

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

кафедра спеціального фортепіано  
кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ТВОРЧІСТЬ АНДРЕ ЛАПЛАНТА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ**  
**КАНАДСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ШКОЛИ**

Магістерська робота  
**Доценко Ольги Володимирівни**  
Науковий керівник  
Кандидат мистецтвознавства, доцент  
**Сухленко Ірина Юріївна**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



О.В. Доценко

ХАРКІВ – 2021

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1 ФОРТЕПІАННЕ МИСТЕЦТВО КАНАДИ XX-XXI СТОЛІТЬ</b> .....	7
1.1 Фортеп'янке мистецтво XX століття у науковому дискурсі .....	7
1.2 Фортеп'янке мистецтво Канади як система.....	14
Висновки до розділу 1.....	21
<b>РОЗДІЛ 2 СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ ФОРТЕП'ЯННОЇ ТВОРЧОСТІ АНДРЕ ЛАПЛАНТА</b> .....	23
2.1. Творчий портрет А. Лапланта.....	23
2.2. М. Равель та Ф. Ліст: два полюси репертуарних вподобань А. Лапланте.	27
2.3. Віртуозна стратегія сонати сі мінор Ф. Ліста у трактовці А. Лапланта....	33
2.4. Концерт для фортеп'яно з оркестром Ж. Хету.....	43
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	50
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	54

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Палітра сучасного фортепіанного мистецтва поєднує багато національних виконавських шкіл, які різняться між собою як історією свого походження та розвитку, так і обумовленою цією історією специфікою прийомів гри. Наприклад, основні принципи французької піаністичної школи було сформовано ще за часів клавесиністів, що й сьогодні впливає на творчі пошуки її представників. «Своя» історія розвитку є у кожній національної школи, але деякі з них поєднує той факт, що вони сформувалися дещо пізніше за інших, синтезувавши загальноєвропейські традиції. Зокрема, так сталося із канадською фортепіанною школою, першим всесвітньовідомим представником якої став Глен Гульд (1932 – 1982). Але сьогодні можна із впевненістю стверджувати, що представники Канади відіграють дуже важливу роль у розвитку фортепіанного мистецтва. Достатньо згадати постать Марка-Андре Амлена – видатного піаніста, чії інтерпретації як класичних так і маловідомих творів XIX – XXI ст. вражають своєю свободою, новизною та неймовірним використанням усіх ресурсів інструменту.

Втім, поза увагою вітчизняних знавців музичного мистецтва поки що залишався Андре Лапланте (н. 1949), який також користується увагою публіки та прихильністю критиків, котрі вважають його одним з найяскравіших представників романтичної течії сучасного музичного мистецтва. Після перемог на Женевському і Сіднейському міжнародних конкурсах піаністів та отримання срібної медалі на Міжнародному конкурсі Чайковського в Москві, А. Лапланте успішно гастролює по всьому світові: у Китайській Народній Республіці, на Далекому Сході, в Австралії та Північній Америці. У доробку артиста виступи з симфонічними оркестрами Канади, США, Чехії та велике гастрольне турне з Ієгуді Менухінім. Він є постійним учасником знаних музичних фестивалів, серед яких фестиваль К. Дебюссі (Франція) та Зальцбурзький фестиваль (Австрія). У репертуарі А. Лапланте твори композиторів різних епох: Й.С. Баха, В. Моцарта, Л. Бетховена, Й. Брамса,

Ф. Шопена, Ф. Ліста, Е. Гріга, Ф. Мендельсона, Б. Бартока, С. Прокоф'єва, С. Рахманінова, П. Чайковського, М. Равеля, Р. Шумана.

Творча діяльність піаніста має велику підтримку співвітчизників. Так, аудіо записи піаніста, який співпрацює з декількома компаніями звукозапису (наприклад, Analekta, CBS Records), неодноразово були відзначені щорічною премією Фелікс (фр. *félix*), що присуджується квебекською організацією ADISQ з метою підтримки міських виконавців. Зокрема, запис А. Лапланте «Роки мандрівок» Ф. Ліста було визнано кращим класичним альбомом року. Інша робота піаніста – запис Другого концерту для фортепіано з оркестром сучасного канадського композитора Жака Хету для CBC Records – була удостоєна головної музичної премії Канади – Juno 2004 (в номінації «Оркестрові записи») та щорічної музичної премії WCMA (The Western Canadian Music Awards). Серед досягнень А. Лапланте також неодноразові відзнаки квебекської музичної ради «Prix Opus», серед яких дві премії за концертні виступи («Кращий концерт в Монреалі» і «Кращий концерт в провінції Квебек») та приз за кращий концерт року.

На наш погляд, така насичена та вагома у ціннісному вимірі творча діяльність А. Лапланте потребує наукового на науково-методичного осягнення, що обумовлює актуальність та новизну пропонованого дослідження.

**Об'єктом дослідження** є фортепіанне мистецтво ХХ – ХХІ століть. **Предметом** – визначення специфіки індивідуального виконавського стилю представника канадської фортепіанної школи Андре Лапланта.

**Метою дослідження** є виявлення механізмів синтезу національних та епохальних традицій у їх впливі на становлення й розвиток індивідуального виконавського стилю.

Це обумовлює наступні **задачі роботи**:

- окреслити базові тенденції, що визначають шляхи розвитку фортепіанного мистецтва в останні сто років;
- систематизувати відомості щодо розвитку фортепіанного мистецтва Канади, як важливої складової сучасного піанізму;

- скласти творчий портрет А. Лапланта та визначити етапи еволюції його виконавського стилю;
- проаналізувати репертуар піаніста;
- на основі аналізу інтерпретаційних версій виявити базові параметри індивідуального виконавського стилю А. Лапланте.

В роботі ми опираємося на методи:

- *історичний*, що виявляє еволюцію розвитку фортепіанного мистецтва;
- *системний*, який презентує фортепіанне мистецтво як цілісність певних елементів;
- *жанрово-стильовий*, спрямованого на виявлення індивідуально-авторського у фортепіанній творчості;
- *структурно-функціональний* – потрібен для здійснення композиційно-драматургічного аналізу обраних творів, осмислення будування музичної форми та образно-змістовного плану;
- *порівняльно-інтерпретаційний* – використовується при співставленні відповідних виконавських версій.

Теоретичною базою дослідження слугують праці:

- наукові праці з історії музики, розвитку фортепіанного мистецтва і виконавської проблематики (О. Алексєєв [2, 3], Т. Веркіна [17], Л. Гаккель [18], Н. Кашкадамова [36, 37], Г. Коган [38, 39], Н. Корихалова [43], Є. Ліберман [46, 47], К. Мартінсен [52], В. Москаленко [61, 62, 63], Д. Рабінович [74, 75, 76], С. Савшинський [78, 79], С. Фейнберг [86, 87]);
- дослідження, присвячені актуальним питанням сучасного мистецтвознавства, зокрема проблемам музичного стилю, жанру та форми (М. Арановський [5, 6], Б. Асаф'єв [7, 8], В. Медушевський [53, 54], М. Михайлов [57, 58], Є. Назайкінський [65, 66], С. Скребков [81, 82], К. Царьова [90]).

**Музичним матеріалом дослідження** слугують нотні тексти та виконавські версії «Мефісто-вальсу» Ф. Ліста (А. Лаплант та Б. Березовський), «Гра води» М. Равеля (А. Лаплант та М. Аргерих), Соната сі мінор Ф. Ліста (А. Лаплант, М. Аргерих, С. Ріхтер), Концерт для ф-но з оркестром № 2, ор. 64 Ж. Хету (А. Лаплант).

**Наукова новизна** отриманих результатів полягає в тому, що дане дослідження є першим, предметом якого є музична творчість А. Лапланта.

Практичне застосування матеріалів дослідження визначається тим, що вони можуть бути використані в курсах «Історія фортепіанного мистецтва», «Методика викладання спеціального інструменту», «Музична інтерпретація».

**Апробація.** Ключові положення роботи були викладені на Міжнародній науково-творчій конференції студентів та аспірантів: «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, ХНУМ 22-23 березня 2019 року); «Дні науки» – XXI Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція online (Одеса, 24-25 квітня 2020 р.); «Музична комунікація в питаннях та відповідях» (Харків, 15-18 січня 2021 р.)

**Структура роботи.** Дослідження складається зі Вступу, двох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи – 64 сторінки.

## РОЗДІЛ 1

### ФОРТЕПІАННЕ МИСТЕЦТВО КАНАДИ ХХ-ХХІ СТОЛІТЬ

#### 1.1. Фортеп'яанне мистецтво ХХ століття у науковому дискурсі

Перш за все, зазначимо, що з часів винаходження фортепіано та усвідомлення композиторами його можливості «замінювати оркестр», воно займає надважливу роль у системі музичного мистецтва. Завдяки відносній простоті цього інструменту, опанування ним відкриває доступ майже до всього спектру музичної літератури.

Не буде перебільшенням твердження, що фортепіано сьогодні, як і сто-двісті років тому, залишається популярним, а фортеп'яанна музика викликає інтерес багатьох верст населення. Саме тому на прикладі фортеп'яанного мистецтва можна простежити ті фундаментальні зміни, які відбулися в ХХ столітті в області жанру, форми, стилю і т.і.

Своєрідним підтвердження цього є проект «Piano 119», що відбувся у Харківській обласній філармонії у 2018-2019 концертному сезоні. Метою проекту, лектором якого була музикознавиця Ю. Ніколаєвська, було відтворення найважливіших етапів розвитку фортеп'яанної культури останнього сторіччя. У тому числі, і через презентацію невідомих (чи маловідомих) вітчизняному слухачеві творів, які є уособленням доленосних процесів трансформації людської культури в цілому.

Сам факт, що такі твори залишилися поза увагою не тільки науковців, а й виконавців мав би викликати подив, але, насправді, він тільки підтверджує, що фортеп'яанна культура вже давно вийшла за межі органології інструменту, вона стала чимось більшим – системою, велика кількість елементів якої навіть не знаходяться між собою у постійній взаємодії.

Тут важливо зазначити, що, на наш погляд, сучасна фортеп'яанна культура включає в себе безліч складових:

- величезний корпус творів, написаних для фортепіано і його попередників, композиторами різних історичних і художніх епох;
- фортепіанні школи і новітні виконавські тенденції;
- мережу освітніх установ і концертних організацій, систему виконавських конкурсів;
- виробництво інструментів, нотні друкарні, спеціальні комп'ютерні програми, звукозаписна індустрія.
- індустрія звукозапису, що почала розростатися в середині ХХ століття.

Це підкреслено в визначенні фортепіанної культури, запропонованому В. Сирятським: «фортепіанна музика разом з її найближчим соціальним контекстом, сукупністю суспільних норм музикування, певним конкретно-виконавським рівнем розвитку композиторського і виконавського мистецтва в сфері фортепіанної музики, а також уявленнями та ідеалами з приводу використання виразних можливостей фортепіано (реально-безпедальне фортепіано, ілюзорно-педальне фортепіано, фортепіано симфонічне, колористичне, лінеарне і т.п.), вимогами щодо його конструкції (фортепіано для домашнього музикування, для салону, для великої концертної естради, для джазу), фортепіанним освітою і вихованням» [80; 5].

Визначення «піаністичної культури знаходимо і в дисертаційному дослідженні А. Румянцевої, яка вважає, що це «цілісна багатфункціональна система, що містить взаємозалежні складові – підсистеми (виконавство, педагогіку, освіту, дослідницьку та методичну діяльність, композиторську творчість), які в процесі свого розвитку в певних історичних умовах не тільки репрезентують конкретні види творчої діяльності у сфері піаністичного мистецтва, а й віддзеркалюють специфіку та особливості функціонування всієї системи».

Відомо, що фортепіанна культура в різних країнах розвивалася нерівномірно, що залежало від безлічі факторів. Так, в країнах Західної Європи інструментальне виконавство розвинулося раніше, ніж в Україні і Росії, де перевага віддавалася хоровому співу. А формування вітчизняної фортепіанної

школи (як і значної кількості національних шкіл Європи) припадає на той період, коли у виконавській культурі країн Західної Європи панував романтизм, з характерним для цього стилю віртуозним початком і особливим статусом виконавця. Такий стиль виконання проіснував досить довго і грав провідну роль у виконавській практиці музикантів аж до середини ХХ століття.

У той же час, початок ХХ століття характеризується появою нових композиторських стилів, які вплинули і на розвиток виконавської культури. Майже одночасно почали зароджуватися музичний імпресіонізм і експресіонізм, які вимагали від виконавців переосмислення звукових можливостей фортепіано, усвідомлення нової ролі ритму. Композиторів ХХ століття привертає ударно-безпедальна природа фортепіано, та сама, подолати яку прагнули музиканти попередніх епох.

Саме це протистояння романтичних традицій і нових стилів значно вплинуло на розвиток фортепіанного виконавства ХХ століття. Глибоке коріння, яким фортепіанні школи пов'язані з естетикою романтизму міцно утримує свої позиції в сфері музичної педагогіки і сьогодні. На це, зокрема, вказує Л. Гаккель, який для досягнення шляхів розвитку фортепіанної музики ХХ століття пропонує використовувати поняття «звукового образу фортепіано», запозичивши його у американського композитора А. Копленда, який розумів це як «як слухове уявлення (намір) композитора і виконавця» [40]. З

Зрозуміло, що такий образ фортепіано був у кожній епохи і ми не переплутаємо образи фортепіано Ф. Ліста та М. Равеля. Але для нашого дослідження важливо, що саме «звуковий образ інструменту» може стати маркером стильових настанов як композитора, так і виконавця. Саме таке розуміння знаходимо в авторефераті І. Сухленко: «“Звуковий образ” фортепіано трактується як своєрідний стильовий ракурс комплексного сприйняття виразових можливостей музичного інструменту: тембральних, динамічних, регістрових характеристик та пов'язаної з ними художньої семантики» [84; 8].

Тож, спираючись саме на зміни «звукового образу фортепіано» Л. Гаккель пропонує періодизацію еволюції фортепіанного мислення першої

половини ХХ століття. Спираючись на його працю, коротко вкажемо основні етапи розвитку фортепіанного мистецтва ХХ століття.

На думку дослідника, часові рамки першого етапу можуть бути визначені як період від 90-х років ХІХ століття до 17-18 років ХХ століття. Основний показник цього етапу – домінування романтичних тенденцій та імпресіоністичних тенденцій. Найбільш відомі композитори цього періоду, які пишуть для фортепіано в цьому руслі (і виконують на ньому) – це К. Дебюссі, М. Равель, О. Скрейбін і С. Рахманінов. Всіх їх об'єднує розуміння фортепіано як інструмента, що володіє величезним діапазоном колористичних, тембральних і фонічних ефектів.

