу в 1992 році, де вона зізнається: «На сцені у мене було те дивне відчуття, що мене розлучили, я застрягла. Для мене аудиторія не компанія – це маса людей, не залежно від того, наскільки вони привітні та захоплені. Мені дуже потрібна компанія, коли я на сцені, і створення музики з іншими людьми дає мені відчуття компанії. Таким чином я не відчуваю самотності» [75].

Ще один прояв стильової домінанти – це репертуарна політика. Оперуючи даними щодо вподобань М. Аргеріх (див. Додаток Е), можна чітко визначити особливості стилю піаністки. У сольному виконавстві вони такі:

1. М. Аргеріх віддає перевагу композиторам романтичної доби: – 44 опуси 11 композиторів.
2. Також піаністка цікавиться музикою ХХ століття – 14 творів 9 композиторів.

3. Усі інші музичні епохи (Бароко, Класицизм та Імпресіонізм) представлені майже однаковою кількістю творів.

Варто зазначити, що у камерній творчості трохи інші показники стосовно домінування стилістичних напрямків, порівняно з сольним виконавством. Вагоміший внесок у ансамблевій діяльності представляють твори епохи класицизму. Так, творчість Л. Бетховена у музичній практиці М. Аргеріх більш широко представлена саме у камерній сфері (22 ансамблеві композиції, по відношенню до 5 сольних).

Перейдемо безпосередньо до розгляду інтерпретаційних версій М. Аргеріх, які, на нашу думку, презентують домінанти музичної творчості піаністки у сольному виконавстві. Як було сказано раніше, до репертуару М. Аргеріх входять твори різних епох та стильових напрямків, серед яких музика Бароко займає не таку вже значну частку. Проте, враховуючи важливість бахівського спадку у розвитку фортепіанного мистецтва ХХ століття проаналізуємо Токату для клавіру №2 c-moll BWV911 Й. С. Баха у двох записах М. Аргеріх (1966 року [95], і 1979 року [96]). Доречно буде також проводити паралелі із виконанням цієї ж Токати Фрідріхом Гульдою [63], який був вчителем піаністки.

Розпочнемо, передусім, з визначення: «Токата (з іт. *toccata*, від *toccare* торкати) – віртуозна інструментальна п'єса для фортепіано чи органу, написана в чіткому, швидкому темпі звуками однакової короткої тривалості. Виконується *non legato*. Для токати характерні: багаторазове зіставлення прелюдійних і фугованих розділів, що завершуються великою фугою. Токата – п'єса вільної імпровізаційної форми, наближена до прелюдії чи фантазії, яка має у своїй основі фантазійний елемент» [43, с. 272]. О. Сліпченко пише: «Жанр токати первісно виник саме в Італії. Його коріння сягає доби Відродження, коли токатами називалися святкові фанфари для духових інструментів і литавр. Саме від ударів литавр і походить назва. Рання клавірна токата застосовувалась як вступ, введення в тональність перед наступною п'єсою, інтонація перед наспівом у ході богослужіння, так само як і фанфарна токата для духових, токата часто слугувала вступом до опери і також

мала призначення привернути увагу слухачів, налаштувати їх на початок оперного дійства» [30, с. 36-37].

Токата була одним з найпопулярніших жанрів епохи Бароко, що значно вплинув у подальшому на формування концепту віртуозності. Усього Й. С. Бахом написано сім клавірних токат (fis-moll, c-moll, D-dur, d-moll, e-moll, g-moll, G-dur), що мають змішану гомофонно-поліфонічну структуру. Токата № 2 написана у тональності c-moll і на це треба звернути особливу увагу, адже у той час це мало семантичне значення. За c-moll була закріплена сфера суму та трауру, проте, водночас, у ній писали патетичні твори. Аналізована Токата має розгорнуту форму, яку умовно можна поділити на дві великі частини: імпровізаційний вступ, який, в свою чергу, має два епізоди – викладений пасажами, що нагадує органний виклад матеріалу з фугованими елементами, та повільну частину (Adagio), роздумно-філософського характеру; та другу частину – фугу, яка завершується епізодом в імпровізаційному стилі, викладеному пасажами у зіставленні темпів (Andante-Presto).

Зазначимо, що хоча токати були більш розповсюджені в епоху Бароко, вони мають дуже тісні зв'язки з іншою добою, для котрої фантазійність, свобода розгортання музичного матеріалу та модус руху були одними з основних принципів музикування. Таким чином ми перекидаємо арку до епохи романтизму, під час якої набуває великого значення віртуозність гри (без котрої важко уявити будь-яку токату), і саме це проявляється у жанрі етюд, який на той час набув великої популярності. Етюд, як і токата, є втіленням ідеї руху, гра сама по собі, як факт гри (Й. Гейзинга). Можливо тому композитори-романтики нерідко зверталися як до самого жанру токати, так і до використання токатних прийомів гри. Це важливо для нашого дослідження, адже саме приналежність до романтичної традиції фортепіанного мистецтва ми вважаємо головною засадою стилю музичної творчості М. Аргеріх. Тож не дивно, що, з усього багатства доробку епохи Бароко, вона обирає саме жанр токати, який у її виконанні звучить дуже переконливо. Навіть більше, саме у цій музиці яскраво розкривається інтелектуальна складова виконавського стилю піаністки, що проявляється у поліфонічності мислення,

вмінню, завдяки виразності та самостійності кожного з голосів, представити фактуру музичного твору як певний простір. Неперевершена майстерність піаністки проявляється також у володінні штрихом, притаманним творам епохи Бароко. Не можна сказати, що інтерпретації бахівської Токати М. Аргеріх відрізняється якимисьь винятковими концепційними знахідками, проте вона є свідченням того, з яким відчуттям смаку до стилю композитора та епохи ставиться М. Аргеріх.

Порівнюючи її виконання (запис 1966 року) фрагменту зі вступу Токати (такти 1-11) з трактовкою Ф. Гульди, можна припустити, що має більше значення для М. Аргеріх у виконанні цього епізоду. У неї ця імпровізація звучить більш монолітно та велично. Піаністка обирає більш повільний темп, який презентує філософський образ. У той час як Ф. Гульда грає більш емоційно-схвильовано та поривчасто. Це спостереження підтверджується й порівнянням часу виконання (Ф. Гульда – 10 хвилин 12 секунд, М. Аргеріх: 1966 рік – 10 хвилин 31 секунду, 1979 рік – 11 хвилин). Тобто, ми бачимо, що обидві версії Токати М. Аргеріх мають тривалість більшу, ніж у Ф. Гульди, що свідчить про те, що вона має інші пріоритети у розкритті художнього змісту твору.

Далі у вступі, де з тактів 12 по 22 йде епізод *Adagio*, який М. Аргеріх грає дуже рельєфно (запис 1966 року), завдяки поліфонічній фактурі в неї дуже ясно чути головний мотив, з якого розпочинається частина – це висхідна гама, яка розпочинається з ноти «до» (тоніки), та доходить до сьомої ступені ладу й закінчується зворотом до шостої ступені. Науковці вважають, що у бахівський музичній символіці висхідний звукоряд – це символ вознесіння Ісуса Христа. М. Аргеріх дуже добре висвітлює цей хід, завдяки чому ми чуємо все колористичне багатство імітацій, якими насичене це *Adagio*. Це різниться від того, як піаністка трактує *Adagio* у запису 1979 року, де воно звучить як тяжка, втомлена хода, що надає музиці дуже скорботний характер.

У протилежність до М. Аргеріх, Ф. Гульда грає цей епізод емоційно-відсторонено, завдяки чому створюється відчуття спокою, роздумливості, неземного, потойбічного характеру, на відміну від М. Аргеріх, у трактовці якої у

переплетіннях фактурних ліній звучить діалогу абсолютно земного, реального характеру. У 23 такті Токати починається fuga (триголосна, з утриманим протискладенням), тема якої має рішучий та жвавий характер. Цікаво, що М. Аргеріх виконує цю тему у двох записах по різному. У 1966 році більш чітко та рішуче з використанням притаманного епосі Бароко ефекту «відлуння». В цьому випадку можна провести паралелі з інтерпретацією Ф. Гульди, який грає фугу більш роздільно та полярно. Проте власне тема в нього звучить з контрастними протиставленнями, як і у М. Аргеріх (тема фуги розпочинається з двох ямбічних мотивів, з яких другий точно повторює перший, і він робить динамічний контраст у самій темі: перший мотив він грає гучніше за другий, що дробить тему, та створює ефект відлуння). При чому, на відміну від Ф. Гульди, М. Аргеріх обирає швидший темп виконання, який надає цій темі, та фузі в цілому, стрімкого, рішучого характеру. Що ж стосується її іншого запису, то у ньому піаністка грає фугу з більшим підкресленням та подовженням ямбічної структури мотиву, що надає більшого емоційного забарвлення. Тут вона не використовує ефект відлуння, у її виконанні ми чуємо намагання наскрізного розвитку музичного матеріалу, цілісності та монолітності форми. У той же час, варто зазначити, що Ф. Гульда трактує тему фуги по різному протягом одного виконання.

У виконанні Ф. Гульди fuga звучить більш спокійно та розсудливо, на відміну від М. Аргеріх, у якої ми чуємо стрімку силу емоційної хвилі та розпал почуттів, що тримають нас у напруженому стані до кінця твору. У записі М. Аргеріх 1979 року дуже добре чуємо розділення пластів фактури і тематично і тембрально, порівняно з її більш раннім записом, де підкреслено значення протискладення, що надає музиці ще бурхливішого, емоційно-насиченішого характеру, пристрасного, романтичного висловлювання. Ф. Гульда зорієнтований на більш академічну манеру виконання (об'єктивно та емоційно стримано).

В цілому, можна сказати, що М. Аргеріх та Ф. Гульда обирають подібні рішення щодо трактовки фуги. Також, варто зазначити, що у виконавському задумі обидва виконавці орієнтуються на звучання саме фортепіано. У Ф. Гульди можна також звернути увагу на більш суше звучання інструменту, сконцентрованість саме

на моторності руху, що, можливо, навертає нас на асоціації зі звучанням клавесину. Виходячи з того, що Ф. Гульда був її вчителем, ми можемо чути у їх виконанні багато спільного. Насамперед, це вміння володіти артикуляцією та агогікою, які є одними з найнеобхідніших елементів у розкритті художнього змісту музики епохи Бароко.

У якості другого твору для аналізу ми обрали **Andante spianato та Великий блискучий полонез Es-dur op. 22**. Ф. Шопена у виконавських версіях М. Аргеріх [18] та Є. Кісіна [59]. Вибір обумовлено, з одного боку, тим, що творчість видатного польського композитора є квінтесенцією романтичного фортепіанного мистецтва, традиції котрого очевидно розвиває М. Аргеріх, а з іншого – тим фактом, що саме подібний репертуар найбільш об'ємно представлений у доробку піаністки. При чому переважна більшість таких творів належать саме Ф. Шопену (див. додаток В), до музики якого М. Аргеріх має особливе почуття: «Для мене Шопен це дуже складно. Мабуть це тому, що я ставлюся до нього дуже серйозно і тому, що це як “неможлива любов”, тому що ти ніколи не знаєш, що може трапитися. Це не має нічого спільного з майстерністю. Авжеж так є з будь-яким композитором, але особливо я це відчуваю з Шопеном» [7].

Зазначимо, що *Andante spianato* та Великий блискучий полонез Es-dur op. 22. Ф. Шопена є певним підсумком його роботи в області з оркестровими жанрами. Він був написаний у 1836 році після двох фортепіанних концертів й мав назву «Grande Polonaise brillante precede d'un Andante spianato» («Великий блискучий полонез, що відкривається *Andante spianato*»). На нашу думку, у самій назві знайшли відображення два базові параметри композиторського задуму твору, а саме – данина одному з найвпливовіших фортепіанних стилів того часу, пов'язаному із салонною культурою – стилю *brillant* та, водночас, намагання створити саме концертний, масштабний опус, що втілює естетичні засади концертно-віртуозного піанізму. Що ж до формотворчих принципів, то С. Школяренко влучно вказує, що: «Звертаючись до жанру полонезу, Ф. Шопен не тільки впроваджує у стиль *brillant* національну польську тему. Інструментальний полонез – один з додаткових танців класичної танцювальної сюїти, зустрічається в клавірних сюїтах і партитах

Й. С. Баха. Як і інші танці колективного типу, полонез містить кілька контрастних “колін”, в області архітекtonіки орієнтованих на чергування “загального” танцюходи і “сольної” (парної) танцювальності. Композиційно таке поєднання тяжіє до рондального втілення» [42, с. 162].

