

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Харківський національний університет мистецтв імені
І.П.Котляревського

Кафедра спеціального фортепіано
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ ЕРЛА ВАЙЛДА: ДОСВІД
ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОГО АНАЛІЗУ

Спеціальність: 025 «Музичне мистецтво»

Спеціалізація: Фортепіано

Магістерська робота

Бачек Марти Віталіївни

Науковий керівник:

доктор мистецтвознавства, професор

Шаповалова Л.В.

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело



Бачек М.В.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Ерл Вайлд – ключова постать в фортепіанному мистецтві США XX ст.	7
1.1 Життєтворчість Ерла Вайлда (історіографія)	7
1.2 Виконавські погляди Ерла Вайлда на фортепіанну техніку.....	16
Висновки до Розділу 1	21
РОЗДІЛ 2. Вплив культурно-технологічних процесів у США XX ст. на музичне мистецтво та постать Е. Вайлда	23
2.1 Технологічний прогрес в США XX ст. у сфері музичного виробництва.....	23
2.2 Музичне мистецтво США як віддзеркалення культурних тенденцій епохи.....	27
Висновки до Розділу 2	31
РОЗДІЛ 3. Велика фортепіанна фантазія на теми з опери Дж. Гершвіна “Поргі і Бесс” як уособлення виконавсько-композиторського мислення Е. Вайлда	33
3.1 Драматургія твору.....	33
3.2 Специфіка жанрово-стильової моделі твору	51
Висновки до Розділу 3	53
РОЗДІЛ 4. Виконавсько-інтерпретаторські принципи Е. Вайлда ..	54
4.1 Особливості виконавської концепції Фантазії Е. Вайлда.....	54
4.2 Інтерпретаторські версії твору	61
Висновки до Розділу 4	64
ВИСНОВКИ	65
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	68
ДОДАТКИ	73

ВСТУП

Актуальність теми. Ерл Вайлд – відомий американський концертуєчий піаніст і композитор, нагороджений премією «Греммі» в 1997 році. Серед творів композитора значне місце посідають фортепіанні транскрипції на теми Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Ф. Шопена, Г. Форе, Г. Берліоза, К. Сен-Санса, Ф. Пуленка, Дж. Гершвіна та ін. Велика Фантазія на теми Дж. Гершвіна з опери “Поргі і Бесс” є унікальним прикладом трансформації музичного матеріалу оригіналу на фортепіанну фактуру завдяки переосмисленню жанрової та стилістичної атрибуції. В Фантазії змішуються класичні та джазові риси, що робить її яскравою складовою музичного репертуару для солістів.

В Україні фортепіанні твори Е. Вайлда рідко виконуються на сцені і не оглядаються в наукових джерелах. Тож дослідження його творчості як наукової теми значно активізує увагу науковців щодо огляду його творчості в дослідницьких роботах, а також посприяє інтересу до його твору з боку виконавців, і в цілому до фортепіанної спадщини композитора як представника американської культури ХХ ст.

Мета дослідження – визначити виконавсько-композиторський стиль мислення Е. Вайлда на прикладі Великої Фантазії на теми з опери Дж. Гершвіна “Поргі і Бесс” та запропонувати цей маловідомий в Україні твір в якості предмета виконавської інтерпретації.

Відповідно до поставленої мети в магістерській роботі ставляться і вирішуються наступні **завдання**:

- систематизувати наявні в іноземних музикознавчих працях відомості про творчість американського композитора;
- охарактеризувати культуротворчі процеси в музичному мистецтві США ХХст.;
- дослідити жанрово-стильову та композиційну структуру Великої Фантазії Е. Вайлда, встановити закономірності їх взаємодії;

- висвітлити особливості виконавської концепції Великої Фантазії Е. Вайлда та порівняти її з інтерпретаціями твору іншими піаністами.

Об'єктом дослідження є музичне мистецтво США XX століття; його **предмет** – виконавсько-композиторський стиль мислення Е. Вайлда.

Матеріал дослідження – нотний текст Великої фортепіанної фантазії Е. Вайлда на теми з опери Дж. Гершвіна “Поргі і Бесс”.

Теоретична База. Концепція магістерської роботи спирається на фундаментальні розділи сучасної музикології:

- *історія музичної культури США* (Аунер Дж., Гула Р., Дерев'янка Л., Павлишин С., Полікарпов В., Рівз Т., Сєрова О.)
- *фортепіанне мистецтво* (Горецька Н., Кашкадамова Н., Копелюк О., Степанова О., Тимофєєва К., Чернявська М.)
- *теорія музичного твору* (Бігсбі К., Вайлд Е., Ган К.);
- *жанр і стиль в музиці* (Гнатишин О., Коханик І., Шаповалова Л., Шип С.)
- *музична інтерпретація* (Гейченко М., Москаленко В., Ніколаєвська Ю.)

Методи дослідження. При написанні магістерської роботи концептуальними були наступні підходи до аналізу музичної творчості:

- *історіографічний* – для опрацювання наукових англомовних джерел, присвячених досліджуваній тематиці;
- *системний* – залучений для розуміння фортепіанної творчості Е. Вайлда як художньої цілісності;
- *стильовий* – спрямований на вияв індивідуально-композиторських проєкцій;
- *структурно-композиційний* – для виявлення форми музичного твору, логіки побудови епізодів та взаємозв'язків у тематизмі;

- *органологічний* – спирається на аналіз темброво-семантичних та артикуляційних можливостей фортепіано;
- *інтерпретативно-виконавський* – зосереджений на осмисленні творчої взаємодії композитора та виконавців, залучених до виконання його твору;
- *аксіологічний* – спрямований на художню оцінку обраного для аналізу твору в аспекті його значущості як композиторського спадку, так і для розвитку музичного мислення сучасних виконавців.

Наукова новизна отриманих результатів. Концепція магістерської роботи є *першим в українському музикознавстві досвідом системного аналізу виконавської творчості американського композитора Е. Вайлда:*

- систематизовано англомовні джерела, присвячені творчості Е. Вайлда, та складено історіографію;
- проаналізовано його виконавські погляди як ключ до розуміння інтерпретаційного мислення митця;
- виявлено вплив культурно-технологічних процесів в США XX ст. на формування особистості Е. Вайлда та його творчої діяльності;
- висвітлено виконавсько-композиторський стиль фортепіанного твору Е. Вайлда з точки зору композиційного та жанрового-стильового аналізу;
- надано оцінку виконавській інтерпретації автором Великої Фантазії на теми з опери Дж. Гершвіна “Поргі і Бесс”;
- здійснено порівняльний аналіз інтерпретацій Д. Бермана та Дж. Уілсона Великої Фантазії Е. Вайлда на теми з опери Дж. Гершвіна “Поргі і Бесс”.

Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості використання його теоретичних положень та висновків для подальших розвідок, а також у безпосередній творчій практиці – сфері фортепіанного

мистецтва з метою виявлення сучасних тенденцій розвитку музичної інтерпретаційної творчості та художнього мислення. Загальні положення, що стосуються виконавських завдань, присвячених Великій Фантазії на теми з опери Дж. Гершвіна “Поргі і Бесс”, можуть бути використані в практичній роботі в класі спеціального фортепіано. Проведене дослідження сприятиме впровадженню до виконавської практики високохудожнього фортепіанного твору Е. Вайлда і на цій підставі може виявитися корисним для студентів фортепіанних факультетів вищих навчальних закладів, педагогів та виконавців.

Апробація результатів. Окремі результати магістерського дослідження апробовано на VI міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» 14.11.2025р. Тема доповіді: Виконавська концепція Великої фантазії Е. Вайлда на теми з опери “Поргі і Бесс” (підтверджувальні документи наведено у Додатку А та Додатку Б).

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, чотирьох основних Розділів, Висновків, Списку використаних джерел (50 покажчиків) та Додатків. Загальний об’єм дослідження – 74 стр; з них основного тексту – 67 стр.

РОЗДІЛ 1

ЕРЛ ВАЙЛД – КЛЮЧОВА ПОСТАТЬ В ФОРТЕПІАНОМУ МИСТЕЦТВІ США ХХ СТ.

1.1 Життєтворчість Ерла Вайлда

Почнемо з матеріалів, які є перекладом авторки дослідження мемуару Ерла Вайлда *A Walk on the Wild Side* – «Прогулянка дикою стороною». Джерело містить 19 глав, в яких піаніст пише про своє життя, людей, з якими він познайомився, а також висловлює власні думки щодо багатьох аспектів життя. Книга представляє велику цінність для дослідження його творчості та надає можливість поглянути на Е. Вайлда не тільки як на митця, але й як на людину-особистість. Мемуар був опублікований в 2023 році, через 13 років після смерті Е. Вайлда. Тому, поява даного ресурсу значно розширює можливості ознайомлення з його творчістю на об'єктивних засадах та актуалізує проведення дослідницького пошуку.

Цікавим є вибір назви, адже прізвище композитора з англійської мови перекладається як «Дикий». Також, ми можемо побачити, що назва мемуару є ідіомою, яка означає «йти на ризик», «жити непередбачувано». Він дав таку назву не тільки за рахунок прізвища, але й тому, що дана ідіома характеризує стиль життя виконавця. Підтвердити припущення можна словами самого Е. Вайлда: «Щоб зробити кар'єру концертного піаніста (або будь-якого іншого музиканта-виконавця), потрібно дуже багато працювати, але також потрібно ризикувати. Ви завжди перебуваєте на високому дроті, так би мовити, без сітки. Коли ви виходите на сцену, щоб грати, ви повинні відкинути сітку – інакше виступ буде звучати сплановано. Не ризикуючи, Ви станете педантичним, нудним і статичним...» (Wild, 2023: 31, 32).

Іншим підтвердженням слугує випадок з життя піаніста, коли він був у віці 15-ти років. Симфонічний оркестр Міннеаполіса на чолі з диригентом Дімітрісом Мітропулосом прибув до Піттсбургу з концертом, але за непередбачуваних обставин солуючий піаніст не зміг взяти участь. За день

до концерту Е. Вайлду запропонували зіграти Концерт Ф. Ліста №1 замість попереднього соліста. Через затримку з прибуттям оркестру, у піаніста було всього лише 15 хвилин репетиції перед початком концерту, через що він був дуже знервований. Тоді Д. Мітропулос сказав молодому піаністу: «Якщо ти не ризикуватимеш в цьому житті, то врешті так нічого і не доб'єшся». З того часу митець взяв його слова за правило, завдяки якому він став першим піаністом в багатьох мистецьких подіях американського культурного життя та відомо успішним виконавцем.

Ерл Вайлд (1915-2010) є видатною постаттю в американському фортепіанному мистецтві XX ст. Він охопив велике поле музичної сфери та досягнув значних успіхів в композиторській, виконавській, аранжувальній та диригентській діяльності. Транскрипції та перекладення композитора слугують цікавим виконавчим матеріалом для піаністів. В його творах поєднуються риси різних епох, що робить їх тематично насиченими та різнобарвними. Наприклад, «Велика Фантазія на теми Дж. Гершвіна з опери «Поргі і Бесс» поєднує в собі риси романтичності і джазовості. Незважаючи на те, що даний приклад є перекладенням, Е. Вайлд насичує фактуру технічними елементами та переплітає теми структурами зручними для виконання. Таким чином, творчість даного композитора надає піаністам змогу проявити свій технічний потенціал та максимально розкрити власний стиль в інтерпретації того чи іншого художнього образу в творі американського піаніста.

Він народився в 1915 році в місті Піттсбург, до якого часто навідувалися видатні діячі мистецтв. Культурна інфраструктура міста дала Е. Вайлду змогу познайомитися й співпрацювати з багатьма відомими виконавцями та композиторами ще за юних років. В період 1920-1930 рр., він відвідав концерти Й. Гофмана, М. Хесс, Й. Левінна, В. Гізекінга, М. Левицького, О. Брайловського, Г. Буаера, О. Габриловича, А. Корто, А. Шнабеля, Х. Ітурбі, Б. Мойсеєвича, М. Розенталь, В. Пахмана, Е. Петрі, В. Ландовської, П. Грейнджера, В. Горовиця, А. Рубінштейна,

І. Стравінського, Дж. Гершвіна, І. Я. Падеревського, Р. Сленчинської, С. Рахманінова (Wild, 2023: 76).

