

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра спеціального фортепіано

**ФОРТЕПІАННА МУЗИКА МІЛІА БАЛАКІРЄВА
В ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОМУ ТА ВИКОНАВСЬКОМУ
АСПЕКТАХ**

**Магістерська робота
Жадана Олександра Івановича
Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент
Тимофєєва Кіра Валеріївна**

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



Жадан Олександр Іванович

ЗМІСТ

ВСТУП	3
1. М. БАЛАКІРЄВ ТА ЙОГО РОЛЬ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ 19 ст.....	7
1.1 <i>Постать М. Балакірєва в контексті епохи</i>	8
1.2 <i>Естетика, риси стилю композитора</i>	12
1.3 <i>Портрет М. Балакірєва як піаніста-виконавця</i>	18
2. ОГЛЯД ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ М.БАЛАКІРЄВА	23
2.1 <i>Історія дослідження фортепіанної творчості М. Балакірєва</i>	24
2.2. <i>Жанрово-стильова та виконавська специфіка фортепіанних творів великої форми</i>	26
2.3 <i>Огляд жанрових та стильових особливостей транскрипцій для фортепіано</i>	39
2.4 <i>Огляд жанрових та стильових особливостей фортепіанних мініатюр</i>	43
3. СХІДНА ФАНТАЗІЯ „ІСЛАМЕЙ” op.18 ЯК ПЕРЛИНА ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ М.БАЛАКІРЄВА: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ.....	48
3.1 <i>Інтонанційно–драматургічний аналіз та виконавські труднощі твору.</i>	48
3.2 <i>Порівняльний аналіз виконавських версій східної фантазії „Ісламей” піаністів В. Горовиця та Е. Гілельса</i>	56
ВИСНОВКИ.....	63

ВСТУП

Мілій Олексійович Балакіреєв (1836-1910) – видатний композитор і педагог, диригент і піаніст, редактор і критик. Саме М. Балакіреєв був генератором ідей, що надихали його молодших колег – М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова, О. Бородіна та ін.; певним „відлунням” цих ідей можна вважати і розквіт української музики, уособлений в постаті М. Лисенка – учня М. Римського-Корсакова та музичного „онука” М. Балакіреєва.

Постать М. Балакіреєва найбільш детально досліджена в галузі його суспільної діяльності, естетики, творчої ідеології, що вплинуло на піднесення національної традиції в Росії другої половини XIX століття. Проте фортепіанна музика митця ще й досі залишається найменш освітленою стороною його творчості, хоча її можна вважати домінуючою (як кількісно, так і якісно).

За радянських часів були видані ґрунтовні дослідження В. Музалевського [46], О. Алексєєва [1], Ю. Кєлдиша [34], присвячені вивченню життя та творчості М. Балакіреєва. Серед сучасних робіт можна виділити статті та дисертації Т. Зайцевої [14-25], С. Слонімського [60-62], А. Рондарьова [53].

Але й досі стоїть проблема у більш детальному та ґрунтовному дослідженні саме фортепіанної творчості М. Балакіреєва. Особливого розгляду з точки зору жанрово-стильового та виконавського аспектів потребують пізні фортепіанні твори композитора, які були закінчені на схилі його життя, та східна фантазія «Ісламей» ор.18 - один з найпопулярніших творів М. Балакіреєва, який досі не досліджувався з точки зору інтерпретації та виконавського аспекту.

Специфіка фортепіанного спадку М. Балакіреєва полягає в тому, що через творчу кризу, яку композитор зазнав у 1870-90 рр., найзначніші його твори тривалий час не мали завершення, яке отримали вже пізніше, у 1890-1900 рр. Це зумовило унікальний ефект: знакові твори композитора, такі як Велика соната b-moll та Другий концерт для фортепіано з оркестром Es-dur,

сильно відрізнялися за стилем від мейнстріму епохи, сформованого творчістю композиторів московської школи: П. Чайковського, А. Арєнського, С. Танєєва, і потім О. Скрябіна та С. Рахманінова. Справа не лише у відмінностях петербургської та московської шкіл: сама естетика фортепіанного стилю М. Балакіреєва виявилася невідповідною запиту епохи. Музичні вподобання композитора формувалися ще в середині ХІХ століття, відповідно, це вплинуло на його пізню фортепіанну творчість та творчість в цілому.

У даній роботі ми висуваємо тезу, що твори М. Балакіреєва, завершені та опубліковані після творчої кризи, представляють „відгалуження” романтичної фортепіанної традиції, типологічно (але не стилістично!) подібне до пізніх творів Л. Бетховена, які також „не вписалися” у „тренди” молоді романтичної традиції, проте являли собою якісно нове слово в історії музики. Подібна ситуація складеться і з пізніми творами С. Рахманінова, які „не вписалися” в естетику авангарду, проте й якісно відрізнялися від стилю, який був притаманний творчості композитора до його еміграції у 1918 р. Пізні твори як Л. Бетховена, так і С. Рахманінова набули популярності пізніше їхніх зрілих та ранніх творів.

Схожа доля спіткала і твори М. Балакіреєва, завершені на схилі його життя. Такі твори, як Велика соната b-moll op.102 та Другий концерт для фортепіано з оркестром Es-dur, в творчості М. Балакіреєва до цього часу залишалися майже не вивченими з точки зору жанрово-стильового та виконавського аспектів. Тому, на нашу думку, ці твори мають великий потенціал для виконавської та дослідницької діяльності.

Отже, **актуальність** теми роботи обумовлено такими чинниками, як:

- відсутність спеціального системного дослідження фортепіанної творчості М. Балакіреєва в жанрово-стильовому та виконавському аспектах;
- недостатня вивченість стильової специфіки фортепіанних творів М. Балакіреєва, завершених та опублікованих після творчої кризи композитора

(1890-1900pp.), які представляють „відгалуження” романтичної фортепіанної традиції;

- недооціненість доробку М. Балакірева для фортепіано сучасними музикознавцями та піаністами-виконавцями;

- впровадження фортепіанної творчості М. Балакірева в концертний репертуар та навчальний процес.

Об’єктом дослідження є фортепіанна творчість М. Балакірева, **предметом** – жанрово-стильовий та виконавський аспекти.

Мета дослідження: надати цілісну картину досліджуваного феномену – фортепіанної творчості М. Балакірева в жанрово-стильовому та виконавському аспектах. Дана мета визначає **основні завдання дослідження:**

- розглянути фортепіанні твори великої форми М. Балакірева;
- розглянути фортепіанні транскрипції М. Балакірева;
- розглянути фортепіанні мініатюри М. Балакірева;
- охарактеризувати стильову специфіку творів М. Балакірева, завершених після творчої кризи;
- визначити місце фортепіанних творів М. Балакірева в жанрово-стильовому контексті епохи, в перехресті традицій (російських та західноєвропейських);
- проаналізувати східну фантазію „Ісламей” op.18 як яскравий приклад фортепіанної творчості М. Балакірева;
- провести виконавський аналіз знакових фортепіанних творів М. Балакірева;
- на прикладі порівняння виконавських версій східної фантазії „Ісламей” op.18 відстежити традиції виконання музики М. Балакірева, типові для різних типів виконавців.

Для виконання поставлених завдань були використані такі **методи дослідження:** історико-аналітичний (для аналізу фортепіанних творів М. Балакірева в жанрово-стильовому аспекті), порівняльний (для визначення характерних особливостей кожного розглянутого твору або

інтерпретації), структурно-аналітичний (для аналізу окремих творів), виконавсько-педагогічний (для виконавського аналізу).

Теоретичну базу роботи складають спеціальні дослідження Т. Зайцевої [14-25], Ю. Кєлдиша [34], А. Рондарьова [54], А. Куніна [37], М. Константинової [35], Е. Михайлової [43-44], С. Слонімського [59-60], а також роботи, пов'язані з розкриттям культурно-історичного аспекту життя і творчості М. Балакірева, збірки біографічних джерел тощо.

Матеріалом дослідження є фортепіанні твори М. Балакірева: велика соната b-moll op.102 у версії 1905 р., концерт для фортепіано з оркестром №2 Es-dur op.posth, «Капричіо», фантазія на тему з опери «Життя за царя», східна фантазія «Ісламей» op.18; аудіозаписи східної фантазії «Ісламей» у виконаннях Володимира Горовиця та Еміля Гілельса.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що дана робота є першим дослідженням стильової специфіки творів М. Балакірева, завершених після творчої кризи, а також першим україномовним дослідженням, присвяченим фортепіанній творчості М. Балакірева взагалі. В ній вперше проаналізовано низку його творів для фортепіано, які дотепер не потрапляли до поля зору науковців.

Практична цінність дослідження полягає в його значенні для пропагування фортепіанної музики М. Балакірева, в спонуканні інтересу виконавців до маловиконуваних творів митця. Матеріал роботи може бути використаний в курсах історії зарубіжної музики, історії фортепіанної музики тощо.

Структура дослідження. Робота складається зі Вступу, трьох основних розділів та Висновків.

1. М. БАЛАКІРЄВ ТА ЙОГО РОЛЬ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ 19 ст.

Так склалося, що до історії музичного мистецтва М. Балакірєв увійшов не стільки як композитор, чиї твори набули визнання, скільки як голова творчої співдружності, за якою з легкої руки В.Стасова закріпилася назва «Могутня кучка» (інші назви – балакірєвський гурток, нова російська школа, петербурзька школа). Для молодих членів цього гуртка М. Балакірєв був одночасно і другом, і вчителем, і помічником, який уважно і дбайливо направляв їхні перші кроки в галузі композиції.

Невідомо, як склалася б доля М. Мусоргського, О. Бородіна, М. Римського-Корсакова, якби на їх шляху не зустрівся М. Балакірєв. «Я був вихованець-дилетант, який трохи грає на фортепіано і дряпає щось на нотному папері, однак моя любов до музики росла, і ось, нарешті, я потрапив до М. Балакірєва» – згадував М. Римський-Корсаков [54, с.29].

Не меншу роль зіграло знайомство з М. Балакірєвим і в долі М. Мусоргського, якому він допоміг усвідомити своє музичне покликання та засвоїти основи композиторської майстерності. Про те, ким був М. Балакірєв для М. Мусоргського, якнайкраще свідчать його листи до свого старшого друга та вчителя, які часто носять характер відвертої сповіді.

Дещо інакше склалися стосунки з М. Балакірєвим у О. Бородіна, який увійшов до складу «Могутньої кучки» пізніше інших, вже цілком зрілою, сформованою особистістю. Але і для нього ця зустріч була багатозначною. «Він (Бородін – О.Ж.) вважав себе дилетантом і не надавав значення своїм заняттям композицією, я був першим, хто сказав йому, що його справжнє діло – композиторство» – писав М. Балакірєв [8, с.102].

Характеризуючи М. Балакірєва як керівника і вихователя, М.Римський-Корсаков особливо підкреслює його надзвичайно вірне і точне критичне чуття: «Він відразу відчував технічну недоробленість або похибку, відразу схоплював недолік форми» [54, с.36]. Ця здібність у поєднанні з умінням цінувати «найменшу ознаку таланту» дозволила М. Балакірєву стати на чолі

нового музичного напрямку, який визначив класичну добу національної традиції.

Роль «вождя нової школи» в поєднанні з певними особливостями біографії довгі роки затьмарювала власний композиторський доробок М. Балакірева. Дещо більше «пощастило» його камерно-вокальній ліриці та симфонічним творам (симфонічна поема «Тамара», музика до «Короля Ліра»); на жаль, фортепіанна творчість майстра на довгі роки була забута. Виняток становила лише східна фантазія «Ісламей» ор.18, якою, проте, аж ніяк не вичерпується значення фортепіанної музики М. Балакірева.

Далі надаємо біографічний нарис, який певною мірою пояснить несправедливе забуття композиторського, зокрема фортепіанного доробку майстра.

1.1 Постать М. Балакірева в контексті епохи

Мілій Олексійович Балакірев народився 21 грудня 1836 (2 січня 1837) року в Нижньому Новгороді. Вже в чотири роки він вчився грати на фортепіано під керівництвом матері, пізніше брав уроки у диригента Карла Ейзріха, композитора ірландського походження Джона Фільда та музичного педагога Олександра Дюбюка.

Навчався М. Балакірев, за власним зізнанням, у випадкових педагогів, нерегулярно, уривками. Навчання гри на фортепіано (якщо не брати до уваги первинних навичок, отриманих від старшої сестри) обмежувалося десятьма уроками, взятими у О. Дюбюка, а потім порівняно нетривалими заняттями з місцевим капельмейстером К. Ейзріхом в рідному місті М. Балакірева Нижньому Новгороді. К. Ейзріх навчив його азам теорії музики та, що особливо важливо, ввів юного композитора в будинок О. Улибишева, який був своєрідним центром музичної культури Нижнього Новгорода [25, с.31]. Отримавши доступ до чудової бібліотеки цього освіченого мецената, М. Балакірев зміг ознайомитися з найкращими зразками класичної музики, а робота з домашнім оркестром О. Улибишева дала йому можливість

практично вивчити основи інструментування і отримати початкові навички диригування [25, с.31].

У 1854 році М.Балакірев за наполяганням батька вступив вільним слухачем на математичний факультет Казанського університету. Через рік він кинув навчання, щоб займатися музикою. До дев'ятнадцяти років М. Балакірев був уже сформованим музикантом, готовим до самостійної артистичної діяльності.

Приїхавши за сприяння того ж А. Улибишева до Петербургу, він швидко завойовує популярність в столичних музичних колах. Перший публічний виступ М. Балакірева 12 лютого 1856 року з виконанням сольної партії в своєму Концертному алегро для фортепіано з оркестром пригорнув загальну увагу до молодого дебютанта і мав співчутливі відгуки у пресі. «М. Балакірев – багата знахідка для нашої вітчизняної музики», – писав О. Серов, пророкуючи йому «найблискучіше майбутнє» [56, с.191].

За порадою М. Глінки М. Балакірев розпочинає активну концертну та композиторську діяльність, приділяючи в останній особливу увагу національній традиції [42]. Пізніше М. Балакірев знайомиться з Ц. Кюї, М. Мусоргським, М. Римським-Корсаковим і О. Бородіним. У 1862 році вони утворили гурток «Нова російська музична школа», який критик В. Стасов прозвав «Могутньою кучкою». Композитори гуртку спеціально вивчали фольклор і церковний спів, щоб використовувати народні мотиви у творах. Казкові та епічні сюжети з'являлися і в симфонічних творах, і в камерній та вокальній творчості кожного учасника «Могутньої кучки». М. Балакірев багато подорожував у пошуках нових тем. З поїздки на Волгу він привіз ідею збірки «40 російських пісень», а з Кавказу – напрацювання для фортепіанної фантазії «Ісламей» і симфонічної поеми «Тамара».

Того ж року (1862) М. Балакірев разом із диригентом Г. Ломакіним відкрив «Безкоштовну музичну школу» (БМШ). Тут займалися жителі обох столиць без соціальних і вікових обмежень «для облагородження їх прагнень

і для складання з них пристойних церковних хорів... а також для розвитку з них нових обдарувань через приготування солістів» [35, с.69].