Втім, це не виключає того, що стиль кожного з цих композиторів обумовлював й специфіку трактовки фортепіано, що відображалася як у фактурі творів, так і в переосмисленні виконавської техніки. Останнє, крім іншого, зумовило цікавість композиторів до жанру фортепіанного етюд. У якості прикладу згадаємо про етюдні цикли С. Рахманінова та К. Дебюссі, у котрих яскраво відображено саме різниці розуміння цими композиторами звукозображальних можливостей фортепіано.

Ще одна тенденція, важлива для розуміння історії фортепіанного мистецтва (підкреслимо, що не тільки фортепіанного) вперше заявляє про себе на межі ХІХ – ХХ століть. Це повернення класичного стилю і пов'язаного з ним безпедального образу фортепіано. Найбільш яскраво ця тенденція проявилася в творчості С. Прокоф'єва та Б. Бартока. Хоча її вплив можна знайти і у творчості інших композиторів, зокрема Ф. Пуленка, М. Равеля, Е. Саті. Всіх їх єднає одне – фактура їх фортепіанних творів все частіше нагадує класичну через принцип – написано (й, відповідно, має звучати) тільки те, що може взяти рука.

Паралельно з цим, вже на початку ХХ століття, як відповідь на жахи Першої світової війни, що спричинили корені зміни світовідчуття людства, у фортепіанному мистецтві з'являються прояви експресіонізму. Йдеться про творчість А. Шенберга та його послідовників. Відомо, що творчі пошуки нововіденської школи відбувалися у площині переосмислення тональної

організації музики та формоутворення. В решті решт, вони відкрили шлях до появи згодом «відкритого твору».

Другий етап розвитку фортепіанного мистецтва, на думку, Л. Гаккеля починається у 1914 році. Дослідник стверджує, що в цей період: «пізньоромантичні стилі і тісно пов'язана з ними яскраво колористична манера письма потрохи відживають свій вік. Все більше проявляється тяжіння до камерності та функціональній формі, відроджується інтерес до лінійної поліфонії (до горизонтального розгортання форми), переважає конструктивізм рішень музики в часі і просторі з неминучою схематизацією фактури, і, як наслідок, наростання неокласичної тенденції» [18, с. 12].

Важливо підкреслити, що у 20 роках ХХ століття європейська музична культура вперше стикається з феноменом джазового мистецтва, що виникло в результаті синтезу традицій європейської та афроамериканської музики. Як відомо, в основі джазової композиції лежить імпровізація. При цьому джазовий виконавець – унікальний тип музиканта. Адже він створює твір буквально на сцені у взаємодії з партнерами по ансамблю. Від цього змінює смислове навантаження джазових творів. В історії їх створення важливіше не результат (як у класичній традиції), а сам процес творчості. Поступово джазові мотиви проникли і в фортепіанну культуру, ми знаходимо їх навіть у творчості С. Рахманінова.

Останнім етапом розвитку фортепіанного мистецтва ХХ століття Л. Гаккель вважає роки другої світової війни: «Ці роки охарактеризувала тенденція до простоти і ясності, епічні концепції, гостро експресивне відображення грандіозних подій дійсності. Фортепіанна музика – камерна за своєю природою – відповідає духу часу; в стильовому аспекті вона відроджує інтерес до неокласичної стильової лінії, розширює барвисто-колористичну манеру, розвиває сонористичну тенденцію» [18].

Зазначимо, що на цьому історія фортепіанного мистецтва ХХ століття, звичайно ж, не закінчилася, але Л. Гаккель чомусь ігнорує напрямки, пов'язані з впливом авангардного мистецтва другої половини століття. Один з головних постулатів авангардного течії – свобода від рамок традиції, пошук нової

художньої мови. До музичного авангардизму відносять зазвичай так звану конкретну музику, соноризм, електронну музику. Також, необхідно сказати й про те, що з 50-х років в музиці з'являється такий напрямок, як хепенінг. Одним з перших зразків цього специфічного мистецтва можна вважати твір «4'33» (1954 р.) американського композитора Джона Кейджа.

Звісно, що огляд фортепіанного мистецтва ХХ століття буде не повним, якщо ми не скажемо хоча б кілька слів про піаніста-виконавців. Значимо, що існує багато наукової та науково-методичної роботи, присвяченої дослідженню стильових засад творчості піаністів, згадаємо про праці Д. Рабіновича, Д. Алексєєва, О. Катрич та інших.

Вважаємо доцільним навести концепцію Н. Драч, яка вважає, що найпотужніші течії сучасного фортепіанного мистецтва це:

- необароко бере за основу автентичне виконавство: відроджує правила барочної агогіки, динаміки, мелізматики як у творах епохи Бароко, так і у музиці пізнішого часу;
- неокласицизм акцентує увагу на тембрових характеристиках тем, різноманітних способах артикуляції на межі розділів, багатопланове використання педалі;
- неоромантизм відрізняється опорою на почуттєвий, слуховий досвід та інтуїцію музиканта. Неоромантизм поділяється на декілька течій, серед яких виконавський імпресіонізм і експресіонізм [30].

Ще одним моментом, важливим для розуміння специфіки фортепіанної культури межі ХХ –ХХІ, є роль інформаційних технологій. Сьогодні ми маємо можливість почути величезну кількість записів видають музикантів. Записи ці зроблені як в умовах концерту, так і в студії. Останні, вивірені, доведені до досконалості за допомогою техніки, породили вимоги абсолютної точності і ясності виконання, мало досяжною в умовах реального життя.

Однак доступність цих записів, їх входження в наш слуховий тезаурус, істотно впливає на оцінку інтерпретації і в останні роки, ми все частіше чуємо вивірене, точне, але мало емоційне виконання. Тенденція ця намітилася вже

давно, про неї писали дослідники фортепіанного мистецтва (наприклад, Г. Коган), справедливо вважали, що тут важливо враховувати і вплив конкурсній індустрії.

Дійсно, в розвитку фортепіанного виконавства в ХХ столітті величезну роль відіграла велика система конкурсів. Причому, якщо в першій половині ХХ століття існувало кількох великих піаністів конкурсів, брати участь в яких могли лише одиниці, то до кінця ХХ — початку ХІХ століття кількість конкурсів збільшилася в десятки, а то і сотні разів. Перемога на престижному міжнародному конкурсі може істотно просунути кар'єру музиканта, забезпечивши йому концертну практику на кілька років і контракти з компаніями звукозапису.

Як всі розуміють, перемога на конкурсі, де в журі сидять музиканти, що представляють різні виконавські школи і стилі, можлива в тому випадку, коли учасник пропонує якийсь «усереднений» варіант прочитання програмних творів. За рідкісним винятком, прояв особистісного начала, цікаві знахідки, не вітаються, що істотно впливає на принципи роботи музичних педагогів.

Цікаво, що на досить солідному форумі Classika проводили опитування з метою з'ясування, кого знавці класичної музики вважають найбільшими піаністами ХХ століття. Не претендуючи на науковій точність отриманої інформації, все ж скажемо про те, що є прізвища, які не викликають питань ні у кого. Це В. Горовіц і С. Рахманінов, Г. Гульд та Г. Соколов. Цікаво, що стиль кожного з цих музикантів є унікальним сплавом класичних і романтичних традицій. Фортепіано в їх руках – інструмент, що не відмовився від жодної зі своїх звукообразальних можливостей: педалі, тембрового розмаїття тощо.

Зрозуміло, що цей перелік є далеко не повним. Так, очевидно, що в ньому відсутні імена видатних майстрів фортепіано межі ХХ століття – С. Ріхтера, М. Аргерих, Е. Кісіна та багатьох інших. На наш погляд, це може бути обумовлено двома причинами.

По-перше, можна сказати про певну консервативність слухачів класичної музики, значна кількість яких залишається «вірними» колись обраним

улюбленцям. Вони слідкують за їх творчістю, багато разів слухають давно відомі записи і іноді не звертають увагу на інші імена.

По-друге, необхідно визнати, що завдяки можливостям звукозапису сьогодні ми маємо доступ до неосяжної кількості виконавських версій композиторських творів, прослуховування всіх їх просто неможливо. Поруч з цим ми постійно зіткаємось з інформацією про музичні конкурси та концерт. Раніше це було свого роду подією (кількість конкурсів була обмежена, вони проводилися через певний проміжок часу та й концертне життя, теж мало менш щільний графік). Тому переможці конкурсів відразу ж ставали відомими, а інформація про концерт цікавого піаніста ставала відомою миттєво. Сьогодні ж просто неможливо слідкувати за всім, що відбувається у світі музичного мистецтва, навіть якщо зосередитися тільки на фортепіанному.

І наостанок, необхідно сказати, що у питанні популярності або невизнаності музикантів (як композиторів, так і виконавців) важливу роль відіграються засоби масової інформації, чия увагу може забезпечити як успіх кар'єри, так і її провал.

Разом, всі вищеназвані фактори приводять до того, що фортепіанне мистецтво завжди буде відритим для нових наукових досліджень, що відкриватимуть творчість маловідомих, про те дуже талановитих митців. Таких, як представники канадської фортепіанної школи.

## **1.2. Фортепіанне мистецтво Канади як система**

В історії фортепіанного мистецтва є країни, які знаходяться в «авангарді» художніх процесів (як приклад можна привести Німеччину або Францію), але поруч з ними, є й інші, фортепіанна культура яких менш відома, що не виключає її важливості та художньої цінності. До таких, безумовно, відноситься канадська фортепіанна школа, яка почала формуватися на межі XIX – XX століть шляхом синтезу трьох різних традицій:

- *російської* – Михайло Гамбург (1855-1916 рр., працював у приватній Консерваторії Гамбурга з 1910 по 1916 рр.) – його вчитель Микола Рубінштейн та Сергій Танєєв; – для цієї школи характерно: співучий інструмент, не пальцева, а вагова гра, дуже точне ставлення до авторського тексту, яскравий вихід за межі піанізму – інтерес до театру, живопису, книг;
- *німецькою* – Вігго Кіль (1882-1945рр., з 1913 р. і до кінця життя Кіль жив і працював в Торонто. Він багато виступав в різних, в тому числі невеликих містах Канади, граючи класичний репертуар: Баха, Моцарта, Бетховена, Шопена) – навчався в Лейпцігській консерваторії у Роберта Тайхмюллера; – для німецької фортепіанної школи характерно: точність, педантизм, очерченність звуку;
- так званою «*лістівською*», одним з яскравих представників якої є Альберто Герреро (1886-1959 рр., з 1918 р. по 1923 р. викладав у приватній Консерваторії Гамбурга, а з 1923 р. до 1959 р. в Торонтській консерваторії); в нього вчилися – Гленн Гульд, Джиральд Мур, Миртл-Роз, Уильям Ейд, Джон Беквіт; ця педагогічна система виховання ґрунтувалася в першу чергу на розвиток образного мислення; головна увага завжди була зосереджена на змісті музики, емоційно-образному ладі твору.

Як і в інших країнах в Канаді поступове зростання суспільного інтересу до фортепіанного мистецтва та наявність певної кількості кваліфікованих музикантів-викладачів поступово привело до досягнення необхідності утворення спеціалізованих навчальних закладів. Найстаріший з яких це – Королівська консерваторія музики в Торонто (Онтаріо), яка була заснована у 1886 канадським диригентом Едвардом Фішером. Таким чином, поступово почала формуватися система канадської фортепіанної культури, яка на сьогодні включає:

- навчальні заклади – Консерваторія музики Val-d'Or і Центр музики і танців Val-d'Or (1943) (в перекладі з французького — «Золота

- долина»), Музична консерваторія в Квебеку (1973) та Королівська консерваторія музики в Торонто (1886);
- композиторську школу, що представлена музикантами різного ступеня популярності, серед найвідоміших: Жак Хету, Гаррі Сомерс, Жиль Трамбле, Хілі Уїллан та ін. В цьому ряду безумовна першість світового визнання належить Жаку Хету;
  - концертні заклади – Orpheum у Ванкувері (Британська Колумбія), Roy Thompson Hall та Massey Hall в Торонто (Онтаріо) та багато ін.;
  - та безумовно видатних піаністів – Гленн Гульд, Альберто Герреро, Марк-Андре Амлен, Андре Лаплант, Анджела Хьюїтт та ін.

Очевидно, що вперше канадська фортепіанна школа заявила про себе в 50-х роках ХХ століття, коли Глен Гульд розпочав концертну діяльність у Канаді, США та Радянському Союзі. Видатний піаніст і музикознавець професор Г. Коган у 1957 році про молодого Гленна Гульда писав наступне: «сплав тенденцій класичних і експресіоністських характеризує інтерпретації Гульда. Вони чудові величезним напруженням думки і волі, різьблені по фразуванню, динамічним співвідношенням, за своїм дуже виразні, але виразність ця, підкреслено експресивна, водночас аскетична. Дивна зосередженість, з якої піаніст “відмовляється” від навколишнього, занурюється в музику, енергія, з якою він висловлює і “нав’язує” аудиторії свої виконавські наміри» [26].

Відомо, що крім активної концертної діяльності, Г. Гульд виступав на радіо та телебаченні, а згодом зосередився на роботі у студії звукозапису. Творчості піаніста присвячено безліч робіт, з яких ми назвемо:

- Дж. Пайзант «Гленн Гульд: Музика та розум» [104];
- Бруно Монсенжон – «Гленн Гульд. Ні, я не ексцентрик!» [60];
- Кейт Баззан – «Зачарований мандрівник. Життя і мистецтво Гленна Гульда» [9];
- стаття О. Майкапара «Незнайомий Гленн Гульд» [26];

- дисертаційні дослідження: Г. Котляренко Г. «Гленн Гульд і проблеми виконавського стилю ХХ століття» [44] та Монастиршиної Ю. О. «Творчість Г. Гульда в художньому контексті епохи» [59].

В цих працях Г. Гульд характеризується як «неперевершений інтерпретатор музики Й.С. Баха Гленн Гульд – найяскравіша постать в піаністичному мистецтві другої половини ХХ століття, піаніст, який змусив переглянути багато традиційних уявлень про фортепіанне виконавство. Його глибоке розуміння стилю великого композитора безперечно. Але ось парадокс: його “справжній” Бах – є тільки його Бах. Іншими словами, гульдовське виконання абсолютно унікально. Його темпи, його артикуляція, його динаміка, його орнаментика – по кожному з цих пунктів Гульд може бути (і був!) оскаржений – виявляються переконливими тільки в його трактуванні, в його грі. А гра Гульда, зазначена величезним напруженням думки і волі, захоплювала» [26].