Безперечно, всі згадані особистості вплинули на формування стилю творчості власне Е. Вайлда. Він пише про це так: «Якби не заохочення приїжджих музикантів і танцюрів, я, можливо, не розквітнув би так швидко, як це сталося. Протягом 1930-х років з Піттсбурзьким симфонічним оркестром виступало чимало цікавих запрошених диригентів, багато чудових запрошених солістів. Це були музичні моменти, заради яких я жив» (Wild, 2023: 73).

Абсолютний слух та природні музичні здібності допомогли Е. Вайлду швидко опанувати крім фортепіано й інші інструменти. Підтверджує музичну геніальність митця те, що він грав не тільки на фортепіано, але й на флейті, арфі, тубі, контрабасі, альті та віолончелі. Митець грав в оркестрі на віолончелі, знав партії більшості симфоній Л. Бетховена та Й. Брамса. «Моє юнацьке музичне життя пройшло в репетиціях і грі на фортепіано, а також тяганині з віолончеллю по всьому Піттсбургу, з однієї репетиції на іншу, із концерту на концерт. Я познайомився з усім стандартним репертуаром завдяки моєму досвіду гри в оркестрі. Цей досвід у підлітковому віці дуже допоміг моїй грі на фортепіано. Він також привів до музичного розвитку, яким я, можливо, не пішов би в іншому випадку» (Wild, 2023: 59). Так Е. Вайлд став безпосереднім учасником музичних заходів свого міста, познайомився з багатьма талановитими діячами мистецтв.

Як зазначав композитор, він ніколи не прагнув популярності та радше надавав перевагу жити в окремому світі, де він міг би повністю присвятити себе творчій практиці: «З музикою я був задіяний в щось таке, що зробило мене сильним і впевненим. З самого раннього віку я розумів, що мій талант відділив мене від інших... Не важливо, що скажуть однолітки або сім'я, я завжди знав, що в мене є фортепіано. Я займався весь час» (Wild, 2023: 24). Незважаючи на скромність, його талант не залишився непоміченим, тому відповідно багато сучасників запрошували молодого піаніста взяти участь в

мистецьких заходах. З раннього віку він працював на KDKA – першій радіостанції США, де виконував свої оркестровки та аранжування. Хоча це було радше вимушеною мірою. За часи Великої депресії США порятунком для сім'ї Е. Вайлда стала саме його творча діяльність, відколи його батько покинув родину.

Незліченна кількість годин, проведених за фортепіано в роботі над творами композиторів класиків і романтиків, написанням транскрипцій та власних творів, джазовими імпровізаціями – все це зробило з нього багатофункціонального та плідного митця. У 1937 р. він приєднався до мережі NBC в Нью-Йорку як піаніст, де працював до 1944 р. В його обов'язки входили участь в камерних і симфонічних оркестрах (під орудою А. Тосканіні), а також піаніст мав сольні виступи.

Окрім музичних подкастів на радіо, Е. Вайлда запросили зробити перший фортепіанний виступ в прямому етері, який транслювався на американському телебаченні восени 1939 р.

За часи другої світової війни він служив як музикант у NAVY США (військово-морському флоті), граючи на 4-й флейті в оркестрі. Протягом двох років служби на флоті піаніста часто запрошували акомпанувати першій леді Елеонорі Рузвельт під час її численних виступів, де він виконував Державний гімн як прелюдію до її промови. По завершенню служби перейшов до новоствореної Американської телерадіомовної компанії (ABC), де він був штатним піаністом, диригентом і композитором до 1968 року.

Під час роботи на NBC та ABC музикант виступав і диригував багатьма концертами по всьому світу – на ABC диригував і виконував багато власних творів. Загалом за своє життя, Е. Вайлд охопив велике поле мистецької діяльності: сольні виступи в ролі піаніста; гра в оркестрі на флейті, віолончелі та фортепіано; композиторська і диригентська діяльності, а також студійні записи.

Наразі на офіційній сторінці Е. Вайлда в інтернеті (earlwild.com) представлені такі розділи: біографія піаніста; онлайн-магазин нотних текстів

транскрипцій; хронологічна таблиця композицій; онлайн-магазин CD записів; дискографія; розклад виступів (датованих 2005 р.); посилання на контакти виконавчого директора та видання *The Ivory Classics Foundation*, з яким співпрацював композитор. Наявність власного сайту із структурованою інформацією, записами та музичними матеріалами тільки підтверджує значимість фігури піаніста. На жаль, він залишається маловідомим в українському музичному просторі. Велика кількість матеріалів – нотні тексти, статті і фото були втрачені. Проте саме завдяки архівній роботі виконавчого директора Майкла Ролланда Девіса та самого Ерла Вайлда, ми маємо доступ до важливих ресурсів, які дозволяють нам ознайомитись із творчістю піаніста.

До наших днів збереглась лише частина статей про піаніста з газет і журналів. Короткі біографічні відомості представлені в статті, розміщеній на офіційному сайті *National Public Radio* – мережа радіостанцій США. На додачу до фактів з його життя, радіостанція представляє можливим прослухати подкаст Тома Х'юзенга з Е. Вайлдом (якому на той момент було 90 років). Митець каже, що вважає за краще померти на сцені, ніж піти на пенсію: «Я був народжений для фортепіано, за ним і помру. Це було моїм життям. Я робив все, що пов'язано із музикою» (Huizenga, 2010: NPR, Jan. 27). На жаль, аудіозапис триває всього лише 3 хв. 48 с. Проте навіть даний матеріал в будь-якому разі представляє велику цінність для ознайомлення з особистістю Е. Вайлда.

Композитор також наголошує, що транскрипції складали невід'ємну частину його творчості. Нагадаємо його слова з мемуарів: «Свою першу фортепіанну транскрипцію я написав у дуже ранньому віці – думаю, мені було близько восьми років. Я взяв знаменитий “Менует” І. Я. Падеревського і написав фортепіанне аранжування в стилі М. Равеля. Наступним моїм проектом була фортепіанна транскрипція вальсу Й. Штрауса “Голоси весни”» (Wild, 2023: 46).

Важливо зазначити, що він писав не тільки транскрипції, але і власні твори. До свого 20-річчя він встиг написати більш ніж 30 композицій, серед яких окрім численної кількості транскрипцій були два балети та твори для камерної музики (Wild, 2023: 58). Його перший балет мав назву «Хроматична Фантазія», а другий «Персефона». На жаль, ноти не збереглися до наших днів, проте в архівах Університету Карнегі-Меллон і досі можна знайти фото з днів вистави.

Перейдемо до аналізу іншого ґрунтового джерела, яким є стаття *The New York Times* авторства Бернарда Голланда під назвою «Фортепіано: Ерл Вайлд представляє мистецтво транскрипції» 03.11.1981р., яка була оцифрована та наразі є у вільному доступі на офіційному сайті видання. Її зміст полягає в тому, що автор безпосередньо ділиться враженнями від концерту в Карнегі-Хол, де Е. Вайлд виконував численну кількість транскрипцій різноманітних композиторів: «Це було свято дефісу: Глюк-Сгамбаті, Россіні-Тальберг, Шопен-Ліст, Чайковський-Вайлд<...>Сила і контроль пана Вайлда були сенсаційними, а його п'ятипальцева техніка в «Польоті джмеля» Римського-Корсакова-Рахманінова була достатньою, щоб змусити будь-якого студента-піаніста плакати від розчарування (в собі) і заздрості. Його мелодична права рука – з її широким рубато і манерою трохи відставати від ритму лівої руки – ставила його стилістичні симпатії на бік транскриптора, а не композитора. Його зітхання, що відтворювали ефімерну красу «Орфея» Глюка, можливо, і не було тим, що мав на увазі Глюк, але воно багато каже про тих, хто жив через століття після нього» (Holland, 1981: The New York Times, Nov. 3).

Доповненням думки слугують слова піаніста: «Я волію чути, що саме музикант може сказати про музику, яку він виконує. Коли ви отримуєте від виконавця чітко виражену особисту експресію, яку ви можете *миттєво розпізнати як його власну*, – це велике мистецтво» (Wild, 2023: 84) (курсив мій – М.Б.).

Іншим джерелом, яке містить публікацію про Е. Вайлда є британське видання *Independent*. Стаття під назвою «Ерл Вайлд: піаніст-віртуоз, чия творчість спричинила відродження інтересу до Ференца Ліста» була опублікована М. Карлсоном 16.02.2010 р. Важливими є слова автора статті: «Е. Вайлд бачив себе міцно пов'язаним з традицією Ференца Ліста<...>Він не лише віддавав перевагу романтичному репертуару перед сучасним, але й наслідував прикладу Ліста у власних фортепіанних транскрипціях відомих оркестрових творів, яскравих п'єс відомих композиторів, оперних творів та популярних пісень. Вони демонстрували його потужну техніку і сильний тон з яскравою бравурністю, яка робила складне легким, і часто вносила тонкі зміни, щоб продемонструвати свою віртуозність» (Carlson, 2010. *Independent*, Feb. 16).

У доповнення цих слів слід сказати, що Е. Вайлд не тільки був пов'язаний з традицією Ф. Ліста, але й активно виконував його твори. В своєму мемуарі піаніст пише, що грав твори Ф. Ліста все своє життя. Його завжди захоплювали бравурні твори, оскільки вони сповнені безмежних можливостей (Wild, 2023: 71). В цьому ж джерелі автор наголошує, що репутація митця в музичному світі була високо позитивною. Його глибоко поважали і поцінювали не тільки слухачі, але й видатні піаністи-сучасники. М. Карлсон пише, що в 1982 р. В. Горовиць мав концерт у Метрополітен-опері, в той час як Е. Вайлд грав в Карнегі Хол. Володимир сказав своєму агенту: «Я хвилююсь за свою аудиторію. Ерл Вайлд дійсно дуже гарний (піаніст)» (Carlson, 2010: *Independent*, Feb. 16).

Вдалим прикладом віртуозності митця слугує запис концерту 07.30.1986р., який розміщено на платформі YouTube. На записі Е. Вайлд протягом всього концерту грав тільки твори Ф. Ліста (Полонез №2 E-dur, Соната B-dur, Три концертні етюди, Трансцендентні етюди №№2, 9, 10, Угорські рапсодії №№2, 4, 12). Виконати даний репертуар безперервно протягом майже двох годин представляє досить велику складність для будь-

якого піаніста. Проте він впорався бездоганно, що тільки підтверджує його високопрофесійний рівень як виконавця.

Погляди Е. Вайлда щодо музичного виховання були радше консервативні, оскільки композитор вважав, що кожен, хто грає на фортепіано, має вміти писати транскрипції (Wild, 2023: 930). В своєму мемуарі він писав, що досягнути успіху в музичній сфері можливо тільки якщо починати навчання з самого раннього віку. На його думку, невміння піаніста до імпровізації чи транскрибування робить з людини непрофесіонала. Тому, в своїй педагогічній практиці митець плекав вищезгадані принципи як провідні. Найкраще розриває методи виховання піаністів докторська робота Д. Ардер «Фортепіанна педагогіка Ерла Вайлда. Інтродукція до його методів та стилю».

Деякі музиканти звикли асоціювати Е. Вайлда з джазом, що не є повністю вірним твердженням. Композитор дійсно виступав з джазовими імпровізаціями на різноманітних творчих заходах свого міста, робив обробки відомих творів, захоплювався джазовими виконавцями і транскрибував твори Дж. Гершвіна. Проте він заперечує його належність тільки до джазового напрямку словами: «Я не знаю, чому деякі люди думають, що я джазовий виконавець. Протягом багатьох років я написав, переписав, виконав і записав кілька композицій, які трохи нагадують джазовий бік класичної музики, але після підліткового віку я ніколи не виконував і не записував традиційних джазових творів. Якщо люди мають на увазі мій зв'язок з музикою Джорджа Гершвіна, у мене для вас новина – Дж. Гершвін був композитором класичної музики і мелодій для бродвейських шоу!» (Wild, 2023: 62). Він пише, що захоплювався джазом в свої юні роки, проте з часом втратив ту якість, яка робила його гру в джазі особливою. Цей напрям перестав цікавити Е. Вайлда, оскільки він вважав його занадто шаблонним.