1860-і роки – час найвищого розквіту М. Балакірева і як композитора, і як виконавця, і як громадського діяча. Він стає однією з провідних фігур російського музичного життя. Виступи в концертах БМШ склали йому репутацію чудового диригента і енергійного поборника передових національних ідеалів в музиці. Суспільне визнання заслуг М. Балакірева перед вітчизняним мистецтвом призвело до запрошення його на посаду постійного диригента симфонічних концертів РМТ (російського музичного товариства). Протягом двох сезонів (1867/68 і 1868/69) М. Балакіреві успішно виконував цей обов'язок, зберігаючи за собою також керівництво концертною діяльністю БМШ. Однак через два роки М. Балакіреву довелося залишити диригентський пост: в придворних колах були незадоволені різкими висловлюваннями композитора.

Водночас він не припиняв своєї творчої роботи. У 60-х роках виникають задуми більшості кращих, найбільш значних творів М. Балакірева, хоча і не всі вони були повністю реалізовані в цей час.

Після уходу з диригентського посту М. Балакірева почали переслідували матеріальні невдачі. Тоді ж (на зламі 1860-70-х рр.) розпалася «Могутня кучка»: учні М. Балакірева стали досвідченими і самостійними композиторами. За словами О. Бородіна, «доки всі були в положенні яєць під квочкою (розуміючи під останньою М. Балакірева), всі ми були більш-менш схожі. Як скоро вилупилися з яєць пташенята – обросли пір'ям» [48].

«Темна смуга» в житті М. Балакірева призвела до того, що він вирішив залишити музичні посади й влаштуватися на службу в Управління Варшавської залізниці. Досить тривалий час він заробляв уроками гри на фортепіано, але не писав музики і не виступав на концертах, жив самотньо і замкнуто. Важка душевна криза перервала його надзвичайно інтенсивну музично-громадську діяльність. Настали довгі роки повного творчого мовчання. На початку 1870-х М. Балакіреві відмовляється від будь-яких

публічних виступів, пориває з усіма колишніми друзями, відсторонюючись від всього, що відбувається в музиці. Його імідж так різко змінюється, що це змусило А. Римського-Корсакова (музикознавця, сина славетного композитора) говорити про «двох Балакіревих» [53, с.220]. Вільнодумець-шістдесятник, атеїст, що піддавав сумніву всі релігійні та філософські авторитети, став глибоко віруючою людиною, що суворо виконує церковні обряди.

Зовнішнім поштовхом, який викликав таку різку зміну, були невдачі, що спіткали М. Балакірева на музичному терені – необґрунтована відставка від диригування концертами РМТ, матеріальна скрута, яка не дозволила довести до кінця концертний сезон БМШ. Але існували й інші, приховані причини. Ознаки певної психічної нестійкості виявлялися у М. Балакірева і раніше, в молодші роки. У листах до свого близького друга В. Стасова він писав про «байронівські настрої», які часом викликали в нього навіть думки про швидку смерть або страх божевілля (наприклад, лист №84 від 20 червня 1861 [8, с.210]). Напади депресії іноді тривалий час не дозволяли йому зосередитися на своїх творчих задумах та відривали від занять музикою.

Переживши такий крах ідеалів, М. Балакірев знайшов опору в релігії. Його релігійність знайшла відображення в деяких творах (наприклад, в підзаголовках частин Великої сонати Es-dur op.102, в елементах церковного тематизму другої частини Концерту для фортепіано з оркестром №2).

Лише з кінця 70-х років М. Балакірев повертається до музичної діяльності. З осені 1881 р. митець повертається до керівництва концертами БМШ, з 1883 року протягом більш ніж десяти років фактично очолює роботу Придворної співацької капели. Ним було багато зроблено для поліпшення навчального процесу. У ці роки М. Балакірев закінчив симфонічну поему «Тамару» та Першу симфонію, написав нові фортепіанні п'єси та романси. Композитор входив до «Веймарського гуртку», який збирався у академіка Олександра Пипіна (назва не має відношення до пропагування музики Р. Вагнера, якого М. Балакірев не визнавав). На цих вечорах М. Балакірев

виконував масштабні музичні програми з власними коментарями. За спогадами дочки академіка, лише в 1898-1901 роках подібних програм в його репертуарі було 11. Музика М. Балакірева в ці роки була відома по всій імперії та виконувалася за кордоном – в Брюсселі, Парижі, Копенгагені, Мюнхені, Гейдельберзі, Берліні [10, с.329].

М. Балакіреєв на зламі XIX – XX століть є фігурою, що не вписувалася в актуальну на той час нову російську романтичну композиторську школу. Його симпатії та ідеали залишилися в минулому: наскільки різкій зміні піддалися в 70-х роках особистість та світогляд М. Балакірева, настільки ж стійкими залишалися його позиції в галузі музики. Проте це не означає вторинності його власної творчості тих часів. Найбільш значну її частину складають твори, які були задумані і частково написані в 60-і роки, але не отримали тоді завершення. Митець повернувся до них, використовуючи повний арсенал своєї майстерності, та створив новий глибоко оригінальний стиль.

М. Балакіреєв помер в 1910 році у віці 73 років.

1.2 Естетика, риси стилю композитора

Композиторська творчість М. Балакірева нероздільно пов'язана з його естетичними поглядами, які формувалися на хвилі піднесення національного мистецтва.

Інтерес до народної пісні, вихований ранніми юнацькими враженнями та підхоплений від М. Глінки, підкріплюється демократичними поглядами М. Балакірева 1860-х років. У світлі ідей «шістдесятництва» пісня осмислюється їм як відображення життя народу, концентрат його уявлень про світ. Недаремно збірник народних пісень, зібраних М. Балакіревим у подорожі по Волзі та виданий в 1866 році, став для багатьох композиторів не тільки найбагатшим джерелом національного тематизму, а й зразком нового підходу до його обробки. Наприкінці століття М. Балакіревим був створений ще один збірник («30 пісень російського народу») на основі матеріалів, зібраних Пісенної комісією Російського географічного товариства.

Рисою, також засвоєною від М. Глінки, був інтерес М. Балакірева до інонаціональних музичних культур. Саме М. Балакіреві був ініціатором однієї з найсуттєвіших рис «петербурзької школи» – орієнталізму, «російського Сходу» [3]. Цей образ, пов'язаний зі світом казкових мрій, спирається у М. Балакірева на фольклор народів Поволжя та Кавказу.

Особливе місце займають в творчості М. Балакірева образи Кавказу. Поїздки сюди в 1862, 1863 і 1868 роках, знайомство з його величною природою і колоритним побутом кавказьких племен справили глибоке враження на М. Балакірева і знайшли яскраве відображення в його творчості. Збереглися записи тридцяти двох кавказьких народних наспівів, зроблені М. Балакіревим під час цих поїздок [34]. Але більшу частину їх він зберіг в пам'яті і іноді грав своїм друзям на фортепіано.

Як і М. Глінка, М. Балакіреві потребував «позитивних даних», тобто конкретної образної основи для збудження творчої фантазії. Такою основою міг послужити для нього як музичний матеріал (народна пісня чи танець), так і літературна програма. Інтерес М. Балакірева до інонаціональних культур Заходу і Сходу спонукав сам колорит його рідного Нижнього Новгороду – багатонаціонального міста, розташованого на перетині найважливіших торгівельних шляхів, що ведуть з Європи в Азію.

Серед ранніх творів орієнтальні мотиви найяскравіше звучать в Мазурці (II частина сонати, пізніше опублікована і окремо під №5). Тут могли позначитися конкретні враження М. Балакірева, пов'язані з національною належністю торгових гостей Нижегородської ярмарки. В дисертації Т. Зайцевої висувається теза про можливе дешифрування цієї «дикої» мазурки (з її шаленим ритмом, дисонуючою гармонією, „незграбною” фактурою) в описі циганських танців, наведеному О. Д. Улибишевим в «Новій біографії В.А.Моцарта» [23, с.12].

На відміну від більшості членів Балакіревського гуртку, в творчості яких провідне місце займала опера, сам М. Балакіреві не відчував тяжіння до оперного жанру (задум опери «Жар-птиця» на казковий сюжет залишився

нездійсненим, і робота над нею не просунулася далі кількох швидких начерків). За складом свого обдарування М. Балакіреєв був перш за все симфоністом, і сонатно-симфонічні цикли перебували в центрі його уваги протягом всього творчого шляху.

У низці своїх творів М. Балакіреєв зближується з найбільшими представниками романтичного програмного симфонізму – Г. Берліозом і Ф. Лістом, творчість яких він високо цінував. Уважне вивчення їхніх партитур сприяло збагаченню його оркестрової палітри та засвоєнню нових засобів барвистої романтичної гармонії. Разом із тим М. Балакіреєв укладає свої задуми в рамки ясної, структурно завершеної музичної форми.

М. Балакіреєв склався як автор, який принципово тяжіє до великих форм, що, на думку Т. Зайцевої, було зумовлено комплексом причин. Серед них – вплив естетики класицизму поряд зі впливом композиторів-романтиків; особлива затребуваність інструментальних жанрів великих форм в російській музиці (саме вони були маркером професіоналізму молоді традиції); звернення композитора до глобальних художньо-філософських тем; тяжіння до оркестрової музики, а в галузі фортепіанної творчості – до широкого «фрескового» концертно-віртуозного стилю [23, с.30].

Однак саме з формою пов'язані претензії, які пред'являються критикою різних років до творів М. Балакіреєва. Форма більшості творів композитора підпадає під поняття «умовно відкритої» (термін Є. Ручевської). Певна недомовленість, що асоціюється із психологічним ефектом „трьох крапок” [23, с.31], характерна не лише для ранніх, але і для ряду зрілих балакіреєвських творів (соната, романси і ін.). В Увертюрі на теми трьох російських пісень, симфонічних поемах «Тамара» та «Русь» важливого значення набуває композиційний прийом обрамлення. «Стрижнем» оповідання у М. Балакіреєва служить наскрізний розвиток головної ідеї. Звідси типове для композитора проникнення тем одних частин в інші, що присутнє вже в сонаті 1855 г. Разом із цим М. Балакіреєв дотримувався

класичного багаточастинного циклу, який залишився опорою симфонічних пошуків і в XIX, і в XX ст. [23, с.31].

Для М. Балакіреєва характерна підкреслена контрастність в побудові форми. Разом із тим для композитора типовим є вичерпне експонування матеріалу, що зумовило переважання експозиційності над розвитком. Звідси певна неквапливість музичного розгортання.

М. Балакіреєв напружено шукав принципи музичного розвитку, будівництва форми, органічні для тематизму, в основі якого лежав російський народний мелос. Те, що намітив в цій області М. Глінка, М. Балакіреєв затвердив, перетворивши в певний „кучкістський знак”, виражений через форму. Ця лінія формотворчості знайшла розвиток у російській музиці XX ст. – у І. Стравінського, С. Прокоф'єва і багатьох інших, а також в класичній українській музиці (М. Лисенко, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, В. Косенко, В. Барвінський та ін.).

Особливості форми вплинули на специфіку ритмічної сторони. Для М. Балакіреєва – майстра великих форм, – як і для більшості російських класиків XIX ст., сфера ритму була самодостатньою. В цілому музиці М. Балакіреєва з її енергією, силою емоцій властивий тип регулярно-акцентної ритміки (термінологія В. Холопової).

Разом із тим опора композитора на російський та інонаціональний фольклор служила джерелом ритмічної нерегулярності. Звідси – своєрідність ритмічних структур і малюнків в балакіреєвській музиці. Зі впливом фольклору пов'язана підвищена увага композитора до тридольних ритмів, змінних метрів.

Одним з перших М. Балакіреєв ввів до європейської музики широкий шар інонаціональних ритмів [23, с.31-32]. Яскрава знахідка в творчості 1850-х рр. – звернення до варіанту ритмоформули фанданго в Фанданго-етюді, Увертюрі на тему іспанського маршу, а пізніше – в романсі «Не пой, красавица». Подібні ритмоінтонації майже цитатно відтворив М. Равель в «Болеро». З впливом волзького (чуваського) фольклору пов'язане часте включення в

мелодику тріолей. Виписані вокальні фіоритури характерні для творів, присвячених світові Сходу.

Ще у ранній творчості позначилася домінантна естетична позиція М. Балакірєва – пієтет перед фольклором. Тому композитор часто обирав народні пісні як тематичний матеріал. Широке використання М. Балакірєвим фольклорних тем висуває проблему «своє-чуже» як одну з актуальних для визначення специфіки стилю композитора і, зокрема, його тематизму. Як зазначає Т. Зайцева, особливості обдарування композитора були такі, що його мелодична творчість потребувала зовнішнього імпульсу, роль якого виконували запозичені теми [23, с.32]. Разом із тим важливим принципом балакірєвського письма стало насичення тематичними інтонаціями всіх елементів композиції, відсутність в них загальних форм руху.

Специфіка балакірєвського стилю проявилася і в тяжінні композитора до певного кола тональностей. Тональність у М. Балакірєва виступає в ролі найважливішого репрезентанта художнього образу. Прихильність музиканта до одного кола образів призвела до обмеження у виборі тональностей. Наприклад, типовим для М. Балакірєва є тяжіння до тональностей з великою кількістю знаків (Des-dur та b-moll). Композитор, подібно Р. Шуману, поділяв тональності на «прості» і «складні» за образно-смісловим принципом. Про це свідчать конкретні висловлювання: «Шкода, що Вам не подобається тональність G-dur, яку я люблю. У ній простота і душевність», – писав Б. Балакірєв С. Ляпунову [40, с.410.]. З віртуозним характером багатьох фортепіанних творів М. Балакірєва пов'язані найбільш «блискучі» і «вдячні», на думку композитора, тональності Ges-dur і Des-dur.

Порівняно зі своїм молодшим колегою-„кучкістом” – М. Римським-Корсаковим – М. Балакірєв створив досить мало. Повільність і деяка ускладненість творчого процесу, мабуть, були закладені в самій природі його хисту. Якщо в ранні роки це можна було пояснити браком майстерності і зрілості, то до роботи над творами 80-90-х років таке пояснення не застосовується. Симфонічну поему «Тамара», створену ще до роботи в

капелі, М.Балакіреєв писав шість років (1876 – 1882); понад чотири роки тривала робота над партитурою Першої симфонії (розпочато в травні 1893, закінчена в грудні 1897 року), – при тому, що для обох творів вже існували заготовки.

В цій особливості творчого процесу кореняться як сильні, так і слабкі сторони більшості творів М. Балакіреєва. До сильних належать ретельність обробки, майстерність трансформації коротких тематичних осередків, на основі різноманітного варіювання і переплетення яких будується велике ціле. До слабких сторін слід віднести деяку розсудливість, сухуватість, подекуди мозаїчність форми.

Окремо треба розглянути проблему невідповідності творчості М. Балакіреєва (особливо пізньої) історико-стильовому аспекту. Це стосується як нових творів, створених митцем на схилі життя (наприклад, цикл „Ескізи”), так і нових редакцій або завершень творів, роботу над якими було почато до творчої кризи (Велика соната №2 b-moll, Другий фортепіанний концерт Es-dur, низка мініатюр). Врешті-решт, враховуючи, що останніх було досить багато, під цим знаком так чи інакше розглядається основний корпус фортепіанної музики М.Балакіреєва.

Тривалий час вважалося, що багато його творів залишилися непоміченими через консерватизм автора, через те, що всі його вподобання лишилися в минулому. Саме така точка зору декларується в дослідженнях радянського часу [1, 34, 46]. У цьому є доля істини: справді, М. Балакіреєв був консерватором та на словах не визнавав нових течій в музиці зламу століть. Проте ідеологічна позиція автора не завжди збігається з його творчістю, і тим більше – не визначає її якості. Пізні твори М. Балакіреєва багато в чому є оригінальними, вони містять потенціал розвитку, який було підхоплено пізніше (більшою частиною незалежно від М. Балакіреєва) такими композиторами, як Н. Мясковський, Б. Барток, І. Стравінський, С. Прокоф'єв, Д. Шостакович, С. Слонімський, В. Сильвестров. Цей казус буде розглянутий

в наступному розділі даної роботи на прикладі Великої сонати op.102 (у третій редакції) та Другого концерту для фортепіано з оркестром Es-dur.