Відомо, що *Andante spianato* було написано композитором вже після написання Полонезу. Сама назва *Spianato*, що означає за визначенням Музичного словника Грова особливий прийом гри, за допомогою якого досягається: «гладкий і рівний стиль виконання, з малою різноманітністю» [64, с. 631]. Можливо, введення цієї частини було спробою посилити контрастність музично-образної сфери, що було типовим для Ф. Шопена рішенням побудови драматургії великих форм. Варто зазначити, що і змістовна, і художня роль партії оркестру у цьому творі настільки мала, що достатньо часто її просто прибирають, виконуючи тільки партію фортепіано. Саме це ми бачимо в обраних для аналізу записах М. Аргеріх та Є. Кісіна. У цілому композиція полонезу має таку структуру: оркестровий, чи, як у нашому випадку, піаністичний вступ (1 – 16 такти); перший розділ (17 – 75); далі йде короткий оркестровий (піаністичний) предикт (75 – 77 такти), який переводить до другого (розвиваючого) розділу (77 – 161 такти); реприза першого епізоду (161 – 221 такти); кода (з такту 221 та до кінця).

Переходимо до інтерпретації цього твору М. Аргеріх. З першої ноти *Andante spianato* ми можемо зрозуміти її підхід до трактовки цього розділу. Для неї це зачин розповіді – тихий, далекий, пронизаний невловимою тугою та водночас легкий, роздумливий. Складається враження, що піаністка звертається до кожного з нас, безпосередньо, без зайвої емоційної напруги. Це проявляється ще й у тому, що М. Аргеріх грає повільно, майже нерухомо, *pianissimo*, а з такту 13 потрохи пришвидшує темп та збільшує динаміку, що створює ефект наближення з більш пристрасною промовою. У процесі розвитку все бурхливішим та більш палким стає її виконання, та все ж таки, вона залишається у рамках *piano*, що створює неймовірно чутливий ефект – палкі відчуття, але вони від нас приховані, як у тумані, ми не бачимо усього, а лише відчуваємо відтінки. Ця філігранна звукова техніка є однією з показових особливостей музично-мовленнєвих ресурсів

піаністки. О. Катрич про особливості виконавського висловлювання, пише: «В результаті вводяться поняття “інтонаційної ідеї музично-виконавського стилю” (особливе), “інтонаційного середовища музично-виконавського стилю” (загальне), “ліричного героя музиканта-виконавця” (одиничне). Одиничне розуміється як інтонація ліричного героя виконавця, яка “живе” в процесі виконання музичного твору і має, в певному сенсі, синкретичну композиторсько-виконавську природу. Особливе розуміється як інтонаційна ідея стилю музиканта-виконавця. Загальне розуміється як інтонаційне середовище стилю музиканта-виконавця» [10, с. 6].

Невагоме кружево з віртуозних пасажів партії правої руки ніби огортає нас. М. Аргеріх грає з тенденцією до постійного прискорення темпу, вона ніби оживляє щось, приводить до життя. Чи якісь забуті спогади, чи відчуття, які то тануть, то знов оживають. М. Аргеріх ніби хоче унаочнити інтонаційні зв'язки між *Andante spianato* та наступним за ним Полонезом. Наступний танцювальний розділ у виконанні М. Аргеріх звучить майже безтілесно, як примара. Завершується *Andante spianato* вороттям до *Tempo I*. Гра М. Аргеріх відрізняється чарівною рівністю, вона повертається до того ж емоційного стану, який був на самому початку, даючи зрозуміти, що мрії пройшли, що вони тільки залишили по собі слід у нашій пам'яті.

Звернемося до інтерпретації цього твору Є. Кісіним, якого також вважають продовжувачем романтичної традиції фортепіанного мистецтва, проте його концепція виконання очевидно спирається на інше розуміння композиторського задуму. Щоб побачити різницю звернемося до хронометражу. Є. Кісін грає *Andante spianato* за 4 хвилини 38 секунди; М. Аргеріх – за 4 хвилини 56 секунд. Варто також зазначити, що при підрахунку часу виконання М. Аргеріх було враховано велику паузу при переході до Полонезу, що ще раз навіртає нас на думку, чому для неї було так важливо дослухати цю тишу між частинами. Бо це не просто перехід однієї частини в іншу, це завершення попередньої історії і початок зовсім нової, як порівняння минулого з теперішнім. В інтерпретації Є. Кісіна ми не чуємо тієї туманної, майже потойбічної атмосфери, яка присутня у виконанні М. Аргеріх, що проявляється вже у трактовці *Andante spianato*. Для нього ця частина майже не відокремлена за змістом від Полонезу, вона не має свого окремого змістовного

наповнення, це радше вступ, наче прелюдія, яка дає можливість слухацькій аудиторії підготувати себе до наступної, більш емоційно значимої частини. Його виконання *Andante spianato* характеризується більш афективним залученням, ніж у М. Аргеріх, що створює ефект того, що він сприймає його як зачин, з тим же емоційним наповненням, що і у Полонезі, але трохи притушеним іншим жанровим наповненням, бо *Andante spianato* за своєю природою тяжіє до жанру ноктюрну чи колискової. В інтерпретації Є. Кісіна більша емоційна схвильованість проявляється у тому, що він з самого початку обирає швидший темп виконання. Це відчуття посилюється завдяки рясній палітрі агогічних прийомів, які він використовує у достатній кількості, щоб склалося таке враження. Середній танцювальний розділ, у його виконанні, звучить досить просто та рівно, наче натяк на майбутній Полонез. Піаніст інтерпретує *Andante spianato* у більш гучній динаміці, порівняно з М. Аргеріх. Проте не варто забувати про об'єктивність речей, бо береться за приклад виконання Є. Кісіна з живого концерту, у великому залі та при великій кількості слухачів, то ж не дивно, що він більше тяжіє до гучної динаміки, у той час як виконання М. Аргеріх – це студійний запис, у якому вона може собі дозволити більше перебувати у сфері *piano* та *pianissimo*. В обох піаністів ясно чути, що вони належать до романтичної традиції виконання, але вони використовують різні засоби виразності. Є. Кісін спирається на агогічні прийоми, ефектність емоційної та палкої гри. Що ж стосується М. Аргеріх, то вона ніби залучає нас до казки чи історії, що пробуджує фантазійність мислення, що було одним з показових елементів епохи романтизму.

Наступну частину циклу – Полонез, обидва виконавці грають з відчуттям оркестрового звучання фактури, тема вступу звучить велично, із запалом, демонструючи всю масштабність оркестрового звучання. У виконанні першого розділу, втілюючи авторський задум твору, обидва піаністи демонструють розуміння естетичних засад стилю *brillant*, але М. Аргеріх більш витончено та тендітно, роблячи акцент на демонстрації галантного стилю, як одного з граней стилю *brillant*, а Є. Кісін грає з більшими контрастними протиставленнями, скоріше екзальтовано та поривчасто. У середньому розділі він ще більше розпалюється,

грає з характерним для нього емоційним перебільшенням. Хоча Є. Кісін сприймається музичною спільнотою, як «шопеніст», у цій інтерпретації він більше схиляється до виконання антагоніста Ф. Шопена – Ф. Ліста. М. Аргеріх грає, на наш погляд, більш стильно, наближено до задуму самого автора та схоже на виконання самого Ф. Шопена, як ми можемо знати з великої кількості робіт присвячених цьому композитору. Її виконання Полонезу характеризується витонченістю «галантного» стилю», легкістю пасажів та прозорістю фактурного звучання. Цікаво, що загалом, М. Аргеріх виконує твір за 13 хвилин та 21 секунду, у той час як Є. Кісін – за 13 хвилин та 47 секунд. З цього можна зробити висновок, що хоча він виконує частину *Andante* скоріше за М. Аргеріх, його бачення Полонезу монументальне, тематизм більше розставлений у часі. Якщо для М. Аргеріх характерне виконання з легкістю, невимушено, то для Є. Кісіна головним завданням є ясне промовляння кожної інтонації, що обумовлює, у більшій мірі ніж у М. Аргеріх, звертання до великої кількості *rubato*. М. Аргеріх більш делікатно застосовує агогічні зміни, у її виконанні Полонез набуває притаманних саме йому відповідних жанрових ознак – урочистого танцю-ходи. Обрані прийоми розвитку музичного матеріалу обох піаністів є наскрізними, вони проявляються як у середній частині, так і у Фіналі з Кодою.

Підсумовуючи, можна зробити висновок, що виконавці обирають діаметрально протилежні концепції виконання цього твору. У обох піаністів є очевидною направленість саме на підкреслення жанрової основи, але різними стильовими засобами. Є. Кісін виводить на перший план яскравість, бравурність та концертність виконання, що більш характерно для даної композиції, тому що це твір крупної форми для ф-но з оркестром. Для концепції М. Аргеріх є важливим дотримання полонезної естетики урочистого танцю-ходи, та, при цьому, вона віддає данину одним з головних ознак шопенівського стилю – ноктюрності та ліричності, які притаманні першій частині твору. У виконанні М. Аргеріх ключовим та змістоутворюючим є виведення на перший план стилістики ноктюрну *Andante spianato*, надання цій частині не тільки ролі вступу, а й рівноправної за значущістю частини, яка зводить ліричний план у панівну ідею, й тим самим дві

частини утворюють рівноправний діалог діаметрально протилежних жанрових ґрунтів.

Ще одним твором для аналізу, який, на нашу думку, репрезентує ключові для М. Аргеріх стильові домінанти, є **Концерт для фортепіано з оркестром a-moll Р. Шумана** – один з найвідоміших концертів для фортепіано з оркестром у доробку композиторів-романтиків, написаний у 1845 році. Історія його створення така. У 1841 році, коли Р. Шуман написав фантазію для фортепіано з оркестром, його дружина (піаністка Клара Шуман), запропонувала розширити цей твір до повноцінного фортепіанного концерту. Тож, композитор додав інтермецо і фінал, сформувавши класичний за структурою концерт – *Allegro affettuoso; Intermezzo: Andantino grazioso; Allegro vivace*, з тією лише поправкою, що друга та третя частини виконуються без перерви. Прем'єра твору відбулася у грудні 1845 року, партію фортепіано грала Клара Шуман, а диригентом був Фердинанду Гіллєру, якому композитор й присвятив концерт.

Підкреслимо, що музикознавці стверджують, що задум цього твору виник набагато раніше, коли у сімнадцяти річному віці композитор почав робити начерки у декількох тональностях – e-moll, F-dur, d-moll. Найбільш продуктивною виявилися експерименти у тональності d-moll, у котрій у 1839 році була повністю написана одна з частин. Втім, жоден з цих задумів не був реалізований. Тож, фактично, першим опусом Р. Шумана у цьому жанрі є саме концерт a-moll. У Музичному словнику Грова ми знаходимо такі дані стосовно цього твору: «Крім цих оркестрових творів перша частина фортепіанного Концерту ля мінор була написана у 1841 році. Спочатку вона мала на меті утворення незалежного твору під назвою «Фантазія». Як виявляється з листа Шумана до Давида її колись репетирував оркестр Гевандхауза взимку 1841 – 42 років. Шуман не напише дві останні частини, які завершують Концерт, аж до 1845 року» [64, с. 358]. У подальшому, Р. Шуман ще декілька разів звертався до жанру інструментального концерту, це «Концертштюк» у 1849 році та «Концертне алегро з інтродукцією» у 1853 році, проте вершиною його творчості у цьому жанрі все ж таки вважають саме фортепіанний концерт.

Проаналізуємо більш детально композиційний та семантичний задум композитора. Перша частина концерту (*Allegro affettuoso*) – це та сама «Фантазія», з котрої розпочалося створення цього концерту. Її форма досить своєрідна – це сонатне алегро, де розробку від експозиції відділяє епізод, та майже усі розділи форми базуються на матеріалі головної партії, крім вступу, матеріал якого повертається перед розробкою. Таким чином, перша частина поєднує у собі риси сонатності та варіаційності. Відкривається концерт патетичним, емоційним вступом, за яким йде головна партія, що має ліричний, пісенний характер зі стриманими почуттями, мінорна тональність надає скорботного стану. У процесі розвитку головна партія варіюється, особливо виділяється варіант фанфарної теми, який прикрашений «золотим ходом» валторн. Побічна партія являє собою ряд варіацій головної партії, які відкриваються її мажорним варіантом. Таким чином, у процесі розвитку тема втрачає свій скорботний характер, вона переходить до партії оркестру та знов до соліста, збагачуючись новими мелодійним доповненнями. Кінець експозиції має лікуючий, маршовий характер, що опирається на фанфарний варіант теми, що стрімко перетікає у новий епізод, наповнений романтичною мрійливістю. Це ліричний центр першої частини, своєрідний ліричний діалог між партією кларнета та фортепіано. У мрійливу атмосферу епізоду вторгаються тривожні інтонації теми вступу. Так розпочинається розробка, яка за усіма класичними канонами має бурхливий, дійовий характер. Тема спочатку звучить у соль мажорі, згодом, з більш кульмінаційним розвитком, вона проводиться у до мажорі. Далі йде реприза, яка закінчується каденція соліста, це емоційно насичене висловлювання, декламаційного характеру, яке базується на інтонаціях головної партії. У коді поєднуються дві основні сфери першої частини – маршова і лірична, вона базується на мотиві головної партії, але у її маршовому забарвленні.