Суттєву перевагу піаніст надавав саме класичному напрямку протягом всього свого життя. В джазі він найбільше захоплювався виконавським стилем Арта Тейтума, якому наслідував в своїх імпровізаціях і обробках.

Б. Еванс, Т. Вілсон, Е. Гарнер та О. Пітерсон також були високо оцінені Е. Вайлдом як елегантні джазові піаністи, яких він слухав із задоволенням.

У 1950-х роках серед творів Дж. Гершвіна, які обробляв і транскрибував Е. Вайлд, були «Сім віртуозних етюдів» та «Велика Фантазія на теми з опери Дж. Гершвіна “Поргі і Бесс”». Пізніше, в 1989 році була створена також «Імпровізація в формі теми і трьох варіацій» на пісню *Someone to Watch Over Me*. Він зробив декілька записів власної інтерпретації даних творів на CD, крайній запис датується 1989 роком.

Змістовним джерелом для ознайомлення з творчістю Е. Вайлда є докторська дисертація Юн-Лінг Хсу, в якій висвітлені наступні питання:

- взаємозв'язки творчості Дж. Гершвіна та Е. Вайлда;
- принцип транскрибування Е. Вайлдом «Семи пісень» Дж. Гершвіна в опусі «Сім віртуозних етюдів» (Дж. Гершвін транскрибував Сім пісень в Збірник пісень для фортепіано);
- впливи на композиторський стиль транскрибування Е. Вайлда;
- аналіз транскрипцій Е. Вайлда в аспекті їх цілісності;
- порівняння творів «Шість вибраних фортепіанних транскрипцій» (зі Збірки пісень Дж. Гершвіна) з транскрипцією Е. Вайлда «Семи віртуозних етюдів».

В кінці роботи Юн-Лінг Хсу можна ознайомитися з цитатами критиків стосовно творчості Е. Вайлда та повним списком транскрипцій композитора.

Підсумовуючи матеріал даного підрозділу, ми можемо зробити висновок, що Ерл Вайлд вніс значний вклад в розвиток музичного мистецтва США в другій половині XX - початку XXI ст. Його виконавська і композиторська діяльності були відзначені численними рецензіями та статтями. Піаніст присвятив все своє життя музичному мистецтву, залишивши важливий спадок для майбутніх поколінь. В цьому дослідженні ми відкриємо шлях до глибшого пізнання персоналії та творчості Е. Вайлда в українському музикознавстві.

1.2 Виконавські погляди Е. Вайлда на фортепіанну техніку

Виховна діяльність Е. Вайлда стала важливою ланкою його мистецького життя. Він викладав в Істменській школі музики протягом одного року в 1964 році; в Університеті штату Пенсильванія (1966-1969); в Джульєрдській школі (1977-1987); в Мангеттенській школі музики (1982-1984); в Університеті штату Огайо (1987-1992). Згодом зайняв свою останню викладацьку посаду в якості запрошеного заслуженого артиста в Університеті Карнегі-Меллона в Піттсбурзі, де викладав з 1993 по 2005 роки. Крім цього, він активно давав майстер-класи та допомагав багатьом студентам знайти власний стиль виконавства. Е. Вайлд не тільки досягнув високо віртуозного рівня як митець, але й структурував свої погляди у вигляді порад в мемуарах. Цей матеріал є цінним для викладачів, враховуючи можливості його популяризації у навчальній практиці.

В цьому підрозділі ми розглянемо деякі його поради, які стосуються питань фортепіанної техніки, звуковидобування, положення тіла за інструментом, етапів вивчення твору та інших складових виконавської діяльності. «Кожен учень – це індивідуальність, і коли я навчаю, то застосовую до кожного з них свій підхід. Техніка – це лише один аспект. Я намагаюся пізнати потенціал кожного учня. Я вивчаю їхні руки та ментальні зв'язки між розумом і рукою. Я також вивчаю емоційний фон кожного учня, тому що все взаємопов'язано» (Wild, 2023: 638). Саме виховна діяльність надихнула піаніста записати в мемуарі поради майбутнім виконавцям в легкій, розповідній формі.

Хоча Е. Вайлд і зазначив техніку лише як один із аспектів виховної діяльності, він часто казав своїм учням: «Без техніки не можна літати» (Wild, 2023: 641). Важливо зазначити, що він вкладає значно глибший сенс в слово «техніка», адже в розумінні Е. Вайлда окрім аплікатури, виконання гам, октав, арпеджіо, складних пасажів воно також охоплює штрих, вміння контролювати туше та здатність відчувати головну ідею твору. На його думку, «справжня техніка» дорівнює розумінню того, як саме піаніст підходить до

організації звуковидобування. Майстерне володіння клавіатурою полягає в розумінні засобів, що допоможуть полегшити виконання музичного твору. Тобто, він поєднує технічні аспекти виконання з інтерпретаційними в одне широке поняття «техніка».

Прокоментуємо детально деякі з його порад:

1. *«Предслухати» початок твору перед тим, як зіграти його на клавіатурі. Починати перший акорд паралельно із вдихом.*

Такий метод значно полегшує задачу піаніста в кількох аспектах. По-перше, коли піаніст уявляє тональність твору, склад і положення першого акорду, він значно полегшує задачу входження в образ, про що і пише Е. Вайлд. По-друге, поєднання перших нот твору із диханням зробить процес більш природним та зменшить нервову напругу соліста. Піаніст пише: «Щодо фортепіанного тембру в цілому, то, займаючись, ви повинні спочатку відчутти палець на клавіші, а потім подумки почути бажаний тон, перш ніж натиснути на клавішу. Я використовую такий образ – «помістити вухо на кінець пальця». Це означає, що ви маєте спочатку уявити звук, який хочете отримати, щоб розум віддав наказ пальцям, підказуючи їм, що робити, перш ніж це станеться» (Wild, 2023: 655).

2. *Важливість дихання під час виконання твору на фортепіано.*

Е. Вайлд пише, що нестача повітря є розповсюдженою проблемою серед піаністів. Частково це пов'язано з поставою, а інколи з тим, що піаніст настільки захоплений процесом, що забуває про нормальне дихання. Відсутність правильного дихання також може викликати напругу. Дане питання не часто піднімається викладачами фортепіано в сучасному виконавстві. Однак в деяких консерваторіях вже запроваджуються дисципліни, вивчення яких допомагає позбутися напруги на сцені (де правильне дихання є одним із необхідних компонентів).

Прикладом однієї з таких дисциплін є «Техніки контролю емоцій та тіла» – «TECECORP» (Técnicas de control emocional y corporal) – викладається Марією Хосе Сід у Вищій Консерваторії Віго (Іспанія). Протягом курсу

студентам пропонують фізичні вправи, медитацію та, безпосередньо, самі вправи, орієнтовані на підпорядкування дихання під гру. Метою курсу є досягнення повної свободи піаніста за інструментом та зняття напруги в тілі.

3. *Фізичний спокій, легкість і врівноваженість під час гри на фортепіано.*

Е. Вайлд зазначає, що важливо повністю розслабити тіло, включаючи щелепу, шию і плечі. Навіть найскладніші пасажі необхідно грати без напруги в тілі. Інакше це відволікає публіку і заважає виконавцю зосередитися на музичному творі. На думку Е. Вайлда, «будь-яка надмірна фізична демонстрація під час виступу - це, як правило, відгалуження голлівудської версії концертного піаніста» (Wild, 2023: 640). Цим сатиричним зауваженням, піаніст хотів підкреслити важливість природної постави без надмірних зусиль. Таким чином, можна зменшити втому та досягти більшої свободи під час виступу.

Крім мемуару, Е. Вайлд вказував на цю проблему в інтерв'ю журналу *Musical America* (1986): «Я рано відкрив для себе, що якщо ваше тіло надмірно рухається за клавіатурою, це руйнує тональний зв'язок між мозком і кінчиками пальців. Врешті-решт, ви стаєте пантомімою музики. Хороший виконавець повинен вміти грати так, щоб у школі для сліпих вважалось, що він звучить красиво». Із роздумів піаніста, ми можемо переконатись у важливості цієї поради, оскільки вона є засадничою для юних виконавців.

До цього пункту також можна віднести ще одну проблему, про яку пише автор мемуару – посадка за фортепіано. В багатьох піаністів спостерігаються зайві рухи лівою ногою або її неправильне розташування. Для повної свободи рухів під час виконання твору піаністи завжди повинні сидіти за фортепіано, тримаючи обидві ноги на педалях, а не тільки праву, незалежно від того, використовують вони ліву педаль чи ні. Як зазначає Е. Вайлд «дозволяючи лівій нозі блукати туди-сюди, між лівою педаллю і лівим краєм стільця порушується рівновага тіла, що може призвести до

проблем зі спиною. Правильне розміщення ніг сприяє симетричному розподілу ваги на попереки, полегшує миттєвий доступ до педалей» (Wild, 2023: 641). Тобто, з точки зору Е. Вайлда для повної свободи за інструментом необхідно не тільки повністю розслабити м'язи, але й зайняти вірне положення, в якому виконавець досягне максимального комфорту. Проте тут ми не можемо повністю погодитись із думкою піаніста, адже фізичні якості кожної людини різні. Будова тіла і зріст мають важливе значення, адже вони можуть впливати на виконавські можливості. Таким чином, посадка за інструментом може змінюватись в процесі гри та не відповідати встановленим правилам.

4. *Правильна аплікатура – найважливіша умова для успішного вивчення твору.*

Е. Вайлд пише, що може провести місяць в пошуках зручної аплікатури при вивченні нового для нього твору. Такий ретельний підхід обумовлений прагненням піаніста спростити процес виконання та віднайти найпродуктивніший варіант методом підбору. У своїй педагогічній діяльності він ніколи не наполягав на редакторському варіанті аплікатури. Митець впевнений, що це індивідуальний процес, який залежить від особливостей структури руки та креативності, направленої на редукцію труднощів. Піаніст також зазначив, що «правильно підібрана аплікатура складає 70% техніки» (Wild, 2023: 642).

Згадуючи статтю Бернарда Голланда з видання *The New York Times* 1981 року, (див.: підрозділ 1.1) ми можемо відзначити як це прокоментував Е. Вайлд: «Я звертаю свою увагу на статтю не для того, щоб похвалитися або привернути увагу до своєї техніки, а щоб підкреслити, що техніка п'яти пальців є обов'язковою для будь-якого концертного піаніста. Якщо ви не володієте нею, вам ніколи не варто думати про професійну концертну кар'єру. Найкраща аплікатура – та, яка дає змогу відтворювати» (Wild, 2023: 644).

5. *Акупунктура як спосіб вирішення проблем із м'язами.*

На думку Е. Вайлда, для будь-якої м'язової проблеми, якщо вона не пов'язана із серйозним дефектом, акупунктура є найкращим засобом. Голковколювання розслабляє, регулює функціонування нервової системи, покращує кровообіг та координацію. Крім цього, ця процедура знімає біль, відновлює гнучкість, а через розслаблення м'язів можна уникнути довготривалого неприємного відчуття в руках, яке виникає через запалення м'язів. Протягом життя Е. Вайлд робив дану процедуру щоразу коли відчував, що його м'язи напружуються. Як результат, акупунктура завжди давала позитивні результати (Wild, 2023: 651).

6. Звуковидобування. Туше.

Піаніст вважав, що пальці мають постійно перебувати в тісному контакті з клавіатурою. Найголовніша причина полягає в тому, що з використанням такого методу гри звуковидобування стає якісніше та м'якше. Е. Вайлд навчився мистецтву гри впритул до клавіш від свого вчителя – Егона Петрі. Крім покращення якості звуку, цей метод дозволяє збільшити швидкість виконання пасажів і зберегти потужний звук навіть при тривалому виконанні в нюансі *forte*.