Для генерального шляху розвитку національної традиції, сформованого М. Глінкою – „з'єднати шлюбом народну пісню з фугою” – М. Балакірєв обрав, образно кажучи, „напря́м фуги” (тобто „західницький”, проєвропейський, з орієнтацією на класичні форми), на відміну від М. Мусоргського, який обрав „народний напря́м”. Проте „напря́м М. Балакірєва” виявився не менш продуктивним та приніс свої плоди як в російській, так і в українській музиці. Ретельна увага до форми, вільне володіння європейськими надбаннями формобудови типові для творчості „музичного онука” М. Балакірєва – М. Лисенка. Саме поєднання національного українського мелосу з найсучаснішими досягненнями європейської композиції є „фірмовою маркою” стилю Б. Лятошинського, який творив, як і інші його сучасники, „під знаком М. Балакірєва”.

1.3 Портрет М. Балакірєва як піаніста-виконавця

М. Балакірєв був дивовижно обдарованим музикантом: без систематичних занять він зміг в короткий термін досягти найвищого виконавського рівня. Майбутній митець приїхав до Петербурга з певним виконавським досвідом піаніста-віртуоза, з достатнім знанням художніх засобів фортепіано – про це можна судити по Фантазії на російські теми для фортепіано з оркестром, написаної ще в 16-річному віці (рукопис її знаходиться в Публічній бібліотеці). Про значний віртуозний розмах піанізму М. Балакірєва (не лише для свого часу) дає ще більш яскраве уявлення інша фортепіанна фантазія – на теми «Івана Сусаніна», написана композитором в Казані. Цей капітальний твір він грав М. Глінці, заслуживши схвалення і щире визнання свого таланту у геніального російського композитора. Видатне піаністичне обдарування М. Балакірєва, який щойно переїхав до столиці, зазначив О. Серов після першого ж виступу молодого піаніста в університетському концерті (виконувалася перша частина фортепіанного

концерту *fis-moll* з оркестром). Таке ж чудове враження справив М. Балакіреєв на М. Римського-Корсакова, який познайомився з ним в 1861 р. («чудовий піаніст, який грає все напам'ять»).

Всі мемуаристи одноставно відзначають його віртуозну техніку, глибину і зосередженість виконавської думки, чудове відчуття форми. Деякі особливо гарячі прихильники порівнювали його з Антоном Рубінштейном [34]. Проте манера виконання М. Балакіреєва, наскільки можна судити за свідченнями, відрізнялася від рубінштейнівської. «Гра М. Балакіреєва, – пише К. Чернов, – була дещо розсудливою та холодною, а удар сухуватим. Він рідко захоплював, але завжди змушував напружено слухати, як розумний оратор, якому є що сказати. Техніка його поступалася рубінштейнівській головним чином в ударі, тобто різноманітністю свого туше» [64].

Цю характеристику можна доповнити зауваженнями Б. Асаф'єва, який мав можливість у свої молоді роки кілька разів чути виконання М. Балакіреєвим Ф. Шопена: «У піанізмі М. Балакіреєва чулося щось вже старомодне, я б сказав „гензельтівське” (не „фільдівське”), але, звісно, насичене владною думкою. Спершу гра справляла враження пальцево-сухої та, при суворому карбованому ритмі, все ж таки дуже своєвладної, вперто своєвладної» [5, с.311]. «Енергія пальців», що особливо підкреслюється Асаф'євим, виражалася в «стакатному легато» або «стакатній кантилені», при яких чітко виділявся кожен окремий звук і «шопенівський бісер миготів як ртуть, що розсипалася з поверхні».

Наведені висловлювання відносяться до пізнього періоду життя М. Балакіреєва, але свідчення М. Кашкіна, який зустрічався з ним в 60-х роках, говорять про те, що основні риси балакіреєвського піанізму не зазнали з плином часу істотних змін. У своїх мемуарних нарисах «М. А. Балакіреєв і його ставлення до Москви» М. Кашкін писав: «М. Балакіреєв був дуже хорошим піаністом, знав напам'ять рішуче всю фортепіанну літературу починаючи з Шопена і Шумана, і в нього тільки був дещо сухуватий удар,

внаслідок чого в грі його, взагалі чудової, не було особливого розмаїття у відтінках» [34].

Як в манері виконання М. Балакірєва-піаніста, так і в його фортепіанній творчості, за небагатьма винятками, збереглися риси того ж салонного віртуозного стилю, типовим представником якого в Росії був А. Гензельт. Саме звідси походить його особлива увага до пасажної техніки, турбота про чистоту і ясність малюнку. «Найрідше Мілій Олексійович виконував Бетховена, вважаючи, що його твори добре відомі кожному, але про геній Бетховена казав не раз як про явище виняткове <...>. Це своє тлумачення М. Балакірєв неодноразово супроводжував прикладами, наочно відзначаючи нитки, що сполучають з генієм Л. Бетховена таких композиторів, як, наприклад, Р. Шуман, Ф. Ліст, Ф. Шопен, Г. Берліоз і навіть М. Глінка» – свідчить в своїх неопублікованих спогадах В. А. Пипіна [46, с.118]. Судячи з інших – також неопублікованих – спогадів С. Лалаєва про так звані «веймарські музичні вечори», що відбувалися в будинку відомого літературознавця А. І. Пипіна в період кінця 70-х – 90-х рр., М. Балакірєв чудово виконував майже всі твори Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста [46, с.118].

На час переїзду М. Балакірєва до Петербургу в галузі фортепіанної творчості, виконавства і педагогіки тут конкурували лише два видатних митці-піаністи – Антон Рубінштейн та Адольф Гензельт. З цього часу – з середини 50-х років – період еволюції фортепіанного стилю в Петербурзі пов'язаний також і з М. Балакірєвим (за свідченням його учениці В. Комарової, М. Балакірєв був видатним фортепіанним педагогом).

З огляду на такі риси його піанізму постає органічною стилістика фортепіанних творів митця, які будуть розглянуті у наступних розділах. Той факт, що молодий М. Балакірєв знав можливості фортепіано як ніякого іншого інструменту, пояснює роль фортепіано в творчості митця, починаючи з найраннішого її періоду.

Висновки першого розділу

Дослідивши постать М. Балакіреєва в контексті епохи, можна стверджувати що життєвий та творчій шлях композитора був складним, насиченим протиріччями. У віці, коли інші митці перейшли на щабель зрілої творчості, М. Балакіреєв відійшов від занять композицією. Лише в пізній період він повернувся до створення музики, переробивши деякі ранні твори та створивши нові. Як в ранній, так і в пізній період М. Балакіреєв створював фортепіанні п'єси. Перша та третя редакції Великої сонати b-moll op.102 демонструють різницю між ними: якщо у молоді роки композитор ще перебував під безпосереднім впливом Ф. Шопена та Ф. Ліста, то в пізній період М. Балакіреєв знаходить свій органічний стиль, в якому є міра між традиціями та оригінальністю.

Огляд рис стилю та естетики М. Балакіреєва показав, що композитор був одною з найзначніших фігур музичного життя Російської Імперії, генератором нових ідей, „надихачем” молодших колег, ініціатором створення та розвитку цілої традиції – Нової російської школи (або петербургської школи, або Могутньої кучки). У власній творчості М. Балакіреєв втілює ідеали цієї традиції, що йшли від М. Глінки. Головним з них є національне начало, інтерес до фольклору (рідного та інших народів), поєднання фольклорного тематизму з європейськими структурами. Фортепіанна музика М. Балакіреєва, особливо пізнього, є певною мірою „відгалудженням” музичної еволюції, що пояснюється біографічними та історико-стильовими причинами. Естетика М. Балакіреєва мала великий вплив і на українську музику, зокрема на творчість Лисенка (музичного „онука” М. Балакіреєва), Л. Ревуцького, Б. Лятошинського та інших композиторів.

Наведена характеристика М. Балакіреєва як піаніста-виконавця демонструє, що фортепіанна музика М. Балакіреєва тісно пов'язана зі власною піаністичною естетикою автора, з його виконавським стилем, що тяжів до класичної школи, уособленої в ті часи у традиції А. Гензельта. Від творів М. Балакіреєва тягнуться численні нитки до творчості його наступників – від

кучкістів до А. Рубінштейну, А. Аренського, О. Скребіна, С. Рахманінова і далі – до С. Прокоф'єва та І. Стравінського. Деякі фактурні та ритмічні прийоми, знайдені М. Балакіревим в „Ісламеї”, в мазурці з першої редакції сонати, передбачають піанізм ХХ століття з його ударною манерою гри.

2. ОГЛЯД ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ М.БАЛАКІРЄВА

Значна частина фортепіанних творів М. Балакірєва відноситься до останніх двох десятиліть його життя. Порівняно нечисленні ранні твори 50-х – початку 60-х років при всій несаможиттєвості відрізняються досить розвиненою піаністичною фактурою і містять часом свіжі цікаві знахідки.

Хронологія основних творів М. Балакірєва для фортепіано (соло та з оркестром) [39]; твори, завершені після творчої кризи, позначено курсивом:

- «Велика фантазія на російські народні пісні» для фортепіано з оркестром (1852)
- Фантазія на теми з опери Глінки «Іван Сусанін» (1854-1856)
- Велика соната, перша редакція (1855-1856)
- Концерт № 1 для фортепіано з оркестром фа-дієз мінор (1855-1856)
- Ноктюрн №1 (1856)
- «Фанданго-етюд» (1856; друга редакція під назвою «Іспанська серенада», 1902)
- Скерцо №1 (1856)
- Полька фа-дієз мінор (1859)
- Експромт фа мінор (бл. 1850-1860)
- Дві мазурки (1861; 1861)
- Дві мазурки (1886; 1886)
- «Ісламей», східна фантазія (1869)
- «В саду» (1884)
- *Велика соната b-moll, третя редакція (1900-1905)*
- «Думка» (1900)
- *Ноктюрни №№2, 3 (1901; 1902)*
- *Скерцо №№2, 3 (1900; 1901)*
- *Дві мазурки (1900; 1902)*
- *Мазурка (1906)*
- *Концерт № 2 для фортепіано з оркестром Es-dur (1861-1862, 1906-1909; завершено С. М. Ляпуновим)*

- *«Ескізи» (1909)*

У наступному підрозділі ми досліджуємо, як інші музикознавці висвітлили у своїх працях саме фортепіанну творчість композитора.

2.1 Історія дослідження фортепіанної творчості М. Балакірева

Масштаб публічної діяльності М. Балакірева зумовив широке освітлення його діяльності, зокрема композиторської, у прижиттєвих джерелах. Йдеться про музичну критику та публіцистику, в першу чергу, таких авторитетних авторів, як О. Серов, Ц. Кюї та особливо В. Стасов. Проте головний акцент вони роблять на ролі Балакірева-ідеолога. Фортепіанні твори М. Балакірева фігурують тут лише в рецензіях на виступи, головним чином його власні [33, 56].

Як не прикро, ця ситуація в цілому зберігається й донині. Досить зробити пошуковий запит в Google – і стає зрозуміло, що М. Балакірев навіть в сучасному публічному просторі головним чином – громадський діяч та ідеолог, і лише у другу чергу – композитор.

Щодо фортепіанної творчості – ця грань його доробку й досі залишається найменш освітленою. По суті, можна говорити лише про декілька розвідок, які утворюють наукову історію проблеми. Винятком залишається фантазія „Ісламей”, якій присвячений свій корпус текстів, головним чином популяризаторських (статті Л. Міхеєвої [45], С. Нестьєва [47], з сучасних – С. Закарян-Рутстайн [26], Д. Федоров [61]).

За радянських часів було видано три ґрунтовні дослідження життя та творчості М. Балакірева, в кожному з них фортепіанній творчості композитора присвячено окремий розділ. Першим з таких досліджень була монографія В. Музалевського „М.А.Балакирев. Критико-биографический очерк”, видана 1938 р. []. В цілому автор досить схвально охарактеризував основні фортепіанні твори М. Балакірева та надав приблизний їх перелік в цілому.

Інші дослідження – розділи в монографії О. Алексєєва „Русская фортепианная музыка. Конец XIX – начало XX в.” [1] та в підручнику Ю. Кєлдиша „История русской музыки» (т. 7) [34]. Обидва автори подекуди виносять надто соціологізовані, як на нашу думку, твердження в дусі відповідності музики ідеалам „реалізму”, „прогресу” та ін. – більшою мірою Ю. Кєлдиш, меншою О. Алексєєв, у якого є досить детальний жанрово-стильовий аналіз. Ю. Кєлдиш подекуди обмежується „навішуванням” певного „ярлику” на черговий твір М. Балакієва (особливо це стосується фортепіанних мініатюр пізнього періоду – однієї з найцікавіших, як на нашу думку, сторінок творчості митця) замість аналізу музичного матеріалу.

Після розпаду СРСР фігура М. Балакієва-композитора викликала до себе, в цілому, більше уваги. Центральною фігурою балакієзнавства стає Т. Зайцева [14-25]. Їй належить (серед інших розвідок) єдине на цей час окреме дослідження ранньої творчості М. Балакієва, основну частину якого становить аналіз ранніх фортепіанних творів. Основна теза Т. Зайцевої – недооціненість ранніх творів М. Балакієва, їх важливість не лише як матеріалу для пізніших переробок, але й самих по собі. Віддаючи належне ґрунтовній праці дослідниці, зазначимо, що, як на нашу думку, її аналіз відрізняється протилежною крайністю, а саме ідеалізацією чи не кожного твору М. Балакієва. Втім, цей пафос пропагандиста викликає також і велику симпатію.

Під редакцією Т. Зайцевої вийшло також три великі наукові збірки, присвячені М. Балакієву. В них опубліковано зокрема і дослідження фортепіанних творів митця (статті Н. Уолкер [60], С. Сломінського [58-59], С. Закарян-Рутстайн [26] та ін.).

Пропагандистом фортепіанних творів М. Балакієва стає видатний композитор сучасності С. Слонімський, що публікує низку статей з даної проблеми [58-59].

Цікавий історико-публіцистичний матеріал [52] належить А. Рондарьову, відомому досліднику рок-музики, який високопрофесійно проявив себе і в

даному жанрі. Значну частину його розвідки становлять роздуми про долю та стильову специфіку фортепіанних творів митця.

В цілому й досі відчувається гострий дефіцит досліджень на вказану тему.

У наступних підрозділах будуть розглянуті найзначніші фортепіанні твори М. Балакірева та буде надано їх жанрово-стильовий та виконавський аналіз.

2.2. *Жанрово-стильова та виконавська специфіка фортепіанних творів великої форми*

Великим (сонатним) формам М. Балакірев віддає перевагу в ранній період творчості. Проявом своєї рідної ремінісценції, якою характеризується пізній період, є повернення до великих форм на зламі 1890-1900 рр.

Те, що М. Балакірев жоден з ранніх творів не став публікувати і багато з них залишив незавершеними на різних стадіях роботи, свідчило про вимогливість композитора до себе, а також про особливості його творчого процесу. Мислення М. Балакірева відрізнялося динамізмом і разом з тим важко «вкладалося» в кінцеві рамки.