Друга частина має назву *Intermezzo: Andantino grazioso*, вона сприймається, як тиха гавань, спокійна, споглядальна, вона має функцію емоціонального відпочинку від динамічно насиченої першої частини. Написана у три частинній формі. Витончені мелодійні фрази, які розкривається у перегукуваннях оркестру з солістом, створюють ілюзію діалогу. Далі світла, наповнена добротою та спокоєм

мелодія у оркестрі підтримується та прикрашається партією соліста. У кінці другої частини знову виникає тема з першої частини, вона ніби гойдаючись між мінорним та мажорним ладом, станом трагедії чи просвітлення, нарешті вона встановлюється та звучить у мажорі.

Фінал (*Allegro vivace*), який виконується без перериву, має танцювальний характер, написаний у сонатній формі. Яскрава, у дусі народного танцю головна партія та грайлива вальсова тема побічної партії створюють атмосферу радісного свята.

Відомо, що фортепіанна творчість Р. Шумана є квінтесенцією його художніх настанов. Як людина, чиєю мрією була концертна кар'єра піаніста, він найбільш природно почував себе саме у сфері фортепіанного мистецтва. Тому є багато наукових та науково-методичних досліджень, присвячених саме піаністичному письму композитора. Музикознавці зазначають такі його базові параметри:

- поліфонічність фактури;
- варіаційність розвитку;
- раптові контрасти та переходи;
- програмність;
- танцювальність;
- поетичність, інколи нерозривний зв'язок музичних та літературних образів;
- сильна емоційна загостреність, що переходить у задумливу мрійливість;
- загадковість;
- іронічність та сарказм;
- імпровізаційність викладення музичного матеріалу;
- схильність до мініатюр та циклічності;
- глибоко особова природа музики;
- втілення у музиці дуже тонко диференційованих душевних станів людини;
- стихійна-ліричність висловлювання;
- особливе поєднання складності та простоти.

В цьому сенсі можна сказати, що цей концерт в певній мірі виступає антиподом по відношенню до всього корпусу шуманівських фортепіанних творів,

сама природа концертного жанру, та той факт з біографії композитора (його любов до Клари та намір подолати обставини заради щастя) обумовили винятковість семантичної сфери концерту – його динамічне напруження, фактурну насиченість тощо.

Саме це уособлення романтичного духу у фортепіанному концерті Р. Шумана зробило його дуже популярним серед піаністів. Тонка психологізація, інтимність лірики, грайливість та іронія, краса мелодичного звучання, речитативність, усе це приваблює музикантів різних стильових напрямів та національних шкіл. Для порівняння виконавських версій ми обрали два записи: М. Аргеріх [86] та Д. Баренбойма [85].

Перш за все скажемо про те, що у дискографії М. Аргеріх представлено багато записів цього концерту, з числа яких ми обрали версію, що має найбільше переглядів на сайті YouTube (11 листопада 2012 р. з оркестром Гевандхауза), виконану під керівництвом диригента Рікардо Шайі. Вогняний і палкий концерт Р. Шумана під пальцями М. Аргеріх перетворюється у справжнє інтимне, ліричне висловлювання, що вражає філігранною точністю відтворення авторського нотного тексту. У документальному фільмі Жоржа Гашо «М. Аргеріх: Вечірні бесіди», під час репетиції фортепіанного концерту Р. Шумана, піаністка каже: «Я маю цю річ з Шуманом, я не знаю, справжню близькість. Багато речей, я маю образ. Це не текстуально, це емоційно. Я маю “природний” його образ. Це змінюється, так, постійно, особливо з Шуманом. Це трохи як життя, я не можу пояснити. Ми не знаємо, що трапиться, його музика не так спланована як інші види музики. У ньому ти знаходиш щось нове постійно, я знаходжу і сподіваюся завжди буду. Також я завжди сумніваюся, досліджую. Мені варто робити те чи інше? Тому я шукаю нові речі, навіть у рамках одних і тих же творів. Я намагаюся не імітувати саму себе. Це небезпечно. Я сподіваюся, я достатньо хороша для Шумана. Я віддаю перевагу не шуткувати з ним, на психологічному рівні. Це дуже інтимно для мене. Але я вважаю, що я йому подобаюся» [73]. Також наведемо відгук з веб-сайту Cosmopolis про виступ М. Аргеріх у Цюриху 26 января 2001 року з Вюртембергським камерним оркестром Хайльбронна під керівництвом Йорга Фаєрбера, на якому

вони виконали концерт Р. Шумана для фортепіано з оркестром a-moll: «Інстинктивна гра Марти Аргеріх повною мірою проявилася в центральній темі з її лірико-експресивним характером, який так відповідає характеру піаністки аргентинського походження... Гра Аргеріх здавалася, як завжди, спонтанною. Музика створювалася з легкістю, вона природно впливала з неї, немовби створювалася з певного настрою в конкретний момент. У фінальному Allegro vivace віртуозність Аргеріх виблискувала, не ставши самоціллю. Марта Аргеріх залишається дивом, завжди здатним приголомшити слухача. Вона не просто грає музику, вона є музика» [56].

М. Аргеріх продовжує традиції романтичного стилю у музиці, і для того, щоб підтвердити це, для розгляду також береться інше виконання цього концерту, зовсім протилежного стильового спрямування, піаністом Даніелем Баренбоймом, який продовжує традиції академічної гілки фортепіанного мистецтва. Обраний запис виконання Д. Баренбоймом з диригентом Серджіу Челібідаке у 1991 році. Незважаючи на те, що обидві інтерпретації мають величезну художню цінність, можна виявити дуже велику різницю між виконавськими концепціями. У Д. Баренбойма композитор Р. Шуман постає у даному творі людиною не поривчастого складу характеру, який має сумніви та вагання мрійливого творця, а філософом, з чіткими мисленням, глибоким, міцним звучанням інструменту та меншим використанням динамічних контрастів.

М. Аргеріх створює іншу атмосферу. Її легке звучання, використання жвавіших темпів, малюють образ юнацької легкості, сміливості у висловлюваннях, але й раптових мрійливо-сором'язливих відходів. Її інтерпретація загострює увагу слухача саме на інтимній та тонко влаштованій музичній стороні фортепіанного концерту. Спираючись на наведені раніше особливості фортепіанного мислення Р. Шумана, можна побачити, що інтерпретація М. Аргеріх більш влучно потрапляє у музично-образну сферу композитора.

Розпочнемо порівняння з першої частини концерту. М. Аргеріх вибирає швидкий темп, вона виконує першу частину за 15 хвилин і 9 секунд. У свою чергу, Д. Баренбойм грає у значно повільнішому темпі – 16 хвилин і 50 секунд.

Д. Баренбойм грає досить розмірно, його темпи чітко продумані, усі музичні події заплановано та поступово розкриваються, що допомагає ясно почути форму, у якій написаний твір. Велике значення має кратність темпів при дуже малій кількості використання *rubato*. У Д. Баренбойма фортепіанний концерт набуває філософського окрасу, через вдумливе, розміряне виконання (особливо це проявляється в каденції). Темп тут набуває головного значення. Зміна ритмоформул звучить дуже опукло, завдяки штрихам, у яких чутно кожен змін, при тому, що сам по собі штрих досить розсипчастий.

Як було сказано раніше, М. Аргеріх виконує першу частину за менший проміжок часу, ніж Д. Баренбойм, але це не тому, що вона усе грає швидше, у її інтерпретації більше темпових сплесків, *rubato*, більш вільне використання часу, більша гнучкість виконання. Усі ці особливості виконання характеризують її саме як піаніста романтичного складу. Її виконавська концепція спрямована на створення дуже ліричного, інтимного настрою, на відміну від Д. Баренбойма, який виступає з більш об'єктивної позиції. Оскільки перша частина концерту має ознаки варіаційності, у М. Аргеріх дуже добре чути кожен змін у відтінках характеру теми, більшу градацію станів. Також важливою особливістю виконання М. Аргеріх є тонка взаємодія з оркестром. Вона начебто не солює, а є єдиним організмом з оркестром.

Друга частина (*Intermezzo: Andantino grazioso*) також виконується обома виконавцями по різному. У Д. Баренбойма це фундаментально-монументальна частина глибоких філософських роздумів. У цій частині, у його виконанні, особливо відчувається вплив бетховенського типу піанізму. У виконанні М. Аргеріх, навпаки, ця частина представлена як ліричний центр концерту. Звучання фортепіано насичено світлими почуттями, елегійністю, мріями молодої, закоханої людини, сповненої надії на майбутнє.

Відмінності щодо трактовки третьої частини найбільш наочні при порівнянні метроритмічних параметрів: М. Аргеріх виконує за 10 хвилин і 8 секунд, а Д. Баренбойм за 11 хвилин, 58 секунд. При чому версія Д. Баренбойма вирізняється схильністю до віртуозності та драматизму. Його виконання уособлює

композиторську зрілість у музичній драматургії. На відміну від інтерпретації М. Аргеріх, яка у всіх частинах створює наскрізну ідею створення образу юнацької чутливості та мрійливості. Ця легкість почуттів, невгамовна радість, яка переповнює душу молодого поета, проявляється саме у виборі скорішого темпу, щоб більш рельєфно показати поривчастість музичних фраз. Також велика різниця у інтерпретації головної партії третьої частини. М. Аргеріх вельми виразно підкреслює сфорцандо у третьому такті головної теми на першу долю. Цей прийом допомагає виконавиці більш виразно продемонструвати грайливість цієї теми, її вогняний запал. У той час, як виконання Д. Баренбоймом направлено більше на охоплення першої фрази у цілому, що обумовлює його класичне мислення.

Отже, можна зробити висновок, що як казала сама М. Аргеріх у своєму інтерв'ю, вона дійсно емоційно та духовно дуже співпадає з музикою Р. Шумана, вона відчуває її тонкі градації, та завдяки майстерності нюансування вміє виразно та різнобарвно передавати деталі та відтінки шуманівської мелодики. Тремтливість та приголомшлива агогіка роблять її виконання речитативним висловлюванням, на відміну від Д. Баренбойма, у якого чітко вибудована форма до головних кульмінацій. М. Аргеріх заворожує своїм вмінням еклектично складати форму, що ще сильніше наближує її виконання до глибокого розуміння особливості музичного письма Р. Шумана.

2.3. Камерна творчість М. Аргеріх в еволюції індивідуального стилю піаністки

Переходячи до камерної творчості М. Аргеріх слід ще раз зазначити, що вона не з самого початку своєї кар'єри була зацікавлена у ансамблевому музикуванні. Як ми вказували у попередніх підрозділах, М. Аргеріх починала творчу діяльність саме як сольна піаністка, її перемоги на багатьох піаністичних конкурсах відбулися саме у сольних категоріях. Творчі амбіції, на той час ще молодої виконавиці, ясно давали зрозуміти, що вона хоче заявити про себе, як про самодостатню творчу особистість, нову зірку, що запалала на тогочасній музичній арені. Проте з плином часу М. Аргеріх все більше віддає перевагу виступам у ансамблі. Її камерний

репертуар налічує 100 творів різних авторів (див. Додаток Е). Брайс Моррісон писав про неї у своїй статті «Фортепіанні концерти Прокоф'єва та Бартока»: «її багатий досвід у камерній музиці часто робить її *primus inter pares*, віртуозом, який із найбільшою уважністю слухає своїх партнерів» [51]. Наразі М. Аргеріх являється постійною учасницею міжнародного музичного фестивалю Верб'є у Швейцарії, який відомий тим, що на ньому постійно виконуються камерно-ансамблеві твори композиторів різних епох, від Бароко до сучасності.