В якості прикладу, де варто використовувати даний підхід, піаніст наводить етюд №3 Ф. Ліста «Кампанелла» з циклу «Великі етюди за Паганіні». Проте, як і в будь-якому правилі є винятки, так і даний метод гри має певні моменти, які потребують уваги. Одним із таких є прийом гри *cantabile*, де найкращого ефекту можна досягти, коли піаніст імітує плавний, протяжний звук, подібний до співу. У певних частинах п'єси фразу можна поділити на маленькі мотиви, щоб створити більше можливостей «дихати» та зняти напругу. У таких випадках піаністу буде доцільно трохи піднімати руку між окремими групами в межах довгої фрази, що знижує втому в руці та забезпечує більшу пластичність (Wild, 2023: 653).

7. Складові інтерпретації музичного твору

Е. Вайлд вибудовував драматургію музичних творів доволі детально і ґрунтовно. Він розглядає фразування, зв'язок фраз, темп, інтонацію, а також

можливості досягнення певної градації звуку за допомогою голосоведення, використання умовного оркестрування фортепіанної фактури та педалювання. На думку піаніста, фразування – це душа інтерпретації, воно має бути індивідуальним, унікальним і гнучким. Довжина фрази є одним із основних елементів музичного синтаксису. Митець завжди вчив учнів мисленню довгими фразами. Піаніст казав, що фразування – це аспект фортепіанної гри, який має бути чітко визначений як і аплікатура. Композитори часто вказують на динаміку у своїй музиці, але залишають фразування на розсуд виконавця. «Фрази схожі на думки, і ви повинні розуміти, чи знаходиться фраза в середині думки, чи ні. Ви повинні бути обережними, щоб спроектувати те, що ви хочете сказати» (Wild, 2023: 658). Е. Вайлд радив своїм учням працювати в камерному ансамблі зі всіма можливими інструменталістами, а також зі співаками, оскільки це покращує розуміння та відчуття фразування.

Однією з головних якостей, якої прагнув досягти в своєму житті Е. Вайлд, було привнесення індивідуального «кольору» у свою інтерпретацію, що дозволило йому віднайти свій особливий та унікальний стиль. Він був обдарованим музикантом, мав великий досвід як композитор і оркестрант. Розглянуті в даному підрозділі поради Е. Вайлда для піаністів є не тільки технічними вказівками, а художньо-естетичними настановами. Піаніст заохочував своїх учнів до глибокого внутрішнього осмислення музичного твору. Деякі з його порад знайшли своє відображення в педагогічній практиці харківської школи. Це дозволяє нам провести паралелі між виконавськими поглядами харківських та американських піаністів.

В цьому підрозділі ми розглянули основні поради з мемуару Е. Вайлда, що слугують важливим свідченням виконавських поглядів митця. Це дозволяє нам краще зрозуміти, які творчі орієнтири формували його особистий стиль. Е. Вайлд вільно поділився своїми знаннями та спостереженням в мемуарі, що свідчить про усвідомлене прагнення митця

передати накопичений досвід і розкрити особливості свого виконавського мислення наступним поколінням піаністів.

Загалом, поради стосовно інтерпретації твору на фортепіано від Е. Вайлда можна розглядати як відображення його виконавського і педагогічного досвіду. З одного боку, він доволі прискіпливий до деталей, таких як аплікатура чи фразування, але з іншого, наголошує на свободі та природності як основі виконавства. Подібне поєднання технічної точності та творчої свободи простежується і в його транскрипціях та аранжуваннях, зокрема «Великій Фантазії на теми з опери Дж. Гершвіна “Поргі і Бесс”».

РОЗДІЛ 2

ВПЛИВ КУЛЬТУРНО-ТЕХНОЛОГІЧНИХ ПРОЦЕСІВ У США XX СТ. НА МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ТА ПОСТАТЬ Е. ВАЙЛДА

2.1 Технологічний прогрес в США XX ст. у сфері музичного виробництва

Розпочнімо цей розділ з огляду технологічного аспекту розвитку США та його впливу на формування культури XX століття. На підставі віднайдених джерел та їх перекладу, обробки та систематизації з позиції мети дослідження пропонуємо огляд засадничих праць провідних музикознавців та культурологів власного перекладу.

Багатогранну інформацію про інноваційний розвиток Сполучених Штатів Америки в XX столітті містить книга *Cambridge Companion to Modern American Culture* («Кембриджський довідник по сучасній американській культурі») Міжнародна команда авторів досліджує внесок іммігрантських спільнот у творче розмаїття та динаміку розвитку сучасної Америки. Розділи видання охоплюють широкий спектр тем – від мистецтва до політики, що дає змогу поглянути на розвиток американської культури з різних перспектив.

Як зазначають автори колективної праці: «Американська культура за своєю сутністю – культура індивідуалістична. Вона захищає індивідуальну свободу та права кожного індивіда. Це сприяє суспільному прогресу й заохочує власний інтерес у рамках існуючої ринкової економіки, індивідуальну ініціативу над колективною сталістю. Кожен є вільним у досягненні особистих цілей, не чекаючи безпричинного втручання з боку інших. Успіх і невдача індивідуальні, відповідальність не покладається ні на уряд, ні на суспільство» (*Twentieth-Century Music*, 2018: 11). З наведеної цитати можемо резюмувати тісний взаємозв'язок між американським індивідуалізмом і технологічним прогресом. Ринкова економіка та орієнтація на особисту ініціативу стали рушійними силами для розвитку нових технологій, що мало вагомий вплив на культурні процеси.

Як зазначається у вищезгаданому джерелі, починаючи з 1920-х років, активне створення винаходів значно вплинуло на культурологічний розвиток американського музичного мистецтва. Так, у галузі радіомовлення виникли конденсаторні мікрофони, які уможливили електронний запис покращеної якості. Загалом, всі інновації з розвитку радіо та кіно незабаром були взяті на озброєння індустрією звукозапису. Від того моменту баланс між колективним досвідом прослуховування виступів артистів змінився на індивідуальний ізольований формат. В результаті, досвід слухача був радикально змінений: як приклад, будь-який музичний твір, зіграний на домашній стереосистемі, абсолютно відрізнявся від того ж твору, почутого в концертному залі.

З одного боку, запис дозволив зберігати, передавати та накопичувати аудіоматеріали з подальшим створенням музичного архіву. З іншого боку, до появи звукозапису кожне виконання музичних творів на сцені було різним та містило в собі унікальність конкретної інтерпретації. Аудіозаписи певним чином знецінювали культуру сприйняття музики в концертних залах.

Автори джерела зазначають, що починаючи з 1925 року, звукорежисери отримали значний вплив на процеси звукозапису та обробки музики. Вони могли регулювати баланс і акустику звучання за допомогою електроніки. Записи музичних творів в електронному форматі ставали продуктом на продаж, що надавало слухачам великий вибір за невеликі кошти (*Twentieth-Century Music*, 2018: 337). Згідно з архівними даними, ціна однієї платівки становила 1-2 долари США, а ціна грамофону коливалась в межах 15-20 доларів США в залежності від моделі та бренду. Дані цінові показники були доступними для середнього класу американського населення. Окрім грамофону, мешканці нижнього та середнього класу мали змогу поринути в музичне мистецтво завдяки радіо.

До середини 1920-х років радіоприймачі почали знижувати ціни за рахунок масового виробництва, що забезпечило доступність покупки пристрою ще більшій кількості населення. Від моменту, коли тенденція

прослуховування музики через електронні прилади стала широко поширена, ознакою культурної освіченості стали слугували колекції платівок та дисків. Ці колекції демонстрували індивідуальний смак споживача та, певним чином, вказували на соціальний статус.

Як зазначається в Кембриджському дослідженні, технологія звукозапису значно змінила музичну економіку. Зайнятість музикантів-інструменталістів була різко скорочена. Виконавці мали приєднатися до музичної індустрії в Лос-Анджелесі, Нью-Йорку та Нешвіллі, щоб продовжити роботу та заробляти на життя (*Twentieth-Century Music*, 2018 : 340). Так, Лос-Анджелес став головним центром для музичної кіноіндустрії, Нью-Йорк – для розквіту джазових колективів та академічної творчості, а Нешвілл – для музичного напрямку кантрі. З того часу виконавці почали активно працювати в студіях звукозапису. Відтак з'явилась робота сесійного музиканта, в обов'язки якого входило записувати твори для платівок, радіо і фільмів.

Слід зазначити, що роль виконавця зазнає певних змін. Окрім виступів на сцені, митці отримують можливість записувати твори в студіях та набувати популярності новим шляхом – комерційним. Зі зростанням технології звукозапису університети почали впроваджувати курси студійного запису як важливу частину музичної освіти.

«Першочерговим джерелом праці для американських музикознавців, композиторів та виконавців в середині ХХ ст. стала педагогічна діяльність у вищих навчальних закладах. З появою грамплатівок канонічний академічний репертуар став загальнодоступним, завдяки чому з'явилась можливість викладати музичні дисципліни для великих груп студентів практично будь-де без залучення виконавців» (*Twentieth-Century Music*, 2018: 345). Виходячи з цитати, музична освіта набула широкої глобалізації завдяки появі приладів, що значно полегшили навчальний процес.

В джерелі зазначається, що в 1920-х роках масового розвитку набуває кіноіндустрія США. Відомі студії, такі як *Paramount Pictures*, *Warner Bros.*,

MGM, Universal Pictures почали активно знімати фільми і врешті, Голлівуд став світовим центром кінематографії. Революційним був 1927 рік, коли вийшов перший фільм зі звуком – «Співак джазу». «Врешті, звукове кіно стало однією з можливостей самовиховання, за допомогою якої музично недосвідчені слухачі могли познайомитися з новими культурологічними ідеологіями» (*Twentieth-Century Music*, 2018: 340).

Слід зазначити, що зміст музичного твору змінюється залежно від того, які зображення супроводжують його на екрані. Коли людина слухає композицію без візуального контексту, вона має можливість створювати власні образи та асоціації, спираючись на свій життєвий досвід та уяву. Однак, ці індивідуальні враження втрачаються, коли на музику накладаються вже готові сцени, обрані режисерами. Тобто до появи кіно слухачі сприймали музичне мистецтво самодостатньо, без обмежень візуальними образами. Це дозволяло їм відчувати більшу глибину емоцій і зв'язок з твором. Слідуючи з цього, ми можемо сказати, що музичне сприйняття слухачів трансформувалось під впливом кіно.

З огляду вищезгаданих фактів автори визначають три події-наслідки на соціальному рівні:

По-перше, слухачі отримали змогу обирати музичні твори конкретного композитора та напрямку за власним бажанням. Тобто, музичний смак став індивідуальною рисою людини, яка може також частково охарактеризувати її як особистість.

По-друге, з'явилася адаптація винаходів – створення музичних інновацій, що відповідали новим умовам часу. Наприклад, автомобільні магнітоли, які займали небагато місця та дозволяли продовжувати прослуховування навіть в дорозі.

По-третє, з'явилась так звана «фонова музика» (*background music*) як невід'ємна складова атмосфери в супермаркетах, магазинах, готелях, на фабриках, а також в офісах. Головною задачею «фонові музики» стає створення певного емоційного фону, який впливає на настрій людей. З

появою даного феномену музика більше сприймається як незначний фон, який існує паралельно з іншими звуками і активностями, що певною мірою знецінювало академічне мистецтво (*Twentieth-Century Music*, 2018: 339).

Таким чином, технологічний розвиток США ХХ ст. значно розширив можливості виконавців, проте також змінив природу прослуховування музичних творів з живого виступу на електронний варіант. Для діячів музичного мистецтва не було потреби бути присутніми на концерті, щоб почути виступ іншого музиканта, адже виникла можливість прослухати запис. Композитори отримали змогу змішувати стилі і напрями, а також експериментувати з новими ідеями. З одного боку, розвиток технологій прискорив удосконалення музичного мистецтва США, а з іншого – національна ідентичність американської музики перетворилась на мозаїку з різних етнічних культур.