Вже в 1850-і рр. розкрилися такі типологічні особливості творчості М. Балакірева, як тяга до значних задумів, фрескового письма (звідси – епітет «grand», присутній в назвах деяких творів), а також належність до національного напрямку, декларована в назвах.

Ліричною безпосередністю, природністю вираження привертає увагу *Концертне алегро для фортепіано з оркестром*, яким М. Балакірев дебютував перед столичною публікою в 1856 році. Складаючи його, композитор перебував повністю під чарами Ф. Шопена, близькість до якого позначається і в загальному лірико-задушевному тоні музики, і в м'якій, типово слов'янській співучості обох основних тем, і в легкості, витонченості «бісерних» пасажів. Незважаючи на незрілість цього твору, М. Балакірев дорожив ним до кінця життя. У 1896 році, в день сорокаріччя першого

виконання, він висловив бажання зіграти свою юнацьку п'єсу в колі друзів і постійних слухачів його музики.

«Велика фантазія на російські національні наспіви для фортепіано з оркестром» *op. 4* стала яскравим дебютом М. Балакірева. У ній композитор звернувся до двох народних пісень, а крім того, ввів п'ять авторських тем, стилістично близьких їм, насичених тріхордними поспівками. Таким чином, авторський та народний тематизм у М. Балакірева зближуються до повної інтонаційної єдності. Ряд тем забарвлений улюбленою для М. Балакірева тональністю *Des-dur*, яка має в його музиці певну семантику: за нею стоять світлі образи – тріумфально-святкові або проникливо-ліричні.

Якщо партитура фантазії свідчить про певну недосконалість оркестровки (перевантаженість, настирливість октавно-акордового письма), то партія соліста – про вільне володіння інструментом. П'єсу відрізняє віртуозний розмах. Тут намітилася перспективна для М. Балакірева тенденція – пошук різних «звукових образів» фортепіано.

Фантазія має недосконалість і у формі, яка відрізняється певним надлишком тем, зайвою довжиною епізодів. Однак композитор уже в цьому творі знаходить окремі прийоми, які будуть перспективними для його стилю. Серед таких Т. Зайцева зазначає „арочні” взаємозв'язки, що виявляться у розгорнутому вступному розділі фантазії, який має ланцюгову будову [23, с.21]. Характерний для фантазії «монтажний» принцип драматургії та широке використання варіаційних методів розвитку пізніше утвердяться в балакіревській формотворчості. Характерне й закінчення п'єси – „таяння” на «*pp*» в іншій, ніж основна, тональності *fis-moll*, котра асоціюється з ефектом трьох крапок [23, с.21].

Уже у творах 1850-х рр. драматургію форми відрізняли нетипові для класичної схеми тональні співвідношення (терцові, секундові). З часом це стане характерною рисою стилю композитора. Новаторські художні ідеї були реалізовані М. Балакіревим у першій частині *fis-moll'ного Концерту №1 для фортепіано з оркестром*. Автор також називав його «першим російським

концертом». М. Балакіреєв звернувся тут до типу віртуозного концерту, суть якого становить ігрове діалогічне начало. Для концертної естетики композитора і – ширше, – його світосприйняття характерне «сприяння», «співучасть» партнерів, у чому можна вбачати глибинні зв'язки з фольклором як продуктом колективної творчості. В концерті №1 М. Балакіреєв спирався і на широке коло традицій – переважно романтичних, а також класичних і барочних.

Ігрова специфіка виявилася через втілення імпровізаційної лінії через варіантний метод розвитку. Для концерту характерні також камерне трактування оркестрової партії, підкреслена віртуозність партії соліста, специфічна тональна драматургія. Митець віднаходить тут національне коріння через звернення до міського фольклору, існуючих інтонацій з музичного «словника» епохи.

Центральний твір 1850-х рр. – *соната для фортепіано b-moll op.5* (мається на увазі перша редакція з трьох), що демонструє різні ракурси естетики М. Балакіреєва, його зрілість художника і людини. В образно-тематичній сфері композитор вперше встановлює компліментарність російського і східного начал, яким притаманна не конфліктність, а контрастність. Соната, над якою М. Балакіреєв працював в 1856-1857 роках, залишилася незавершеною.

При окремих вдалих і цікавих знахідках, в цілому, соната характеризується і певною стильовою строкатістю матеріалу.

Перша частина її з ефектним романтичним пафосом створена під впливом Ф. Ліста. Характерно лістівський характер має контраст драматичної головної та тендітної побічної партії, яка набуває в розробці урочистого радісного звучання. Але ця заявка на великий твір філософсько-драматичного плану не отримує розвитку в наступних частинах.

Мазурка (2 частина) відкриває жанрово-характерну лінію, пізніше типову для М. Балакіреєва та взагалі для „кучкістів”. Ліричне Andante (3 частина) написане в традиціях Р. Шумана та Ф. Шопена.

Для фіналу композитор вибрав форму фуги. Рукопис переривається на 22-му такті фуги-епілогу. Слід зазначити, що фуга на одну тему з мазурки не врівноважувала загальну конструкцію.

Незакінченим залишився і другий варіант сонати (1856 г.), де композитор згустив драматичні барви та частково замінив тематичний матеріал. Тільки в 1905 р М. Балакіреєв створив третій, остаточний варіант сонати, який і опублікував.

Серед цих трьох варіантів сонати опубліковано під окремим опусом лише два варіанти - ор.5 та ор.102. Якщо перший варіант сонати (ор.5) можна назвати стилеутворюючим опусом, де намічаються напрямки розвитку балакіреєвської творчості, то третій варіант Великої сонати (ор.102) – це стилезагальнюючий опус, який підвів підсумок пройденого шляху.

За масштабністю задуму, образною багатоплановістю *Велика соната №2 b-moll op. 102* не має собі рівних в доробку композитора. При цьому перероблений юнацький цикл відрізнявся оригінальністю задуму, який не поступався сонатам С. Прокоф'єва і О. Скребіна (як зазначив С. Слонімський) [58, с.105].

Зазнала кардинальних змін концепція твору: в новій редакції цикл отримав лірико-філософську спрямованість замість романтично-віртуозної. В остаточному варіанті М. Балакіреєв перемістив фугу в першу частину, передбачивши в цьому відношенні пошуки М. Мясковського та В. Сильвестрова.

Тема фуги близька російській протяжній пісні; разом із тим вона виявляє елементи, споріднені чуваському фольклору, а також зв'язок з інтонаційною сферою східної фантазії «Ісламей». У кожній з частин по-своєму втілилися сонатні ознаки.

Перша частина нової редакції – *Andantino* – має в основі співучу мелодію в народному стилі (приклад 1). Вона інтонаційно близька до деяких з пісень, записаних М. Балакіреєвим на Волзі на початку 60-х років. У головній партії експозиції ця тема викладається поліфонічно у формі фугато. По суті, вона

панує протягом всієї першої частини: побічна партія в шопеновському дусі, що займає всього вісім тактів, є лише коротким епізодом.

Приклад 1.

Andantino. M.M. $\text{♩} = 66$. M. Balakirew.

Заклучна партія, розробка та кода повністю побудовані на матеріалі першої теми. Фактура першої частини представляє тонке поліфонічне плетіння мелодійних ліній, репризи передусє невелика віртуозна каденція (приклад 2) Метод розробки типовий для Балакірева: каденція перериває „бурхливі події” теми для того, щоб далі матеріал сонати звучав так само незворушно, спокійно і лірично, як в експозиції.

Приклад 2.

Cadenza.
L'istesso tempo.

Друга частина сонати оригінальна за формою, представляючи своєрідний «вставний номер». Ця мазурка видана також окремо як мазурка №5. Серед серії витончених, зі смаком написаних мазурок М. Балакірева ця є однією з кращих. У третій редакції автор збільшив та зважчив фактуру, наблизивши її не стільки до шопенівського, скільки до бетховенського прототипу (приклад 3). В цій мазурці відчувається спорідненість з «польським актом» не лише

«Життя за царя» М. Глінки, але й «Бориса Годунова» М. Мусоргського, та й взагалі – з мужніми, подекуди брутальними образами М. Мусоргського на кшталт «Баби-Яги» з «Картинок з виставки».

Приклад 3.



Третя частина – Інтермецо – є типовим зразком пізньої зосереджено-медитативної балакірєвської лірики. Це нова фаза ліричних образів першої частини сонати. Протягом усього інтермецо в однаковому русі звучить акомпанемент – гармонічний фон, на якому вимальовується витончена лірична тема (приклад 4). Типовим тут є спосіб модулювання з D-dur у до улюблених тональностей з п'ятьма бемолями; прийом цей повторюється двічі.

Приклад 4.

Перехід до фіналу (четверта частина) – раптовий. Енергійна за ритмом перша тема (приклад 5) і танцювальна друга надають фіналу вольові, життєствердні риси. Простота і безпосередність мелодій національного забарвлення – відгомони Шопена та Глінки. (приклад 5).

Приклад 5.



Grand Sonata М. Балакірева відкрила ряд «великих» сонат, серед яких твори П. Чайковського, О. Глазунова, С. Ляпунова, С. Рахманінова, С. Прокоф'єва, М. Мясковського, С. Слонімського. Ця соната дійсно «велика» не лише за тривалістю, але й за образним змістом і за оновленими засобами виразності. Чи не головна новаторська особливість стилістики сонати (переважно в мазурці) – знаходження М. Балакіревим своєї ладогармонічної мови з опорою на національний колорит. М. Балакірев скорегував і жанровий склад циклу. Замість скерцо композитор ввів мазурку, випередивши в цьому відношенні О. Бородіна, А. Глазунова, А. Рубінштейна, О. Скрябіна, С. Танєєва, П. Чайковського. У тій же мазурці показаний і новий «образ фортепіано» – ударний, нон-легатний, гостро дисонантний, який отримає розвиток не лише в східній фантазії «Ісламей», але й у фортепіанних творах композиторів ХХ ст. – С. Прокоф'єва, Б. Бартока, І. Стравінського та інших. Перспективним для розвитку музики виявилось звернення композитора до фуґи в рамках сонатного циклу. Вже на початку творчого шляху він висунув поліфонічні прийоми розвитку в число найважливіших.

Ремарки в рукописі сонати «Херувими» (ІІІ ч.), «Світле воскресіння» (ІІ ч.) свідчать про проникнення духовних знаків в образний світ інструментальної музики. Концепція сонати наближається до рівня філософських узагальнень.

В сонаті постає галерея образів балакіревського фортепіано, яка включає зухвалі барви ударного, дисонантного звучання (приклад 3), що наближається до прокоф'євського піанізму, поряд з вишукано-тонким колоритом, подібним

до лядовсько-скрябінського письма (приклад 4). У хорovій фактурі фуги відчувається сплав західноєвропейської і російської пісенності, інкрустованої східними елементами.

Незважаючи на ряд зрозумілих паралелей, стиль сонати помітно відрізняється як від домінуючих тоді традицій О. Скрябіна та С. Рахманінова, так і від раннього стилю самого М. Балакірева, зокрема від першої редакції цього ж твору (ор.5).

Від стилів сучасних М. Балакіреву авторів московської школи стиль сонати відрізняється перш за все гармонією: він не вписується в типовий пізньоромантичний метастиль з його опорою на альтерації, септ- та нонакордовість. М. Балакірев залишається вірним своїм гармонічним пріоритетам, зокрема орієнталізму, втілюючи їх в сонаті в більш майстерній та вишуканій, порівняно з ранніми опусами, поліфонічній фактурі.

Але головна відмінність – відчутний інтелектуалізм сонати, акцент на духовно-філософському началі, на відміну від чуттєвого світосприйняття О. Скрябіна та С. Рахманінова. Недаремно головна ідея сонати втілена у фузі. Так само, як від творів пізнього Л. Бетховена прокладено „міст” до постромантичних традицій, від імпресіонізму до неокласицизму, - так само і соната М. Балакірева сполучається не стільки із сучасними її традиціями, скільки з сонатами М. Мясковського, Д. Шостаковича, В. Сільвестрова. С. Слонімський вважав сонату цілком сучасною на початку ХХІ ст.

„Велика соната” М. Балакірева є випробуванням для піаніста в будь-якій редакції, але особливо в останній. Твір потребує масштабного „симфонічного” мислення в поєднанні з „картинною” рельєфністю образів та характеристик, типових для „кучкістів”.

Базова виконавська проблема твору – цілісність його драматургії. Вже перша частина – fuga – ставить виконавця перед проблемою архітектонічного співвідношення великих епізодів. Початок масштабного циклу з фуги – сміливий хід композитора, який вимагає певного „виправдання” від виконавця: адже останній мусить зацікавити публіку з перших рядків твору.

Піаніст має відійти тут від романтичних штампів та створити поглиблений лірико-філософський образ з неквапливим розвитком, що потребує майстерного „вибудування” від початку до кульмінацій. Фуга на початку циклу задає певний вимір художнього часу – філософський, позбавлений зовнішніх ефектів. Тут важливе „безперервне” легато, подібне співу або грі на духовому інструменті: за його допомогою виконавець об`єднає дрібні синтаксичні елементи. Більш загальні елементи потребують об`єднання на рівні темпоритму та пульсації. Важливим тут є вибір одиниці пульсації: незважаючи на повільний темп, вона не має бути надто дрібною. Оптимальні одиниці – чверті, груповані попарно у такти.

У другій частині сонати М. Балакіреєв підхоплює бетховенсько-брамсівську традицію „брутальних” скерцо (дуже близька аналогія – скерцо сонати №3 Й. Брамса). Виконавець має показати тут контраст із попередньою частиною на всіх виражальних рівнях, але головне – на рівні темпоритму та артикуляції. Саме тут М. Балакіреєв передбачає „ударні” прийоми гри, що йдуть від довління бетховенської за корінням стихії ритму та, відповідно, акценту. Особливо великим є значення акцентуації „мазурочної” другої долі: саме вона створює ритмічну „пружину”, необхідну для ритмоенергічного тону. Крім того, зазначимо, що октавне викладення представляє неабияку складність для піаніста: мазурка потребує майстерного володіння крупною технікою.

Третя частина є, можливо, найскладнішою в ритмоінтонаційному плані. Трудність представляє вже сам розмір 12/16 та ефект геміоли (пульсація басу 3/4 не співпадає з пульсацією мелодії 4/8): піаніст має постійно відтворювати поліметричний конфлікт, що надає споглядальній ліриці внутрішнього напруження. Геміола вносить також більш жорсткий ритмічний стрижень в пульсацію, ніж це була б „звичайна” мелодія з акомпанементом. Примхливі „мережива” мелодії (теми фуги 1 ч.) та акомпанементу потребують найтонкішої пластики, майстерного володіння кантиленою та звукодобуванням.

Основний матеріал народно-жанрового фіналу багато в чому подібний до „Ісламея” (при іншому метрі – 2/4 без триолів – тут є така сама фактура, прийоми гри *martellato*, пріоритет крупної техніки, домінуюча роль ритмічного стрижня). Особливе значення має кода: М. Балакіреєв своєрідно вибудовує архітектоніку циклу, закінчуючи твір не на масштабній кульмінації, а на ліричному „епілозі”, що закінчується на піано. Подібна модель пізніше буде використана С. Рахманіновим у Варіаціях на тему Кореллі. Тому зростає роль самої кульмінації: вона має бути втілена із найбільшим масштабом; відповідно, кода має врівноважити її за рахунок „прощавальних” інтонацій, вслуховування в тишу, „вагомості” пауз.