М. Аргеріх зробила записи творів Р. Шумана та Ф. Шопена з Мстиславом Ростроповичем і віолончельні сонати Й. С. Баха, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, К. Дебюссі, Д. Шостаковича та «Італійську сюїту» І. Стравінського з Михайлом Майським. Також М. Аргеріх виконала з Юрієм Башметом та М. Майським Фортепіанний квартет № 1 соль мінор І. Брамса. Безліч успішних записів зроблено з Гідоном Кремером – скрипічні сонати Р. Шумана та твори Б. Бартока, Л. Яначека, О. Мессіана, С. Прокоф'єва, також, концерт Ф. Мендельсона для скрипки та фортепіано з камерним оркестром. Разом з М. Майським вони виконали Фортепіанне тріо ля мінор «Пам'яті великого художника» П. І. Чайковського і Фортепіанне тріо №2 мі мінор Д. Шостаковича. Зі скрипалем Рено Капюсоном піаністка виконала твори Л. Бетховена (сонату для скрипки та фортепіано № 8 соль мажор, Потрійний концерт для фортепіано, скрипки та віолончелі з оркестром до мажор, Фортепіанне тріо № 5 ре мажор, Фортепіанний квартет №3 до мажор), Фортепіанне тріо ор.82 №2 соль мажор Й. Гайдна, Фортепіанне тріо №1 ре мінор Ф. Мендельсона, Соната для скрипки та фортепіано № 2 ре мажор *bis* С. Прокоф'єва, Соната для скрипки та фортепіано ля мажор С. Франка, Фортепіанний квінтет соль мінор Д. Шостаковича, Р. Шумана (4 п'єси-фантазії для фортепіанного тріо, Соната для скрипки та фортепіано №2 ре мінор, Фортепіанний квартет мі-бемоль мажор, Фортепіанний квінтет мі-бемоль мажор). Про музичний зв'язок з М. Аргеріх Р. Капюсон каже, що він: «Подібен до шостого почуття – це означає, що ми можемо ризикувати разом, можемо вільно досліджувати і заново винаходити музику щоразу, коли граємо з абсолютною довірою один до одного» [93].

На прикладі музичної творчості М. Аргеріх можна помітити збіг у творчих спрямуваннях з іншим видатним піаністом, у якого були схожі інтереси у вимірі камерно-ансамблевої діяльності, при тому, що він був неперевершеним сольючим піаністом – це Святослав Ріхтер, у чиєму творчому доробку також представлений широкий діапазон ансамблевих творів. Проте, на відміну від М. Аргеріх, у С. Ріхтера був інакший шлях у вимірі ансамблевої музики, адже його музична кар'єра розвивалася одночасно декількома шляхами. З біографії митця ми знаємо, що він цікавився різною музичною діяльністю, писав театральні вистави та хотів бути диригентом. На відміну від С. Ріхтера, М. Аргеріх з дитинства мріяла бути виключно піаністкою. Проте головне, що відрізняє камерно-ансамблеву творчість двох виконавців це те, що С. Ріхтер ще з молодих років працював концертмейстером у одеському оперному театрі. Тож він тренував навички ансамблевої гри та вивчав не тільки твори написані для сольючого фортепіано, а й значно ширший жанровий репертуар. Отже, С. Ріхтер у камерно-ансамблевій творчості приділяв значну увагу ансамблевому виконанню вокальних творів, на відміну від М. Аргеріх, у музичній творчості якої вокальні жанри не представлені.

Один з найплідніших дуетів серед творчого доробку М. Аргеріх – це ансамбль з видатним скрипалем Г. Кремером. Ось як М. Аргеріх описує їх довготривале партнерство в інтерв'ю, присвяченому концерту у Латвії у 2014 році: «Я повністю “кремеризована”! Я дуже відчуваю Гідона, і, здається, він мене теж. У нас особливий зв'язок» [13]. На їх спорідненість, зокрема, вказує О. Сидоренко: «Досить довгий час співпрацює й дует М. Аргеріх – Г. Кремер, що склався на підставі дружніх відносин та тяжіння до камерного музикування. За виконавським типом та репертуарними вподобаннями, М. Аргеріх та Г. Кремер багато у чому не співпадають, але єднає їх експресивна манера комунікації у сценічному просторі» [29, с. 26]. Цікаво, що у дослідженні О. Сидоренко окреслюються два типи комунікації між виконавцями у дуеті – діалогічний чи контрастний та синергетичний тип і дует М. Аргеріх – Г. Кремер науковиця відносить саме до синергетичного типу, тобто максимальної єдності музичного задуму та його втілення.

Значний внесок у світову музичну скарбницю зробив фортепіанний дует М. Аргеріх та М. Плетньова з їх спільним музичним альбомом. На думку багатьох критиків, цей дует – це одне з найбільш значущих подій у світі класичної музики останніх років. Разом митці виконали сюїту для двох фортепіано М. Плетньова на музику з балету «Попелюшка» С. Прокоф'єва, Фантазію для двох фортепіано з оркестром «Helvetica» М. Плетньова та цикл п'єс для фортепіано в чотири руки «Моя матушка-гуска» М. Равеля. М. Плетньов вибрав саме М. Аргеріх для презентації та запису цього альбому. Музиканти дуже добре відчують один одного, що дозволяє їм наповнювати твори найтоншими нюансами.

Інші яскраві фортепіанні ансамблі, що представлені у камерній творчості М. Аргеріх, це дуети з відомими талановитими піаністами, такими як Д. Баренбойм (з яким вона також виступала у якості солістки з фортепіанними концертами, під його керівництвом як диригента симфонічного оркестру), разом вони виконали Сонату для 2-х фортепіано ре мажор В. А. Моцарта та Сонату для двох фортепіано та ударних (1937) Б. Бартока; Є. Кісінім та С. Бабаяном (які представляють собою послідовників романтичної традиції, також, як і М. Аргеріх, тож не дивно, що вона виступала у дуеті саме з цими піаністами, бо усі вони скеровані романтичною стилістикою виконання).

С. Прокоф'єв соната для скрипки та фортепіано ре мажор оп. 94bis. Ця соната є авторським перекладанням флейтової сонати оп. 94. У скрипковому варіанті соната присвячена Д. Ойстраху, який був її першим виконавцем (партію фортепіано виконав Л. Оборін). Соната була написана у 1942 році. У цей тяжкий період розпалу Другої світової війни С. Прокоф'єв працював над такими значними творами як опера «Війна і мир», фортепіанна соната № 7. Соната для флейти презентує іншу образну сферу. Можна припустити, що у протигагу сповненій драматизму музиці, що відображала дух часу, С Прокоф'єв ставив собі на меті написати твір у світлих тонах. Соната, з одного боку, вирізняється ясною, класичною формою, а з іншого – сповнена «прокоф'євською» чарівністю сучасних гармоній, поєднанням серйозності та гумору.

Перша частина *Moderato* написана у сонатній формі (тональність ре мажор). Притаманна неокласицизму лаконічність партій обох інструментів та прозорість фактури не впливає на сучасність звучання твору, що досягається характерним для прокоф'євської музики гармонічним планом. Драматургія твору спирається на співставлення двох образних сфер – спокійно-ліричної та бурхливо-дієвої. Варто зазначити, що це співставлення обумовлює структуру всього твору, де скерцозність другої частини контрастує з ліричним висловлювання першої й третьої. Завершується соната фіналом, у дусі народного свята або гуляння скоморохів.

Головна партія має світлий, мрійливий, щемливий настрій. Їй протиставляється споріднена, але більш граційна побічна партія. Розробка більш бурхлива, стрімка, але не контрастна, вона зберігає той же настрій, як в експозиції, але з'являються рішучі фанфарні інтонації. Реприза у собі має буквально повторення тем, що ще раз підкреслює задум композитора у зверненні до класичних зразків. Завершується реприза заспокійливим фіналом.

Друга частина *Scherzo* написана у тричастинній формі (тональність a-moll). Атмосфера гумору являється панівною, проте це не відомі «сарказми» С. Прокоф'єва, а світла, життєрадісна емоція. Цікавою є перша тема з точки зору метро-ритму. Хоча вона написана у тридольному розмірі, сприймається як у дводольному. Тема має яскраво виражений танцювальний характер. Наступна середня частина, яка завдяки звучанню «порожніх» квінт набуває архаїчного забарвлення, сприймається як старовинне сказання, чи казка.

Третя частина *Andante* написана у простій тричастинній формі (тональність F-dur). Це найбільш лірична частина циклу. Світла музика у F-dur тональності наводить на думки про природу, споглядання. Баркарольний супровід фортепіано у першій темі виступає як зразок пейзажної музики. Тема середнього розділу схожа на пориви вітру, з його примхливим характером. Тема досягає свого кульмінаційного піку і далі розчиняється у колиханні фортепіанного супроводу у репризі, потрохи заспокоюючись до завершення частини.

Четверта частина *Allegro con brio* написана у сонатній формі (тональність D-dur). Головна партія навмисно незграбна, з маршовим характером, перед очима

відразу постає картина народного гуляння з калейдоскопічністю образів та яскравим гумором. Зв'язуюча партія має поспішний, карикатурний характер. Цікавим є також образ побічної партії, вона написана у більш повільному темпі, партія фортепіано викладена октавами з постійно повторюваним ритмічним малюнком, це створює образ учнівських фортепіанних вправ, або етюдів, написано з «прокоф'євським» сарказмом, щоб створити образ нудних занять. У розробці з'являється ліричний епізод, який відтіняє репризу. Соната завершується стрімкою, життєрадісною кодою.

Варто зазначити, що соната відрізняється яскравим віртуозним початком, багатством стрибків на широкі інтервали, примхливістю ритмічного малюнку та частою зміною артикуляції. Тематичний матеріал розвивається однаково насичено в обох партіях, дозволяючи розкрити тембральні відмінності тем у звучанні фортепіано й скрипки, та водночас, завдяки схожій штриховій палітрі, продемонструвати єдність художнього задуму.

Для порівняльної характеристики інтерпретацій сонати ре мажор оп. 94bis. взято виконання М. Аргеріх – Г. Кремера [88] та Д. Ойстраха з В. Ямпольським [87]. Як уже було сказано раніше, соната була присвячена Д. Ойстраху, який навіть приймав участь у створенні скрипкової партії. У ході дослідження було виявлено, що ансамбль Д. Ойстраха та В. Ямпольського досить точно дотримувався темпо-ритму зазначеного композитором, але у скрипковій партії Д. Ойстрах дозволяв собі багато інтерпретаційних вольностей зі штрихами, що інколи змінювало мотивну структуру партій. Чого не скажеш про В. Ямпольського, гра якого максимально точно відображує нотний текст та композиторський задум. Їх виконання демонструє панівну роль скрипки, що призводить до поділу на соліста та акомпаніатора. На противагу цьому, в ансамблі М. Аргеріх – Г. Кремер відчуваємо зовсім інше сприйняття як музики твору в цілому, так і розподілу ролей у виконавців. Це повноцінний дует, кожний учасник якого уособлює як сольну іпостась, так і спільні ансамблеві спрямування.

Перша частина у виконанні М. Аргеріх та Г. Кремера триває 6 хвилин 58 секунд. Зазначимо, що Д. Ойстраха та В. Ямпольський виконують її за 7 хвилин 34

секунди. Різниця у виконавських концепціях є очевидною. Д. Ойстрах та В. Ямпольський виконують цю частину розмірено, з широким диханням, оповідною манерою виконання, зважено та помірковано. Цікавим є те, що обидва ансамблі виконують головну партію у схожих емоційних планах, різниця у концепціях починає прослуховуватися у виконанні зв'язуючої партії. У М. Аргеріх та Г. Кремера це зовсім інший тематичний елемент, який контрастує з головною партією, їх виконання звучить більш грайливо, темп пришвидшується, це повноцінний новий образ. Інша концепція представлена у Д. Ойстраха та В. Ямпольського, зв'язуюча партія у їх виконанні представляє собою плавний перехід від головної партії до побічної, вона лише злегка змінює свій характер, набуває невловимого радісно-жвавого відтінку, що головне, вона залишається у тому ж темпі, що і головна партія. Побічна партія у виконанні ансамблю М. Аргеріх та Г. Кремера схожа за ліричним спрямуванням з головною партією, але вона більше насичена емоційною схвильованістю, що обумовлює темпові здвиги та активне застосування *rubato*. На відміну від першого ансамблю дуєт Д. Ойстраха та В. Ямпольського характеризується стабільним єдиним темпом, який червоною ниттю проходить крізь усі теми експозиції.