2.2 Музичне мистецтво США ХХ ст. як віддзеркалення культурних тенденцій епохи

Тепер звернімо увагу на вужчий аспект дослідження. Спираючись на матеріали та висновки Кембриджського дослідження, виокремимо такі особливості розвитку музичного мистецтва США ХХ століття:

- *колоніальний тип політичного розвитку США*. Внесок європейських колоніальних держав, зокрема Великої Британії, Франції та Іспанії, був засадничим для розвитку музичних традицій на континенті;
- *соціокультурні зміни та формування національного ідентичності США* сприяли зародженню американських музичних традицій;
- *мультикультурний та багатоетнічний склад населення* сприяв формуванню багатогранної музичної палітри;
- *розвиток музичної культури відзначився нерівномірним освоєнням різних регіонів*. Нова Англія, Південь, Середній Захід, Каліфорнія – усі ці регіони стали осередками не тільки економічного, а й культурного розвитку;

- *комерційний фактор* становлення музичної культури. Завдяки широкому розповсюдженню музики через радіо, платівки та концерти, багато музичних стилів стали не тільки елементом культури, а й бізнесом;
- *експансіоністський характер впливу США* в музичній сфері. Інтенсивність розвитку американської музичної індустрії сприяла створенню глобальних музичних трендів, що вплинули на культурні процеси в інших країнах (*Twentieth-Century Music*, 2018: 89).

Одним із важливих історіографічних іноземних наукових ресурсів, в якому висвітлено розвиток американського музичного мистецтва ХХ століття, є електронна стаття Марка Морріса. В цьому джерелі автор розглядає основні етапи формування американської культури, які вплинули на становлення музичних традицій США. Згідно з матеріалами статті М. Морріса, історія академічного музичного напрямку США характеризується постійними спробами створити нові, властиві саме американській культурі, форми музичного вираження. Явище пошуку ідентичності в Америці певною мірою стало відповіддю на домінування європейської класичної традиції та її основних засад (Morris, *Guide to Twentieth Century Composers: Electronic resource*).

Аналогічну думку доводить дослідниця А. Богатирьова: «Однією з ключових особливостей американського соціокультурного простору, пов'язаного з історичним характером формування нації, є властива їй невичерпна здібність до асиміляції. Постійний приплив на континент емігрантів призвів до безперервного плюралізму в усіх сферах культури та суспільного життя США. Специфіка формування національного стилю в умовах плюралістичної американської ментальності полягає в синтетичному характері мистецтва, що прагне вилучити та узагальнити краще з розмаїття асимільованих явищ» (Богатирьова, 2012: 7, 8).

Підкреслимо, що збагачення культурологічного розвитку США було обумовлено змішуванням європейських впливів. О. Степанова пише: «Чималу роль в етапах формування фортепіанної культури США відіграла

матеріальна база, перейнята з європейської традиції, якою володіли жителі США: наявність великої кількості концертних холів, музичних салонів, музичних інструментів. За допомогою інноваційних технологій та бажанню здобути національне й міжнародне визнання в «1866 році компанія “Steinway & Sons” відкрила свій перший “Steinway Hall”. Він мав акустично чудове приміщення на 2000 місць» (“Henry Engelhard Steinway | A lasting legacy”, n. d.)» (Степанова, 2020: 228).

М. Морріс зазначає, що джазовий напрям відіграв визначальну роль у становленні стилю перших американських композиторів 1920-х – початку 1930-х років. Цей етап поступово став розглядатись як осердя оригінальної американської музичної традиції, а також як відхилення від європейського впливу.

Необхідним каталізатором цього процесу була діяльність французької педагогині Надії Буланже. Клас композиції Н. Буланже для багатьох американських музикантів став місцем зародження творчого шляху. Вона активно стимулювала студентів до пошуку власного, унікального музичного голосу, притаманного саме американській культурі.

Дослідник згадує імена композиторів, чий стиль сформувався в контексті американських музичних традицій: «До числа визначних симфоністів, окрім Ч. Айвза та А. Копленда, слід віднести Г. Хенсона, який хоч і займав консервативну позицію, проте здійснив значний внесок у розвиток та популяризацію корінної американської музики. Серед інших композиторів цього періоду – Р. Гарріс, В. Пістон, В. Ріггер, В. Шуман, Р. Сешнз. Особливо варто згадати Е. Тоха, композитора, чия музика пройшла шлях від романтичної ідіоматики через неокласицизм до 12-тонної техніки. Попри те, що його ім'я сьогодні частково забуте, його творчість заслуговує на відродження та глибше вивчення» (Morris, *Guide to Twentieth Century Composers*: Electronic resource).

Автор відзначає, що ця група композиторів заклала фундамент американської класичної музики. Згідно концепції М. Морріса, в 1960-х

роках американська композиторська школа розділилася на кілька напрямків. Одні композитори слідували експериментам і прикладам Дж. Кейджа, інші, як, наприклад, Лукас Фосс, виявляли схожість з європейським авангардом. Багато представників цього періоду звернулися до «тотального серіалізму». Серед них на чолі стояв Мілтон Беббіт (Morris, *Guide to Twentieth Century Composers*: Electronic resource).

Як доповнення до вищезгаданого, звернемось до думки О. Сєрової, яка зазначає: «1950–1960-ті роки в історії музики США – це період тотального експериментаторства, усі композитори-новатори володіють однією якістю, з якої і народився американський експерименталізм: вони амбітні та прагнуть робити все самостійно, ігнорувати усталені стереотипи – будь то нормативи європейських попередників або консервативних сучасників<...>Принциповими ознаками більшості експериментальних творів стало зосередження уваги авторів не на співвідношенні між звуками (як у послідовників традиційних європейських канонів), а на самому звуці та на таких його якостях, як незалежність від навколишнього контексту, свобода від авторських і виконавських впливів тощо» (Сєрова, 2019 : 41).

Врешті, мінімалізм став найбільшим мистецьким рухом, який привернув увагу в той період. Його витoki походять з творчості К. Орфа, Л. Янга та Т. Райлі. Мінімалізм значно розширив свою популярність в 1970-х р. завдяки творчій діяльності Ф. Гласса та С. Райха. В тісному сенсі напрям можна охарактеризувати як виконання повторюваних ритмічних паттернів, а в широкому – прагнення до простоти звучання, спрощення фактури. Композитори надавали перевагу творам, де основу складала ритм та гармонічна простота. Цей напрям відзначався не лише музичною новацією, а й культурним значенням, оскільки відображав прагнення до простоти вираження в період стрімких політичних, культурних та технологічних змін.

На противагу мінімалізму з'являються його критики. Противники течії вважали, що мінімалізм значно обмежує вираження емоцій та фактурну варіативність. Е. Вайлд активно та емоційно критикував даний напрям в

одному із своїх інтерв'ю, а також в мемуарах. Він ніколи не стримувався у висловлюваннях, особливо, коли це стосувалось мінімалізму: «Я не приймаю мінімалізм. Він є бородавкою на тлі прогресу» (Duffie, 1989: *Interview with Wilde*. Electronic resource). Піаніст наголошував, що мінімалістичні композиції не потребують значних зусиль для розуміння, оскільки їх структурна будова є лінійною та передбачуваною.

До речі, звернемо увагу на твердження О. Серової, яке має зміну критичної парадигми: «Період становлення мінімалізму в 1950–1960-х роках був відзначений поширенням у США рок-музики (разом із джазом), на ритмах і філософському осмисленні якої (цинізм, розпач, протест проти в'єтнамської війни тощо) виховувалася молодь. Зокрема, композитори-мінімалісти, навчаючись у престижних академічних закладах, одночасно були джазовими або рок-музикантами, створювали свої групи, про що свідчать численні факти з їхніх біографій і відгуки преси» (Серова, 2019: 41).

Отже, розвиток американської музичної культури ХХ століття став визначальним періодом становлення національної ідентичності музичної мови США. Цей процес не тільки сприяв створенню нових унікальних музичних напрямів, а й заклав основи для глобального визнання американської музичної культури як самобутньої і значущої в контексті світової музичної спадщини. В результаті, США стали одним із найважливіших центрів музичної творчості ХХ століття.

Таким чином, становлення Е. Вайлда як митця відбувалось в період активного технологічного розвитку, появи великої кількості нових пристроїв, що надавали музикантам значно більші можливості. Завдяки цьому сьогодні в нас є доступ до його дисків, інтерв'ю та відеозаписів. Зустрічі з видатними гастролуючими музикантами відкрили для нього традиції європейської музичної школи. Зародження нових напрямів і стилів в США в ХХ ст., як, наприклад, джаз, надали Е. Вайлду широкий музичний кругозір та значно вплинули на формування його композиторського стилю. Жодна музична новація не пройшла повз його уваги: Е. Вайлд брав участь в радіоетерах, дав

перший концерт в прямому етері на телебаченні. Зростання рівня якості та зацікавленості в музичній освіті США стали чинниками, які вплинули на його рішення присвятити значну частину свого життя викладацькій діяльності поряд із концертною діяльністю. В цьому сприятливому середовищі піаніст максимально реалізував свій професійний потенціал та побудував кар'єру піаніста-віртуоза, викладача, та композитора-транскрибувальника.

РОЗДІЛ 3.

ВЕЛИКА ФАНТАЗІЯ НА ТЕМИ З ОПЕРИ ДЖ. ГЕРШВІНА “ПОРГІ І БЕСС” ЯК УОСОБЛЕННЯ ВИКОНАВСЬКО- КОМПОЗИТОРСЬКОГО МИСЛЕННЯ Е. ВАЙЛДА

3.1 Драматургія твору

Опера в трьох діях «Поргі і Бесс» Джорджа Гершвіна на лібрето Д. Хейворда та А. Гершвіна стала знаковим явищем в становленні американської культури ХХ століття, яке поєднало традиції європейської класики та новітніх музичних течій національного спрямування. Вперше опера була представлена 30 вересня 1935 р. в Бостонському Колоніальному театрі. Проте, опера тривала майже чотири години та була виснажливою для виконавців, тож Дж. Гершвін скоротив партитуру і вже 10 жовтня того ж року відбулась прем'єра нової редакції цієї опери на Бродвеї в театрі «Елвін». (*Porgy and Bess, Performance Guide*, Metropolitan Opera, 2020: 9).

Дж. Гершвін прагнув створити твір, який зможе відобразити особливості американського життя, тож композитор наважився поєднати різні музичні традиції. Опера включає в себе елементи джазу, що були характерною рисою американської музики 1920-х-1930-х років, а також класичні оперні форми, зокрема арії, дуети та хорові сцени. В музичному тематизмі опери можна почути відголоски народних мелодій, зокрема, афроамериканського фольклору.

За жанровими характеристиками «Поргі і Бесс» можна розглядати як гібрид класичної опери та мюзиклу. У той час як класична опера вимагала складних вокальних технік і насиченої оркестровки, Дж. Гершвін інтегрував у свою композицію більше мелодійних елементів, характерних для популярних бродвейських пісень, а також джазові гармонії та ритми (McDonald, 2019: Electronic resource). Сам Дж. Гершвін визначав свою оперу як «народну», підкреслюючи її зв'язок з культурними традиціями США. Він прагнув створити твір, який стане зрозумілим та близьким широкій аудиторії.

Особливість цієї опери полягає не лише в її жанровій та стильовій інноваційності, але й у тому, як вона відображає соціальні проблеми того часу.

«Поргі і Бесс» зображує життя афроамериканців у місті Чарльстон, зосереджуючи увагу на питаннях бідності, расових відносин та соціальної нерівності. Музичний тематизм має глибоке емоційне забарвлення, яке дозволяє слухачам поринути в атмосферу твору та відчувати переживання персонажів. Таким чином, опера Дж. Гершвіна стає віддзеркаленням світосприйняття мешканців Чарльстона. Змішування класичної та джазової стилістики відображає прагнення композитора відтворити автентичні риси повсякденного життя та самотності афроамериканської общини. (McDonald, 2019: Electronic resource).

Як зазначає Г. Лай, фантазія на популярні теми була одним із найулюбленіших жанрів в першій половині XIX ст. Велика кількість піаністів-віртуозів звертались до цього жанру та виконували фантазії в концертах. Одним із композиторів, який був широко відомий своїми транскрипціями та аранжуваннями оперних творів на фортепіано, став Ф. Ліст. За часи діяльності Ф. Ліста оперна фантазія стала самостійним жанром і засобом бравурної демонстрації його здібностей як піаніста. Він створив близько п'ятидесяти фантазій на актуальні та популярні в той час оперні сюжети. Фантазії Ф. Ліста були насичені технічними складнощами, а також поєднували в собі лірику з глибокою драматичністю (Lai, 2024: *Earl Wild: Grand Fantasy on Porgy and Bess*. Electronic resource).