Цікаво, що канадський музикант і сам був автором статей та нарисів, текстів супровідних буклетів до власних концертних виступів та дисків. Все це сьогодні надруковано у двотомнику «Глен Гульд. Вибране» [24, 25]. Зазначимо, що як і в виконавській діяльності, вислови піаніста іноді достатньо провокативні: «Виконавець або повинен заново скласти музичний твір, або знайти собі інше заняття» [26].

Також Г. Гульд давав численні інтерв'ю та знявся в декількох документальних фільмах, присвячених його творчості, для французького, німецького та канадського телебачення. Так, тільки Бруно Монсенжон відзняв 8 фільмів, у яких використав максимум існуючих матеріалів, серед них:

- «Гленн Гульд. Відмова» (1974);
- «Гленн Гульд – Бах. Гольдберг-Варіації» (1981);
- «Гленн Гульд. Поза часом» (2005);
- «Гленн Гульд. Життя після смерті» (2006);
- «Гленн Гульд. Алхімік».

Це, так би мовити, погляд із сьогодення на життя і творчість Г. Гульда – особистості, багатогранно обдарованої музично, літературно і інтелектуально.

Також пізнавальним є біографічний фільм 1993 р. канадського режисера Франсуа Жирарда за сценарієм Жирара та Дона Маккеллара «Тридцять два короткі фільми про Гленна Гулда», в якому піаніста зіграв канадський актор Колм Феоре. У фільмі Г. Гульда показано як, можливо, саму парадоксальну і ексцентричну фігуру в музичній культурі минулого століття, яка після 9 років блискучої концертної діяльності назавжди відмовилася від публічних виступів і зосередилась на студійних записах та виступах по радіо. Один з найвідоміших висловів піаніста: «Єдина причина, по якій я виходжу на сцену – я весь час це повторюю, – розділити чудо людської творчості. Я хочу поділитися своїми відкриттями, наприклад, представити публіці твір, якого вона не знає, чи нове прочитання всім відомого і всіма улюбленого твору» [26].

Ще одна видатна піаністка Канади, чия творчість пов'язана зі спадщиною Й.С. Баха це Анджела Хьюїтт (народилась у 1958 р.), яка, нажаль, практично невідома в Україні в той саме час, коли західна преса визнає її «найкращим виконавцем Баха нашого часу» (The Guardian, Лондон, 2001) і «піаністом, який буде визначати виконання Баха на роялі на багато років вперед» (Stereophile, 1998)». 1994 року А. Хьюїтт розпочала роботу над проектом, який у публікації газети «London's Sunday Times» було визначено як «один з найславніших record-проектів нашого століття» [99]. Метою проекту був запис всіх клавірних творів Й.С. Баха, інтерпретація яких канадською піаністкою отримали схвальні відгуки, навіть на кшталт таких: «з легкістю затьмаривши всіх конкурентів» (Gramophone, 1997) [98].

Піаністка веде активну гастрольну діяльність, концертує саме на виконання творів Й.С. Баха і поєднуючи це з проведенням тематичних лекцій та майстер-класів. За матеріалами цих виступів було випущено диск «Виконання Баха на фортепіано». Також увагу публіки та критики привернув диск з аранжуванням творів Й.С. Баха: «BACH: ARRANGEMENTS. Angela Hewitt», Анджела Хьюїтт також включає три свої транскрипції: «Wenn wir in höchsten Nöten sein» BWV641; «Alle Menschen müssen sterben» BWV643; «Das

alte Jahr vergangen ist» BWV614 (який виграв канадську премію «Juno Award» як кращий інструментальний диск 2001 року.

Музичні принципи А. Хьюїтт сама піаністка окреслює таким чином: «Коли я була дитиною, я мріяла потрапити в мюзикл, тому що любила співати і танцювати. Можливо, тому я так занепокоєна тим, щоб змусити фортепіано робити те ж саме. У будь-якому випадку, музика - це в основному пісня і танець» [4].

Одна з найяскравіших постатей сучасної канадської музики – Марк Амлен (1961р.н.), який «отримав міжнародне визнання за свою невимушену віртуозність і рафінований піанізм – багато хто вважає його найвидатнішим сучасним віртуозом фортепіано. Можливо, найбільшу свою популярність Амлен заробив, проявляючи інтерес до забутих композиторів, особливо до композиторів кінця XIX-го початку XX століть (Лео Орнштейн, Микола Рославец, Георгій Катуар, Чарльз Айвз), а також виконуючи найскладніші твори піаністів-композиторів, таких як Леопольд Годовський, Шарль-Валентин Алкана і Сорабджі. У свої сольні виступи Амлен прагне ввести маловідомі твори композиторів усіх часів, хоча і стандартний репертуар йому не чужий. Йому доручали прем'єрні виконання своїх творів багато композиторів Канади і Америки» [4].

Як зазначає харківська дослідниця творчості М.-А. Амлена К. Підпорінова: «Величезний виконавський досвід, синтезуючий тип художнього мислення, органічне поєднання найвищого рівня віртуозної піаністичної майстерності з високим інтелектуалізмом, невпинне прагнення до нового і незнаного – все це обумовлює самотність та оригінальність індивідуального стилю М.-А. Амлена. Творчий доробок музиканта свідчить про нестандартність підходів, що ним обираються. Ключем до розуміння специфіки композиторських пошуків митця постає сміхова традиція, різні форми та виразові можливості якої знаходять втілення в авторських творах» [72, 175].

Підкреслимо, що наведені імена виконавців, які представляють канадську фортепіанну школи, більш менш, все ж такі відомі в Україні, а от наступна складова системи музичного мистецтва країни – композиторська школа, тобто

творчість канадських композиторів, фактично, невідома. Тому дозволимо собі невеличкий нарис, де представимо хоча декілька прізвищ, які музичними критиками Канади визнаються як найвідоміші композитори, це – Жак Хету, Гаррі Сомерс, Жиль Трамбле, Хілі Виллан та ін.

Гаррі Стюарт Сомерс (1925-1999) – композитор, почесний доктор Оттавського, Торонтського і Йоркського університетів, засновник Канадської ліги композиторів. Його вчителем композиторської майстерності з 1941 до 1949 року був Джон Вайнцвейг, апологет серіалізму, а в 1949 році він отримує стипендію, яка дозволила йому провчитися рік в Парижі у Даріуса Мійо.

Музикознавців вказують, що творчість Г. Сомерса зазнала впливу Бели Бартока, барокового мистецтва та ранньої музики (зокрема, григоріанських піснопіви), але при цьому зберегла самобутність. Серед його творів роботи для оркестру (Сюїта для арфи з камерним оркестром Симфонія №1, Пассакалія і fuga, Лірика для оркестру), хору, сольні вокальні твори, музика для фортепіано (3 фортепіанні концерти) і інструментальних ансамблів (Струнний квартет №1) для театральних і телевізійних постановок і кінофільмів, використовує нові експериментальні склади (Кугіе для вокального квартету, хору та інструментів; Chura-churum для вокального октету і камерного ансамблю (на санскритський текст)

Жиль Трамбле – (1932) композитор, піаніст, педагог, який навчався в Монреалі та Парижі (1954-1961), де його наставниками були Олів'є Мессіан, Івонна Лоріо, Моріс Мартено. Він працює в жанрах інструментального ансамблю, симфонічної музики, а також пише музику для нових експериментальних складів, вводить нові сучасні інструменти.

Хілі Виллан (1880-1968) – канадський композитор, органіст, диригент і педагог першої половини ХХ століття. Всього за свою творчу кар'єру Виллан створив близько 800 творів, що включають понад 50 хорових опусів, понад 100 пісень та аранжувань для голосу і фортепіано, безліч творів для фортепіано, для голосу і інструментального ансамблю, для голосу і оркестру, дві симфонії, концерт для фортепіано, камерні твори, баладні опери і опера «Дейдре».

кілька опер, дві симфонії, фортепіанний концерт, музику для органу, хору і голосу соло.

Жак Хету – композитор, чия творчість буде представлена у наступному розділі роботи. Він вивчав фортепіано, гармонію і григоріанського спів в Університеті Оттави; потім він вступив до консерваторії Квебек у Монреалі, де вивчав композицію, контрапункт і мистецтво фуги; Хету також декілька років навчався у Олів'є Мессіана в Паризькій консерваторії.

Тож, навіть такого стислого огляду достатньо для твердження, що канадська фортепіанна школа – це феномен, який потребує наукового осягнення.

## **Висновки до Розділу 1**

Фортепіанне мистецтво ХХ століття – це художній феномен, система, сформована синтезом історичних та епохальних стилів, композиторської та виконавської творчості, концертним життям, навчальними закладами, системою конкурсів, звукозаписом і різними національними школами. Всі вони мають власну історію розвитку, спираються на різні традиції і мають різну ступень впливу на розвиток світового мистецтва.

Так, канадська фортепіанна школа, початок формування якої можна датувати межею ХІХ – ХХ століття вперше заявляє про себе лише у другій половині минулого століття, коли світ був приголомшений творчими концепціями Г. Гульда. З того часу, канадські піаністи все більш чисельно представлені у міжнародних конкурсах та світовій сцені. Зокрема, неможливо не згадати про видатних представників школи – М. Амлена та А. Лапланта.

Зрозуміло, що той факт, що канадська фортепіанна школа історично склалася набагато пізніше інших національних шкіл визначає те, що вона є зразком нового типу музичних об'єднань, де саме національне вже не відіграє такої формотворчої ролі, як це було і ХІХ століття. Напроти, вона може бути чудовим прикладом результату дії процесів глобалізації, адже всі її представники є носіями різних національних традицій: не тільки за

походженням, але й тому, що професійні традиції країни були закладені представниками різних країн. На нашу думку, це обумовило універсальність мислення представників школи, їх відкритість до нового.

## РОЗДІЛ 2

### СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ АНДРЕ ЛАПЛАНТА

#### 2.1. Творчий портрет А. Лапланта

Як ми зрозуміли, дослідження мінливого явища індивідуального виконавського стилю вимагає від науковця вибір інструментів, що зможуть допомогти у вирішенні конкретних завдань. Одним з таких інструментів є моделювання і хоча йому притаманне свідоме спрощення явищ, саме воно може допомогти отримати об'єктивний результат.

Так, в дисертації І. Сухленко, присвяченій дослідженню індивідуального виконавського стилю В. Горовиця запропоновано вказано, що модель стилю виконавця це «система найважливіших, об'єктивно сформованих принципів його творчості». До цієї системи, за думкою дослідниці входять:

- характеристичні особливості артистичної особистості виконавця;
- звуковий образ його інструменту, що є змістовною складовою «інтонаційної моделі» його виконавського стилю;
- «музичний твір виконавця» – система принципів роботи з авторським нотним текстом.

З цієї позиції проаналізуємо творчість А. Лапланта, якого критики називаються одним з великих віртуозів сучасності, порівнюючи його з Володимиром Горовицем, Володимиром Ашкеназі та Рудольфом Серкіним. Підкреслимо, що приналежність до романтичної традиції – чи не найпоширеніше визначення стилю піаніста ХХ століття, тому вважаємо за потрібне навести визначені І. Сухленко базові параметри романтичної течії фортепіанного мистецтва:

- Самобутність особистості виконавця, котрий усвідомлює себе «стрижневою» постаттю музично-інтерпретаційного процесу.

- Віртуозність володіння інструментом і широке застосування його виражальних фонічних (колористичних) можливостей.
- Вільне трактування авторського нотного тексту і відданість романтичному репертуару.
- Інтерес до композиції та імпровізації, що простежується як у створенні власних творів, так і в «поліпшенні» творів інших композиторів.
- Спрямованість виконавського процесу на публіку та створення ситуації підпорядкування слухача власній волі [83, с. 15].

Підкреслимо, що віднесення піаніста саме з романтичної течії музичного мистецтва пояснюється не тільки його захопленням творчістю Ф. Ліста, а й зовнішнім виглядом. Адже його риси обличчя та зачіска дивним чином нагадують про кумира піаніста.

Зазначимо, що особистість виконавця мало відома в Україні. Так, працюючи в «слов'янському» сегменті Інтернету, ми знайшли лише декілька спогадів про нього. Більшість з них пов'язані із згадуванням про участь А. Лапланта у конкурсі імені П. І. Чайковського у 1978 році, коли він зайняв друге місце, поступившись Михайлу Плетньову. Сумно, але наступне поширене посилання датоване 2012 роком, сповіщає про те, що через травму руки А. Лаплант не зможе виступати на фестивалі у Воронежі. Тож, можна стверджувати, що після 1978 року творчість А. Лапланта залишалася поза увагою широкого кола вітчизняних шанувальників фортепіанного мистецтва.

Тим часом, А. Лаплант веде активну концертну діяльність, особливу увагу приділяючи концертним виступам у своїй країні. Він співпрацює зі студіями звукозапису, виступає у складі камерного ансамблю, працює у якості члена жури знаних міжнародних конкурсів (зокрема, й конкурсу імені П.І. Чайковського).

Окремої уваги заслуговує педагогічна діяльність А. Лапланта, який багато часу приділяє роботі зі студентами Монреальської консерваторії та щорічних літніх школах. Також ми знайшли багато посилань на майстер-класи

А. Лапланта. Тож, можна казати про те, що виконавські рішення маестро багато в чому визначені його педагогічною практикою. Важливо також підкреслити, що і сам він є представником однієї з наймолодших світових фортепіанних шкіл – канадської, яка завдяки йому та М. Амлену сьогодні визнана однією з провідних.

Що стосується стильових вподобань піаніста, то тут ми спостерігаємо взаємодії протилежних джерел. По-перше, А. Лаплант відомий як виконавець творів Ф. Ліста та М. Равеля, що вже є підтвердженням широти його мистецьких інтересів. По-друге, навіть зверхній аналіз відгуків та виступи піаніста підтверджує полярність його стилю. Частина критиків вказує на романтичне коріння виконавського стилю А. Лапланта – динамічну міць, неперевершену техніку, наскрізний розвиток, енергетичний потенціал. А інші поціновувачі мистецтва піаніста говорять про інтелектуальність, вираженість рішень, оригінальність концепцій та емоційну врівноваженість.

Критики вважають його одним з найяскравіших представників *романтичної течії* сучасного музичного мистецтва, але сам А. Лаплант каже, що після багатьох років творчих пошуків, він скоріше відносить себе до *універсального* типу виконавця [109]. Після перемоги на Женевському і Сіднейському міжнародних конкурсах піаністів та отримання срібної медалі на Міжнародному конкурсі П. Чайковського в Москві, А. Лаплант успішно гастролює по всьому світові: у Китайській Народній Республіці, на Далекому Сході, в Австралії та Північній Америці.