У розробці М. Аргеріх грає фортепіанну партію більш акцентовано, виділяючи кожну першу шістнадцяту на початку такту після залігової ноти, домагаючись при цьому зробити чітку лінію *crescendo* (такти 42-49). Інтерпретація фортепіанної партії В. Ямпольським відбувається суто з дотриманням авторського тексту. Що стосується скрипкової партії, то обидва виконавці по різному інтерпретують початкову тему розробки. Г. Кремер точно дотримується авторських ремарок і грає штрих *staccato* там, де він виписаний, а Д. Ойстрах грає повноцінне *tenuto* на другу та четверту долю в темі, тим самим роблячи характер теми м'якшим. Далі, з тактів 55-57, коли з'являється тріольний елемент теми головної партії у фортепіано М. Аргеріх знову використовує прийом підкреслення доль, цього разу вона підкреслює сильні першу та третю долі, щоб додати маршового звучання. В. Ямпольський грає більш гладко, зв'язуючи кожен такт та вибудовуючи єдину лінію. Ансамбль М. Аргеріх та Г. Кремер грає розробку з

постійним пришвидшенням темпу, вони стрімко виходять на кульмінацію у точці золотого перетину і звідти поступово зменшують лавину енергії, щоб плавно повернутися до ліричності головної партії у репризі. У іншого ансамблю немає такого емоційного сплеску, напруження в них розвивається поступово, роблячи акцент на штриховій точності, навіть більше Д. Ойстрах любить підкреслювати різні силові долі, для досягнення більшої характерності звучання. Показовим є також початок репризи. У виконанні М. Аргеріх та Г. Кремера ясно чути їх задум у створенні ефекту «спогаду» головної партії. У репризі вона звучить набагато тонкіше та інтимніше, що створює немов тінь, спогад минулого. У той час як Д. Ойстрах та В. Ямпольський інтерпретують початок репризи саме як повернення тієї ж головної партії, без жодних змін. Тобто у процесі розвитку першої частини змістовне наповнення головної партії не змінюється, навіть пройшовши через такий насичений розвиток матеріалу, вона все одно залишається незмінною. Цей приклад також підкреслює задум виконавців у створенні шляхетного образу стійкості та поважності. На відміну від них ансамбль М. Аргеріх та Г. Кремера уособлює образ мінливий, переливчастий та еволюціонуючий.

Музика другої частини сповнена гумору, танцювальності та великої віртуозності. Ансамбль М. Аргеріх та Г. Кремера грає частину за 4 хвилини і 2 секунди. Вони обирають вельми жвавий темп основної теми. Д. Ойстрах та В. Ямпольський виконують цю частину за 4 хвилини та 84 секунди. Вони прагнуть у своєму виконанні більше підкреслити танцювальну основу теми, а ансамбль М. Аргеріх та Г. Кремера тяжіють до інтерпретації теми, як до скерцо. Проводячи паралель з першою частиною, інтерпретації піаністів відрізняються. У тих епізодах коли М. Аргеріх грає сольо, наприклад такти 27-33; 58-61; 63-64 і подібних, вона акцентує перші долі, граючи їх не *staccato*, а роблячи повноцінний акцент, щоб додати фортепіанній партії домінуючих властивостей. В. Ямпольський інтерпретує цей музичний матеріал як своєрідну зв'язку між фрагментами скрипкової партії, та грає більш делікатно. Схожі ідейні спрямування виконавці також застосовують у середньому розділі (такти 176-177; 180-181), М. Аргеріх грає акцентуючи і дуже виразно, В. Ямпольський грає *staccato* та умисно легко, наче «з повітрям». Можна

зробити висновок, що віртуозний початок у виконанні цієї частини у М. Аргеріх та Г. Кремера привалює більше, ніж у Д. Ойстраха та В. Ямпольського, які більше уваги приділяють скрипковій партії та ясній вимові кожної інтонації у скрипаля.

У третій частині знов простежується стиль гри, який притаманний тому чи іншому ансамблю. М. Аргеріх та Г. Кремер виконують основну тему більш вільно у темповому плані, ніж другий ансамбль. У той час, як М. Аргеріх та Г. Кремер активно застосовують прийом *rubato* та пришвидшення темпу у кульмінаційних місцях, що створює ефект трепетного висловлювання, для Д. Ойстраха та В. Ямпольського є більш характерним застосування *ritenuto* при кінці фраз (такти 5-8). У тремтливій середній частині також є велика різниця у задумках виконавців, у М. Аргеріх та Г. Кремер чітко вибудовується терасоподібна динаміка. Перше проведення *pianissimo*, друге *piano*, третє *mf*, та четверте, хоча воно також написано у динаміці *mf*, але завдяки підтримці фортепіанної партії, яку М. Аргеріх грає дуже виразно, динаміка доходить вже до звучності *forte*. Якщо взяти то й же музичний фрагмент, у виконанні Д. Ойстраха та В. Ямпольського, такти 33-53, то можна почути, що у них чотири варіанти програвання теми звучать приблизно у одній динаміці, що створює відчуття якоїсь зупинки, ходьби на місці, нав'язливої думки. Вихід до головної кульмінації, таким чином, стає коротким, що створює ефект раптовості, а не поступової підготовки, як у М. Аргеріх та Г. Кремера.

Фінал зберігає ті ж самі ідейні спрямування виконавців, що і у попередніх трьох частинах. Особливу увагу привертає саме час виконання (М. Аргеріх-Г. Кремер – за 6 хвилин 81 секунду, у той час як Д. Ойстрах – В. Ямпольський – за 7 хвилин 15 секунд). Отже, наглядно можна побачити, що перший ансамбль ставить на меті демонстрацію віртуозних можливостей інструментів (фортепіано та скрипки), тим самим створюючи неймовірно яскравий Фінал, у якому у повній мірі проявляється створювана композитором атмосфера яскравого, світлого свята, гра на грані об'єктивних можливостей людської вмільності та майстерності. Д. Ойстрах та В. Ямпольський інтерпретують Фінал дуже об'єктивно, у манері академічного виконання, що не дає того відчуття безмежного торжества завершуючої,

підсумовуючої частини великого сонатного циклу. У цілому, можна зробити висновок, що ансамбль М. Аргеріх та Г. Кремера грає більш вільно з метроритмічної точки зору, особливо це проявляється у крайніх розділах. Ансамбль Д. Ойстраха та В. Ямпольського навпаки, виступає за збереження єдиного темпу.

Висновки розділу 2.

У другому розділі представлено результати опрацювання (у тому числі, й перекладу) низки статей, інтерв'ю, відгуків музичних критиків стосовно життєтворчості М. Аргеріх. Виявлено, що піаністка має великий вплив на музичну світову спільноту.

Проаналізовано домінанти музичної творчості М. Аргеріх. По-перше, це романтичне світосприйняття, що зумовлює певний комплекс музично-мовленнєвих ресурсів (зокрема, очевидну націленість на віртуозність як стратегію й, відповідно, концертність виконання; віртуозність мислення у поєднанні з ліричним типом висловлювання) та репертуарну політику. По-друге, це розуміння музичного мистецтва саме як засобу комунікації, що визначає зацікавленість піаністки у камерному музикуванні.

Виявлено стильові вподобання М. Аргеріх на прикладі творів з її репертуарного списку, які включали як сольні композиції, так і камерну та ансамблеву творчість. Докладено про зміну жанрових установок піаністки, яка з плином часу все більше уваги приділяє камерній творчості та, навіть, у певний період життя, вона повністю відмовлялася від сольних виступів.

ВИСНОВКИ

Простежено історію наукового осягнення концепту творчості шляхом систематизації класичних праць з філософії (Платона, Парацельса, Дж. Берклі, І. Канта, А. Бергсона) та вивчення сучасних тенденцій розвитку психології особистості. Це дозволило досягнути хронологію осмислення феномену творчості як наукового поняття та ступень його взаємозв'язків з іншими концептами гуманітаристики, такими як гра (за Й. Гейзінгою), діяльність (за О. Лентьєвим та його послідовниками – А. Карпенко, В. Моляко, Е. Бландена), виконавство (за Н. Морщаковою). Зроблено висновок, що творчість, як особливий вид людської діяльності, можлива лише за наявності сформованого світогляду та індивідуальної специфіки світосприйняття. У контексті музичної практики цей особистісний погляд на мистецтво визначає базові параметри індивідуального стилю, завдяки яким, крім іншого, ми можемо класифікувати творчість конкретного музиканта та віднести його до тієї чи іншої групи.

Опрацьовано наукові джерела, предметом дослідження яких є поняття індивідуального виконавського стилю та параметри, що впливають на нього (особливості віку, конституції, темпераменту тощо). Дослідження базувалося на працях вітчизняних науковців, таких як В. Москаленко, Н. Горюхіна, С. Тишко, С. Шип, О. Катрич, Л. Шаповалова, С. Школяренко, І. Коханик, Н. Савицька; музикантів К. Черні, К. Мартінсена, Е. Фішера; філософа Ф. Ніцше. Порівняльний аналіз авторських визначень став підставою для припущення, що музичний стиль, крім іншого, це не просто система музично-мовленнєвих ресурсів, а є й одним з механізмів творчої самореалізації. І якщо прийняти як даність той факт, що виконавство – це прояв людської самості, треба визнати, що саме стиль впливає на алгоритми творчої діяльності людини і є механізмом актуалізації себе у світі.

Основною метою дослідження було осягнення поняття домінанти. Порівняно трактовки даного концепту у різних сферах гуманітаристики: фізіології (О. Ухтомський), психології (Д. Узнадзе), літературознавстві (Б. Томашевський),

музичному мистецтві (О. Варданян, Д. Рабінович, І. Сухленко). На базі отриманих результатів виявлено, що домінант може бути декілька або вони можуть змінювати одна одну протягом творчого життя конкретного виконавця. Запропоновано власне визначення цього поняття: *«Домінанта стилю музичної творчості – це панівна художньо-естетична установка, що відображає динаміку процесу творчої діяльності особистості та визначає специфіку комплексу музично-мовленнєвих ресурсів та аксіологічний аспект музичного мислення».*

Узагальнено джерела, де висвітлено творчість М. Аргеріх, зокрема у другому розділі дослідження відображено результати опрацювання великої кількості англomовних статей, інтерв'ю, відгуків музичних критиків та колег-музикантів стосовно творчості піаністки та її особистості. Виявлено, що у переважній більшості джерел підкреслено, що М. Аргеріх має великий вплив на музичну світову спільноту, при чому деякі з критиків вважають, що вона є легендою фортепіанного мистецтва, про що свідчать деякі назви статей: «25 найкращих піаністів усіх часів», «10 жінок, які назавжди змінили світ класичної музики». Велика популярність виконавиці серед слухацької аудиторії підтверджується й наявністю чисельних груп у соціальних мережах, таких як Facebook та Instagram, з сумарної кількістю у 225 000 учасників.

Опрацьовано вагомий корпус рецензій постійного музичного критика веб-сайту The Gramophone Newsletter Б. Моррісона, який на протязі багатьох років слідкує за життєтворчістю М. Аргеріх, реагуючи на вихід її дисків. Перекладено велику кількість інтерв'ю та відгуків колег-музикантів піаністки: диригента Антоніо Паппано, піаністів Бертрана Шамаю, Бенджаміна Гросвенора та Ніколаса Ангеліча про творчу співпрацю з М. Аргеріх та їх бачення особистості виконавиці. Важливе значення для процесу осягнення стилю творчості М. Аргеріх мало звернення до наукових досліджень Хун Джу Сонна та О. Сидоренко. Хоча обидві праці лише частково присвячені постаті піаністки, проте вони містять цікаві спостереження, щодо ключових параметрів індивідуального виконавського стилю мисткині.

Узагальнення відомостей щодо розвитку творчої кар'єри піаністки дозволило виявити зміну її установок. З початку М. Аргеріх була сконцентрована на сольній кар'єрі, але з плином часу, все більше уваги приділяла камерній творчості та, навіть, у певний період життя (майже на 19 років), повністю відмовлялася від сольних виступів. Наріжним завданням стояло виявлення стильових домінант піаністки на основі аналізу інтерпретаційних версій сольних та камерних творів, що презентували творчість композиторів різних художніх епох. Так, виконано порівняння наступних інтерпретацій: Токати для клавіру №2 до мінор Й. Баха з версією Ф. Гульди, який був вчителем М. Аргеріх; *Andante spianato* та Великого блискучого полонезу Ф. Шопена з трактовкою Є. Кісіна; Концерт для фортепіано з оркестром *a-moll* Р. Шумана (Д. Баренбойм), та виконавські версії Сонати для скрипки та фортепіано *re мажор* С Прокоф'єва, у виконанні М. Аргеріх – Г. Кремер та В. Ямпольський з Д. Ойстрахом.