Другий концерт для фортепіано з оркестром Es-dur op.posth. Останньою великою творчою працею М. Балакіреєва була робота над завершенням Другого концерту, задуманого та більшою мірою написаного на початку 60-х років. У серпні 1862 року М. Балакіреєв повідомляв Ц. Кюї, що перша частина концерту закінчена, а також наполовину складена друга [34]. Далі, мабуть, робота не просунулася, хоча вже існували заготовки і для фіналу, окремі епізоди якого виконувалися композитором в колі його друзів. М. Римський-Корсаков наводить по пам'яті головну тему фіналу. «Потім, – пише він, – в середині фіналу мала з'явитися церковна тема «Се жених гряде», а фортепіано повинно було супроводжувати її чимось на зразок дзвону» [54, с.57].

М. Балакіреєв планував повернутися до концерту в 80-х роках, після закінчення симфонічної поеми «Тамара», але з якихось причин його намір тоді не було здійснено, і він приступив до цієї роботи лише на схилі життя, в 1909 році. Дві частини були переглянуті і відредаговані композитором; що ж стосується фіналу – колишній задум його, очевидно, не задовольняв, для створення ж нового фіналу у хворого, старого М. Балакіреєва не вистачало сил. За його вказівками фінал був написаний С. Ляпуновим.

На відміну від лірично мрійливого юнацького Концертного алегро цей концерт має монументальний епічний характер. Загальний тон першої

частини – мужній, урочистий. Лаконічна, різко окреслена початкова фраза головної партії звучить в унісон оркестру заклично і владно (приклад 6). У радісних акордах фортепіано, що складають другий елемент головної партії, відчувається „богатирський” дух. З героїчними образами головної партії контрастує світла побічна, відсилаючи до орієнтальної сфери. Всі ці тематичні елементи набувають широкого симфонічного розвитку, в процесі якого встановлюються рівноправні відносини між партією фортепіано і оркестром.

Приклад 6.

Allegro non troppo. м. м. $\text{♩} = 152.$ Mili Balakirew.

Tutti.

Piano principale.

Piano orchestra.

У другій частині концерту М. Балакірев спочатку припускав використовувати мелодію церковного співу «Зі святими упокой». Пізніше він відмовився від цього наміру, але музика зберегла колорит суворої похмурої архаїки. Тема частини, в якій синтезовано інтонації знаменного розспіву, духовного вірша і мірної билинної оповіді, є однією з чудових творчих знахідок композитора (приклад 7). У ході свого розвитку вона досягає потужного грізного звучання.

Приклад 7.

Блискучий святковий фінал містить яскраві барвисті епізоди, але в цілому поступається двом попереднім частинам і страждає певною одноманітністю прийомів. Оскільки ця частина не була записана М. Балакіревим хоча б в ескізній формі, зараз важко встановити, що належить йому самому, а що було дописано С. Ляпуновим, якому він повністю довірив всі авторські права на свій твір.

Другий концерт М. Балакірева спіткала доля, аналогічна долі його Першої симфонії та Великої сонати. Те, що було для свого часу сміливим новаторським відкриттям, стало в світлі „трендових” традицій непомітним, невпізнаним. В своєму концерті М. Балакірев розробляв зовсім інші прийоми та теми, ніж О. Скрябін та С. Рахманінов, лідер даного жанру на початку ХХ ст. Навіть М. Римський-Корсаков в своєму концерті відійшов від кучкістських традицій в бік європейської романтично-віртуозної традиції.

Другий концерт М. Балакірева залишається, по суті, єдиним послідовним, художньо довершеним втіленням ідей „кучкізму” в даному жанрі. Ці ідеї: 1) масштабне епічне, „богатирське” начало, 2) народність, архаїка, в тому числі церковна, 3) мужній об’єктивний колорит, 4) картинна драматургія з яскравими характеристиками та контрастами, 5) традиція

орієнталізму. Паралеллю балакірєвському концерту можуть слугувати такі твори, як „Картинки з виставки” М. Мусоргського, Друга симфонія О. Бородіна та, звісно ж, Перша симфонія самого М. Балакірєва. В концертному жанрі єдиною, хоч і досить далекою паралеллю цьому твору залишається Другий концерт В-dur Й. Брамса: у фокусі обох творів – епічне об’єктивне мужнє начало. Обидва автори орієнтуються на бетховенську, а не на романтичну жанрову модель.

Саме ці риси так відрізняють концерт М. Балакірєва від концертів О. Скрябіна та С. Рахманінова з їх романтичним пафосом та світом суб’єктивних переживань. Проте є й низка зрозумілих паралелей, зокрема інтерес до церковної архаїки, що споріднює М. Балакірєва з С. Рахманіновим. З іншого боку, саме в концертах С. Рахманінова немає матеріалу, що так явно реконструює цю сферу (на відміну від, скажімо, Сюїти №2 для двох фортепіано або Симфонічних танців).

Другий концерт М. Балакірєва, як і його Велика соната, став „відгалуженням” музичної еволюції та лише в історичній перспективі був оцінений у повній мірі.

У виконавському плані концерт М. Балакірєва належить до бетховенської традиції, для якої наріжними якостями є: архітектонічна цілісність, пріоритет стихії ритму, масштабна техніка (акорди, октави, блискучі пасажі). Перша частина в цьому плані багато в чому подібна до Другого концерту Й. Брамса і так само є випробуванням для соліста в плані масштабу, грандіозності образів та прийомів. В першій частині домінує крупна техніка, переважно акордова; часто використовується улюблений балакірєвський прийом *martellato* (як, до речі, і в згаданому концерті Й. Брамса).

Соліст в цьому концерті має володіти справді симфонічним мисленням. Особливо важливе вільно володіння часом, адже масштабні кульмінації потребують для справді величного промовлення щедрої міри агогіки. Час в Другому концерті М. Балакірєва немов би тяжіє до „статуарності”, особливо в кульмінаціях. Взагалі тут доречні архітектурні аналогії.

Друга частина в плані арсеналу піаністичних прийомів утворює вражаючий контраст першій: тут на перший план виходить колористика. Соліст має перетворитися з „архітектора” або ж „скульптора” на „імпресіоніста” та „казкаря”. Особлива роль тут належить педальним ефектам. Саме в цій частині відобразилися знахідки сучасної М. Балакіреву музики; і водночас вона яскраво втілює казково-картинну сферу „кучкізму”. Друга частина потребує від соліста тонкого відчуття кожного регістру, вміння використовувати педальні „нашарування”, рельєфно інтонувати матеріал на ріано, не перетворюючись на „додаток” до оркестру.

Фінал, створений С. Ляпуновим, витриманий в загально-віртуозному ключі та не ставить перед солістом, на наш погляд, ніяких специфічних завдань.

2.3 Огляд жанрових та стильових особливостей транскрипцій для фортепіано

У числі фортепіанних п'єс великого віртуозного розмаху поруч з «Ісламеєм» мають бути поставлені транскрипції та парафрази М. Балакірева. Найвіртуозніші з них – перекладання глінкінської «Арагонської хоти», «Камаринської» і Фантазія на теми з опери «Іван Сусанін». У переробці цього матеріалу Балакірев досягає величезних висот. Ці п'єси за складністю і діапазону піаністичних засобів можна порівняти лише з лістівськими транскрипціями.

Свого роду візитівкою молодого М. Балакірева стала сольна фортепіанна *Фантазія на мотиви з опери «Життя за царя»*. Вона виконувалася на відповідальних концертах, знайомствах-зустрічах з музикантами, в тому числі з самим М. Глінкою.

При цьому не збереглося жодного повного рукопису твору тих років. Очевидно, п'єса імпровізувалася автором, на нотному ж папері були зафіксовані тільки найбільш важливі вузлові фрагменти п'єси. Ймовірно,

молодого композитора не задовольняла повною мірою жодна з версій твору, тому він і залишався так довго не виданим (опублікований лише 1899 р).

У своєму первісному вигляді Фантазія була створена 1855 року, коли її автору було всього вісімнадцять, але потім багато пізніше заново відредагована і допрацьована. В остаточній редакції 1899 року вона була названа «Спогад про оперу "Життя за царя" М. Глінки».

Разом із тим ідея п'єси була знайдена відразу: ядром фантазії стало тріо «Не томи, родимый». У тому, що М. Балакірєв зосередився переважно на ліричній лінії опери, практично не торкнувшись епічної, Ю. Кєлдиш побачив концептуальний недолік твору [34]. Проте в цьому можна вбачати і особисту позицію композитора: «Глінкіана М. Балакірєва почалася з опери „Життя за царя” та з тріо з її першої дії» [43].

За свідченням Л. Шестакової, М. Балакірєв неодноразово грав своє перекладення тріо «Не томи, родимый» самому М. Глінці, який дуже схвально поставився до цієї роботи [34]. Створення фантазії почалося, мабуть, саме з варіацій на тему тріо, що склали її першу ліричну частину. Друга бравурна частина в характері блискучого полонезу (*tempo di polacca*) заснована на матеріалі хору «Сейчас мы в лес пойдем» з третьої дії опери.

Своєю появою в середині 1850-х рр. Фантазія відкрила нову сторінку у вітчизняній історії жанру, залишивши позаду фантазії на теми з опери «Життя за царя» О. Гурілева, О. Даргомижського. Тут М. Балакірєв орієнтується на лістівський оркестральний «образ фортепіано», про що свідчать ремарки типу: «quasi timpani», «quasi flauto», «quasi trombon» і так далі. При цьому цей образ у М. Балакірєва виявляє риси як схожості, так і відмінності з лістівським. Намагаючись створити ілюзію тембру того чи іншого інструменту, М. Балакірєв прагнув знайти його фортепіанний еквівалент (приклади 9, 10).

Народжений ним «образ фортепіано» нетотожний і шопенівському. Цю традицію М. Балакірєв по-своєму буде розвивати в творах іншого роду – у концерті *fis-moll*, ноктюрнах, етюдів-ідилії і так далі. Тут композитор шукає

різноманітності відтінків всередині одного типу викладу, тоді як в творах, аналогічних Фантазії, панує контраст.

Приклад 9.

1855/1899

Andante

Приклад 10.

Finale
Allegro moderato. Tempo di Polacca

«Камаринська» – один з найвіртуозніших творів М. Балакірева, який, на жаль, давно зник з концертного репертуару піаністів. Їх уваги заслуговує також «Арагонська хота» Глінки-Балакірева, де останній прагнув в максимальній мірі зберегти характер оркестрового звучання і в той же час зробити твір піаністично вигідним та цікавим. Зразком в даному випадку послужили лістівські перекладання симфонічних творів Л. Бетховена та

інших композиторів. «Арагонська хота» Глінки-Балакірева пред'являє високі вимоги до виконавця і за своєю складністю доступна лише справжнім віртуозам. З великим блиском грав її М. Рубінштейн.

З числа віртуозних транскрипцій М. Балакірева досі значну популярність має *Фантазія «Жайворонок»* на теми романсу М. Глінки. В цій п'єсі композитору вдалося, користуючись глінкінським матеріалом, піднятися на вищий щабель порівняно з попередніми своїми транскрипціями. Вся Фантазія має інтонаційну єдність: каденції тут природно виростають з мелодичного матеріалу. В них «щебече» вже не самотній глінкінський жайворонок, а ціла зграя співочих птахів (приклад 11). Для відтворення цих каденцій потрібні міцні і спритні пальці, хоча на перший погляд такі каскади піаністичних рухів зручні і прості. В обробці збережена двострофна форма оригіналу, але в другій строфі мелодія обплітається витонченим пасажним орнаментом; вільні за викладом вступ і висновок кадансуючого типу надають п'єсі відтінок імпровізаційності, характерний для романтичного піанізму (приклад 12).

Приклад 11.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of three flats and a common time signature. It features a complex melodic line with many beamed notes and rests. Dynamic markings include a forte (*f*) and a pianissimo (*pp*) section. A *ritard.* (ritardando) marking is placed above the final notes of the first system. The second system, starting at measure 34, is marked *brillante, la melodia ben marcata* and continues the melodic development with similar rhythmic patterns.

Приклад 12.



Віртуозні транскрипції М. Балакірева були першими російськими зразками світового рівня в цьому досить популярному жанрі. Недаремно вони все частіше звучать у сучасних концертних програмах.

2.4 Огляд жанрових та стильових особливостей фортепіанних мініатюр

В цьому жанрі Балакіреєв, як і більшість його сучасників-композиторів, був досить плідним. Проте більшість його мініатюр, на відміну від мейнстриму російської фортепіанної музики того часу, розраховані не на аматорів (ця традиція представлена еталонними зразками Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, фортепіанною лірикою П. Чайковського та ін.), а на піаністів-професіоналів зі значною технічною майстерністю (ця традиція походить від піаністів-віртуозів, від Ф. Шопена, Ф. Ліста, Р. Шумана). Тому в мініатюрах М. Балакірева відсутня та безпосередня „товариськість”, яка дозволила б їм увійти в побут і стати надбанням аматорського музикування. Як вірно зауважує Ю. Кремльов, «Балакіреєв на відміну хоча б від Чайковського боявся відвертих „побутовізмів”, боявся впасти в банальність» [40, с. 254]. Перешкодою до входження цих п'єс в аматорський репертуар була і їх технічна складність. Навіть невибагливі і прості за характером салонні п'єси розраховані радше на концертну естраду, ніж на сферу домашнього музикування. Типова риса балакіреєвського фортепіанного стилю –

„фрескове” письмо, схильність до крупної техніки – втілюється в низках акордів, у багаторазових октавних подвоєннях, що створює густу, насичену звукову тканину.

Основний доробок М. Балакірева в жанрі мініатюри становлять такі зразки шопенівської традиції, як 4 скерцо, 5 мазурок, 3 ноктюрни, Експромт (їх належність до даної традиції видно вже з назв), а також "Думка", «Фанданго-етюд» (друга ред. під назвою «Іспанська серенада», 1902), пізній цикл „Ескізи” та декілька інших програмних та непрограмних п'єс: Полька, Тарантела, Токата, Колискова, Капричіо, Фантастична п'єса, Елегія на смерть Комара, Танець відьом та ін.

Серед них цікавий Експромт, написаний на теми двох прелюдій того ж Ф. Шопена. Обробка шопенівських прелюдій – яскравий зразок майстерності композитора: за своїм зовнішнім оформленням, що поєднується з досить вдалим перефразуванням шопенівської мелодики, ця п'єса гідна уваги сучасних виконавців та дослідників.

До найяскравіших зразків М. Балакіревської фортепіанної спадщини треба віднести ефектне «Капричіо», написане в манері лістовських віртуозних п'єс, з їх широкою акордовою технікою та каденціями. Тут проводиться лінія масштабного розвитку від пафосної лірики головної теми (приклад 13) – до могутньої кульмінації наприкінці твору (приклад 14).

Приклад 13.



Приклад 14.



Деякі пісні п'єси відрізняються інтертекстуальністю: композитор використовує алюзії західноєвропейської музики та цитує самого себе. З таким симптоматичним для пізнього стилю М. Балакірева фактом зустрічаємося в його невеликій «Фантастичній п'єсі», де перша тема – ясно виражений шуманівський образ (що підкреслено і назвою), а наступний епізод *Vivo con brio* побудований на майже не зміненій темі власної «Тарантели».

З числа фортепіанних мініатюр заслуговує на увагу «Елегія на смерть комара», де поєднуються сфери елегійного і комічного. Ця п'єса відкрила в інструментальній музиці М. Балакірева галузь комедійно-іронічного, яку згодом широко розробляли „кучкісти”.