У доробку артиста виступи з симфонічними оркестрами Канади, США, Чехії та велике гастрольне турне з Менухіним. Він є постійним учасником знаних музичних фестивалів, серед яких фестиваль К. Дебюссі (Франція) та Зальцбурзький фестиваль (Австрія).

У репертуарі А. Лапланта твори композиторів різних епох: Й. С. Баха, В. Моцарта, Л. Бетховена, Й. Брамса, Ф. Шопена, Ф. Ліста, Е. Гріга, Ф. Мендельсона, Б. Бартока, С. Прокоф'єва, С. Рахманінова, П. Чайковського, М. Равеля, Р. Шумана, багатьох сучасних канадських композиторів.

Але на думку музичних критиків найбільш цікавими та самобутніми є лаплантовські інтерпретації творів Ф. Ліста та М. Равеля. Так, в описанні до CD-дисків А. Лапланта 1995 року «Liszt – André Laplante – Petrarch Sonnet 104, Mephisto-Waltz №1, B-Minor Sonata» та «Ravel – André Laplante – Miroirs», на сайті «Wholenote» знаходимо такий текст: «Записи Андре Лапланта на студії “Analekta” включають роботи Равеля та Ліста і були визнані Toronto Star кращим класичним сольним альбомом року (премія Félix 1995).

Крім того званням “кращий класичний сольний альбом року” в 2010 році був удостоєний премії Felix його запис “Annees De Pelerinage” Ліста. Цей новий запис Лапланта на студії “Analekta” представляє Ліста з амбітною, такою, що рідко записується програмою першого опусу про романтичні мандри 21-річного Ліста з графінею Марі д’Агу – ідеальний вибір для того, щоб вловити багатошарові складності композиції і даний запис показує це» [108].

На технічну бездоганність виконання А. Лапланта робить акцент у рецензії до концерту піаніста канадський музичний критик Артур Капітаніс: «Лаплант виконав вулканічне Funérailles Ф. Ліста, яке не залишило жодних сумнівів з приводу визнання його як віртуоза... Сила звуку була в поєднанні з проникливою мелодією і повним використанням клавіатури» [107].

Зазначимо, що знаючи про те, що критики багато пишуть про те, що А. Лаплант є лістіанцем, він із задоволенням говорить про свого улюбленого композитора: «з усіх композиторів Лист є тим, якого не варто грати, якщо ви не вірите в нього на 100%. Тому що його форма надзвичайно гнучка і вона може звучати вільно. Якщо говорити про Ліста, якщо ти не граєш його з певним смаком і в певному стилі, то це недоцільно.

Багато людей, звертаючись до Ліста, мають свого роду віртуозний підхід, не залишаючи нічого поетичного чи музичного. Я вважаю, це вражає деяких людей, але не мене. Я вважаю ось чому я граю (його) музику – щоб показати поетичну і музичну сторони Ліста <...> Я дійсно хочу підкреслити, що люди його пам'ятають тільки як віртуоза. Але це не те, як його повинні сприймати. Це неправильно, якщо ви будете відокремлювати його віртуозність від музикальності. Піаністи з розуму сходять по віртуозності. Лист вважається

конкурсним композитором. Хоча конкурси можуть піти на користь піаністу, вони також можуть його і погубити. Я пройшов етап конкурсів, я зробив частина цього, залишимо це молодим. Щоб ви не вирішили грати, ви повинні розуміти – виходить музика чи ні. У чому перевага конкурсів – коли ви в них участь, з року в рік ви стаєте краще – є момент професійного зростання» [109].

## **2.2. М. Равель та Ф. Ліст: два полюси репертуарних вподобань А. Лапланте**

Аналізуючи виконавський стиль А. Лапланте критики проводять паралелі з творчістю піаністів-романтиків – В. Горовиця, В. Ашкеназі та ін. Перш за все, такі твердження спираються на репертуарні уподобання піаніста, серед яких творчість композиторів-романтиків займає центральне місце. Так, аналіз репертуарного списку А. Лапланте показує його захоплення творчістю Ф. Ліста. Відомо, що фортепіанний доробок цього композитора – це справжня школа віртуозності, тож обираючи його твори у репертуар, піаніст має володіти бездоганною технікою виконання в її «олімпійському» розумінні. Саме такий рівень демонструє переважна більшість сучасних молодих виконавців, зростання яких проходить в непростих умовах конкурсних змагань, які передбачають вміння грати швидко, точно, стабільно.

Але насправді, мистецтво романтиків XIX століття вимагало дещо іншого – високого рівня художньої майстерності, тонкого відчуття всієї палітри засобів музичної виразності та емоційної забарвленості виконавського висловлювання. Саме такий рівень техніки демонструє А. Лапланте у виконанні Мефісто-вальса Ф. Ліста №1.

Розглянемо це виконання більш детально. Перш за все, необхідно згадати про те, що у творчості Ференца Ліста тема Мефістофеля займала дуже важливе місце. Її втілення знаходимо у фортепіанній сонаті h-moll, у «Фауст-симфонії», що базується на драматичній поемі І. Гете та у декількох Мефісто-вальсах, перший з яких написано за мотивами «Фауста» австрійського поета романтика Ніколауса Ленау.

Цей Вальс, що спочатку призначався для оркестру, відображає танцювальну сцену у сільському шинку, з характерними народними інтонаційно-ритмічними зворотами та скрипковою темою, що постає символом Мефістофеля. Як відомо, за задумом Ф. Ліста, програма твору поєднує два уривки з літературного першоджерела. У першому відбувається діалог Мефістофеля та Фауста, які стоячи перед вікном сільського кабачка, споглядають за сільським святом. Увагу Фауста привертає чарівна дівчина і побачивши це, Мефістофель грою на скрипці дає поштовх початку танців. Це дає змогу Фаусту підійти до дівчини, вони танцюють, але звуки містичної скрипки наче переслідують їх.

Тим часом сільські музиканти теж починають грати, що розпочинає новий розділ з характерними для народних танців притопами. Але звуки скрипки повертаються і поступово танець становиться шаленим, начебто змітаючи все на своїй дорозі.

Звісно, що перекладаючи оркестровий твір для фортепіано, Ф. Ліст мислив його як віртуозний, такий, що дає змогу демонстрації технічної підготовки виконавця. Адже дуже щільна фактура, безліч пасажів, задіяння майже всього простору клавіатури, гучна динаміка вимагають неабиякої витримки. Але є й інша сторона твору, що уособлює постать Мефістофеля, чия гра на скрипці, зачаровує, спокушає, й, нарешті, нищить. Ця тема нібито протиставляється «простому» народному танцю, що, в решті решт, створює драматургію всього твору.

Враховуючи, наочну віртуозну спрямованість «Мефісто-вальсу», почнемо аналіз з показників швидкості. Цей параметр дає дуже цікаву картину, адже загальна тривалість виконання відрізняється майже на три хвилини. Так, Б. Березовський грає 9.00 хвилин [102], Д. Цифра – 11.20 [103], В. Горовиць – 11.50 [105], а А. Лапланта 11.40 [111]. Як бачимо, у цьому вимірі виконання А. Лапланта дивним чином наближується до інтерпретації В. Горовиця. Це цікаво, адже багато критиків вважає, що виконавський стиль А. Лапланта багато в чому подібний до горовіцевського.

Тож, було б й доцільно й цікаво проаналізувати запис Володимира Горовиця [105]. Це запис 1979 року, коли про ще достатньо молодого В. Горовиця казали, що після його виступів роялі димляться. Мабуть це дійсно було так, адже граючи по редакції Ф. Бузоні (яка, як відомо ще більш посилила віртуозну складову нотного тексту), В. Горовиць, вочевидь, намагається не просто вразити, а приголомшити публіку, використовуючи весь арсенал виконавця-віртуоза. Іноді навіть здається, що у цьому намаганні він перетинає якісь кордони. Але, мабуть, у концертній залі це сприймалося інакше, ніж у запису.

Своєрідним продовженням традиції сприймається виконавська версія Бориса Березовського [102]. Зазначимо, що він – один з найбільш затребуваних піаністів світу. Мистецтво Ю. Березовського відрізняється феноменальною віртуозністю, досконалим звуком з багатим спектром динамічних відтінків, переконливими інтерпретаціями творів різних епох і стилів. Творчість Ф. Ліста завжди займає важливе місце у репертуарі піаніста і цікаво, що він навіть пропонує публіці монографічні концерти з творів цього композитора. Зокрема, критики вже давно називаються Б. Березовського піаністом, що повторив 12 подвигів Геракла, записавши, та неодноразово виконавши в одному концерті «Дванадцять трансцендентних етюдів» Ф. Ліста.

Також в репертуарі піаніста є й інші твори видатного композитора, зокрема: транскрипції на теми В. Моцарта, Ф. Шуберта, К. Сен-Санса, Другий зошит «Років мандрів», два концерту для фортепіано з оркестром, соната сі мінор. Тож, можна стверджувати, що Б. Березовський має власну концепцію щодо виконання лістівських творів. Аналіз виконавських версій піаніста дозволяє стверджувати, що у цьому розумінні Ф. Ліст – це, перш за все, видатний віртуоз, динамічна міць фортепіанних творі якого нагадує звучання оркестру.

Так, майже ігноруючи виражальні можливості теми Мефістофеля, він цілком концентрується саме на технічній складовій твору. Тому в його грі переважають швидкі темпи, а форма трактується як наскрізна.

Концепція ж А. Лапланта [111] базується на іншому – на створенні звукової картини, у якій за допомогою найдрібніших градацій динаміки, артикуляції, агогіки, педалізації, втілюється програма твору. Це і є найвищий рівень фортепіанної віртуозності, яку ми розуміємо як досконалу виконавську майстерність, що базується на єдності художнього та технічного її вимірів.

Тепер перейдемо до аналізу «Гри води» М. Равеля і почнемо з того, що ще раз підкреслимо не випадковість вибору твору саме цього композитора для аналізу. Адже критики неодноразово вказують, що інтерпретації А. Лапланта найбільш цікаві саме у презентації творчості М. Равеля. Піаніст не тільки включає твори композитора до концертних програм, а й випустив декілька монографічних дисків. У репертуарі А. Лапланта концерти для фортепіано з оркестром, «Сюїта для фортепіано», «Менует», «Ноктюрн», «Павана на честь покійної інфанти» і, звісно, «Гра води».

Розглянемо цей твір більш детально, але почнемо все ж таки зі стислою характеристики творчості М. Равеля, який, разом з К. Дебюссі став одним з фундаторів музичного імпресіонізму, але не обмежувався рамками цього стилю. Подібно імпресіоністичним картинам, стиль М. Равеля – це мінлива цілісність, аналіз якої може допомогти виявити елементи романтизму, неокласицизму, деяких сучасних технік композиції. При цьому зацікавленість новими течіями мистецтва дивним чином поєднувалися у творчому доробку М. Равеля з тяжінням до класичної філософії, старовинної поезії, творчості французьких клавесиністів. Всі ці творчі пошуки композитора, звісно, знайшли відображення у його фортепіанній творчості, яка, таким чином, дає змогу виконавцю самостійно обрати стильову доміную тректовку конкретного твору.

Важливо також вказати на вирішальний для розуміння фортепіанного стилю М. Равеля факт – подібно до Л. Бетховена та Ф. Ліста він мислив оркестровими фарбами. Мабуть тому багато з його фортепіанних творів мають оркестровий варіант. Наприклад, «Античний менует», «Павана», «Альборада», «Гробниця Куперена», «Благородні і сентиментальні вальси».

Назвемо декілька таких домінант у довільному порядку і почнемо з неокласицизму – одного з найпотужніших напрямків мистецтва ХХ століття.

Багато науковців вважають, що саме неокласицизм є базовою складовою стильових пошуків М. Равеля, який вже у перших творах демонструє зацікавленість у переосмисленні традицій попередніх епох. У якості прикладів можна навести «Античний менует» та чи не найпопулярніший твір композитора – «Павана на честь покійною інфанти».

Але все ж таки найбільш наочним втіленням класичних настанов творчості М. Равеля є сюїта «Гробниця Куперена», що багатьма музикантами сприймається як висловлення поваги до творчості не тільки Ф. Куперена, а і всіх представників музичного мистецтва Франції XVIII сторіччя.

Ще однією важливою домінантою творчості М. Равеля, безумовно, є музичний романтизм, але на різних етапах творчості композитора це проявлялося по різному. Так, на ранньому етапі творчості М. Равель захоплювався фантастичними образами, властивими творчості музикантів-романтиків. Також, композиторові були близькі ідеї програмної музики. Л. Гакель навіть вказував на нитки, що пов'язували творчі пошуки М. Равеля з мистецтвом Ф. Ліста. Л. Гаккель пропонував розглядати ці риси на двох рівнях – колористичному та наслідування ідей концертного піанізму.

Безпосередньо ж імпресіоністські риси творчості М. Равеля вперше виявилися у «Грі води», написаній у 1901 році. Композитор описував «Гру води» наступним чином: «Ця п'єса, нав'язана шумом води і іншими музичними звуками, чутними у фонтанах, водоспадах і струмках, побудована на двох темах, подібно сонатного алегро, хоча і не слідує класичному тональному плану». На авторській рукописі надписана цитата з Анрі де Реньє (часто включається в видання твору як епіграф): «Річковий бог, що сміється з води, що його лоскоче» (фр. «Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille ...»).

Зазначимо, що важливість творчих знахідок цього твору усвідомлював сам композитор, але невідомо чи свідомо він наслідував тут Ф. Ліста. Адже, семантичний і технологічний зв'язок «Гри води» з «Фонтанами вілли д'Есте» з «Років мандрівок» не викликає сумнівів. Але є те, що презентує оригінальність саме равелєвського світобачення – використання обертонового принципу

письма, завдяки якому і реалізується задум композитора – втілення водної стихії.

У цьому творі М. Равель продемонстрував унікальне розуміння «звукового образу» фортепіано, для втілення якого необхідні нові прийоми фортепіанної віртуозності. Це особливо цікаво, якщо згадати, що М. Равель достатньо обмежено володів фортепіано і не належав до плеяди піаністів-композиторів.

Основна фактурна формула «Гри води» – широко розташовані акордові пасажі із оригінальної послідовності інтервалів – кварта, квінта і терція. Перший розділ п'єси втілює образи мінливої водної гладі за допомогою постійної зміни фактурних формул. Слухове відчуття шуму води досягається завдяки кришталевому колориту пасажів у верхньому регістрі, а зміна їх інтенсивності дає додаткове відчуття глибини, й відповідно – зміни кольору води.