На підставі аналізу інтерпретаційних версій сольного виконання М. Аргеріх була виявлена одна зі стильових домінант її творчості, а саме тяжіння до продовження романтичної традиції, що проявляється не тільки у виборі репертуару, а й у принципах роботи з ним. Навіть якщо піаністка грає твір епохи Бароко (наприклад Токату *c-moll* Й. С. Баха), ми все одно чуємо у її виконанні спрямування, які були властиві епосі романтизму (велика сила емоцій, розпал почуттів, пристрасна гра). Так, епоха Бароко теж вирізняється тим, що в ній закладено велику кількість емоційного змісту, але все ж таки, сила їх проявів була зовсім іншою, для того часу все ж більш характерна залежність людського життя від волі Божої, тож усі емоції мають більш завуальований, відсторонений характер, у той час як романтична епоха, це розквіт людини, а саме увіковічення усіх людських проявів почуттів.

Ще одна стильова домінанта піаністки розкривається на прикладі Концерту для фортепіано з оркестром *a-moll* Р. Шумана. Її інтерпретація загострює увагу слухача саме на інтимній, ліричній сфері твору. Як казала сама М. Аргеріх у своєму інтерв'ю, вона дійсно емоційно та духовно дуже співпадає з музикою Р. Шумана. Ліричність висловлювання, майстерність нюансування, виразність та деталізація –

ось що характеризує її творче мислення та установки в інтерпретації творів цього композитора. Простежено, що на початку своєї кар'єри її виконанню була притаманна ще одна домінанта стилю – віртуозність, яка була обумовлена участю на багатьох піаністичних конкурсах, а саме у сольних категоріях, та з плином часу її стиль виконавського висловлювання змінився у бік камерності, ліричності та виваженості.

Ще одна домінанта музичної творчості М. Аргеріх розкривається у виборі форм музикування. Серед загальної кількості концертних виступів піаністки можна простежити панування ансамблевих форм над сольними. Гра у камерному ансамблі, фортепіанних дуетах та навіть сольні виступи з оркестром демонструють тяжіння М. Аргеріх до камерності виконавського висловлювання. Виявлено, що один з найплідніших дуетів серед творчого доробку М. Аргеріх – це ансамбль з видатним скрипалем Г. Кремером, з яким вона записала більшу частину свого камерного репертуару. Підкреслено, що це повноцінний дует, кожний учасник якого уособлює як сольну іпостась, так і спільні ансамблеві спрямування, що дозволило віднести цей ансамбль до синергетичного типу, тобто максимальної єдності музичного задуму та його втілення (за О. Сидоренко).

Визначено, що специфіку стилю піаністки визначає співіснування декількох домінант. По-перше, це романтичне світосприйняття, що зумовлює певний комплекс музично-мовленнєвих ресурсів (зокрема, очевидну націленість на віртуозність як стратегію й, відповідно, концертність виконання, у поєднанні з ліричним типом висловлювання). По-друге, це розуміння музичного мистецтва саме як засобу комунікації, що визначає зацікавленість піаністки у камерному музикуванні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондаренко О. М. Токата в українському фортепіанному мистецтві: генеза та шляхи трансформації жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків. 2017. 17 с.
2. Варданян О. І. Жанрово-стильова природа концертності у творчості Арама Хачатуряна : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ. 2021. 17 с.
3. Горюхина Н. А. Методика аналізу національного стилю. *Очерки по вопросам музыкального стиля и формы*. Київ : Музична Україна, 1985. С. 81–99.
4. Давидов М. А. Виконавське музикознавство. *Енциклопедичний довідник*. Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. 400 с.
5. Доброносова Ю. Д. Самореалізація. *Велика українська енциклопедія*. URL: <https://vue.gov.ua/Самореалізація> (дата звернення: 30.04.2022).
6. Документальний фільм «Фридерик Шопен». URL: <https://www.medic.tv/ja/documentaries/frederic-chopin-story-of-his-life-through-his-letters/> (дата звернення 01.04.2022).
7. Євшан М. Й. Під прапором Мистецтва. *Літературно-критичні статті*. Київ : Друк. акц. т-ва «Петр Барскій», 1910. 109 с.
8. Зцілення творчістю: арт-терапевти на передовій. URL: https://zmina.info/articles/zcilennja_tvorchistju_artterapevti_na_peredovij/ (дата звернення 26.04.2022).
9. Карпенко Н. А. Психологія творчості : навч. посіб. Львів : ЛьвДУВС, 2016. 156 с.
10. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні і естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ. 2000. 17 с.

11. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавікорд, клавесин, фортепіано) XIV – XVIII ст. Тернопіль : Астон. 1998. 300 с.
12. Коханик И. М. К вопросу о диалектике стилевого и внестилевого в процессе стилеобразования. *Науковий вісник НМАУ. Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство*. Київ, 2004. № 37. С. 37–43.
13. Кремер Г. Аргерих М. Интервью. URL : <https://rus.lsm.lv/statja/kuItura/kultura/gidon-kremer-sigraet-s-argentinkoy-martoy-argerih.a101379/> (дата звернення 27.03.2022).
14. Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. Москва : Политиздат, 1975. 130 с.
15. Лігус О. М., Лігус В. А. Проблема стилю в музикознавчих дослідженнях: досвід систематизації. «Молодий вчений». *Київський національний університет культури і мистецтв*. 2018. № 1 (53). С. 673–676.
16. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. 608 с.
17. Лядский И. Что такое самореализация личности и какие ее виды и признаки? URL: <https://wikigrowth.ru/gizn/samorealizatsiya/> (дата звернення 24.02.2022).
18. Марта Аргерих – Ф. Шопен . Анданте спіанато і великий блискучий полонез для фортепіано з оркестром (1831/1834), Op. 22. URL: https://classic-online.ru/ru/performer/141?composer_sort=150&prod_sort=1566 (дата звернення 11.01.2020).
19. Моляко В. О. Психологія творчості – нова парадигма дослідження конструктивної діяльності людини. *Практична психологія та соціальна робота*. Одеса, 2004. № 8. С. 1–10.
20. Морщакова Н. О. Музична творчість і суб'єктивований світ митця: контекст культуротворення. *Траектория науки. Международный электронный научный журнал*. Харків, 2016. Т. 2, № 10. С. 17–28.

21. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посіб. Київ, 2013. 272 с.
22. Ніколаєвська Ю. В. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації : зб. наук. ст. №. X. С. 180–195.
23. Повзун Л. І. Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса. 2018. 35 с.
24. Польська І. І. Камерний ансамбль: феноменологія жанру. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. МВ Лисенка*. Львів, 2010. № 24. С. 4–14.
25. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. Избранные статьи в 2 томах. Москва : Советский композитор, 1979. 320 с.
26. Рощина Т. О. Олександр Александров про музичний романтизм як явище піаністичної культури. *Київське музикознавство*. Київ, 2003. № 9. С. 171–183.
27. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2010. 36 с.
28. Самойленко А. И. Стиль как музыкально-культурологическая категория в свете теории диалога М. Бахтина. *Нац. Муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. № 37. С. 3–13.
29. Сидоренко О. Ю. Індивідуальний виконавський стиль в системі ансамблевого музикування (на прикладі камерної скрипкової сонати) : дис. ... канд. мистецтвознавства. : 17.00.03 / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018 201 с.
30. Сліпченко О. С. Клавірна токато мі-мінор Й. С. Баха у контексті традицій італійської клавірної школи. *Імідж сучасного педагога: інтеграція наук*. Полтава, 2018. № 3 (180). 36–39.
31. Станіславський К. С. Робота актора над собою. *Переклад з рос. Т. Ольховського*. Київ : Мистецтво, 1953. Факсимільне видання. Львів, 2011. 480 с.

32. Сухленко И. Ю. Стилевые доминанты исполнительской концепции музыкального произведения. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2018. №. 11. С. 61–71.
33. Тлумачний словник української мови : у 11 т. / ред. рада: І. К. Білодід (голова) та ін. ; НАН України, Ін-т мовознавства України. Київ, 1978, 1979. Том 9, 10 .662 с., 916 с.
34. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика : навч. посіб. Москва : Аспект Пресс, 1996. 334 с.
35. Тышко С. В. Национальный стиль русской оперы: теория и эволюция : дис. ... докт. искусствовед. : 17.00.03 / кгк им. П. И. Чайковского. Киев, 1994. 257 с.
36. Узнадзе Д. Н. Общее учение об установке. *Психологічні дослідження*. Москва : Наука, 1966. С. 140–152, 164–169, 180–183. URL: <http://flogiston.ru/library/usnadse> (дата звернення 01.03.2021).
37. Ухтомский А. А. Доминанта как рабочий принцип нервных центров : собр. соч. Ленинград : АН СССР, 1950–1962. Том I–V. С. 163–172.
38. Філософський енциклопедичний словник / ред. рада: В. І. Шинкарук (голова) та ін. ; НАН України, Ін-т філософії імені Г. С. Сковороди. Київ : Абрис, 2002. 742 с.
39. Художній фільм «Санса». URL: <https://kinokrad.co/271472-sansa.html> (дата звернення 16.04.2021).
40. Шаповалова Л. В. Духовная реальность музыкального произведения и методы её познания. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. 2014. №. 40. С. 11–32.
41. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
42. Школяренко С. И. Художественно-стилевые функции фактуры в концертных пьесах для фортепиано с оркестром Ф. Шопена : дис. ... канд.

мистецтвознав. : 17.00.03 / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. 213 с.

43. Юцевич Ю. Є. Музыка. Словник-довідник : навчальна книга. Тернопіль : Богдан, 2003. 352 с.

44. All recordings performed by Martha Argerich. URL: <https://www.prestomusic.com/classical/artists/1081/browse> (дата звернення 22.03.2020).

45. Behind the Scenes with Rodion Shchedrin, Martha Argerich and Mischa Maisky. Documentary film. URL: <https://www.mediciv.tv/documentaries/1ucerne-maisky-argerich-shchedrin-franck-dvorak-shostakovitch-making-of> (дата звернення 18.04.2022).

46. Bergson H. Creative Evolution. New York : Dover Publication, INC. 1998. 407 p.

47. Berkeley G. A treatise concerning the principles of human knowledge. Dublin: Fellow of Trinity-College, 2002. 63 p.

48. Blunden A. An interdisciplinary concept of activity. *Independent social research network*. Melbourne, Australia. No. 1. 2009. P. 24.

49. Britannica / Martha Argerich URL: <https://www.britannica.com/biography/Martha-Argerich> (дата звернення 18.02.2022).

50. Brown C. Classical and Romantic Performing Practice 1750 – 1900. Oxford : Univ. Press, 1999. 662 p.

51. Bryce Morrison. Prokofiev & Bartók Piano Concertos. URL: <https://www.gramophone.co.uk/review/prokofiev-bart%C3%B3k-piano-concertos> (дата звернення 20.02.2022).

52. Cecilia Bartoli and Friends. Documentary. URL: <https://www.mediciv.tv/documentaries/cecilia-bartoli-friends> (дата звернення 18.04.2021).

53. Classic FM / 10 utterly iconic women in classical music. URL: <https://www.classicfm.com/lifestyle/wellbeing/most-iconic-female-artists/> (дата звернення 04.05.2022).

54. Classic FM / 10 women who changed the classical music world forever. URL: <https://www.classicfm.com/discover-music/women-in-music/changed-classical-music-world-forever/> (дата звернення 04.05.2022).
55. Classic FM / The 25 best pianists of all time URL: <https://www.classicfm.com/discover-music/instruments/piano/best-pianists-ever/> (дата звернення 04.05.2022).
56. Cosmopolis / Martha Argerich. URL: <https://cosmopolis.ch/martha-argerich/> (дата звернення 18.02.2022).
57. Czerny C. «Schule». Wien : bei A Diabelli & Comp, 1839. Th. III. 99 s.
58. Euronews musica / Martha Argerich. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=lG39XyOKXhw&t=42s> (дата звернення 20.03.2020).
59. Evgeny Kissin – Chopin Andante Spianato e Grande Polonaise Brilliante Op.22. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KBPq-BNiCr8> (дата звернення 10.01.2020).
60. Explore the DG world / Martha Argerich. URL: <https://www.deutsche Grammophon.com/en/artists/marthaargerich/martha-argerich-80th-birthday-1988> (дата звернення 18.02.2022).
61. Fischer Edwin. Beethoven's pianoforte sonatas. *A guide for students & amateurs*. London : Faber and Faber Limited, 1959. 118 p.
62. Freud Sigmund. Three Essays on the Theory of Sexuality. London : Imago Publishing Go., 1949. 133 p.
63. Friedrich Gulda plays Bach Toccata in C minor BWV 911. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wtFBaSXmGYI> (дата звернення 10.04.2022).
64. Grove's dictionary of music and musicians : in 5 v. / edited by J. A. Fuller Maitland, M.A., FSA. New York : The Macmillan company, 1908. V 4. 811 p.