Спираючись на дані в мемуарі Е. Вайлда, ми можемо підкреслити його захоплення творами Ф. Ліста і, відповідно, наслідування його творчості. «Коли я зіграв свій перший твір Ф. Ліста, я був одразу ж захоплений, тому що він мав блиск і фантазію, які перевершували все, що я коли-небудь бачив або чув. Я був зворушений драматизмом і фантазією... Потім я почав вивчати багато інших фортепіанних творів піаніста. При цьому я знайшов кожен його композицію напрочуд винахідливою. Коли мені виповнилося чотирнадцять, я

міг зіграти все, що написав Ф. Ліст, і я це робив! Я виконував його твори все своє життя» (Wild, 2023: 71).

В своїй статті Г. Лай називає Велику фантазію на теми з опери «Поргі і Бесс» *«першим розширеним фортепіанним парафразом американської опери»*. Авторка пише, що як і Дж. Гершвін, Е. Вайлд прагнув до *«серйозного сприйняття»* його творчості, тож аранжування доробку Дж. Гершвіна можна розглядати як спробу досягти цієї мети для обох композиторів (Lai, 2024: *Grand Fantasy on Porgy and Bess*. Electronic resource). Під *«серйозним сприйняттям»* ми можемо розуміти прагнення композитора подолати межу між популярною та академічною музикою, репрезентувати твір як частину високого професійного мистецтва.

Як писав Е. Вайлд у 1997 році: *«З поваги до оригінальної нотації Дж. Гершвіна, я не змінив жодного ритмічного значення мелодій ні в моїх транскрипціях «Семи віртуозних етюдів», ні у Великій фантазії на теми з опери «Поргі і Бесс» (Lai, 2024: Earl Wild's 7 Virtuoso Études after Gershwin. Electronic resource)*. Цим Е. Вайлд підкреслює своє глибоке шанування авторського стилю Дж. Гершвіна, зберігаючи автентичність його музичного матеріалу. Однак у його фортепіанній Великій фантазії на теми з опери «Поргі і Бесс» чітко простежується не тільки збереження характерних рис музики Дж. Гершвіна, але й відображення його композиторського стилю.

Е. Вайлд, наслідуючи традиції Ф. Ліста, додав до свого аранжування значну віртуозність. Він трансформував оперні партії на інструмент фортепіано так, щоб вони не тільки зберігали дух Дж. Гершвіна, але й розкривали нові емоційні відтінки за рахунок ускладнення фактури віртуозними елементами.

Велика фантазія Е. Вайлда на теми з опери «Поргі та Бесс» була завершена у 1976 році. Попри значущість твору в творчості композитора, у відкритих джерелах наразі відсутні достовірні відомості щодо прем'єри (у пресі, в листуванні чи мемуарах). Єдина згадка міститься на офіційному сайті композитора в розділі «Біографія»: *«Саме у 1976 році пан Вайлд створив свої*

тепер уже всесвітньо відомі фортепіанні транскрипції, засновані на опері Джорджа Гершвіна «Поргі та Бесс», а також переробив свої «Віртуозні етюди», написані на теми популярних пісень *I Got Rhythm, Somebody Loves Me, Liza, Embraceable You, Fascinatin' Rhythm, The Man I Love та Oh, Lady Be Good*. У 1989 році він також створив імпровізацію для фортепіано соло на тему Гершвінівської пісні *Someone To Watch Over Me* у формі теми з трьома варіаціями та включив її до свого CD-альбому “*Earl Wild Plays His Transcriptions of Gershwin*” (1989)» (Wild. *Biography*. Electronic resource).

Велика фортепіанна фантазія Е. Вайлда на теми з опери Дж. Гершвіна “Поргі і Бесс” – це об’ємний твір для фортепіано соло, який триває близько 30 хв. та складається з дев’яти програмних номерів. Важливо зазначити, що цей твір можна поділити на десять номерів, адже музичний матеріал одного епізоду не був виписаний композитором як окрема частина із назвою, проте тематизм повністю будується на арії Поргі *I Got Plenty O’Nuttin’*. В композицію входять такі програмні номери: *Introduction, Summertime, Oh, I Can’t Sit down, My Man’s Gone Now, Buzzard Song, It Ain’t Necessarily So, Bess, You Is My Woman Now, There’s a Boat dat’s Leavin’ for New York, Oh Lawd, I’m On My Way*. Драматургія твору будується на двох блоках, кожен з яких включає в себе по п’ять тем.

Перший блок:

- *Introduction*
- *Summertime*
- *Oh, I Can’t Sit down*
- *My Man’s Gone Now*
- *I Got Plenty O’Nuttin’*

Другий блок:

- *Buzzard Song*
- *It Ain’t Necessarily So*
- *Bess, You Is My Woman Now*

- *There's a Boat dat's Leavin' for New York*
- *Oh Lawd, I'm On My Way.*

Для зручності в прочитанні магістерської роботи в подальшому дослідженні ми будемо використовувати скорочення назви твору: замість Великої фортепіанної фантазії Е. Вайлда на теми з опери Дж. Гершвіна «Поргі і Бесс» – Фантазія.

Фантазія відкривається *Introduction*. Цей номер написаний в сквозній формі, оскільки складається із короткого *вступу* (1-3 тт.) та трьох тем *A* (4-17 тт.); *B* (17-36 тт.) та *C* (37-52 тт.), які плавно перетікають одна в одну. У перших трьох тактах звучить наспівна тема, яка може бути розглянута як вступ до Фантазії. У самій опері ця тема з'являється в номері *Porgy's Entrance*, що вказує на зв'язок з образом одного з головних героїв – Поргі. Музичний образ складається із форшлагів та синкопованого ритму. В партії лівої руки в якості акомпанементу звучить поступовий рух квартсекстакордами в формі еліпсису. Наявність фа-дієза при ключі не дозволяє однозначно визначити тональність як соль-мажор чи мі-мінор, оскільки велика кількість альтерацій у подальшому розвитку ускладнює чітке встановлення тональності в даному епізоді.

Опера Дж. Гершвіна «Поргі і Бесс» піднімає питання соціальної нерівності та расизму, відповідно більшість тем твору пов'язані з цією ідеєю. Наприклад, образ Поргі – це символ боротьби за виживання та людську гідність. Ми не маємо точних підстав стверджувати чому Е. Вайлд обрав початковою темою фантазії саме тему Поргі, проте, можемо припустити, що композитор був добре ознайомлений із символізмом та значенням опери і зробив свій вибір свідомо. В своєму мемуарі піаніст пише, що ніколи не засуджував людей за кольором шкіри чи романтичними вподобаннями. Таким чином, є вірогідність того, що вибір Е. Вайлда був зумовлений його особистими переконаннями щодо рівності та боротьби за гідність людини. Його трактування теми Поргі, ймовірно, натхнене ідеєю важливості індивідуальної сутності людини понад зовнішніми ознаками, такими як раса

чи соціальний статус. Іншою можливою теорією вибору теми Поргі як вступу може бути наслідування аранжуванню Р. Гарсії, інтерпретації Е. Фіцджеральда та Л. Армстронга, оскільки вони також починають вступ саме з проведення даної теми в своєму альбомі 1957 р. Е. Вайлд був активним культурним діячем, тож він, безперечно, чув цей альбом і міг частково почерпнути натхнення до написання Фантазії.

Повернемось до драматургічно-структурного аналізу твору. музичний тематизм «завмирає» на ферматі, після чого слідує тема **A** (т. 3), побудована на фанфарних синкопованих акордах в свінгуючому ритмі. Тематична складова епізоду ґрунтується на матеріалі Увертюри опери. Секвенція на малу терцію та чисту кварту вниз приводить до зупинки на гармонії E-dur (т. 17), після чого з появою поспівки восьмими тривалостями розгортається тема **B**. Вона продовжує розвиток блюзових інтонацій і складається з двох елементів: фігурацій восьмих та синкопованих варіювань. Тема **C** переходить до тональності f^{is}-moll та змінює емоційний стан на ліричний, оскільки в ньому панує глибока, наспівна кантилена.

Ми можемо простежити, як Е. Вайлд вільно маніпулює порядком розташування тем опери в своїй композиції. Якщо в оригіналі вони йдуть у чітко визначеній послідовності, то в Фантазії композитор зменшує кількість музичного тематизму і вільно змінює порядок та взаємодію лейт-інтонацій епізодів.

Варто підкреслити, що тематизм опери в першому акті, першій сцені, значною мірою виконується в партії фортепіано з подальшим приєднанням хору і оркестру. У лібрето зазначено, що в даному номері піаніст Джасбо Браун грає повільний блюз на фортепіано, під який пари танцюють у «гіпнотичному» ритмі. Порівнюючи фактуру фортепіанної партії у Фантазії та опері, можна зауважити, що Е. Вайлд редукує фактурне наповнення цього епізоду – скорочує розгортання тем та робить виклад стрімкішим. Редукція фактури надає тематизму компактності, що також полегшує задачу піаністу.

Наступним номером в Фантазії є всесвітньо відомий *Summertime*, gismoll. Наразі тематизм цієї арії став джазовим стандартом завдяки інтерпретації Е. Фіцджеральда та Л. Армстронга. У Фантазії цей епізод написаний в жанрі колискової в повторно-варіативній формі та складається з таких тем: *вступ* (54-60 тт.); *A* (61-76 тт.); *A1* (77-86 тт.); *A2* (86-98 тт.) та невеликої *коди* (98-101 тт.).

Е. Вайлд обирає гомофонно-гармонічну фактуру, де в басу звучать децимакорди, а верхній і середній голоси переплітаються між собою. Константний рух восьмими в середньому голосі створює ефект циркуляції, що дозволяє досягнути ще більшої тягучості та неперервності звучання теми. Перше проведення теми *A* завершують віртуозні пасажі тридцятьдругими тривалостями. В другому проведенні (тема *A1*) варіювання середнього голосу набувають змін – відбувається ампліфікація фактури і розширення розвитку через невинний рух пасажів. У третьому проведенні (тема *A2*), середній голос стає прозорішим, що, певним чином, слугує елементом контрасту. Проте, на завершення теми віртуозні пасажі та трелі знову виходять на перший план. Невелика *кода* цього епізоду вгамовує рух та повертає спокійний медитативний стан, що, повільно згасаючи, спускається в нижній регістр.

Емоційний стан цього епізоду характеризується як спокійний, медитативний та сповнений гармонії. Е. Вайлд вдало зберіг теплі барви колискової, а також розкрив тематизм в повному об'ємі завдяки поєднанню великої кількості пасажів з варіативністю. Мерехтіння середнього голосу створюють ефект колиски, а поступовий рух джазовими гармоніями надає ніжності. Як і в опері, тематизм даного номеру зустрічається протягом всього твору неодноразово, що дозволяє нам визначити його як лейттему. Перед нами знову постає соціальний контекст опери, адже колискова в даному творі тлумачиться як символ надії. Згідно з оперним лібрето жіночий персонаж на ім'я Клара співає цю пісню своїй дитині, щоб передати їй відчуття комфорту і безпеки, незважаючи на складні умови життя.

Дві тактові риси, зміна темпу та розміру знаменують початок нового номеру *Oh, I can't sit down*, H-dur, Allegro. Написаний в складній трьохчастинній формі, за структурою композиція епізоду містить:

вступ (102-112 тт.); **A** (113-145 тт.); **B** (146-167 тт.); **A1** (167-200 тт.).

Емоційний стан змінюється на жвавий і сповнений енергії, підкреслюючи контраст порівняно з попередньою медитативністю. У вступі відразу звучить основна тема на синкопу в двоголосному проведенні. Пасажний інтервальний рух в обох руках вниз підводить до першого проведення основної теми. Вона викладається в динаміці *piano* одноголосно, в той час як супровідні голоси вторять акцентами на слабкі долі. Від початку епізоду простежуються переклички акцентів між голосами. Друге проведення теми **A** проходить двоголосно. Середній розділ починається на сильну долю з акцентом, зупиняючись на синкопованій чверті. Він складається із свінгуючих висхідних мотивів з інтонацією умовного «питання» та «відповіді» у формі нисхідних восьмих, після яких відразу повертається інтонація «питання».