Цей дивовижний, рухливий, таємничий світ чудово втілюється у виконавській версії А. Лапланта [113]. Як і в аналізованому вище «Мефисто-вальсі» Ф. Ліста, він, очевидно, відмовляється від експлуатації віртуозного потенціалу твору. Адже відомо, що «Гра води» багатьма музикантами (особливо молодими музикантами) сприймається як п'єса віртуозна, яка дає можливість продемонструвати пальцеву техніку и майстерність володіння всім арсеналом педальних ефектів.

Задум А. Лапланта інший – він начебто відтворює звуками чарівні картини імпресіоністів, що створювалися легкими дотиками кісті. Завдяки неймовірній майстерності фактура твору у виконанні піаніста сприймається саме як вода, що змінює колір під сонцем. А завдяки вочевидь оркестровому сприйняттю фактури та неймовірному відчуттю простору між її пластами, які досягаються використанням всього арсеналу виконавських засобів виразності: динаміці, артикуляції, штрихам, педалі, А. Лаплант досягає ілюзії багатотембрового звучання. Разом з цим, «Гра води» у виконанні цього піаніста демонструє саме зв'язки з класичним мистецтвом, з властивими йому прозорістю, ясністю, чітким розподілом функцій фактурних пластів.

Абсолютно інше розуміння художнього потенціалу «Гри води» М. Равеля презентує виконавська версія Марти Аргерих [101]. Ця чудова піаністка вже давно має статус одного з провідних майстрів фортепіано сучасності. Її блискуча техніка, дивовижні архітектоніки твору та вражаюча емоційність виконання, підкорили публіку всього світу.

Ці риси індивідуального виконавського стилю М. Аргерих, безумовно, впливають на її репертуарні вподобання. До репертуару піаністки включено твори Й.С. Баха, Д. Скарлатті, Л. Бетховена, П. Чайковського, С. Прокоф'єва, Б. Бартока. Англійська критик Б. Моррісон окреслив стиль піаністки так: «Часом виконання Аргерих здається часто імпульсивним, її легендарна техніка використовується для досягнення дратівливо неохайних ефектів, але коли вона знаходиться в своїй кращій формі, не може бути сумнівів, що слухаєш артиста, чия інтуїція настільки ж чудова, як і її загальновідома швидкість і легкість». Відомо, що піаністка тяжіє до творів драматичних, хоча останнім часом критики вказують на її захоплення щодо камерного музикування, образна сфера якого завжди була цариною ліричного в Музиці.

Але у трактовці «Гри води» М. Аргерих демонструє саме відкриту віртуозність, міць на динаміку пальцевої техніки, емоційний тонус. Тож її «Гра води» – це не малюнок у пастельних тонах, це стихія, контролювати яку людина не може, вона може тільки спостерігати та захоплюватися силою природи. Саме таке відчуття – сили, стихії, що не підвладні звичайному піаністу презентує «Гра води» М. Равеля у трактовці М. Аргерих, яка, втім, абсолютно чітко наслідує вказівкам автора твору, що дозволяє говорити не про свавілля виконавця, а про розкриття ще однієї грані художнього задуму.

### **2.3. Віртуозна стратегія сонати сі мінор Ф. Ліста у трактовці А. Лапланта**

Виконавство – важлива складова музичного мистецтва, що забезпечує процес комунікації між Композитором та Слухачем. Без Виконавця – людини, яка не просто передає певне художнє повідомлення, а наповнює його

особистісними смислами, актуалізуючи таким чином композиторський задум твору, існування сучасного музичного мистецтва, фактично, неможливе. Така важлива функція, так чи інакше, усвідомлюється всіма виконавцями і значно впливає на їх комунікаційні стратегії. Зазначимо, що ці стратегії можуть бути осмислені або як суто індивідуальні, або як епохальні, тобто такі, що відображають естетичні настанови певного етапу розвитку музичного мистецтва. Так, одна з найпоширеніших стратегій – віртуозна – пов'язана з мистецтвом Романтизму та яскраво втілена, зокрема, у фортепіанній творчості митців, більшість яких поєднувала композиторську та виконавську діяльність.

Зрозуміло, що віртуозний тип комунікації із публікою склався в певних умовах, відтворення яких в повному обсязі вже неможливо сьогодні. Тому комунікаційний потенціал романтичних опусів у творчості піаністів ХХ – ХХІ століть трактується досить широко: від експлуатації швидкісно-динамічного потенціалу твору композитора до повного ігнорування ефектності певних фактурних формул. Втім, обидва означених вектори інтерпретації фортепіанної спадщини романтиків привертають увагу публіки та музичних критиків, що визначає необхідність виявлення механізмів реалізації комунікативного потенціалу Сонати Ф. Ліста сі мінор у творчості сучасних піаністів.

Ця мета обумовила необхідність звернення до робіт, що презентують три вектори сучасного мистецтвознавчого пошуку. Перший з них – корпус праць, присвячених питанням життєтворчості Ф. Ліста та виконавського досягнення його спадщини. Зокрема, це стаття Н. Золотарьової «Жанр Paraphrase в системі жанрів фортепіанних транскрипцій Ференца Ліста», у якій авторка вказує на той факт, що Ф. Ліст є одним з фундаторів віртуозного напрямку піанізму: «Серед принципів, застосованих Ф. Лістом – принципи трансцендентної віртуозності і концертності» [33, 282].

Другий вектор представлено науковими працями Ю. Ніколаєвської, яка пропонує сприймати текст музичного твору композитора як певний простір, змістовне наповнення якого багато в чому визначається стратегіями учасників процесу комунікації: «Твір як семантичний простір значень і смислів, припускає їх розшифровку в процесі сприйняття / розуміння. Однак будь-який

твір представляє собою і комунікативний простір, і в такій якості воно стає простором спілкування. Співвідношення комунікації та інтерпретації розкривається через концепт “комунікативна стратегія”. Інтепретологічний підхід спрямований на особистість – суб’єкта музики. За допомогою особливих механізмів комунікації Людина Інтерпретуюча здатна змінити поле сенсу, що виникає в системі “текст-твір”» [69, 99].

Третій вектор – наукові праці, що презентують пошуки у сфері так званого виконавського мистецтвознавства. Тут ми спираємося на статтю І. Сухленко «Стильові домінанти виконавської концепції музичного твору», де у якості інструмента аналізу засад індивідуальної музичної творчості використовується розроблене у літературознавстві поняття «стильових домінант»: «пара суб’єктивність-об’єктивність висловлювання, безумовно, служить для створення ряду типологій виконавського стилю, який, зокрема, О. Катрич пропонує поділити на діонісійський (суб’єктивний) і аполонічний тип музичного висловлювання. Переважання образотворчості або виразності співвідносно з параметрами, за якими Д. Рабінович розрізняє віртуозних (мета яких, на думку цього дослідника – вражати, іноді ціною зовнішніх, часто образотворчих ефектів) і емоційних виконавців (мета яких – висловлювати). Перспективні і пари, що відображають принципи побудови драматургії твору (сюжетність – психологізм, монологізм – суперечність, а також логічно витікаючий з них тип композиції), особливо з урахуванням фактору дієвості» [74, 69].

Соната для фортепіано сі мінор S. 178, що на думку багатьох піаністів є одним з найбільш значущих творів Ф. Ліста була написана у веймарський період творчості композитора (1848–1861). Науковці вважають, що це найважливіший період творчості Ф. Ліста. Саме у Веймарі – де музикант займає посаду капельмейстера при княжому дворі, керує оркестром і оперним театром – з’являються його новаторські твори: дві програмні симфонії, дванадцять симфонічних поем, два концерти для фортепіано з оркестром і «Танець смерті» для того ж складу. Одночасно Ф. Ліст переробляє майже всі

найбільш значні з раніше створених фортепіанних композицій і завершує редагування «Угорських рапсодій», циклу «Роки мандрівок», етюдів.

Відомо, що творчість Ф. Ліста спиралася на ідею «взаємодії мистецтв» (нім. *Gesamtkunstwerk*), перш за все – музики і поезії, що обумовило важливість принципу програмності у творчості митця. Зазначимо, що програмність в музиці може бути двох типів – прихована та явна і у спадку Ф. Ліста є приклади обох типів. Як втілення явної програмності можна згадати про: трансцендентні етюди, що мають назву («Мазепа», «Блукаючі вогні», «Бачення», «Дике полювання», «Спогад», «Хуртовина»); зошити «Років мандрівок», п'єси яких втілюють художні образи та героїв з відомих творів літератури, живопису, скульптури, народних легенд (соната-фантазія «Після прочитання Данте», «Сонети Петрарки», «Заручини» з картини Рафаеля, «Мислитель» за скульптурою Мікеланджело, «Каплиця Вільгельма Телля», пов'язана з образом народного героя Швейцарії, «Мефісто-вальс» та інші). Є й інші випадки, коли програмність є умовною – так сталося з Сонатою сі мінор, яка не має назви та авторських вказівок щодо дієвого плану твору.

Не зважаючи на це, Сонату часто називають «фаустівською», протиставляючи її більш ранній – «дантівській» (з 2-го зошиту «Року мандрів»). Можливо, це сталося через те, що ці одночастинні сонати в дусі «симфонічних поем» були написані в один і той же період: Фантазія-соната «Після прочитання Данте» – у 1849 р. і Соната сі мінор – у 1852-1853 рр. Крім того, відоме захоплення Ф. Лістом фаустівською темою, що знайшло відображення у багатьох творах композитора, серед яких «Мефісто-вальс» та «Фауст-симфонія». Тож, проведення такої паралелі є цілком природним.

Втім, існує інша (також доволі переконлива) думка щодо змісту програми Сонати сі мінор – дослідниці Н. Королевської, яка у статті «Сенсоутворення в Сонаті h-moll Ф. Ліста в світлі присвяти Р. Шуману: “нефаустианський” сюжет» підкреслює, що Ф. Ліст не тільки присвятив Сонату Р. Шуману, а й видав приблизно у той самий час (1854 р.) статтю під назвою «Роберт Шуман». Це, на думку Н. Королевської, дає підстави для твердження, що «Для Ліста посвята стає приводом до створення збірного портрета героя свого часу, в якому

відображається образ не тільки Шумана, а й самого Ліста, а в цілому – доля всього покоління <...> “Веселкові надії і палкі прагнення” з одного боку і “розчарування і скепсис” з іншого – ці емоційні полюси проектуються і на лістівську фаусто-мефістофельську біполярність свідомості, і на шуманівську флорестано-евзебієвську роздвоєність <...> Дистанція між “мрією” і “скепсисом” (Евзебієм і Мефістофелем) проводить вододіл між Лістом і Шуманом» [41, 126].

У будь-якому разі, очевидно, що саме «сюжетна лінія» Сонати сі мінор визначила оригінальність трактовки її форми, що, в цілому, відображає загальні тенденції епохи Романтизму. Відомо, що композитори-романтики трансформували багато музичних жанрів та форм. Найбільш популярний приклад цього – це, звісно, мініатюри (багателі, інтермецо, новелети, ноктюрни, прелюдії, експромти, етюди), у яких часто царювала танцювальна сфера. Згадаємо, про доробок Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Ф. Шумана, Ф. Шопена, Е. Гріга та інших. Але разом з цим була і протилежна тенденція – тяжіння до створення великих полотен, позбавлених чіткого поділу на розділи. Йдеться, зокрема, про поємність, рапсодичність та про одночастинні зразки сонатно-симфонічних циклів.

У випадку з Сонатою сі мінор Ф. Ліста зміст розкривається в одночастинній циклічній формі: окремі сонатні розділи тут начебто «стискаються» в одну частину. В основі твору лежить 5 тем, які у процесі розвитку набувають іноді протилежний образний зміст. І складність для музиканта полягає в тому, щоб ці різнополюсні художні образи скласти в потік безперервного загального руху: переключатися з віртуозних пасажних каскадів на грізне акордове tutti, потім з щемливо-ніжного ліричного епізоду на чеканно-гротескний характер фуги – для цього треба мати неабияку виконавську витримку, звичайно ж «переконливу» інструментальну технічну оснастку, розмах художньої фантазії для осягнення масштабу Сонати сі мінор і адекватного втілення її нетрадиційної романтично-вільної форми, яку, В. Цуккерман визначає таким чином: «Але ж всі ці якості – глибина, масштабність, інтенсивність дії – в своїй сукупності характеризує не що інше,

як с и м ф о н і з м, симфонічний розвиток. Ось чому ми маємо право сказати: соната сі-мінор Ліста є *симфонічна поема для фортепіано*» [91, 111].

Важливо також враховувати той факт, що ця Соната з'явилась у ті часи, коли під впливом розвитку концертного життя змінився тип комунікації з публікою. Концерти були завжди, але, наприклад за часів Й.С. Баха, твори не були розраховані на те, щоб **вразити** публіку. В епоху ж віртуозів, до якої належить Ф. Ліст, таке бажання було – вразити публіку масштабом та складністю фактури творів. Ця якість цілковито співпадає зі змістом та формою Сонати сі мінор, на що вказував, зокрема, В. Цуккерман у монографії «Соната сі мінор Ф. Ліста»: «За своїм змістом соната від початку до кінця романтична, бо вона, в драматично піднесеному, непідробно патетичному тоні розгортає хвилююче оповідання про особу, її життя, духовний світ, світлі мрії і про катастрофу надій. В сонаті, як в дзеркалі, відбилися риси притаманні Лісту – романтику, і проблеми, що мучили його. Широке, різноманітне охоплення явищ людського існування, великі горизонти, глибина переживань, емоційна насиченість – ось чим **вважає** до наших днів слухача музика сонати» [91, 8].

Тут буде доречно згадати про те, що Ф. Ліст довгий час вів активну концертну діяльність, відгуки сучасників про яку закріпили суспільне сприйняття постаті музиканта як взірця життєтворчості Виконавця-романтика. Підкреслимо, що романтичне світовідчуття вплинуло на специфіку виконавського висловлювання музикантів того часу, змінивши, в решті решт, всю систему музичного життя. На це вказує, зокрема Т.Н. Грум-Гржимайло в книзі «Мистецтво фортепіано»: «кожен європейський віртуоз вважав своїм обов'язком складати власний репертуар, який був пристосований для демонстрації кращих сторін своєї індивідуальності. Час “граючих творців” змінювався на час “віртуозів, що створюють”. Дух епохи вимагав інших емоцій, інших масштабів і форм спілкування зі слухачами, іншого стилю виконання. Зрушилися межі священних композиторських регламентацій» [23, 19].