65. Hall E. G., Hansen J. Self-actualizing men and women – a comparison study(Article). Scopus. Volume 20, Issue 1. 1997, P. 22 –27.
66. Huizinga J. Homo Ludens. A study of the play-element in culture. London : Redwood Burn Ltd Trowbridge & Esher, 1980. 220 p.
67. HunJu Sohn. Six major women pianists: Clara Schumann, Teresa Carreño, Myra Hess, Clara Haskil, Alicia de Larrocha, and Martha Argerich : Doctoral dissertation. Houston. Texas, 2000. 100 p.
68. Kant Immanuel. Anthropology from a Pragmatic Point of View. Illinois : Southern Illinois University Press, 1996. 297 p.
69. Kant Immanuel. Critique of judgment. Hackett Publishing Company, 1987. 576 p.
70. Martha Argerich and Gidon Kremer, Memory of a concert. Documentary. URL: <https://www.medici.tv/documentaries/argerich-kremer-memory-of-a-concert> (дата звернення 18.04.2021).
71. Martha Argerich raconte (French Edition). URL: https://www.amazon.com/gp/product/B09PHY8ZWN/ref=dbs_a_def_rwt_hsch_v_api_tkin_p1_i2 (дата звернення 17.04.2022).
72. Martha Argerich: L'enfant et les sortilèges (French Edition) URL: https://www.amazon.com/gp/product/B09PHXLLKK/ref=dbs_a_def_rwt_hsch_v_api_tkin_p1_i0 (дата звернення 17.04.2022).
73. Martha Argerich's intimate portrait: Bloody Daughter – Film by Stéphanie Argerich. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WV2jPWYQOqE> (дата звернення 17.04.2021).
74. Martha Argerich. Documentary. URL: <https://www.medici.tv/en/documentaries/martha-argerich-evening-talks/> (дата звернення 26.03.2022).
75. Martha Argerich. URL: <https://www.musicalamerica.com/features/index.cfm?fid=66&fyear=2001> (дата звернення 15.03.2020).
76. Martienssen C. A. Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens. Leipzig : Verlag Breitkopf & Härtel, 1930. 251 s.

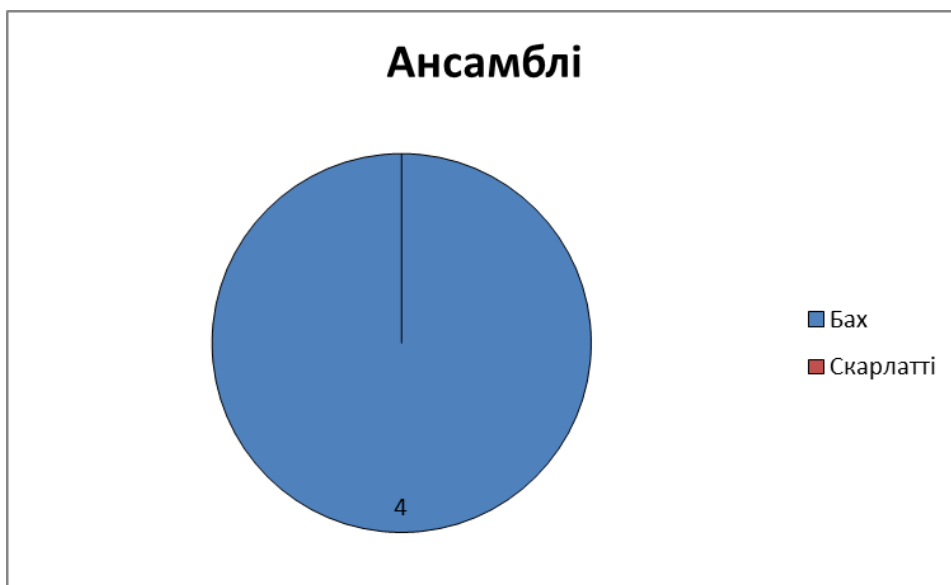
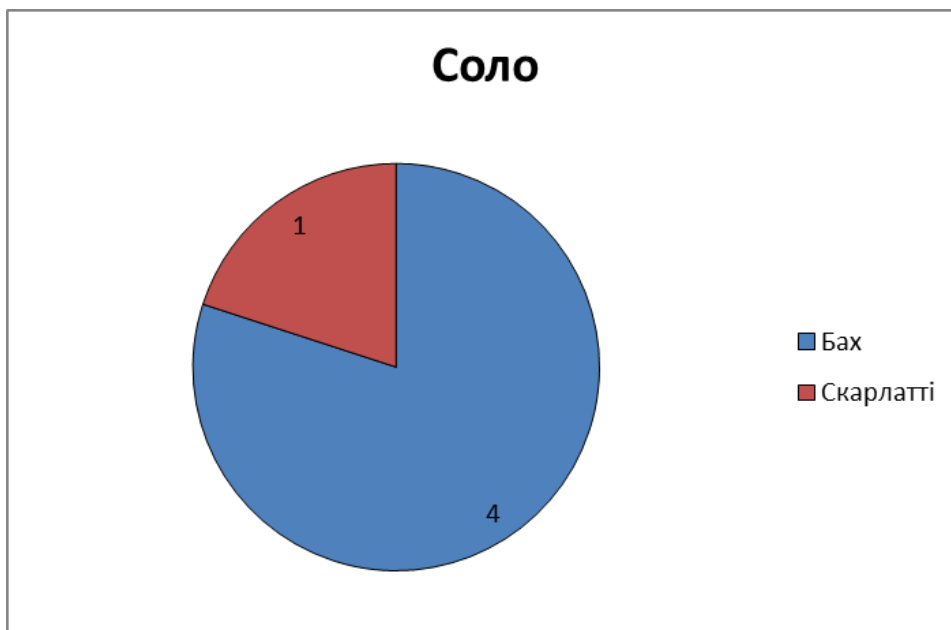
77. Maslow Abraham H. Motivation and personality. New York : The English Edition by Harper & Row Publishers, 1954. 369 p.
78. Medici.tv / Pianist Martha Argerich. URL: <https://www.medici.tv/en/artists/martha-argerich/> (дата звернення 21.03.2020).
79. Nietzsche Friedrich. The Birth of Tragedy. Toronto : Penguin Classics, 1994. 160 p.
80. Olivier Bellamy. Martha Argerich: L'enfant et les sortilèges. Paris : Buchet/Chastel, 2013. 288 p.
81. Pianists Street: A documentary by Mariano Nante. Documentary. URL: <https://www.medici.tv/documentaries/pianists-street-mariano-nante> (дата звернення 18.04.2022).
82. Plato. The banquet. *Translated from the Greek by Percy Bysshe Shelley*. Boston : Houghton Mifflin Company, 2007. 166 p.
83. Prokofiev. Violin Sonata No. 2 in D Major op. 94 bis. Gidon Kremer / Martha Argerich. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wOgAeGMxoz8&t=880s> (дата звернення 01.04.2021).
84. Robert Schumann, Piano Concerto in A minor. Documentary. URL: <https://www.medici.tv/documentaries/robert-schumann-piano-concerto-in-a-minor> (дата звернення 15.04.2021).
85. Schumann. Piano Concerto in A minor – Barenboim, Celibidache, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2QT9SkPiBNo> (дата звернення 22.03.2021).
86. Schumann. Piano Concerto in A minor, op. 54. Martha Argerich & Riccardo Chailly URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Ynky7qoPnUU&t=1891s> (дата звернення 22.03.2021).
87. Sergei Prokofiev. Violin Sonata № 2. David Oistrakh (violin), Vladimir Yampolsky (piano). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CRiO-GMA138&t=226s> (дата звернення 01.04.2021).

88. Sergei Prokofiev. Violin Sonata № 2. Gidon Kremer (violin), Martha Argerich (piano). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=wOgAeGMxoz8&t=881s> (дата звернення 01.04.2021).
89. The Bel-Air Festival. Documentary. URL: <https://www.mediciv.tv/documentaries/portrait-festival-bel-air-renaud-capucon> (дата звернення 18.04.2021).
90. The Flying Inkpot. Argerich «live» from the Concertgebouw 1978 & 1979 (EMI). URL: <http://www.flyinginkpot.com/2000/08/argerich-live-from-the-concertgebouw-1978-1979-emi-inkpot/> (дата звернення 20.02.2022).
91. The Gramophone newsletter / Liszt/Schumann/Brahms Piano Works. URL: <https://www.gramophone.co.uk/review/lisztschumannbrahms-piano-works> (дата звернення 04.04.2021).
92. The Gramophone newsletter / Martha Argerich Début Recital. URL: <https://www.gramophone.co.uk/review/martha-argerich-d%C3%A9but-recital> (дата звернення 19.02.2022).
93. The Gramophone newsletter / Martha Argerich: Celebrating the Great Pianist at 80. URL: <https://www.gramophone.co.uk/features/article/martha-argerich-celebrating-the-great-pianist-at-80> (дата звернення 04.05.2022).
94. The New Grove dictionary of music and musicians. *Second edition* : in 29 v. / edited by Stanley Sadie / executive editor John Turrell. London : Macmillan Publishers Limited, 2001. V. 1. 912 p.
95. YouTube / Johann Sebastian Bach, Toccata BWV 911, Martha Argerich, 1966. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Iu_C0WYLT8s&list=PLDOsgLipKed2bdT_BVt7qmQPsPSkADioz&index=26 (дата звернення 10.03.2021).
96. YouTube Johann Sebastian Bach, Toccata BWV 911, Martha Argerich / 1979. URL: https://www.youtube.com/watch?v=lpYLTgxB3_s&list=PLDOsgLipKed2bdT_BVt7qmQPsPSkADioz&index=27 (дата звернення 10.03.2021).

Додаток А

Кількість барокових творів, виконаних Мартою Аргеріх

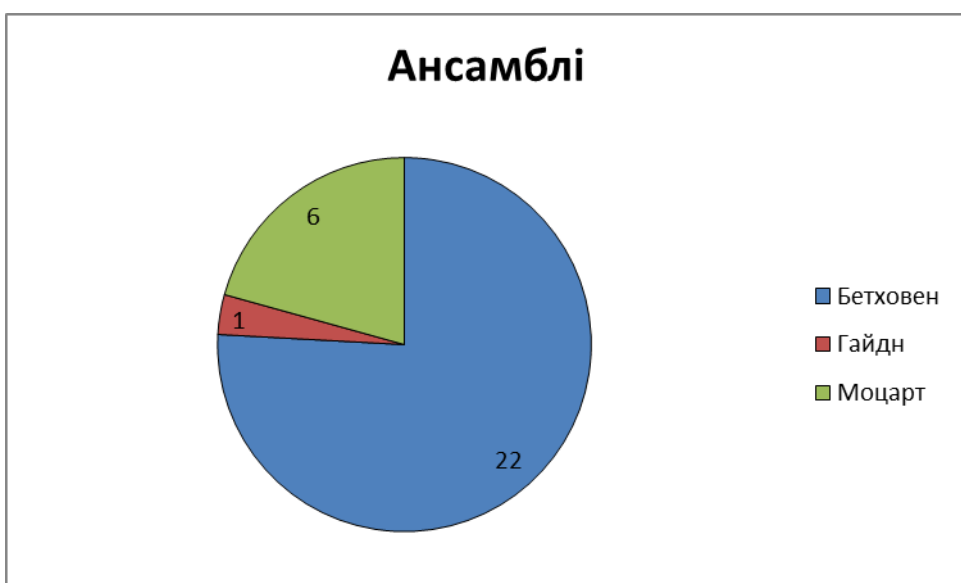
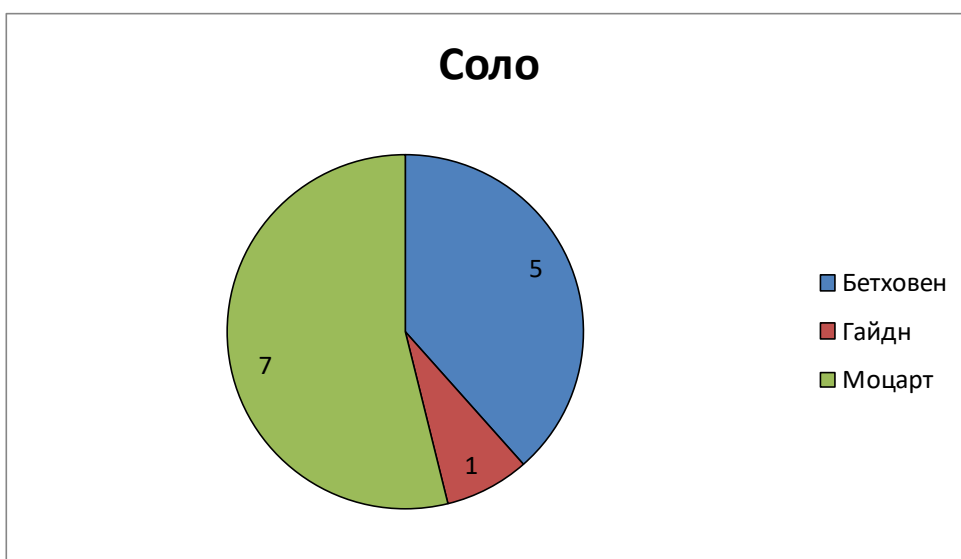
Композитор	Соло	Ансамблі
Бах	4	4
Скарлатті	1	