З важливою для національної традиції лінією фантастичного пов'язаний ранній «Танець відьом», «персонажі» якого включаються в низку казково-міфологічних перетворень. При цьому інтонаційне «зерно» танцю пізніше було покладено композитором в основу теми його відомої Польки *fis-moll* (1859 г.). Це один з яскравих прикладів інтертекстуальності або «мандрівного тематизму» (термін В. Бобровського) у М. Балакірева.

Цікавий жанровий експеримент – мазурки композитора. В них він поєднує шопенівську традицію з російським та орієнтальним інтонаційним колом. Серед них – мужня, енергійна п'ята мазурка, початковий варіант якої був другою частиною першої редакції Сонати (приклад 3). При переробці вона була значно розвинена та збагачена новим матеріалом.

Загалом мініатюри Балакірева становлять цікаву та змістовну сторінку фортепіанної спадщини ХІХ століття. Оригінальність їх стилю та технічна складність роблять їх, на нашу думку, цілком гідними навчального репертуару студентів консерваторій.

Висновки другого розділу

Дослідивши джерела, які вивчають фортепіанну творчість М. Балакірева, ми можемо констатувати, що його фортепіанна музика ще й досі залишається недослідженою в належній мірі. Лише чотири автори присвятили їй окремі розділи в ґрунтовних дослідженнях, решту становлять статті малого формату та популяризаторські брошури.

Наведена панорама фортепіанних творів М. Балакірева показала, що вони мають найтісніші зв'язки з сучасними їм традиціями – західноєвропейськими (в першу чергу з Л. Бетховеном та Ф. Шопеном, а також Ф. Лістом і Р. Шуманом) та вітчизняними (зокрема з традицією М. Глінки, а також з традицією віртуозного транскриптування, що на той час вже мала місцеве відгалуження).

Для фортепіанного стилю М. Балакірева, в цілому, є типовим „фрескове” письмо, пріоритет крупної техніки, увага до архітектоніки твору. Найбільш органічною для його стилю є велика форма, зокрема сонатна. Транскрипції М. Балакірева відрізняються непересічним віртуозним розмахом, фактурною винахідливістю, вражаючими масштабами. Його фортепіанні мініатюри, в цілому, охоплюють досить різноманітну палітру жанрів, образів, фактури та мають низку стійких стильових рис, таких як концертно-віртуозне та жанрово-побутове спрямування, типове тональне коло тощо. Більшість з мініатюр орієнтована на традицію Ф. Шопена, що відчувається і в назвах. Одна з найоригінальніших рис фортепіанної музики М. Балакірева – орієнталізм, поєднання східних, російських та західних традицій.

Велика соната b-moll op.102 в останній редакції та Другий концерт для фортепіано з оркестром Es-dur, розглянуті в даному дослідженні як приклади

„відгалуження” пізнього стилю М. Балакірева відрізняються такими якостями:

1) пріоритет інтелектуального, об’єктивного, епічного начал (на відміну від гіперемоційності та чуттєвості фортепіанної традиції О. Скрябіна та С. Рахманінова);

2) використання бетховенських жанрових, структурних та фактурних моделей (на відміну від романтичних моделей у згаданих композиторів);

3) втілення принципів „кучкізму” (епіка, картинність, яскраві характеристики, інтерес до архаїки, до орієнталізму).

Саме ці риси і зумовили розбіжність М. Балакірева зі сучасними йому „трендами” та „випадання” його пізніх фортепіанних творів з музичної панорами епохи.

3. СХІДНА ФАНТАЗІЯ „ІСЛАМЕЙ” оп.18 ЯК ПЕРЛИНА ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ М.БАЛАКІРЄВА: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

3.1 Інтонаційно–драматургічний аналіз та виконавські труднощі твору

Особливе місце серед фортепіанних творів М. Балакірєва займає східна фантазія «Ісламей» оп.18, що стала однією з вершин всієї його творчості. Про виникнення її М. Балакірєв писав німецькому критику, пропагандисту російської музики Е. Рейсу: «П'єса ця випадково задумана на Кавказі, куди мені довелося з'їздити літа три поспіль в кінці 60-х років. Цікавлячись тамтешньою народною музикою, я познайомився з одним князем, який часто приходив до мене і грав на своєму інструменті, схожому частково на скрипку, народні мелодії. Одна з них, танцювальна, звана «Ісламей», мені надзвичайно сподобалася, і з огляду на підготовку до створення «Тамари» я зайнявся обробкою цієї мелодії для фортепіано» [34].

М. Балакірєв бував на Кавказі в 1862, 1863 і 1868 роках. Оскільки в цитованому листі йдеться про кінець 60-х років, можна вважати, що цей епізод відноситься до останньої його поїздки. До роботи над «Ісламеєм» композитор приступив влітку 1869 року. Тоді остаточно склався задум твору, була знайдена друга тема, матеріалом для якої послужила пісня кримських татар, чула ним у виконанні артиста Малого театру де Лазарі [34]. Таким чином, східна фантазія «Ісламей» має певне відношення і до етнокультурної панорами України.

Безсумнівну роль у створенні східної фантазії «Ісламей» зіграло зближення М. Балакірєва в цей період з М. Рубінштейном, на віртуозні дані якого він орієнтувався, створюючи свою «східну фантазію». М. Рубінштейн став її першим виконавцем.

Розробляючи народні теми в формах лістівського монументального піанізму, М. Балакірєв не позбавляє їх самотутньої краси і характерності, а, навпаки, розкриває закладені в них внутрішні можливості за допомогою

специфічно фортепіанних прийомів, знаходить засоби для того, щоб рельєфніше виділити їх своєрідні риси.

Структура фантазії будується на поєднанні сонатної форми з варіаційними принципами розвитку. Тема головної партії після першого її проведення піддається низці варіаційних змін, в яких, проте, легко впізнається її первісна основа. Подібний метод варіювання характерний для виконання танцювальних наспівів у практиці народного інструментального музикування. Деякі з народних варіантів теми, використаної М. Балакіревим для головної партії «Ісламея», зафіксовані в його записах і відтворені в окремих епізодах п'єси.

Така структура ставить перед виконавцем драматургічну проблему наскрізного розвитку: щоб повтори варіюваного матеріалу не звучали одноманітно, механічно, треба: 1) знайти спільне, об'єднуюче начало через темпоритм, пульсацію, 2) знайти відмінне в кожному проведенні теми (характерні інтонації, динаміка, тембральне підкреслення регістрів, педаль тощо).

Карбована за ритмом запальна танцювальна мелодія (12/16) – основна тема східної фантазії «Ісламей» (приклад 15). Її викладення на початку твору розпочинає собою цілий ланцюг складних варіюваних повторень (приклади 16, 17), які немовби малюють картини народного танцю, що поступово ускладнюється, збагачується все більш і більш винахідливими рухами, як це прийнято у кавказькій танцювальній культурі. Від мелодії, викладеної на одному рядку, піаніст має поступово перейти до необхідності озвучувати одночасно декілька гармонічних пластів. Особливо типовим для фортепіанного стилю М. Балакірева тут є швидкий рух аккордами *martellato*, розподіленими між правою і лівою рукою (приклади 16, 17).

Приклад 15.



Приклад 16.



Приклад 17.



Такі фактурні прийоми ставлять перед піаністом, окрім суто технічних, моторно-рухових задач (серед яких не останнє місце займає фізична витривалість), ще й низку інтонаційно-художніх проблем. Головна з них – лінійна передача мелодичної лінії з руки в руку. Вертикальний рух руки не має „переривати” цієї лінії. В такій швидкій та масштабній фактурі це неабияка проблема, враховуючи те, що для якісного промовляння фактури необхідна чітка артикуляція, що працює знову ж таки на відокремлення звуків, а не на злиття. Піаніст має відшукати оптимальний баланс між цими полюсами.

Кантиленна друга, „кримськотатарська”, тема контрастує першій і за своїм виразним строем, і за формою викладу (приклад 18). Контраст головної

та побічної партій підкреслений і зіставленням далеких тональностей, які перебувають в малосекундовому співвідношенні: ре-бемоль мажор – ре мажор. Експозиційне проведення другої теми залишається самостійним відокремленим „острівцем” у структурі твору. В розробці і далі в репризі вона втрачає ясні мелодійні обриси, підкоряючись ритмічній енергії головної партії (приклад 20). Появу докорінно зміненої побічної теми в репризі М. Балакіреєв зазначив в рукопису ремаркою: «Жваво, темп тріпака» (приклад 21). Так наочно композитор ілюструє думку про спорідненість культур.

В другій темі піаніст має відтворити особливу манеру східного чуттєвого співу. Мелодичний орнамент – вокалізи, в яких треба максимально подолати „ударну” природу фортепіано та досягти повної ілюзії глісандо. Характерні „спекотні” інтонації потребують щедрої агогіки, без якої не можна уявити собі імпровізаційний східний спів.

Через один із варіантів кримськотатарської теми відбувається перехід до репризи (*Tempo grmo*, 12/16, приклад 19). У подальшій музиці власне не зустрічається вже ані нового матеріалу, ані нових прийомів розробки, але ці повторення до кінця п'єси утворюють справжній захоплюючий вир енергії. Безперервне нагнітання звучності призводить до нового рівня ускладнення танцю (коди).

В репризі ще в більшій мірі, ніж в першому розділі, потрібно підкреслювати наскрізний розвиток, нестримну спрямованість музичного потоку до кінцевої кульмінації. Така драматургія, ускладнена трансцендентними фактурними „винаходами” автора, потребує не лише емоційної самовіддачі, подібної до шаманського танцю, але й раціонального розрахунку темпів, сили звуку та власних зусиль.

Приклад 18.

Andantino espressivo м.м. ♩ = 66

p

poco scherzando

Приклад 19.

Poco più mosso, energico м.м. ♩ = 76

do

ff

poco a poco più cresc. ed agitato

Приклад 20.

p

mf

poco a poco più cresc. ed agitato

Приклад 21.

The image shows a musical score for the piece 'Islamey' by M. Balakirev. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system is marked 'Allegro vivo' with a tempo of 132. The second system is marked 'leggiere' and 'p'. The score is in 2/4 time and features a complex, virtuosic piano texture with rapid sixteenth-note passages and dynamic markings like 'ff' and 'p'.

Цей твір є випробуванням для віртуоза. Досить сказати, що східна фантазія „Ісламей” використовується як конкурсний твір на престижних змаганнях піаністів. Не забудемо при цьому, що «Ісламей» написаний ще у 1869 р. Видатний російський піаніст М. Рубінштейн, якому присвячено фантазію, писав М. Балакіреву: „Я працюю, як нещасний, над Вашою п'єсою „Ісламей”, вважаючи її доступною лише небагатьом” [46, с.121]. Наприкінці 60-х років такий твір був справжньою революцією в галузі фортепіанного письма. М. Балакіреві розробляє тут сферу токатності, що надзвичайно поширилася у ХХ ст. В піаністичних прийомах „Ісламею” можна знайти багато подібного до піанізму С. Прокоф'єва (Токата, Третя соната) або І. Стравінського (Три фрагменти з балету „Петрушка”). Можна згадати небагато творів, які б мали такий вплив на подальший розвиток інструментальної музики. Справжню оцінку і поширення по всьому світу «Ісламей» отримав завдяки Ф. Лісту, який високо цінував п'єсу і пропагував її серед своїх учнів.

В східній фантазії „Ісламей” переважають два види техніки: крупна акордово-октавна, лістівського типу (умовно кажучи, „полюс форте”), та дрібна, витончено-пластична, як мереживо (умовно кажучи, „полюс піано”).

При опрацюванні першого виду слід керуватися, на наш погляд, загальним принципом: немає октав або акордів, які б не були частиною мелодичної лінії. Відповідно, виконавець має мелодично зв'язувати всі

октави та акорди між собою. Повнота звучання досягається при цьому свободою піаністичного апарату та вільною „віддачею” тілесної енергії клавіатури, а не „силовими прийомами”. Можна образно сформулювати основний принцип романтичної крупної техніки: сила – в свободі.

При опрацюванні другого виду виконавець має залучити до своєї „творчої лабораторії” досягнення романтичної традиції „співу на роялі”. Саме східний спів найбільшою мірою ставить піаніста перед необхідністю створити ілюзію глісандо, „безударного” звучання, подібного гри на духовому інструменті без „атаки” – коли кожен звук вільно перетікає в наступний.

Крім того, така фактура потребує від виконавця колористичних вмінь, володіння обертоновими барвами фортепіано. Саме в особливій барвистості, підкресленій „свіжою” орієнтальною гармонією, прихований один із секретів популярності східної фантазії „Ісламей”. Особливо важливим тут є, на наш погляд, вміння виконавця слухати тишу. Саме ці дорогоцінні моменти в середній частині мають бути змістовими акцентами твору.

Окремо слід зазначити важливу роль поліфонії в фантазії. Це романтична поліфонія лістівського типу: в середньому епізоді підголоски „сплітаються” у барвисті мережива. Виконавець має мелодично проінтонувати кожен з них, зберігаючи ієрархію вертикалі, в якій командний голос належить тематичному матеріалу.

Головна проблема, перед якою східна фантазія „Ісламей” ставить піаніста – його фізична витривалість. В крайніх (віртуозних) частинах навантаження на руки „подвоюється”, завдяки чому твір такого масштабу може бути важко навіть дограти до кінця, якщо піаніст не володіє навичками „скидання” напруження та розподілу зусиль. Цю загальну проблему можна розділити на такі конкретні:

1) Проблема правильної „віддачі” ваги руки роялю. Адже, коли піаніст тривалий час грає форте, залишаючи напруження „в собі” – воно накопичується та призводить до передчасного стомлення. Звісно, такі твори,

як „Ісламей”, треба брати у програму лише після остаточного оволодіння навичкою „віддачі” ваги.

2) Проблема виконання *martellato* окреслена вище: лінійна передача мелодичної лінії з руки в руку при збереженні чіткої артикуляції фактури. Через відсутність правильних навичок „віддачі” ваги ця проблема може стимулювати зайве напруження.

3) Проблема вільного переносу руки в стрибках та інших значних переміщеннях по клавіатурі. Переміщення, стрибки – проблемний тип фактури вже через саму складність попадання на потрібні клавіші в швидкому русі. Але це не головна проблема виконання такого типу фактури; головна, на нашу думку, – провокація зажаття руки, що виникає через недостатню щільність рухо-моторних зв'язків між полюсами стрибку та „страх висоти” (страх не вцілити в потрібну клавішу). Фактура твору містить чимало таких стрибків. Їх потрібно виконувати „через них”, нижньою дугою, начебто „смичками”. Аналогія з технікою гри на струнно-смичкових інструментах є прямою та буквальною: зап'ястя піаніста має поводити себе так само, як рука скрипаля, що веде смичок. Лише тоді піаніст уникне зайвого напруження під час переносу, яке неминуче виникає, коли піаніст витрачає зайве зусилля на підняття руки вгору. Звідси базова вимога для опрацювання такої фактури: вся вона, враховуючи далекі стрибки, має бути розучена *legato* або *quasi legato*.