Цікаво, що у репертуарі Ф. Ліста-піаніста було багато творів інших композиторів – органні прелюдії та фуги Й. С. Баха, опуси Н. Паганіні, Ф. Мендельсона, та численні транскрипції на теми пісень Р. Шуберта та

Р. Шумана, опер Л. Моцарта, Дж. Россіні, М. Глінки, Дж. Меєрбера, Дж. Верді, Р. Вагнера. Наявність досить об'ємного репертуару була необхідна для вирішення декількох завдань, серед яких назовемо наступні: необхідність заповнення часу повноцінного клавірабенду, адже Ф. Ліст свідомо намагався зруйнувати традицію проведення змішаних концертів, де виступало одночасно декілька музикантів; популяризація творчості видатних композиторів.

На важливість останнього для Ф. Ліста вказує один з найцікавіших сучасних інтерпретаторів фортепіанної спадщини композитора А. Лаплант, говорячи в інтерв'ю про те, що виконання, зокрема, транскрипції усіх симфоній Л. ван Бетховена та Г. Берліоза значно вплинуло на їх визнання публікою [109]. Втім, велика кількість транскрипцій у репертуарі Ф. Ліста може бути пояснена ще й його приналежністю до віртуозної течії виконавського мистецтва, представники якої обов'язково виконували твори такого типу, намагаючись вразити публіку не стільки майстерністю роботи з музичним матеріалом, скільки надскладністю кінцевого результату роботи.

Підкреслимо, що це намагання – встановити емоційний контакт з слухацькою аудиторією – та поширення салонної культури вплинуло на прийняття багатьма музикантами певних еталонів поведінки Виконавця, своєрідного амплуа, котрого Ф. Ліст дотримувався і у повсякденному житті, і на сцені. Так, на наш погляд, дуже цікавим є той факт, що Ф. Ліст виконував свої твори на концертах сидячи за двома роялями – по черзі він пересідав з одного рояля за інший таким чином, щоб глядачі змогли розгледіти виконавця з різних ракурсів.

Повертаючись безпосередньо до Сонати сі мінор, зазначимо, що цьому творові властиві елементи, що розраховані, у тому числі, на отримання емоційного відклику публіки – масштабність, вражаючі динамічні кульмінації, фактурна насиченість. Це надзвичайно віртуозний опус і тому він користується популярністю у певного типу піаністів, у тих виконавців, для яких важливий емоційний та енергетичний зв'язок зі слухачами, що є проекцією *віртуозної стратегії комунікації з публікою*.

Зазначимо, що за визначенням Ю. Ніколаєвської: «**Виконавською стратегією** вважаємо різновид **комунікативної стратегії**, спрямований на організацію акустичної (звукової) форми музичного твору, модальної за своєю природою (змінювані компоненти виконавського процесу – темпоритм, артикуляційна і динамічна шкала, агогіка, іноді фактурний виклад)» [70, 185-186]. Що стосується віртуозності, то в науковій на методичній літературі можна знати безліч спроб окреслити сутність цього явища, серед яких ми обрали запропоноване у двотомнику «Виконавець та стиль» Д. Рабіновичем: «Ніхто не може заперечити значимість віртуозності. Але, по-перше, треба докласти всіх зусиль, щоб вдосконалення її йшло, умовно кажучи (дуже і дуже умовно, бо в мистецтві немає еталонів і безумовних зразків!), ріхтерівсько-гілельсовськими, а не протилежними, художньо малоцінними шляхами; і, по-друге, за будь-яких обставин треба пам'ятати, що справжня віртуозність має на увазі масштаби і силу впливу не техніки як такої, але перш за все індивідуальності, особистості, духу артиста!» [74, 189].

До такого типу виконавців-піаністів, на наш погляд, можна віднести Андре Лапланта.

Проаналізуємо трактовку А. Лаплантом Сонати сі мінор Ф. Ліста, порівнюючи цю версію із прочитанням ще двох видатних піаністів – Марти Аргерих та С. Ріхтера, підкресливши, що всі обрані музиканти є представниками різних виконавських шкіл й стильових течій. Це визначає, крім іншого, й різну трактовку комунікаційного потенціалу твору композитора.

Так, А. Лапланта, спираючись на класифікацію, запропоновану Давідом Рабіновичем, на наш погляд, можна віднести до виконавців інтелектуального типу. Цікаво, як говорить про Ф. Ліста в інтерв'ю сам А. Лаплант: «Якщо ти не граєш його з певним смаком і в певному стилі, то це недоцільно. Багато людей, звертаючись до Ліста, мають свого роду віртуозний підхід, не залишаючи нічого поетичного чи музичного. Я думаю, це вражає деяких людей, але не мене. Я вважаю: ось чому я граю його музику – щоб показати поетичну і музичну сторони Ліста. І якщо ти вирішив грати добре, я б порадив у тому числі: показуючи техніку, підключай фантазію» [109]. У нашому дослідженні

ми будемо спиратися на *студійний запис* А. Лапланта Сонати сі мінор Ф. Ліста, («Analekta», Канада, 1995 р.) – у віці 46 років; загальний час виконання твору – 33 хв. 55 сек. [112].

Слідуючи власній пораді щодо виконання творів Ф. Ліста, А. Лаплант доволі вільно трактує авторські ремарки відносно темпових позначень та динамічних нюансів – на відміну, наприклад, від трактування цього твору М. Аргеріх. У *Вступі* октавний епізод грає з великим розширенням у дуже експресивній манері, а у секвенційному розвитку 1-й теми *ГП* на *ff* він грає дуже прискорюючи. Після бурхливого та експресивного *f* підхід до 1-й теми *П.П.* (октавні *ostinato*) у Ліста виписано на *p*, але А. Лаплант грає на *f!* Тобто динамічного контрасту від *f* до *p* зовсім не було. У 2-й темі *ПП* виконує дуже вільно, використовуючи *rubato*, розширення та уповільнення. Потім епізод з ламаними арпеджіо, які виписані на *pp* – А. Лаплант грає на *mf* і з великою експресією. У підході до *ЗП* в висхідних акордах за першим разом робить прискорення, а за другим дуже розширює, – ймовірно для того, щоб звернути особливу увагу публіки і надати значимість другому проведенню цього епізоду. Узагальнюючи інтерпретаційну версію А. Лапланта, скажемо, що це яскравий приклад того, коли діонісійська концепція твору втілена засобами, що відрізняють аполонічний тип висловлювання (за О. Катрич).

В трактовці А. Лапаланта все виважено і раціонально, в ній не має емоційних та динамічних перебільшень, зовнішніх ефектів та спрямованості на демонстрацію технічної майстерності. Трактовка А. Лапланта надихає і вражає, але вражає майстерністю філігранної обробки найдрібніших елементів, що разом утворюють нову художню цілісність – твір виконавця.

Інше бачення комунікативного потенціалу Сонати сі мінор знаходимо у версії Марти Аргеріх – яка, на нашу думку, в цьому творі дотримується більш *романтичної манери гри* і це не дивно, адже репертуар піаністки складається переважно з доробку композиторів XIX ст. Разом з цим, критики зазначають: «Записується Аргеріх трохи, але кожен її запис – серйозна вдумлива робота, яка свідчить про постійні пошуки артистки, її творче зростання. Її трактування, як і раніше, нерідко вражають своєю несподіваністю, багато в її мистецтві і

сьогодні “не усталене”, але така непередбачуваність лише збільшує привабливість її гри» (Григорьев Л. и Платек Я., 1990). Проаналізуємо студійний запис 30-тирічної піаністки («Deutsche Grammophon», Munich, Residenz, Plenar-Saal der Akademie der Wissenschaften, 1971); час виконання – 26 хв. 23 сек. [100].

Вона, вочевидь, спирається саме на композиторський задум, захопленість Ф. Ліста ідеями масштабності твору та умовності меж його форми, програмності та відкритої емоційності висловлювання. Все це знаходимо у виконанні М. Аргерих, але це вже інший вимір романтизму, якщо можна так сказати – інший романтизм, що відповідає сучасним тенденціям розвитку фортепіанного мистецтва. Саме тому у виконанні Сонати сі мінор Марта Аргеріх досить чітко дотримується вказівок автора, хоча тяжіє до більш віртуозної і, так би мовити, емоційно-імпульсивної манери гри.

Концепція С. Ріхтера, стиль якого В. Чинаєв визначив як «епічний» [100], спирається на *філософське* підґрунтя твору. На думку самого музиканта: «Висловлювати треба раніше, ніж вражати <...> У деяких країнах Ліста не люблять. Навіть соната викликає підозри <...> Не розумію я цього. Ліста часто гублять самі піаністи. Навіть сонату перетворюють на чисто зовнішній твір, грають банально. Це зовсім не те, що повинно бути. Соната Ліста – це цілий світ; якби Ліст написав тільки її одну, він все одно був би генієм. Коли в сонаті Ліста грають повільно другу побічну (тему), то соната програє в цілісності. Мені це не до душі, я прагну іншого» [99].

Для порівняння з двома попередніми інтерпретаціями Сонати сі мінор ми взяли запис з концерту 51-річного С. Ріхтера (Ліворно, Італія, 1966 р.), час виконання – 29 хв. 24 сек. [114].

Ця версія вражає масштабністю, експресією і, як це не парадоксально, в той же самий час – певною відстороненістю, «поглядом зверху», начебто людина передає не власні враження від подій, а озвучую філософські рефлексії щодо того, що сталося. В прочитанні С. Ріхтера, Соната сі мінор в чомусь нагадує твори Й.С. Баха – довершені, надлюдські, еднаючи земну та божественну сутність буття. І головне – як і у роботі з будь-яким стилем чи

творчістю будь-якого композитора, С. Ріхтер завжди уникає ефектності, спрямованої на отримання емоційної реакції слухача, іноді навіть здається, що він його ігнорує. Водночас, це не порушує задум композитора, а лише яскраво презентує ті тенденції творчості Ф. Ліста, що визначили специфіку його пізнього стилю. Тут можна погодитися з В. Горностаєвою, яка підкреслює, що «можна сміливо говорити про філософський сенс інтерпретацій Ріхтера. Особливо коли йдеться про таких найбільших представників німецького романтизму, як Шуберт, Шуман, Ліст <...> тільки в його особі Ліст знайшов, нарешті, свій справжній масштаб: інтелектуальний, філософський, одночасно вражаючий і глибиною думки, і напруженістю драматизму, і дійсно стихійним, піаністичним розмахом» [21].

#### **2.4. Концерт для фортепіано з оркестром Ж. Хету**

Як ми вказували у підрозділі 1.2. Жак Хету – один з представників канадської композиторської школи. Він працював у багатьох жанрах, але особливо його приваблювала сфера інструментального мистецтва. У доробку композитора:

- концерти для фортепіано, флейти, гітари, кларнета, тромбона, труби, органу, гобоя і англійського рижка, марімби і вібрафона;
- твори для різних складів камерних ансамблів, зокрема тріо для кларнета, віолончелі та фортепіано; соната для двох фортепіано; ноктюрн для кларнета та фортепіано;
- твори для симфонічного оркестру, у тому числі: «Missa pro trentesimo Anno» для хору і оркестру, написана на честь 300-річчя від дня народження Й.С. Баха; п'ять симфоній, симфонічна фреска «Апокаліпсис»;
- опера «Le Prix»;

— твори для фортепіано соло: Соната ор. 6, Маленька сюїта ор. 7, Варіації ор. 8, Фантазія ор. 59, Експромт ор. 70.

Хоча творчість Ж. Хету фактично невідома в Україні, його твори звучать у виконанні музикантів світової популярності, серед яких: Гленн Гульд, Марк-Андре Амлен (в їх виконанні ми можемо почути – Варіації для ф-но ор. 8); Андре Лапланте, який виконав його концерт № 2 для ф-но з оркестром в 1999 році (до речі, концерт був написаний і присвячений А. Лапланте).

Для того, щоб зрозуміти стиль Ж. Хету, проаналізуємо більш детально його Другий концерт, підкресливши, що полюбляючи жанр інструментального концерту композитор написав для фортепіано два таких твори. Але перш за все, згадаємо історію розвитку фортепіанного концерту, що дозволить нам визначити ті орієнтири на котрі спирався композитор у своїй роботі.

Концерт виник в Італії, спочатку як форма вокальної, а згодом, інструментальної музики. До кінця XVII століття інструментальний концерт, як самостійний жанр, не існував. У мистецтві Бароко сформувалося декілька типів концерту. Концерт першого типу будувався на співставленні невеличкої (концертино – «маленький концерт»), та більшої (*concerto grosso* – «великий концерт») груп інструментів (найяскравіший приклад – концерти А. Кореллі). Другий тип концерту – *ripieno* або *tutti* – створювався для інструменту-соло і акомпануючої групи (концерти А. Вівальді).

Третій тип склався у творчості Й. Баха та Г. Генделя. Традиції, встановлені в концертній музиці XVII століття, розвивалися протягом усього XVIII століття. В епоху Класицизму ознаки жанру остаточно кристалізуються: це тричастинний цикл, з акцентуацією значущості першої частини, яку пишуть у формі сонатного *Allegro* з подвійною експозицією. Концерт вже виступає як самостійний сформований жанр з різними типами драматургії. Композитори-романтики періоду XIX століття зберегли класичну форму концерту, додавши сольний вступ на початку і інтеграцію каденції в форму частини. XX сторіччя стає етапом активного наукового осягнення жанру концерту.

Концерт для фортепіано з оркестром № 2 Ж. Хету, ор. 64 був написаний в 2000 році в пізній період творчості композитора, коли Ж. Хету активно працює над написанням концертів для різних інструментів. Цей концерт, з одного боку, традиційний, зокрема, він написаний у «звичайній» тричастинній формі: I – Andante Allegro vivace, II – Andante, III – Allegro), але з іншого боку твір відрізняється від жанрового інваріанту задумом частин – перша частина найбільша, а третя частина триває всього чотири хвилини 30 секунд, хоча за класичними принципами перша і третя частини повинні бути симетричними.

Також звертає на себе увагу наявність декількох каденцій у піаніста та намагання композитора представити оркестр не як партію супроводу, а як конкуруючого соліста за рахунок висвітлення реплік у окремих оркестрових груп.

Також необхідно сказати, що не зважаючи на велику кількість нот (зокрема у партії фортепіано), фактурний виклад концерт прозорий, що у викликає аналогії з бароковими зразками жанру. Водночас, розшарування пластів оркестрової фактури та їх поліфонія нагадують про творчі пошуки композиторів ХХ століття. Склад оркестру класичний.