Другим елементом теми **B** стають пасажі шістнадцятих у верхньому голосі та акцентовані синкоповані акорди в партії лівої руки. Висхідний рух, аналогічно попередньому, приводить до зміни тематизму, що відповідає переходу в динамізовану репризу.

Реприза (тема **A1**, третє проведення) викладається двоголосно, проте з додаванням середніх голосів, які виконують низхідний гармонічний рух. В сумі кількість голосів доходить до п'яти. Реприза написана в динаміці *forte* та значно ускладнена віртуозними пасажами. Четверте проведення зберігає п'ятиголосний виклад, проте подальший розвиток теми не набуває особливих ускладнень.

В опері даний епізод є часткою першого акту, де персонажі виконують енергійний танець. Емоційне наповнення відображає радість та енергійний рух. Цей номер демонструє злиття стилів: елементів джазу, народної музики та класичної оперної техніки. Е. Вайлд не лише перекладає тематизм номеру на фортепіано, але й насичує фактуру з кожним проведенням. Він додає ще

більше джазових елементів та пасажів, ускладнює розвиток тем. Все це надає звучанню більшої яскравості й відображає, як композитор в повній мірі використовує акустичні та регістрові можливості фортепіано.

Несподіване введення нонакорду на *sfz.* розмежовує епізоди, після чого повертається тема вступу опери (201-217 тт.) на *fortissimo* – рух дрібними нотами з октавними вставками, що створює ефект акцентів. Надалі з'являються свінгуючі акорди, що теж з тематизму вступу. Він містить джазову ритміку, що змальовує рухливу ауру вуличного життя. Цей епізод можна трактувати як поетичну репрезентацію пейзажу міста та його мешканців. Невпинний ритмізований рух змальовує картинність звучання.

Великий низхідний пасаж плавним октавним рухом перетікає в наступну тему. В номері «*My Man's Gone Now*» відбувається зміна розміру і тональності – $\frac{3}{4}$, e-moll, Andante. Епізод написаний в складній трьохчастинній формі:

вступ (218-202 тт.); **A** (203-245 тт.); **B** (245-276 тт.); **A1** (276-293 тт.).

Відкривається віртуозними пасажами в правій руці, в той час як в партії акомпанементу відбуваються зупинки та акценти на слабких долях. Динамічний спад від *fortissimo* до *piano* приводить до ліричної та наспівної основної теми. Вона викладається одноголосно під супровід акордів, що зберігають однаковий ритмічний малюнок майже до кінця першого проведення. Партія супроводу переходить на рух шістнадцятими та приводить до динамізованого повторного проведення теми. Тепер фактура має чітку тришарову будову: бас октавами та надбудованими тризвуками; фігурації шістнадцятих і тема септакордами.

Тема **B** зберігає насичену гомофонно-гармонічну фактуру та рухається по хроматизмах в повільному висхідному напрямку. Музичне полотно ускладнюється пасажами шістдесятчетвертими тривалостями (з т. 252). У процесі розвитку простежуються інтонації лейттеми *Summertime* у видозміненому ритмічному малюнку. Скорочена реприза зберігає тематизм другого проведення з невеликою зміною заключної мелодії в кінці.

Даний номер втілює образи самотності і горя, спричиненого втратою близької людини. Згідно з лібрето, *My Man's Gone Now* співає Сиріна, після того, як її чоловіка Роббінса вбив Краун. За афроамериканським звичаєм, сусіди збираються, щоб заспівати прощальну пісню над тілом померлого та зібрати гроші на похорон. В опері цей епізод є моментом глибокого розпачу та емоційного болю для Сиріни. Лірична мелодія передає почуття туги, а переходи між тональностями і різноманітними ритмічними малюнками створюють ефект хвилювання та невизначеності.

Втрата коханого може бути також розглянута як метафора до широких соціальних труднощів, які переживають жіночі персонажі опери. Е. Вайлд зобразив почуття героїні через поступове наростання інтенсивності звучання та перехід від м'яких до більш тривожних мотивів.

Зі зміною тональності на E-dur та розміру на C (alla breve) відбувається перехід на наступний епізод Фантазії. Хоча в нотах не зазначається назва номеру, він будується на арії Поргі *I Got Plenty O'Nuttin'*.

Номер написаний в рондально-варіативній формі:

A (294-314 тт.); **B** (315-325 тт.); **A1** (325-334 тт.); **B1** (334-346 тт.); **A2** (346-355 тт.); **A3** (355-358 тт.); *кода* (359-369 тт.).

В основному переважає гомофонно-гармонічний виклад фактури. Перше проведення теми починається в нижньому регістрі в динаміці *piano*. Е. Вайлд пише тему в штриху *staccato* та додає позначку *marcato*, що обумовлює таємничість звучання. Фактура ускладнюється в процесі розвитку – додаються поліритмічні пасажі квінтолями. З переходом у верхній регістр з'являється тема **B**. Вона проводиться в динаміці *pianissimo* з позначкою *scherzando*, надаючи характеру звучання певної грайливості. За принципом контрасту, тема **A1** повертається на *fortissimo* в масивному акордовому викладі, де використовується прийом гри кластерів ліктем по слабких долях (композиторська позначка – *forearm tone cluster*). Епізод **B1** проводиться в трьохголосному практично ефемерному викладі восьмими, які створюють

ефект мерехтіння. Прослідковується повернення до таємничої образної характеристики першого проведення *A1*.

Важливо підкреслити, що в цьому номері Е. Вайлд використовує контрапункт, проводячи лейттему *Summertime* в середньому голосі (т. 337). Пасажний рух септолями та децимолями приходить до теми *A2*. Фактура цього епізоду зберігає акордовий виклад, але набуває ритмічних трансформацій. Автор задіює складні ритмічні фігури та створює метричні збивки – це увиразнює виклад теми та підкреслює джазову стилістику. Дві тактові риси та зміна тональності на Es-dur відділяють тему *A3*, яка швидкоплинно перетікає в код епізоду.

У коді поєднуються відразу три теми: вступу до фантазії (лейттема з *Porgy's Entrance* в опері, яка звучала в *Introduction* Фантазії), лейттема *Summertime* та обороти тематизму *My Man's Gone Now*.

Інтонації *Porgy's Entrance* та *My Man's Gone Now* звучать в контрапункті і створюють інтроспективний емоційний стан (т. 364). Лейттема *Summertime* спочатку проводиться одноголосно на mezzo piano з авторською позначкою *Cadenza* (т. 369). Пізніше додається другий голос, який вторить лейттемі інтонаціями з *My Man's Gone Now*. В цьому такті повністю відсутня позначка розміру, що свідчить про вільність трактування темпу. Цю каденцію слід розглядати як умовне завершення першої частини Фантазії, адже, фактично, відповідає рівно половині композиції. Варто відзначити, що повернення теми вступу в каденції (музичного тематизму *Porgy's Entrance*) вказує на використання «арки» в побудові форми Фантазії.

В опері «*I Got Plenty O'Nuttin*» виконується персонажем на ім'я Поргі – чоловіком, який живе в бідному кварталі Чарльстона. Незважаючи на свою бідність, він сповнений оптимізму та радості від життя. Згідно з лібрето, Поргі розповідає, що не має матеріальних благ, але в нього є дещо важливіше: свобода і любов. Музичний тематизм даного номеру має яскраво виражену ритмічну структуру з паузами та акцентами, що дало Е. Вайлду змогу додати велику кількість імпровізаційних компонентів: віртуозних

пассажів, мелізмів та мелодійних варіацій. Це єдиний номер Фантазії, де він використовує сучасні прийоми гри на фортепіано – кластери, які слід грати ліктем. Композитору вдало передає контраст тем завдяки динамічній та регістровій варіативності. Він надає власний тембр звучання кожному компоненту тематизму, колористично насичує фактуру. Обрана Е. Вайлдом рондально-варіативна форма відображає різнобарвність тем.

Buzzard Song відкриває другу частину Фантазії. Цей розділ написаний в двочастинній формі і складається з двох контрастних тем. Перша тема **A** (тт. 373-395) в тональності *es-moll*, на 6/8 звучить на *pianissimo*, створює атмосферу таємничості та легкої тривоги. Вона проводиться арпеджіато в нижніх регістрах; тридцятьдругі тривалості, записані секстолями, посилюють відчуття емоційної напруги.

У другому проведенні (т. 378) композитор задіює ширший діапазон та підсилює звучання пасажами та дублюваннями в октаву. Тепер замість помірної тривожності на перший план виходять бурхливі переживання. Від 382 такту напруга стає більшою, адже тема звучить в акордовому викладі зі складним пасажним акомпанементом. В момент, коли розвиток тематизму досягає кульмінації (т. 388), пасажний рух раптово обривається та приводить в другу тему **B**. Композитор переходить в тональність *a-moll*, в той час як розмір постійно змінюється: 9/8; 6/8; 3/2; 2/4. Образне наповнення теми вносить значний контраст попередній – чітка і наполеглива тема на *fortissimo*, з авторською позначкою *molto agitato*. Похмурості цієї теми додають раптові акценти на слабих долях. Триольний рух переходить на квартольний виклад (т. 402), що веде до кульмінації (т. 406) та великого низхідного пасажу шістнадцятими. Зі зміною розміру на 2/4 та переходу фактури на прозоріший виклад відбувається поступове заспокоєння емоційного стану, про що також свідчить авторська позначка *calmo*.

Врешті, тематизм завмирає на ферматі на ноті *es*. Далі звучить невелика сполучна тема, яку складають коливання гармоній по колу із остаточною зупинкою на *B-dur* (тт. 412-418).

В опері Поргі співає про птаха (buzzards), що літає над його головою та віщує наближення зла. У цьому контексті канюк використовується як метафора для передвісника біди або трагедії. Музичний тематизм передає тривожний настрій та підсилює напружену атмосферу цієї сцени. Е. Вайлд не тільки передає настрій пісні, але й поглиблює її метафоричний зміст, задіюючи акустичні можливості фортепіано. Тема смерті і темних образів канюка в обробці для фортепіано набуває виразного символічного звучання і передає слухачу відчуття тривоги через фігурації тридцятьдругих тривалостей та дисонантні, меланхолійні гармонії. Е. Вайлд майстерно використовує темброві та динамічні контрасти, завдяки яким створюється ефект стривоженої атмосфери, картинності звучання.

Номер «*It Ain't Necessarily So*» написаний в тональності B-dur; його форма наближається за структурою до рондо:

вступ (419-428 тт.); **A** (429-446 тт.); **B** (447-455 тт.); **A1** (456-472 тт.); **B** (473-481 тт.); **A2** (482-489 тт.); **C** (490-498 тт.); **A3** (499-511 тт.).

Постійні коливання розміру з 3/2, 4/4, 2/4 у вступі врешті-решт зупиняються на розмірі 4/4, у якому звучить основний виклад теми.

У темі **A** переважає гомофонно-гармонічний виклад, який містить: незмінний ритмічний малюнок басового голосу; акцентовані акорди на другу і четверту долі такту та мелодію, яку складають поліритмічні групи з чвертей триольного викладу. В процесі розвитку до мелодії додаються пасажі в середньому голосі за принципом ритмічного виписаного прискорення (секстолі шістнадцятих переходять в секстолі тридцятьдругих).

Друге проведення – динамізоване, адже воно викладається тризвуками у високому регістрі, а супровід переходить на поступовий рух акордовими надбудовами. Е. Вайлд активно застосовує прийоми ампліфікації фактури, серед яких в даному розділі зустрічаються втори – подвоєння в октаву. Загалом основна тема створює легковажний та розслаблений емоційний стан.

На противагу їй тема **B** вносить суттєвий контраст – енергійна та активна в динаміці fortissimo. Тема лаконічна (9 тактів), втім її бурхливе

проведення кардинально змінює емоційне наповнення. Тема формується рухом септакордами і октавами, а супровід нагадує модифікований варіант *walking bass* («блукаючий» бас – безперервне проведення басової лінії), який поступово рухається вгору.