4) Проблема розподілу фізичної та емоційної енергії (енергетична драматургія твору). Сюди входить як суто рухово-моторне навантаження, в деяких епізодах трансцендентне (особливо в крупній техніці), так і загальний енергетичний „фонд” піаніста, який не має вичерпатися передчасно. Розповсюджена помилка піаніста – „виплеск” всього „фонду” вже на початку твору, внаслідок чого реприза не отримує потрібної сили та якості. Так само й однакове напруження протягом всього твору приведе до передчасної втоми виконавця. Але ж фактура твору не є однаковою: фантазія має фактурно „розріджені” епізоди. Піаніст має розподіляти фізичне напруження таким

чином, щоб знаходити епізоди та навіть окремі „точки” для „відпочинку”. Ними можуть бути початки фраз із диханням, на якому можна „скинути” зайве напруження, або інтонаційно „важкі” звуки, що потребують більше часу.

Запальний тонус фантазії провокує піаніста на передчасний „виплеск” всіх ресурсів. Але слід не забувати прислів'я „кінець – ділу вінець” та пам'ятати про необхідність збереження ресурсу на репризу, котра якраз у цьому відношенні представляє найбільшу проблему: стрімкий рух, насичений віртуозними елементами, має бути вибудований як послідовне зростання енергії аж до кульмінації в кінці. При цьому треба зважати не лише на фізичне, але й на емоційне напруження: в усіх розділах фантазії його треба зберегти, на нашу думку, для кульмінаційних зон та для завершення твору.

3.2 Порівняльний аналіз виконавських версій східної фантазії „Ісламей” піаністів В. Горовиця та Е. Гілельса

В цьому підрозділі ми порівнюємо дві виконавські версії східної фантазії «Ісламей» ор.18 піаністів В. Горовиця та Е. Гілельса. Вибір виконавців продиктований, по-перше, тим, що вони уособлюють, як на нашу думку, два різних виконавських типи – віртуозний та раціоналістичний. Друга причина – той факт, що ці піаністи родом із України.

Володимир Горовиць - одна з найвидатніших постатей фортепіанного мистецтва ХХ ст. Прослуховуючи аудіо-спадщину В. Горовиця, можна тільки захоплюватись його професійною майстерністю, унікальною технікою та бездоганним володінням звуковою палітрою роялю. В. Горовиця можна віднести до представників романтично-віртуозного типу піанізму (згідно з Д. Рабиновичем [52]). Насамперед вражає його відношення до авторського тексту. Інколи інтерпретації виконавця настільки сильно різняться з авторським задумом твору, що народжується нова концептуально-виконавча редакція цих творів.

Запис східної фантазії «Ісламей» ор.18 у виконанні В. Горовиця було зроблено на одному з його концертів у Нью-Йорку в 1950 році. Ці роки в творчості В. Горовиця ознаменовуються як період творчої зрілості, згідно з класифікацією Д. Рабиновича. Виконання східної фантазії «Ісламей» В. Горовицем пронизане ефектністю, віртуозним розмахом. Індивідуальний почерк майстра відчувається в особливо „натягнутому” ритмі, в примхливій грі акцентів швидких частин твору. В. Горовиць бере вкрай швидкий темп, але не тільки бездоганно витримує його без будь-якихось наслідків для якості фактури, але й зберігає незламний пульс, не піддаючись спокусі віддатися моторній стихії. Завдяки бездоганному слуховому контролю виконавця, вдосталь перенасичена фактура крайніх розділів фантазії сприймається досить прозорою та розчленованою. Кожен окремих пласт фактури добре прослуховується і бездоганно вибудовується у звуковому відношенні. Завдяки вільному володінню темброво-артикуляційним звуковидобуванням, орієнтальні риси фантазії стають ще більш вишуканими та яскравими. При прослуховуванні аудіозапису виконання В. Горовицем фантазії «Ісламей» складається відчуття трансцендентальності виконання, на якийсь час в уяві слухача може постати образ самого Ференца Ліста. Насамперед, це пов'язано з вибором вкрай швидких темпів, але слід відмітити, що манера виконання В. Горовиця, при всій її зовнішній віртуозності, відрізняється різноманітністю внутрішнього інтонування музичного матеріалу.

Танцювально-лірична кримськотатарська тема у виконанні музиканта перетворюється на співучу кантилену в східному стилі. Головна особливість виконання середнього розділу В. Горовицем полягає в мовному декламуванні музичної тканини. Другу тему він інтонує у відповідності з принципами романтичної декламації. Мовна манера виконання музичної фактури є однією з головних відмінних особливостей інтерпретацій В. Горовиця. За багатьма свідченнями, він любив та цінував оперне мистецтво, грав у дружньому колі напам'ять цілі картини та дії з улюблених опер. Напевно, серед них були й російські опери, присвячені орієнтальній темі –

„Князь Ігор” О. Бородіна, „Демон” А. Рубінштейна, „Золотий півник” М. Римського-Корсакова. Інтенаційне коло цієї традиції, збагачене афектованою романтичною артикуляцією, відчувається у В. Горовиця в другій темі „Ісламея”. Піаніст використовує тут романтичну агогіку, яку підкоряє, однак, темповому стрижню, не дозволяючи собі значних відхилень від темпу, які б роздробили форму.

У фіналі трансцендентальність виконання доходить до свого апогею. Третій розділ В. Горовиць вибудовує поступово, так, що фінальний акорд викликає сплеск піднесення у слухачів (на записі, зробленому в концертному залі, чути „шквал” овацій та захоплені вигуки з залу). Отже, східна фантазія «Ісламей» у виконанні В. Горовиця має таку сукупність індивідуальних рис:

- монолітність форми та її цілісне охоплення, динамічність розвитку музичної тканини;
- складність трансцендентального рівня суто технічної сторони виконання;
- розчленованість та прозорість фактури при тонкій диференціації окремих її пластів, завдяки феноменальним слуховим якостям виконавця;
- синтез тембрового різноманіття, мовної декламації та пластичного інтонування.

Виконання східної фантазії «Ісламей» В. Горовицем на сьогоднішній день є однією з найпопулярніших інтерпретацій цього твору. Його без сумнівів можна вважати еталонним як з технічної, так і з музичної точки зору.

Виконавська версія Еміля Гігельса. Еміль Гігельс - одна з найвизначніших та найвеличніших постатей у світовому фортепіанному мистецтві. Масштаб його особистості важко порівнювати з чимось іншим. В аудіодоробку Е. Гігельса безліч знакових записів, серед яких і запис східної фантазії «Ісламей» op.18 М. Балакірева.

Е. Гігельса можна віднести до раціоналістичного типу піанізму. Піанізм виконавця позбавлений естрадної химерності та бравури при всій його

технічній та віртуозній досконалості. Для інтерпретацій Е. Гілельса характерна концептуальність виконавських задумів, кожен музичний твір у його виконанні - це художньо-інтелектуальний задум, достатньо чіткий та образний.

Аудіозапис східної фантазії «Ісламей» ор.18 у виконанні Е. Гілельса було зроблено на одному з його концертів у Москві, у 1950 році. У виконанні Е. Гілельса східна фантазія «Ісламей» ор.18 позбавлена віртуозної мішури, орієнтованої на широкі маси слухачів. Головною рисою можна назвати внутрішню єдність, монолітність звукового матеріалу: вся фантазія в звуковому, тембральному відношенні звучить немовби «в одному ключі». Це підкреслюється майстерною передачею виконавцем багаті палітри орієнтальних рис фантазії за допомогою тонкої диференціації крайніх пластів фактури. Між тим, не можна не звернути увагу на тонку, майже ювелірну, обробку дрібних деталей. Особливою філігранністю відрізняється мелодичний рельєф першої черкеської теми. Кожна інтонація чітко підкреслена, добре чути всі дрібні мотивні відхилення. Найвіртуозніші крайні розділи фантазії в виконанні Е. Гілельса мають такі характерні ознаки, як широта побудови фраз та їх округлення, на відміну від В. Горовиця, у якого фрази більш окреслені та опуклі.

Виконання східної фантазії «Ісламей» Е. Гілельсом в деяких рисах подібне до виконання В. Горовиця: на першому місці тут знову ж таки пружний ритм. Також можна відмітити бездоганний звуковий контроль фактурних пластів, побудову „монолітної” форми за допомогою єдиного темпового стрижня. Нарешті, два титани піанізму подібні і в віртуозності, і в досконалості володіння всім арсеналом крупної техніки та барв, що передаються нею.

Проте цим їх подібність і обмежується. Вже з першого проведення головної теми зрозуміло, що Е. Гілельс виходить з іншої традиції виконавства, яка теж грала велику роль для балакіревського піанізму, а саме – класичної, бетховенської. Е. Гілельс бере більш стриманий темп, що дозволяє

зробити рельєфнішою конструкцію твору. Якщо виконання В. Горовиця справляє враження темпераментного „виплеску” енергії, то запис Е. Гілельса – стриманого її „накопичення”, що врешті-решт призводить до її „вибуху” в кодї.

Кримськотатарська друга тема у виконанні Е. Гілельса проникнута роздумами, спогляданнями. В ній так само присутня речова декламаційність, як і у виконанні В. Горовиця, але вона більш камерна, витримана, рельєфна. Для виконавця це не „опера” тема, а поетична східна казка. Е. Гілельс трактує цю тему як імпресіоністичну картину в душі „екзотичних” замальовок К. Дебюсі чи М. Равеля. На першому місці для піаніста тут – чарівні барви Сходу, передані через тембральну палітру та реєстровку. Така інтерпретація є цілком слушною, адже історично так склалося, що російській орієнталізм (зокрема саме „Ісламей”) мав значний вплив на композиторів-імпресіоністів.

Фінальну частину Е. Гілельс вибудовує поступово, за допомогою динамічного сплеску та спаду. Головною рисою є знову ж таки широке дихання фраз, які, компонуючись між собою, об’єднують третій найвіртуозніший розділ у єдиний звуковий компонент всієї фантазії. При цьому виконання наповнене віртуозною свободою, внутрішньою напруженістю та емоційністю.

Фортепіанна інтерпретація Е. Гілельса має такі яскраво виражені індивідуальні риси:

- змістовність, концептуальність задуму, направленість на розкриття художнього образу твору;
- широке дихання фраз, вибудованість форми та виконавської драматургії твору;
- різнобарвність звучання роялю;
- увага до дрібних деталей, мелодичних рельєфів та інтонацій;
- речова декламаційність камерного характеру.

Проаналізувавши дві інтерпретації східної фантазії «Ісламей» піаністів В. Горовиця та Е. Гілельса, ми познайомились з різними трактовками

авторського тексту та композиторського стилю. Хоча ці двоє піаністів і творили в одну епоху (навіть аудіозаписи зроблені в один і той же рік), їх виконання мають чимало відмінностей.

В. Горовиць та Е. Гілельс належать до різних виконавських типів. В. Горовиця можна віднести до віртуозного типу піанізму. Його темпераментне виконання пронизане віртуозністю та ефектністю. Однак при всій яскравості та масштабності його виконання, в його трактовці відсутнє таке концептуальне начало, виразність, наповненість художньої інтонації, яке притаманне Е. Гілельсу, представнику раціоналістичного типу піанізма.

Без сумнівів, обидва виконання стоять на вершині хіт-параду інтерпретацій «Ісламея», кожна з цих інтерпретацій унікальна, зразкова та неповторна.

Висновки третього розділу

Фантазія „Ісламей” М. Балакірева є водночас одним з найтиповіших та найоригінальніших творів петербурзької школи. Її можна вважати взірцем підходу „кучкістів” до фольклору, до орієнтальної тематики, до жанрово-побутової теми. В той самий час це віртуозний твір трансцендентної складності, що не має аналогів не лише в російській, але й в світовій піаністичній практиці того часу. „Ісламей” мав значний вплив на фортепіанну музику як Росії, так і Європи, зокрема від нього відходять нитки до традиції „ударного” піанізму ХХ століття.

Головна проблема, перед якою фантазія „Ісламей” ставить піаніста – його фізична витривалість. Щоб розв`язати її, треба володіти низкою професійних навичок, серед яких перше місце займає навичка „віддачі” ваги роялю та зв`язку звуків „через низ”, „смичком”. Також важливим є вміння виконавця розподіляти енергетичні ресурси: він має розрахувати їх так, щоб не вичерпатися передчасно та довести напруження до піку в кульмінації репризи.

Для романтичної традиції виконання східної фантазії „Ісламей”, уособленій в постаті В. Горовиця, характерний віртуозний блиск у поєднанні з „оперною” декламацією кантилени; для класичної традиції, уособленій у постаті Е. Гілельса, характерний пріоритет звукового образу, концептуальності задуму та інтонаційного начала. Проаналізувавши дві інтерпретації східної фантазії «Ісламей» піаністів В. Горовиця та Е. Гілельса, ми окреслили чіткий стильовий портрет піаністів та особливості їх виконання. В. Горовиць та Е. Гілельс, які творили в одну епоху, постають перед нами як представники двох різних типів піанізму – романтично-віртуозного та раціоналістичного. Без сумнівів, обидві виконавські інтерпретації східної фантазії «Ісламей» є еталоном фортепіанного мистецтва всіх часів.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження фортепіанної музики М. Балакірева показало, що вона не поступається кращим сучасним зразкам та цілком гідна впровадження в концертну та педагогічну практику.

Стилістичний аналіз фортепіанних творів М. Балакірева показав їхню специфіку, яка полягає в розбіжності з мейнстримом зламу століть (стильовим вектором, заданим композиторами московської школи під впливом західноєвропейського романтизму). Ця розбіжність полягає в пріоритеті епічного, мужнього, об'єктивного, інтелектуального начал в творах М. Балакірева в протиположності гіперемоційності та чуттєвості творів О. Скрибіна та С. Рахманінова. Аналіз також показав, що в цих рисах не можна вбачати лише консервативну природу: музична еволюція показала, що вони мали значний потенціал розвитку.

Аналіз фортепіанних творів М. Балакірева великої форми – сонат, концертів, – показав, що саме цей жанр є найбільш органічним для композитора. Для його фортепіанного письма є типовим „фрескове” письмо, пріоритет крупної техніки, увага до архітекtonіки твору, що свідчить про вплив класичної традиції, а також традиції гензельтівського піанізму.

Аналіз фортепіанних транскрипцій М. Балакірева показав, що вони відрізняються неабияким віртуозним розмахом, фактурною винахідливістю, вражаючими масштабами. Це перші транскрипції в російській музиці, які можна поставити в один ряд з лістівськими.

Аналіз фортепіанних мініатюр М. Балакірева показав, що вони, в цілому, охоплюють досить різноманітну палітру жанрів, образів, фактури та мають низку стійких стильових рис, таких, як концертно-віртуозне та жанрово-побутове спрямування, типове тональне коло тощо. Більшість із мініатюр орієнтовані на традицію Ф. Шопена, що відчувається і в їх назвах.

Порівняльний аналіз фортепіанних творів М. Балакірева в жанрово-стильовому контексті епохи, в перехресті традицій (російських та західноєвропейських) показав, що вони мають найтісніші зв'язки з сучасними

їм традиціями – європейськими (в першу чергу з Л. Бетховеном та Ф. Шопеном, Ф. Лістом та Р. Шуманом) та вітчизняними (зокрема з традицією М. Глінки, а також з традицією віртуозного транскриптування, що на той час вже мала місцеве відгалуження). Фортепіанна музика М. Балакірева тісно пов'язана із власною піаністичною естетикою автора, з його виконавським стилем, що тяжів до класичної школи, уособленої в ті часи у традиції А. Гензельта. Від творів М. Балакірева тягнуться численні нитки до творчості його наступників – від кучкістів до М. Рубінштейна, А. Аренського, О. Скрябіна, С. Рахманінова і далі – до С. Прокоф'єва та І. Стравінського. Деякі фактурні та ритмічні прийоми, знайдені М. Балакіревим в східній фантазії „Ісламей” та в мазурці з сонати b-moll, передбачають піанізм ХХ століття з його ударною манерою гри.