### **1-а частина – Andante – Allegro vivace.**

**Andante.** Тема вступу звучить у соліста – 10 тактів (поступовий рух вгору арпеджованими акордами, за рахунок чого відбувається динамічне наростання. З 11 такту звучить тема головної партії проводиться оркестром на фоні арпеджіо у соліста. Необхідно зазначити, що і за фактурним рішенням, і навіть за певними інтонаціями ця частина дуже схожа на знаменитий початок Другого фортепіанного концерту С. Рахманінова.

З 19 такту тема вступу знову звучить у соліста, але тепер вже в унісон з оркестром, знову відбувається динамічне наростання від *mf* до *ff*. Звучить елемент головної партії у валторни. Потім (з 33 такту) тема головної партії звучить у соліста, але вже без супроводу оркестру.

**Allegro vivace.** З 53 такту змінюється розмір з  $\frac{3}{4}$  на  $\frac{9}{8}$  – звучить у соліста звучить побочна партія у соліста (поступовий рух вгору і вниз тетракорди з

альтерацією, потім октавний, секвенційний рух вгору). Відбувається наростання кульмінаційного напруження, з впровадженням більш ліричних реплік.

У розробці зіткаються між собою елементи головної та побочної партії, музичний матеріал, викладений дуже щільною фактурою звучить дуже експресивно, напружено. Драматизм подій підкреслено технічною складністю партії соліста. Причому, подібно до бетховенських опусів, драматургічні нагнітання йдуть за принципом хвиль, що змінюють одна одну.

**2 частина** розпочинається оркестровим вступом, звучить тема головної партії з першої частини. Зараз вона проходить у партії фаготу та дублюється у партії соліста.

Потім ми чуємо тему побочної партії, яка доручена солісту, але її проведення інколи переривається короткими оркестрових вставками. Після чого з'являється нова тема, інтонаційний абрис якої визначено чергуванням висхідного та низхідного акордового руху в партії соліста. Проведення теми переривається віртуозним матеріалом, що знов повертає інтонації головної партії першої частини.

Закінчується частини блискучою каденцією соліста.

**3 частина** – блискучий фінал, у якому змагання між оркестром та солістом змінюється на їх консенсус, співпрацю. Ці об'єднанні зусилля створюють образ руху, міці, впевненості. Остання не завадить виконавцю, який відкажеться взяти концерт у репертуар. Адже ця частина дійсно технічно дуже складна.

Узагальнюючи, скажемо, що детальний аналіз нотного тексту твору дає підстави для тверджень, що композиторський задум спирався на синтез декількох стильових моделей (чи типів) інструментального концерту: але більш за все – барокової та романтичної. Тож, виконавець, звернувшись до цього твору має вибір, щодо орієнтування на певну історичну епоху, її звуковий образ інструменту та тип драматургії. Так, А. Лаплант обирає орієнтацію на барокову модель виконання: помірна динаміка; стримування віртуозного початку, що

говорить про інтелектуальний типі виконавства. Водночас, А. Лаплант висвітлює і романтичну складову концерту:

- грає деякі епізоди більш вільно, використовуючи рубато: зокрема, епізод у другій частині (23-43 такти);
- іноді вільно трактує авторські динамічні позначки. Так, всі епізоди, де виписано *dolce*, звучать дуже насичено. У 116-119 тактах першої частини змінює динаміку місцями – спочатку грає *mf*, а потім *mp*; в 3-й частині (з 108–136 т.) весь епізод виписаний на *p-mp*, фактично звучить на *f*, дуже експресивно і насичено.
- іноді змінює артикуляційні вказівки автора: в октавних секвенція він в кінці кожного такту явно акцентує останній звук (хоча автор не виписав акцентів).

Наприкінці підрозділу наведемо переклад інтерв'ю А. Лапланта стосовно його розуміння музики Ж. Хету:

*Хто такий Хету? Як Ви знайшли його музику?*

- Багато років тому, я грав серію його варіацій в своєму сольному концерті, він був в залі, після концерту він підійшов, щоб мене побачити. Незабаром ми стали хорошими друзями, ми говорили про будь-яку музику, про яку в мене були досить узагальнені знання. Він аналізував твори, але це був не аналіз заради аналізу, я маю на увазі – як воно написано, як ти це збираєш. Ми розібрали разом багато творів Шенберга – це було здорово. Ми ділилися багатьма загальними ідеями. Але він був, як я вже говорив, так зайнятий, пишучи свої твори, – а я зайнятий своїми гастролями, що ми так і не зв'язалися. Але, через деякий час, Хету написав для мене концерт №2 і присвятив його мені! Час від часу він надсилав мені чернетки, запитуючи – «Що ти думаєш про це?». На початку першої частини перша річ, про яку я подумав – це 2-й концерт Рахманінова (я маю на увазі акорди в верхньому регістрі, потім – баси). Я згадав це йому з великою посмішкою і сказав: «Ти мене знову класифікуєш до романтиків, наклеюєш ярлик».

*Але це те, на що ви звернули увагу!*

— Так це правда! Але іноді так важко позбутися ярлика. Я маю на увазі... Так, я люблю грати твори композиторів-романтиків – це правда, але зараз, я вважаю, після багатьох років пошуків я можу бути досить універсальним, щоб піти куди мені хочеться в музиці і робити якісну роботу. Також неймовірно надихає – знати, що до сих пір відносини між композиторами та виконавцями все ще дійсно надихають на такі чудові роботи, і ці відносини – коли композитори знаходять своїх виконавців (але це необов'язково), паралель естетичної ідеології як своєрідний шлях. Жак Хету не боявся надмірної експресії у своїх творах. Я маю на увазі – він був великим митцем та майстром; кожна нота була продумана і була частиною великої схеми. Насправді, якщо говорити про сучасну музику, перебуваючи в Вінніпезі, я зробив запис симфонії – дійсно прекрасної роботи іншого канадського композитора Реймонда Людека, вона називається «Прозорість часу», яка написана на поему Блю Неруди – це була його улюблена поема.

## **Висновки до розділу 2**

Постать А. Лапланта є дуже цікавою для наукового дослідження, завдяки можливості досягнути глобальні зміни у сучасному фортепіанному мистецтві. Довгий артистичний шлях піаніста, який народився у 1946 році, сформувався як професійний музикант у другій третині ХХ сторіччя і продовжує активну концертну діяльність сьогодні, дає змогу висвітлити питання щодо розвитку національних виконавських шкіл, конкурсної системи, фортепіанної педагогіки, та, що найголовніше – з'ясувати як у сучасному піанізмі взаємодіють традиції та новації.

Аналіз виконавських версій А. Лапланта у їх порівнянні з трактовками знаних майстрів сцени – Б. Березовського та М. Аргерих, презентує збереження

романтичних традицій фортепіанного мистецтва, незмінну прихильність піаністів до творчості музикантів-романтиків, чії твори дозволяють доторкнутися до серця кожного слухача.

Разом з цим, творчість А. Лапланта може бути прикладом посилення класичних тенденцій, які вперше виявилися ще у творчості першого покоління піаністів ХХ століття (зокрема, В. Горовиця.) Так, соната сі мінор Ф. Ліста S. 178 є яскравим прикладом втіленням художніх настанов доби Романтизму та віртуозної стратегії комунікації зі слухачем. В ній є і масштабність задуму та його втілення, і відкрита емоційність висловлювання, і надскладні технічні завдання, що мають вразити публіку. Але сучасні піаністи, які живуть, фактично, в іншому світі, грають для іншої публіки і в інших умовах, втілюють комунікативний потенціал Сонати, спираючись не стільки на композиторський задум, скільки на власне світобачення. Таким чином з'являються виконавські версії, що можуть бути визначені як інтелектуальна (А. Лаплант), філософська (С. Ріхтер) або романтична (М. Аргерих).

## ВИСНОВКИ

### I

Виявлено, що сучасна фортепіанна культура включає в себе кілька компонентів, що визначають два різноспрямованих вектори розвитку культури: збереження існуючих традицій і їх оновлення. Говорячи про виконавську культуру важливо зазначити, що як вже понад століття її розвиток обумовлено взаємодією класичних та романтичних традицій. Фактично, це привело до формування класико-романтичного стилю виконання.

На практиці це реалізується через переосмислення романтичного репертуару крізь призму класицистичної врівноваженості особистісного висловлювання та прозорості музичної фактури. Серед факторів, що обумовлюють саме такий розвиток виконавської культури визначено роль індустрії звукозапису та конкурсної системи.

У таких умовах дослідження індивідуального виконавського стилю значно ускладнюється, адже «конкурсний» еталон трактування популярних (репертуарних) фортепіанних творів передбачає не виявлення особистісного, а скоріше – дотримання певних «правил гри». У цьому сенсі неодмінно привертає увагу творчість піаністів, які свідомо порушуються ці «норми», пропонуючи новий погляд на давно відоме. Саме до таких митців можна віднести представника Канади – Андре Лапланта, творчість якого вже давно викликає зацікавленість критиків та повагу колег.

### II

Виявлено, що в історії фортепіанного мистецтва є країни, які знаходяться в «авангарді» художніх процесів, але поруч з ними, є й інші, фортепіанна культура яких менш відома, що не виключає її важливості та художньої цінності. До таких, безумовно, відноситься канадська фортепіанна школа, яка

почала формуватися на межі XIX – XX століть шляхом синтезу трьох різних традицій: російської, німецької, так званої «лістівської».

Вперше канадська фортепіанна школа заявила про себе в 50-х роках XX століття, коли Гленн Гульд розпочав концертну діяльність, що спровокувала появу багатьох наукових, науково-методичних праць, а також низку публіцистичної літератури. Ще одна видатна піаністка Канади, чия творчість пов'язана зі спадщиною Й.С. Баха це Анджела Хьюїтт (народилась у 1958 р.). Піаністка веде активну гастрольну діяльність, концертує саме на виконання творів Й.С. Баха і поєднуючи це з проведенням тематичних лекцій та майстер-класів.

Творчість Марка Амлена (1961 р.н.), характеризує інтерес до забутих композиторів, серед яких є навіть один з ректорів ХНУМ імені І.П. Котляревського Микола Рославец.

Наведено відомості про творчість представників канадської композиторської школи – Жака Хету, Гаррі Сомерса, Жіль Трамбле, Хілі Виллана.

Узагальнення відомостей про систему музичного мистецтва Канади дозволяє зробити висновок про те, що канадська фортепіанна школа – це феномен, який потребує наукового осягнення.

### III

З'ясовано, що початок кар'єри А. Лапланта пов'язаний з його участю у конкурсу імені П. Чайковського у 1978 році. Тоді він отримав II премію, поступившись Михайлу Плетньову. Тоді вибір журі обурило багатьох музикантів, котрі вважали його політично ангажованим, але сьогодні ми розуміємо, творча діяльність М. Плетньова повністю підтверджує справедливість такої оцінки. Але і творчість А. Лапланта також є феноменом, що потребує і наукового, і виконавсько-педагогічного осягнення.

Подібно до свого візаві А. Лаплант презентує новий фортепіанний стиль, що विकарбовувався шляхом довгого синтезу класичних та романтичних настанов фортепіанного мистецтва. Тож, наслідуючи великих майстрів минулого, піаніст демонструє романтичну віртуозність, класичну рівновагу та унікальну техніку гри на інструменті, яка дозволяє однаково успішно працювати зі здавалося б художньо протилежними стилями Ф. Ліста та М. Равеля.

#### IV

Аналіз репертуарних вподобань А. Лапланта підтверджує твердження музичних критиків щодо до того, що він віддає перевагу творчості Ф. Ліста та М. Равеля. Втім у програмах піаніста можна зустріти й твори інших композиторів, зокрема Й. С. Баха, В. Моцарта, Л. Бетховена, Й. Брамса, Ф. Шопена, Б. Бартока, С. Прокоф'єва, С. Рахманінова, П. Чайковського, Р. Шумана, багатьох сучасних канадських композиторів... У якості прикладу наведемо програму одного з клавірбендів Майстра:

- Й.С. Бах-Бузони Адажіо BWV 564;
- В.А. Моцарт Соната Ля бемоль мажор К. 282;
- М. Равель Сонатина;
- Л. Бетховен Соната № 26, ор. 81, а., мі бемоль мажор;
- Ф. Ліст Соната сі мінор;
- Ф. Шопен Соната № 2 сі бемоль мінор, ор. 35.

#### V

В роботі проаналізовано виконавські версії А. Лапланта «Мефістовальсу» Ф. Ліста (у порівнянні з версією Б. Березовського), «Гри води»

М. Равеля (М. Аргерих), Соната сі мінор Ф. Ліста (М. Аргерих, С. Ріхтер), Концерта для фортепіано з оркестром № 2, ор. 64 Ж. Хету (А. Лаплант).

Виявлено, що стиль А Лаплана можна визначити як інтелектуальний (за визначенням Д. Рабіновича). Трактовки А. Лапаланта творів Ф. Ліста, М. Равеля, Ж. Хету вражають виваженістю, униканням емоційних та динамічних перебільшень спрямованості на демонстрацію технічної майстерності. Інтерпретації А. Лапланта вражають майстерністю обробки найдрібніших елементів, що разом утворюють нову художню цілісність – твір виконавця.

На наш погляд, виконавська творчість А. Лапланта – важлива складова сучасного фортепіанного мистецтва, часткою якого є канадська фортепіанна школа.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акопян Л. О. Музыка XX века : энцикл. словарь. Москва : Практика, 2010. 855 с.
2. Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики: руководство по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века) : хрестоматия. Киев : Музыка, 1974. 166 с.
3. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 1 и 2 : учебник. Изд. 2-е, доп. Москва : Музыка, 1988. 415 с.
4. Амлен Марк-Андре. Все пианисты. Биография URL: <http://allpianists.ru/hamelin.html> (дата звернення: 20.04.2021).
5. Арановский М. Г. Музыка и мышление. *Музыка как форма интеллектуальной деятельности* : сб. ст. Москва, 2007. С. 10–43.
6. Арановский М. Мышление, язык, семантика. *Проблемы музыкального мышления* : сб. ст. / сост. и ред. М. Г. Арановского. Москва, 1974. 222 с.
7. Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 2. Избранные работы о П. И. Чайковском, А. Г. Рубинштейне, А. К. Глазунове, А. К. Лядове, С. И. Танееве, С. В. Рахманинове и других русских композиторах. Москва : Изд-во АН СССР, 1954. 384 с.
8. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. Изд. 2-е. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. 376 с.
9. Баззан К. Очарованный странник. Жизнь и искусство Гленна Гульда. М.: Классика XXI, 2007. 480 с.
10. Баренбойм Л. А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Ленинград : Музыка, 1969. 288 с.
11. Берлянд И. Е. Игра как феномен сознания. Кемерово : Алеф, 1992. 94 с.
12. Бирмак А. В. О художественной технике пианиста : опыт психофизиологического анализа и методы работы. Москва : Музыка, 1973.
13. Вальтер Б. О музыке и музицировании. *Исполнительское искусство зарубежных стран* / сост. и ред. пер. Г. Эдельмана. Москва, 1962 Вып. 1. С. 3–119.