Додаток Б

Кількість класичних творів, виконаних Мартою Аргеріх

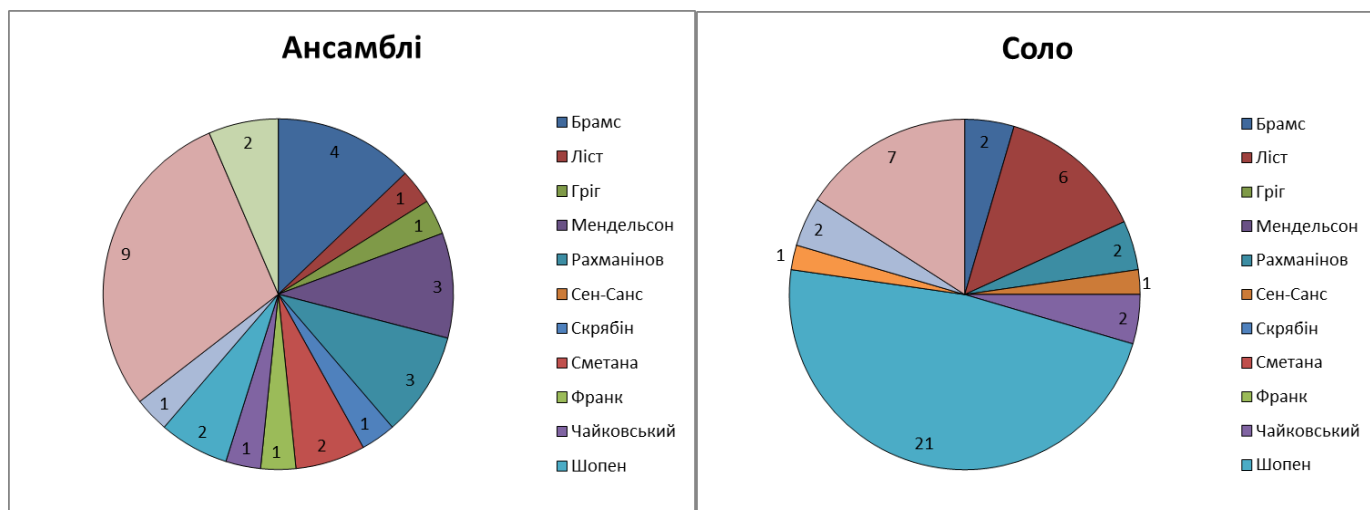
Композитор	Соло	Ансамблі
Бетховен	5	22
Гайдн	1	1
Моцарт	7	6



Додаток В

Кількість романтичних творів, виконаних Мартою Аргеріх

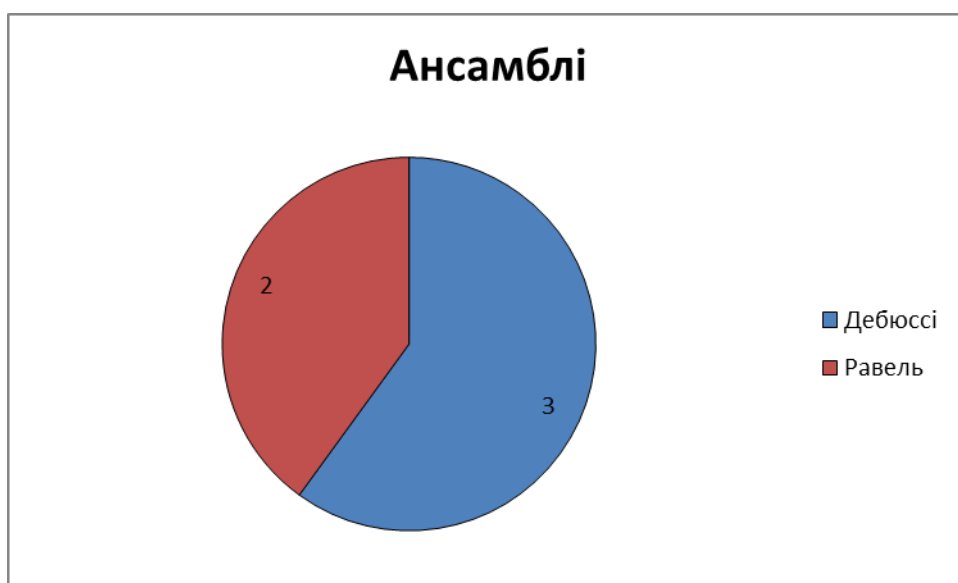
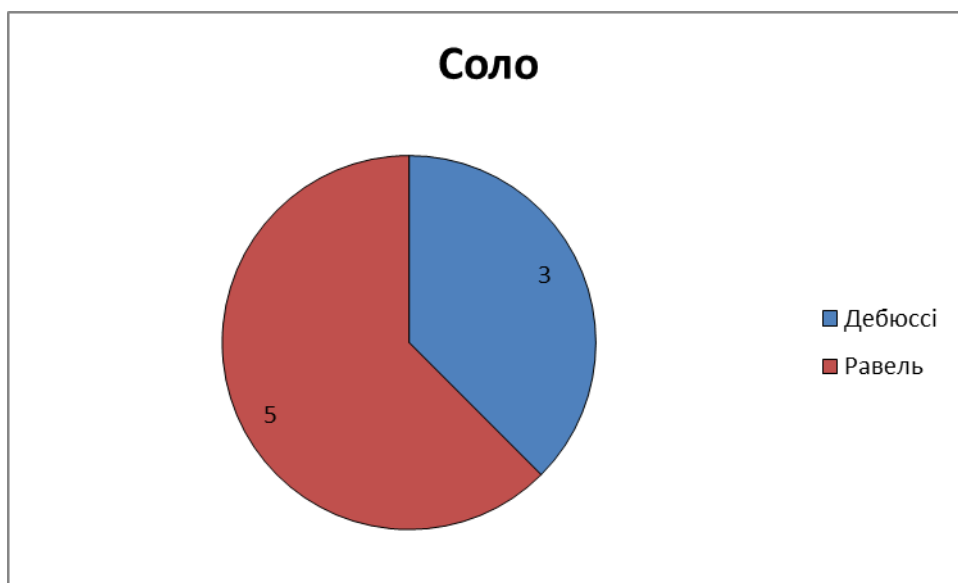
Композитор	Соло	Ансамблі
Брамс	2	4
Ліст	6	1
Гріг		1
Мендельсон		3
Рахманінов	2	3
Сен-Санс	1	
Скрябін		1
Сметана		2
Франк		1
Чайковський	2	1
Шопен	21	2
Р. Штраус	1	
Шуберт	2	1
Шуман	7	9
Яначек		2



Додаток Г

Кількість імпресіоністичних творів, виконаних Мартою Аргеріх

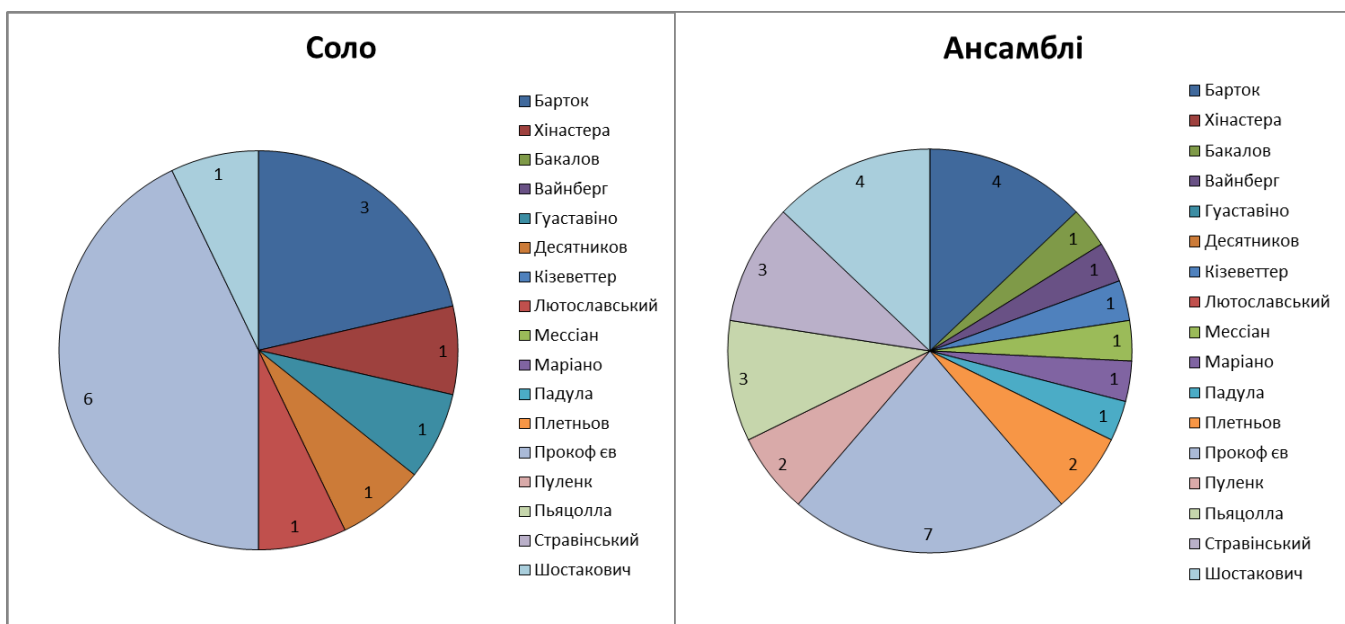
Композитор	Соло	Ансамблі
Дебюссі	3	3
Равель	5	2



Додаток Д

Кількість творів ХХ століття, виконаних Мартою Аргеріх

Композитор	Соло	Ансамблі
Барток	3	4
Хінастера	1	
Бакалов		1
Вайнберг		1
Гуаставіно	1	
Десятников	1	
Кізеветгер		1
Лютославський	1	
Мессіан		1
Маріано		1
Падула		1
Плетньов		2
Прокоф'єв	6	7
Пуленк		2
Пьяцолла		3
Стравінський		3
Шостакович	1	4



Додаток Е

Кількість творів, виконаних Мартою Аргеріх

Композитор	Соло	Ансамблі
Бах	4	4
Скарлатті	1	
Бетховен	5	22
Гайдн	1	1
Моцарт	7	6
Брамс	2	4
Ліст	6	1
Гріг		1
Мендельсон		3
Рахманінов	2	3
Сен-Санс	1	
Скрябін		1
Сметана		2
Франк		1
Чайковський	2	1
Шопен	21	2
Р. Штраус	1	
Шуберт	2	1
Шуман	7	9
Яначек		2
Дебюссі	3	3
Равель	5	2
Барток	3	4
Хінастера	1	
Бакалов		1
Вайнберг		1
Гуаставіно	1	
Десятников	1	
Кізоветтер		1
Лютославський	1	
Мессіан		1
Маріано		1
Падула		1
Плетньов		2
Прокоф'єв	6	7
Пуленк		2
Пьяцолла		3
Стравінський		3
Шостакович	1	4