Теоретичний аналіз східної фантазії „Ісламей” op.18 показав, що вона є яскравим прикладом фортепіанної творчості М. Балакірева та одним з найтиповіших творів петербурзької школи, взірцем підходу „кучкістів” до фольклору, до орієнтальної тематики, до жанрово-побутової теми, і водночас – віртуозним твором трансцендентної складності. „Ісламей” мав значний вплив на фортепіанну музику як Росії, так і Європи, зокрема від нього відходять нитки до традиції „ударного” піанізму ХХ століття.

Виконавський аналіз східної фантазії „Ісламей” op.18 показав, що головною виконавською проблемою твору є фізична витривалість піаніста. Щоб розв'язати її, треба володіти низкою професійних навичок, серед яких перше місце займає навичка „віддачі” ваги роялю та зв'язку звуків „через низ”, „смичком”. Також важливим є вміння виконавця розподілити енергетичні ресурси: він має розрахувати їх так, щоб не вичерпатися передчасно та довести напруження до піку в кульмінації репризи.

Огляд виконавських версій фантазії „Ісламей” показав, що для романтичної традиції виконання „Ісламея”, уособлений в постаті Володимира Горовиця, характерний віртуозний блиск у поєднанні з „оперною” декламацією кантилени; для класичної традиції, уособлений у постаті Еміля

Гілельса, характерний пріоритет звукового образу, концептуальності задуму та інтонаційного начала. Проаналізувавши дві інтерпретації піаністів, ми окреслили їх чіткий стильовий портрет та особливості їх виконання. В. Горовиць та Е. Гілельс, які творили в одну епоху, постають перед нами як представники двох різних типів піанізму – романтично-віртуозного та раціоналістичного.

Багато в чому М. Балакіреєв був першовідкривачем, що прокладав нові шляхи в музиці. Його вихованці і послідовники, йдучи цими шляхами, досягли, можливо, в деяких жанрах більших висот і перевершили свого наставника. Але за М. Балакіреєвим завжди залишиться слава вчителя, натхненника нових пошуків у мистецтві.

Доля М. Балакіреєва складна і багато в чому трагічна. Сміливий новатор і боєць, що стоїть біля витоків того руху, який привів до найвищого розквіту національної традиції в другій половині ХІХ століття, він раптово замовкає, а коли знову повертається до творчості – його твори вже в значній мірі втрачають інтерес новизни та актуальності. Це приречило композитора на болісну самотність та віддалило навіть від колишніх друзів і однодумців. Але найкраще з того, що створено М. Балакіреєвим, міцно увійшло в скарбницю музичної класики і стало невід'ємним її надбанням. І якщо такі його сучасники, як М. Мусоргський, О. Бородін, П. Чайковський, М. Римський-Корсаков, зуміли досягти в своїй творчості великих художніх висот, то майже всі вони були зобов'язані М. Балакіреєву як першопрохідникові, відкривачеві нових шляхів, а іноді і безпосередньому керівнику й наставнику. Все це визначає його особливу роль в історії музики.

Література:

1. Алексеев А. Русская фортепианная музыка. Конец XIX – начало XX в. М. : Наука, 1969. 490 с.
2. Алексеев А. Музыкально-исполнительское искусство конца XIX – первой половины XX века: монография: в 2-х т. М.: РАМ им. Гнесиных, 1995. Т. 1 327 с.
3. Аракчиев Д. Восточные напевы в произведениях русских композиторов // Музыка и жизнь, 1908, – №5
4. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века. Л.: Музыка, 1979. 345 с.
5. Асафьев Б. Шопен в воспроизведении русских композиторов // Избранные труды. В 5 т. М.: АН СССР, 1955. Т. 4. С. 310—319.
6. Балакирев, Милий Алексеевич // Энциклопедический словарь / под ред. И. Е. Андреевский. СПб.: Брокгауз — Ефрон, 1891. Т. IIа. С. 782–783
7. Балакирев М. Переписка с Н.Г.Рубинштейном и М.П.Беляевым // Ред. предисл. и коммент. В.А. Кисилева. М.: Музыка, 1956. 103 с.
8. Балакирев М., Стасов В. Переписка. М.: Музыка, 1977. 422 с.
9. Бэлза И. Исторические судьбы романтизма и музыка: очерки. М.: Музыка, 1985. 200 с.
10. Гордеева Е. Композиторы "Могучей кучки" / Е. Гордеева. - 3-е изд., перераб. и доп. М.: Музыка, 1985. 444 с.
11. Демченко А. Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века. М.: Композитор, 2005. 264 с.
12. Домбург Э. Письма Е. П. Глазуновой к М. А. Балакиреву: штрихи к портрету композитора / Э. Домбург-Окунева. // Балакиреву посвящается : сборник статей и материалов / М-во культуры РФ, Союз композиторов Санкт-Петербурга ; ред.-сост. Татьяна Зайцева. Санкт-Петербург, Композитор, 2014. С.244-317
13. Дудаева Н. Парижская премьера балета "Исламей" на музыку М. А. Балакирева. // Балакиреву посвящается: сборник статей и материалов / М-

- во культуры РФ, Союз композиторов Санкт-Петербурга ; ред.-сост. Татьяна Зайцева. Санкт-Петербург.: Композитор, 2014. С.124-133
- 14.Зайцева Т. Балакирев и Лядов: учитель и ученик // Из прошлого и настоящего отечественной музыкальной культуры. Сб. трудов МГК им. Чайковского / Ред.-сост. Е. Б. Долинская. М.: 1993.
- 15.Зайцева Т. Балакирев в диалоге с современниками // Петербургский музыкальный архив. Вып.2. / Ред.-сост. Ф. В. Панченко, Т. З. Сквирская, В. А. Сомов. СПб.: 1998.
- 16.Зайцева Т. Балакирев и Шуман // Шуман и перекрестье путей музыки и литературы. Сб. трудов международной конференции / Ред.-сост. Г.И. Ганзбург. Харьков, 1997.
- 17.Зайцева Т. Духовные искания Балакирева в 1870-х годах // Сб. трудов РНБ / Ред.-сост. Н. В. Рамазанова. СПб. : 1999.
- 18.Зайцева Т. М. А. Балакирев и русская мысль о музыке // Балакиреву посвящается: сборник статей и материалов / М-во культуры РФ, Союз композиторов Санкт-Петербурга ; ред.-сост. Татьяна Зайцева. Санкт-Петербург, Композитор, 2014. С .37-79
- 19.Зайцева Т. М. А. Балакирев: Путь в будущее // Санкт-Петербург, Композитор , 2017. 751 с.
- 20.Зайцева Т. Милий Алексеевич Балакирев : истоки. СПб. : Канон, 2000. 434 с.
- 21.Зайцева Т. Педагогические принципы Балакирева-пианиста // Проблемы развития художественного мышления. Вып.2. Сб. трудов / Ред.-сост. И. С. Федосеев. СПб-Волгоград, 1997.
- 22.Зайцева Т. Страницы творческой биографии М.А. Балакирева : по архивным материалам и откликам современников : учеб. пособие по курсу истории музыки. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств, 2006. 112 с.

- 23.Зайцева Т. Творческое становление Балакирева как художественный феномен русской культуры 1830 - 1850-х гг. / Автореф. докт. дис. СПб. : 2000. 35 с.
- 24.Т. Зайцева. Творческие уроки М.А. Балакирева. Пианизм, дирижирование, педагогика: исследовательские очерки. СПб. : "Композитор", 2012. 493 с.
- 25.Зайцева Т. Улыбышев и театр / Музыкальная жизнь. 1994. № 9. С.31-33.
- 26.Закарян-Рутстайн С. "Исламей" М. А. Балакирева: некоторые аспекты исполнения / С. Закарян-Рутстайн. // Балакиреву посвящается : сборник статей и материалов / М-во культуры РФ, Союз композиторов Санкт-Петербурга ; ред.-сост. Татьяна Зайцева. Санкт-Петербург, Композитор, 2014. С.114-123.
- 27.Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М.: Моск. гос. консерватория, 1997. 415 с.
- 28.Зинькевич Е. «Недостовверное прошлое» русской музыки // Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе: Сборник статей. М. : Композитор, 2010. С.128-144.
- 29.Иванова М. Два великих современника: Балакирев и Лист: сайт. URL: http://expositions.nlr.ru/ex_manus/balakirev_list/ (дата обращения:19.01.2019).
- 30.Иванчей Н. Затерянный мир: русские транскрипторы XIX века // Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе: Сборник статей. М. : Композитор, 2010. С.145-159.
- 31.Как исполнять русскую фортепианную музыку: Сборник статей / Ключникова Е. М. : Классика-XXI, 2009. 160 с.
- 32.Калмыков В. Поездки М. А. Балакирева в Варшаву (1891, 1894) // Милий Алексеевич Балакирев: Исследования и статьи. Л. : 1961. С. 422-434.
- 33.Кашкин Н. Д. Статьи о русской музыке и музыкантах. М. : 1953.
- 34.Келдыш Ю. Балакирев / История русской музыки. Т. 7 // сайт. URL: <https://lib.rmvoz.ru/bigzal/irm/7/balakirev/st> (дата обращения:23.01.2019).

35. Константинова М. Из истории Бесплатной музыкальной школы (1862-1873) // Балакиреву посвящается. [М.А.Балакирев. Личность. Традиции. Современники] СПб, Композитор, 2004. С.68-82.
36. Крюков А. "Могучая кучка": страницы истории петербургского кружка музыкантов // Л., Лениздат, 1977. 270 с.
37. Кунин И. М. А. Балакирев // М., СК, 1967. 144 с.
38. Ляпунова О. Неопубликованная автобиография М. А. Балакирева // Балакиреву посвящается. [М.А.Балакирев. Личность. Традиции. Современники] СПб, Композитор, 2004. С.62-67.
39. Ляпунова А. С. Творческое наследие М. А. Балакирева: Кат. произведений. Л., 1960. Вып. 2
40. Милий Алексеевич Балакирев : исследования и статьи / НИИ театра, музыки и кинематографа. Л., Государственное музыкальное издательство, 1961. 444 с.
41. Милий Алексеевич Балакирев: Воспоминания и письма / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографа. Л. : Гос. муз. изд-во, 1962. 477 с.
42. Милий Алексеевич Балакирев: летопись жизни и творчества / Ленинградский гос. ин-т театра, музыки и кинематографа. Л. : Музыка, 1967. 598 с.
43. Михайлова Е. «Со временем он будет второй Глинка». Знакомство М. А. Балакирева с М. И. Глинкой: сайт. URL: http://expositions.nlr.ru/ex_manus/balakirev_glinka/meeting.php (дата обращения: 19.01.2019).
44. Михайлова Е. Фантазия на темы из оперы Глинки «Жизнь за царя» / сайт. URL: http://expositions.nlr.ru/ex_manus/balakirev_glinka/opera.php (дата обращения: 10.04.2019).
45. Михеева Л. «Исламей» М.А. Балакирева. М., Музгиз, 1961. 19 с.
46. Музалевский В. М. А. Балакирев: критико-биографический очерк. Л., Лениздат, 1938. 136 с.

47. Нестьев И. "Исламей" М. Балакирева / И. Нестьев. // Сов. музыка, 1938, №3. С.51-67.
48. Орлова А. Мусоргский в Петербурге. / сайт. URL: <http://kompozitor.su/books/item/f00/s00/z0000001/st009.shtml> (дата обращения: 12.01.2019).
49. Орлова Е. Лекции по истории русской музыки. М. : 1977. 384 с.
50. Петропавлов А. М. А. Балакирев и С. В. Рахманинов: связующие нити творчества. // Балакиреву посвящается. / М.А.Балакирев. Личность. Традиции. Современники. СПб, Композитор, 2004. С.142-152.
51. Проноза А. Ориентализм в русской музыке как опыт изучения культурной диффузии // Культура народов Причерноморья. 2009, No. 155. С. 94-98.
52. Рабинович Д. Исполнитель и стиль. М.: Издательский дом «Класика XXI», 2008. 208 с.
53. Рондарев А. Русский минор Балакирева: сайт. URL: <https://sputnikipogrom.com/culture/14624/balakirevs-russian-minor/#.Xh9Qwv4zYcg> (дата обращения: 11.05.2019).
54. Римский-Корсаков А. Два Балакирева // Музыкальная летопись, кн. 3. Л. : 1926.
55. Римский-Корсаков, Н. А. Летопись моей музыкальной жизни . М. : Музыка, 1980. 454 с.
56. Сайфуллина М. Отражение восточной ментальности в мировой музыкальной культуре // Вестник ТГПУ. 2004, No 2. Сайт. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/otrazhenie-vostochnoy-mentalnosti-v-mirovoy-muzykalnoy-kulture> (дата обращения: 19.01.2020).
57. Серов А. Музыкальное утро в зале Императорского Петербургского университета // Статьи о музыке. М., 1985. Вып. 1-А. С.189-191.
58. Ситалова А. «Русский Восток» в творчестве М.Балакирева : сайт. URL: <https://studylib.ru/doc/377467/russkij-vostok%C2%BB-v-tvorchestve-m.-balakireva> (дата обращения: 1.05.2020).

- 59.Слонимский С. Еще раз о Балакиреве и его сонате. // Балакиреву посвящается. / М.А.Балакирев. Личность. Традиции. Современники. СПб., Композитор, 2004. С. 105-107.
- 60.Слонимский С. Портрет музыканта в свете концепций конца XX века: Милий Балакирев // Из прошлого и настоящего музыкальной культуры: Межвуз. сб. ст. Вып. 3. М. Магнитогорск, 1997. С. 36 – 45.
- 61.Тимофеева К.В Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства): Дис. ... канд. мистецтвознавства 17.00.03 Музичне мистецтво / Харків, Харківський національний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. 2008. 173 с
- 62.Уолкер Н. Соната М. А. Балакирева: разъяснение трудностей и постижение смысла // Балакиреву посвящается : сборник статей и материалов / М-во культуры РФ, Союз композиторов Санкт-Петербурга ; ред.-сост. Татьяна Зайцева. - Санкт-Петербург : Композитор, 2014.- С .100-114.
- 63.Федоров Д. «Особенности жанра романтической поэмы в творчестве М.А. Балакирева на примере Восточной фантазии «Исламей» // сайт. URL: <http://vestnikpedagoga.ru/publikacii/publ?id=16548> (дата обращения:12.05.2020).
- 64.Федорова Г. М. А. Балакирев. / М.-Л., Музгиз, Л.,1951. 80 с.
- 65.Фролкин В. О международном конкурсе пианистов имени М. А. Балакирева// Балакиреву посвящается : сборник статей и материалов / М-во культуры РФ, Союз композиторов Санкт-Петербурга ; ред.-сост. Татьяна Зайцева. Санкт-Петербург : Композитор, 2014. С .378-390
- 66.Цыпин Г. Портреты советских пианистов.: Муз. критич. статьи. М.: 1982. 97-105.
- 67.Чернов А. М. А. Балакирев. По воспоминаниям и письмам // Музыкальная летопись. Статьи и материалы. Л., 1926. Сб. 3.
- 68.Benson B. The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music. UK. : Cambridge University Press, 2009. 216 p.

69. Kostelanetz R., Darby J. Classic essays on twentieth-century music. New York: Wadsworth Publishing, 1996. 404 p.