14. Вуарен Н. Что такое игра? Москва : Культура, 2003. 234 с.
15. Вопросы фортепианного исполнительства. Очерки, статьи, воспоминания. Вып. 1 / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва : Музыка, 1965. 244, [3] с.
16. Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну : учеб. пособ. / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2011. 440 с.
17. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 16 с.
18. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века очерки. Изд. 2-е. Ленинград : Совет. композитор, Ленингр. отд-ние, 1990. 288 с.
19. Голубовская Н. О музыкальном исполнительстве. Ленинград : Музыка, 1985. 97 с.
20. Гольденвейзер А. Б. О музыкальном искусстве : сб. ст. / сост. общ. ред., вступ. ст. и коммент. Д. Д. Благого. Москва : Музыка, 1975. 416 с.
21. Горностаева В. Интерпретируя романтиков. *Советская музыка*. 1975. № 7. С. 63. URL: <http://www.sviatoslavrichter.ru/articles.php?show=42>
22. Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты : сб. кратких биографий. 2-е изд., испр. и доп. Москва : Совет. композитор, 1990. 463 с.
23. Грум-Гржимайло Т. Искусство фортепиано. Москва : Знание, 1979. 56 с.
24. Гульд Г. Избранное. В 2 кн. Книга 1 М. : Классика XXI, 2006 г. 240 с.
25. Гульд Г. Избранное. В 2 кн. Книга 2 М. : Классика XXI, 2006 г. 216 с.
26. Гульд Гленн, публикации о пианисте URL: [https://web.archive.org/web/20081226144332/http://glenn Gould.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&id=15:2008-07-18-19-44-48&catid=1:articles&Itemid=3](https://web.archive.org/web/20081226144332/http://glenn Gould.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=15:2008-07-18-19-44-48&catid=1:articles&Itemid=3) (дата звернення: 20.04.2021)
27. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации: (Философский анализ) / отв. ред. М. Ф. Овсянников, В. В. Целищев. Новосибирск : Наука, Сибирск. отд-ние, 1982. 256 с.

- 28.Гофман И. Фортепьянная игра. Ответы на вопросы о фортепьянной игре  
Москва : Гос. музык. изд-во, 1961. 224 с.
- 29.Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції  
: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2002. 20 с.
- 30.Драч Н. Г. Основные стилевые тенденции в отечественном фортепианном  
искусстве второй половины XX века : дис. ... канд. искусствоведения :  
17.00.02. Москва, 2006. 294 с.
- 31.Дятлов Д. Стил ь как проблемное поле музыкальной интерпретации.  
*Известия Самарск. науч. центра Рос. акад. наук.* 2011. Т. 3. № 2. С. 210–  
214.
- 32.Жаркова В. Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках  
смысла послания Мастера) : монография. Киев : Автограф, 2009. 528 с.
- 33.Золотарьова Н. Жанр Paragraphe в системі жанрів фортепіанних  
транскрипцій Ференца Ліста. *Вісник нац. акад.ї керівних кадрів культури і  
мистецтв.* Київ, 2018. № 3. С. 282–287.
- 34.Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та  
естетичний аспекти) : дис. канд. ... мистецтвознавства : 17.00.03. Київ,  
2000. 173 с.
- 35.Катрич О. Стил ь музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) :  
монографія. Київ : Відродження, 2000. 102 с.
- 36.Кашкадамова Н. Б. Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя :  
підручник. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с.
- 37.Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних  
інструментах (клавікорд, клавесин, фортепіано), XIV—XVIII ст. : навч.  
посіб. Тернопіль : АСТОН, 1998. 300 с.
- 38.Коган Г. М. Вопросы пианизма : избр. статьи, Москва : Совет. композитор,  
1968. 463 с.
- 39.Коган Г. М. У врат мастерства. Работа пианиста. 2-е изд. испр. и доп.  
Москва : Музыка, 1969. 342 с.

40. Копленд А. Музыка и воображение. Музыка и время : мысли о соврем. музыке : сборник, сост., предисл. и общ. ред. Г. М. Шнеерсона. Москва, 1970. Вып. 1. С. 52–53.
41. Королевская Н. В. Смыслообразование в сонате h-moll Ф. Листа в свете посвящения Р. Шуману: "нефаустианский" сюжет. *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики*. 2018. № 4(90) С. 125–130.  
URL: [https://www.gramota.net/articles/issn\\_1997292X\\_2018\\_4\\_28.pdf](https://www.gramota.net/articles/issn_1997292X_2018_4_28.pdf)
42. Корто А. О фортепианном искусстве: Статьи. Материалы. Документы. Москва : Музыка, 1965. 363 с.
43. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки : Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1979. 208 с.
44. Котляренко Г. Р. Глен Гульд и проблемы исполнительского стиля XX века : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02, Санкт-Петербург, 1998. 152 с.
45. Коханик І. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть. Мелітополь, 2002. Вип. 9. С. 70–82.
46. Либерман Е. Я. Работа над фортепианной техникой. Москва : Музыка, 1985. 136 с.
47. Либерман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом Москва : Музыка, 1988. 239 с.
48. Лосев А. Ф. Форма. Стыль. Выражение / сост. А. А. Тахо-Годи. Москва : Мысль, 1965. 944 с.
49. Мазель Л. А. О природе и средствах музыки : теорет. очерк. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва : Музыка, 1991. 80 с. (Библиотека музыканта-педагога).
50. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм : учебник. Москва : Музыка, 1967. 752 с.

- 51.Малинковская А. В. Фортепианно-исполнительское интонирование: проблемы художественного интонирования на фортепиано и анализ их разработки в метод.-теорет лит. XVI—XX веков : очерки. Москва : Музыка, 1990. 191 с.
- 52.Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / [перевод с нем. В. Л. Михелис]. Москва : Музыка, 1966. 220 с.
- 53.Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. *Музыкальный современник* : сб. ст. / сост.С. С. Зив. Москва, 1984. Вып. 5. С. 5–18.
- 54.Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект. *Советская музыка*. 1979. № 3. С. 30–39.
- 55.Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства. Москва : Совет. композитор, 1983. 263 с.
- 56.Мильштейн Я. По следам бесед со Святославом Рихтером. URL: <http://www.sviatoslavrichter.ru/books/Milstein/index.php> (дата звернення: 20.04.2021).
- 57.Михайлов М. К. Стиль в музыке: исследование. Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. 264 с.
- 58.Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. Ленинград : Музыка, 1990. 288 с.
- 59.Монастыршина Ю. А. Творчество Г. Гульда в художественном контексте эпохи : диссертация ... доктора искусствоведения 17.00.02, Ростов-на-Дону, 2019. 378 с.
- 60.Монсенжон Бруно : Глен Гульд. Нет, я не эксцентрик! Классика XXI, 2008 г. 272 стр.
- 61.Москаленко В. Інтерпретаційні формули художнього цілого. *Часопис нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2011. Вип. 2. С. 11–16.
- 62.Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) : исследование. Київ : КГК, 1994. 157 с.

63. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : навч. посіб. Киев, 2013. 134 с. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf>
64. Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. Москва : Практика, 2001. 1095 с.
65. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 256 с.
66. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособ. Москва : ВЛАДОС, 2003. 248 с.
67. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепьянной игры : записки педагога. 2-е изд. Москва : Гос. музык. изд-во , 1961. 317.
68. Николаев А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма : учеб. пособ. Москва : Музыка, 1980. 112 с.
69. Николаєвська Ю. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С. 180–198.
70. Николаєвська Ю. Комунікативна стратегія як проблема інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 46. С. 94–110.
71. Новый иллюстрированный энциклопедический словарь / ред. кол.: В. И. Бородулин, [и др.]. Москва : Большая рос. энцикл., 1998. 912 с.
72. Підпорінова К. В. Сміховий вектор композиторських пошуків Марка-Андре Амлена. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. XV. С. 158–180.
73. Попова Т. Музыкальные жанры и формы. Москва ; Ленинград : Гос. музык. изд-во, 1951. 300 с.
74. Рабинович Д. Исполнитель и стиль. Москва : Классика-XXI, 2008. 208 с.
75. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль: избр. ст. Вып. 1. Проблемы пианистической стилистики. Москва : Совет. композитор, 1979. 320 с.

76. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль: избр. ст. Вып. 2. Критико-публицистические этюды. Москва : Совет. композитор, 1981. 230 с.
77. Рахманинов С. Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры. *Литературное наследие* : в 3 т. / С. Рахманинов ; сост.-ред. З. А. Апетян. Москва, 1980. Т. 3. С. 232–240.
78. Савшинский С. И. Пианист и его работа. Ленинград : Совет. композитор, 1961. 271 с.
79. Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением. Москва : Музыка, 1964. 188 с.
80. Сирятський В. О. Піаністична спадщина Мусоргського в контексті європейської фортепіанної культури : дис. канд. мистецтвознав : 17.00.03., Київ, 2001. 182 с.
81. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей Москва : Музыка, 1973. 448 с.
82. Скребков С. С. К вопросу об исполнительской трактовке музыкальных произведений. *Избр. статьи* / С. С. Скребков. Москва, 1980. С. 17–23.
83. Сухленко І. Виконавський стиль Володимира Горовиця у руслі розвитку романтичної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2011. 19 с.
84. Сухленко І. Ю. «Звучащий образ» фортепиано Владимира Горовица. *Традиции и новации в высшем архитектурно-художественном образовании* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2010. Вип. 1. С. 228–232.
85. Сухленко І. Сильові домінанти виконавської концепції музичного твору. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 11. С. 61–71.
86. Фейнберг С. Е. Мастерство пианиста. Москва : Музыка, 1978. 205, [3] с.
87. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. Изд. 2-е, доп. Москва : Музыка, 1969. 598 с.
88. Фекете О. В. Формування виконавської концепції музичного твору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2010. 20 с.

- 89.Филенко Г. Т. Французская музыка первой половины XX века: очерки. Ленинград : Музыка, 1983. 231 с.
- 90.Царева Е. М. Стиль музыкальный. *Музыкальная энциклопедия* : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1981. Т. 5. Стб. 281–289.
- 91.Цуккерман В. Соната си минор Ф. Ліста. Москва : Музыка, 1984. 112 с.
- 92.Цыпин Г. М. Музыкант и его работа: проблемы психологии творчества. Москва : Совет. композитор, 1988. 384 с.
- 93.Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков : Скорпион, 2007. 292 с.
- 94.Шамахян М. Е. Музыкальный образ, его исполнительская интерпретация и восприятие : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1988. 23 с.
- 95.Шип С. В. Музыкальная речь и язык музыки : монография. Одесса : Изд-во Одес. гос. консерватории им. А. В. Неждановой, 2001. 296 с.
- 96.Шукайло В. Ф. Шлях до майстерності піаніста. Запоріжжя : Запорізі. нац. ун-т, 2017. 206 с.
- 97.Шульпяков О. Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ : Ленинград : Музыка, 1986. 128 с.
- 98.Хьюитт Анджела. Все пианисты. Биография URL:  
<http://www.angelahewitt.com> (дата звернення: 20.04.2021).
- 99.Яків Мільштейн. Слідами бесід зі Святославом Ріхтером URL:  
<http://www.sviatoslavrichter.ru/books/Milstein/02.php> (дата звернення: 20.04.2021).
100. Argerich M. plays Franz Liszt. The Piano Sonata in B-Minor S.178. URL:  
[https://www.youtube.com/watch?v=n04GkRTC\\_Lo](https://www.youtube.com/watch?v=n04GkRTC_Lo) (дата звернення: 20.04.2021).
101. Argerich M. Maurice Ravel – JEUX D"EAU  
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KGKVSXrWwEc>  
(дата звернення: 20.04.2021).
102. Berezovsky B. Liszt – Mephisto Waltz  
URL: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_yWiakvDGck](https://www.youtube.com/watch?v=_yWiakvDGck) (дата звернення: 20.04.2021).

103. Cziffra D. Liszt – Mephisto Waltz No. 1  
URL: [https://www.youtube.com/watch?v=sjG1O0-3c\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=sjG1O0-3c_Y) (дата звернення: 20.04.2021).
104. Glenn Gould: Music and Mind: By Geoffrey Payzant. New York: Van Nostrand Reinhold Ltd., 1978. 192 pp.
105. Horowitz V. Liszt – Mephisto Waltz No. 1  
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JPE83YfNcZY> (дата звернення: 20.04.2021).
106. Interview with Marc-André Hamelin. 18.12.2016. Classical MusicNews.ru  
URL: <http://www.classicalmusicnews.ru/interview/marc-andre-hamelin-2016/>  
(дата звернення: 20.04.2021)
107. Kartainis A. Les Violons du Roy прекрасно звучат в современном режиме, 16.09.2017. *Ludwig van Montreal*. URL: <https://www.ludwig-van.com/montreal/2017/09/16/les-violons-du-roy-sound-fine-in-modern-mode/> (дата звернення: 20.04.2021).
108. Laplante A. Обзор компакт-диска Wholenote URL: [https://www.jwentworth.com/pianists/andre\\_laplante/#my-tabs|3](https://www.jwentworth.com/pianists/andre_laplante/#my-tabs|3) (дата звернення: 20.04.2021).
109. Laplante A. [Пианист обсуждает Ференца Листа и его наследие] : інтерв'ю / Keith Horner. *Conversations With Keith, 12.01.2012*.  
URL: [https://www.youtube.com/watch?v=4gaAvTOa\\_94](https://www.youtube.com/watch?v=4gaAvTOa_94)  
(дата звернення: 20.04.2021).
110. Laplante A. Hetu Jacques – Concertos  
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4oDaIUtKSZ4>  
(дата звернення: 20.04.2021).
111. Laplante A. Liszt – Mephisto Waltz  
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=KJbg9V2KnD8>  
(дата звернення: 20.04.2021).
112. Laplante A. Liszt – Sonata in B minor, S. 178 (1854).  
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VCHE-UPwBJA>  
(дата звернення: 20.04.2021).

113. Laplante A. Ravel M. – Jeux D'Eau

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VLC9oJBHxkI> (дата звернення: 20.04.2021).

114. Richter Sviatoslav plays Liszt: Sonata in B minor. URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=Wc4hJtKm278&t=1438s> (дата звернення: 20.04.2021).