Після фермати на домінанті до g-moll повертається видозмінена тема *A1*. До мелодії додається втора середнього голосу, яка рухається висхідними хроматизмами. Також Е. Вайлд доповнює тему свінгуючими акордовими вставками, поглиблюючи джазові риси розділу. З 464 такту незмінно повторюється виклад початкової теми *A*, після чого так само без змін лунає тема *B*. Наступний розділ *A2* є динамізованим та ампліфікованим аналогічно другому проведенню *A*, але на відміну від попереднього, виклад теми здійснюється септакордами. Тему *C* можна трактувати як великий пасажний поліметричний рух. Він додає до образного стану відчуття плутанини та нечіткості за рахунок неспівпадіння долей та тональної нестійкості. На завершення розділу звучить тема *A3* в новій варіації. Вона поєднує в собі всі вищезгадані прийоми ампліфікації та є найбільш динамізованою темою номеру – мелодична лінія у викладі септакордів і тризвуків переплітається із надбудованими групами в акомпанементі. Умовно це проведення можна визначити як кульмінацію епізоду, після якого динаміка та фактурна щільність поступово йдуть на спад. Сполучний епізод (тт. 509-512) підводить до раптової появи теми вступу (*Allegro*).

Тема «*It Ain't Necessarily So*» – це прояв скептицизму й іронії щодо традиційних релігійних і моральних уявлень. В опері вона виконується Спортінг Лайфом, та є важливим епізодом для розкриття особистості персонажа. Він висміює релігійні істини, відомі з Біблії, й ставить їх під сумнів. Музичний тематизм відображає легковажний характер персонажа, сповнений сатиричності та цинічності.

Е. Вайлд майстерно передає образ Спортінг Лайфа в номері *It Ain't Necessarily So*, використовуючи музичні засоби, які підкреслюють неприємний характер цього персонажа. Через оригінальні ритмічні

структури, зміни тональностей і гармоній він створює атмосферу нестабільності. Піаніст також застосовує плавні переходи між темпами, підкреслює коливання між серйозністю і іронією, властивими цьому персонажу. Таким чином, аранжування Е. Вайлда вдало передає образну характеристику епізоду, а також поглиблює його сприйняття через фактурні, ритмічні та тональні елементи.

Повернемось до композиційного аналізу. Видозмінена за висотою звучання тема вступу (тт. 512-515) – це предикт. Підтвердженням є подальше повернення тематизму вступу до свого первісного викладу. Починаючи від зупинки на гармонії Des-dur (т. 525), звучить сполучний епізод до наступного номеру Великої фантазії.

Номер «*Bess, You Is My Woman Now*» (Moderato, es-moll) стає ліричним центром Фантазії. Його форма наближається до рондо-сонатної:

A (533-545 тт.); **B** (546-553 тт.); **A1** (554-565 тт.); **C** (566-569 тт.); **A2** (570-573 тт.); **D** (574-581 тт.); **A3** (582-593 тт.); **B1** (594-597 тт.); **C1** (598-601 тт.); **A4** (602-607 тт.); **D1** (608-615 тт.); *кода* (616-619 тт.).

Основна тема (тема **A**; рефрен; головна партія) – це лірична наспівна мелодійна лінія, сповнена ніжності. Її перше проведення викладено в прозорій гомофонно-гармонічній фактурі на *pianissimo* з позначкою *dolce*. За другим проведенням фактура стає щільнішою: додаються октави, тризвуки та надбудови інтервалів. В першому епізоді (темі **B**; побічна) відбувається відміна всіх тональних знаків, проте через активний розвиток і велику кількість альтерацій визначити тональність в даному епізоді неможливо. Це вказує на розробковість тематизму: фактура насичується септакордами, триольними фігураціями, хроматичними ходами, поліритмічними структурами. Додатково до ліричності, тема набуває глибини та пристрастності, про що також свідчить позначка *espressivo*. Тема **A1**, тональність B-dur, стає ще більш фактурно заповненою і емоційно проникливою. Варто зауважити, що незважаючи на щільний виклад фактури, тематизм написаний в динаміці *piano*. Акордовий виклад теми в середньому

регістрі із тембрально глибокою басовою лінією надає звучанню м'якості та бархатності. Після другого ампліфікованого проведення теми відбувається перехід на іншу (**C**; сполучна). Її складає октавний виклад матеріалу та ритмічно пульсуючі акорди. Це дуже коротка епізодична тема, яка вносить контраст звучання. Її можна охарактеризувати як мрійливу та схвильовану за рахунок повторюваних акордів.

Драматургічний розвиток вибудований за принципом *crescendo* і спрямовується до рефрену. Основний тематизм викладається акордами на *fortissimo*, містить альтерації, що вказують на тональність *D-dur*. Динамічний спад приводить до теми **D** (заклучна), яка ґрунтується на одноголосному викладі мелодії, заповненої арпеджованими гармоніями. Тональність умовно тяжіє до *d-moll*.

Основу мелодичної лінії складає хід на чисту квінту вниз, в той час як гармонії надають їй варіабельних звукових барв за кожним проведенням. Третє проведення рефрену повертається до ніжної ліричності на *piano*, тональність змінюється на *B-dur*. Основна тема так само проводиться акордами, проте до викладу додаються поліметричні фігурації восьмих, які створюють ефект мерехтіння чи колиски. Із відміною знаків в черговий раз відбувається перехід на скорочену репризу першої теми **B1** (побічна). Вона швидкоплинно змінюється переходом до другого епізоду (тема **C1**; заклучна). Четверте проведення рефрену викладається в тональності *H-dur* відкритим наповненим звуком. Третя тема **D1**, умовна тональність *fis-moll*, так само як і весь тематизм репризи, не зазнає суттєвих змін у викладі. Тематизм коди повторює перше проведення рефрену в прозорій фактурі, поки рух остаточно не завмирає на ферматі. Однаковий виклад тематизму напочатку та в кінці розділу дозволяє нам відзначити це як використання композитором арочної форми.

З 620 по 625 такти проходить сполучна тема, яку складає триольний рух в октавному викладі на фоні мінорних септаккордів в нисхідному русі.

Одноголосним проведенням повертається тема вступу, що поєднує тематизм з наступним епізодом Фантазії.

Дует між головними персонажами Поргі та Бесс є ключовим моментом опери, оскільки він демонструє глибину їхніх почуттів та постає символом любові й відданості. Напочатку звучить монолог Поргі, який потім переходить у любовний дует. В своєму аранжуванні Е. Вайлд застосовує ряд технічних прийомів, які підкреслюють як інтонаційний, так і ритмічний характер оригіналу. Перш за все, він зберігає оригінальну мелодику, але вносить додаткові гармонійні варіації, які поглиблюють емоційне забарвлення. Зокрема, він використовує хроматизми і розширені акорди – вони додають багатства звучанню, але не перекривають основний розвиток мелодійної лінії. Е. Вайлд віртуозно адаптує вокальні фрази для фортепіано, зберігає їх виразність і тембр.

Незмінною залишається джазова природа оригіналу Дж. Гершвіна, що особливо простежується у використанні синкоп і свінгованих ритмів. Загалом, аранжування Е. Вайлда набуває певної незалежності від оркестрової версії. Унікальним є те, що тематизм опери не втрачає своєї масштабності в розкритті образно-емоційного змісту опери на інструменті фортепіано, що не має таких самих можливостей як симфонічний оркестр чи голос. Композитор робить виклад фактури зручним для виконання піаністами. Все вищезгадане підкреслює високу професійність Е. Вайлда як композитора, аранжувальника і піаніста.

There's a Boat dat's Leavin' for New York написаний в складній трьохчастинній формі, тональність В-dur. Номер поділяється на такі теми: основна тема – **A** (626-647 тт.); серединний розділ – **B** (648-671 тт.); динамізована реприза – **A1** (672-689 тт.). Основна тема напочатку викладається в прозорій гомофонно-гармонічній фактурі, аналогічно попереднім розділам твору. Це енергійна, одноголосна тема грайливого настрою, доповнена ритмічними синкопованими малюнками. За другим проведенням тема звучить акордами в динаміці *riano*. Е. Вайлд доповнює

змістовну характеристику теми позначкою *scherzando*. Тема **B** продовжує бадьорий розвиток, а свінговані репетиції надають риси танцювальності. В 669 такті відбувається перехід в однойменну тональність H-dur, в якій звучить динамізована реприза. Тема **A1** є фактурно і динамічно насиченою, оскільки вона доповнена великою кількістю віртуозних пасажів. Тема проходить на *fortissimo* та залучає великий регістровий діапазон. На завершення епізоду знову звучать відголоски теми вступу, що виступають сполученням до наступного епізоду Фантазії.

Згідно з лібрето, в опері цей номер відіграє вирішальну роль, адже Бесс погоджується поїхати із Спортінг Лайфом до Нью-Йорку, піддавшись на провокації персонажа. Спортінг Лайф співає про скоре відбуття пароплаву, тому темп є швидким і нетерплячим. Динамічність та напружений настрій цього епізоду викликають асоціації до терміновості в прийнятті рішення Бесс. Тобто, це вкотре підкреслює зв'язок емоційного стану персонажів із музичною семантикою твору Дж. Гершвіна. Е. Вайлд професійно інтерпретує це в своєму аранжуванні та підкреслює за рахунок віртуозних елементів в фактурі. Поступове наростання динаміки поглиблює драматургію номеру та підкреслює емоційну напругу. На додачу, використання акцентів на слабкій долі та різноманітність ритмічних паттернів створюють відчуття руху та енергії, а також посилює джазову стилістику.

«*Oh Lawd, I'm On My Way*» – останній номер Фантазії, написаний в тональності E-dur, в наскрізній формі із двома можливими варіантами фінальних пасажів (1-й варіант 690-726 тт.; 2-й варіант 690-732 тт.).

Основна тема починається в динаміці *piano* із акцентованими на слабких долях фігураціями восьмих на *staccato*. Мелодія проводиться у верхньому голосі в одноголосному викладі. Гострості акцентам додають акорди, що співпадають із ними по долях. Із активним розвитком теми за принципом *crescendo* на фактуру нашаровуються нові голоси, які створюють більший об'єм звучання. Кульмінації розділ досягає в 722 такті, де звучить тема вступу в октавному викладі на *fortissimo*. За першим варіантом фіналу

після зупинки на гармонії E-dur звучить довготривалий glissando, що рухається вгору і вниз на основі гармонії E7. За другим альтернативним варіантом фіналу, Е. Вайлд пише великий пасаж октавами в двох руках, який рухається із верхнього регістру в нижній та зупиняється на гармонії D7add.13 (за джазовою термінологією).

Згідно з лібрето опери, Поргі, дізнавшись про поїздку Бесс до Нью-Йорка, вирушає за нею, керуючись покликом серця та вірячи, що це його єдиний шанс на щастя. Аранжування Е. Вайлда транслює емоційний стан Поргі на фортепіано. В композиції можна почути сталий ритм, що символізує невинний рух і хвилювання героя. Зокрема, варто звернути увагу на зміни гармоній, які можна трактувати як почуття невизначеності та надії. Композитор майстерно поєднує прості гармонії з більш складними акордами. Асоціативно епізод відображає внутрішню боротьбу Поргі між сумнівом і рішучістю. Фінал Фантазії є грандіозним та блискучим – це відповідає масштабності твору та створює відчуття монументальної завершеності.

Спираючись на структурно-драматургічний аналіз, ми можемо зробити висновок, що Фантазія написана в злитно-циклічній формі, її складають 10 контрастних номерів, кожен з яких також має свою форму та може розглядатись як окремий концертний номер. Твір містить велику кількість музичного тематизму, синтезує ліричні та енергійні образи, що відповідають емоційному стану персонажів опери. Повна тривалість опери займає 3 години 15 хвилин, в той час як аранжування Е. Вайлда – приблизно 30 хвилин. Попри те, що композитор обирає для аранжування Фантазії лише окремі епізоди з опери, твір не втрачає цілісної та логічної драматургічної побудови й повністю розкриває змістовний й емоційний сенс.

3.2 Специфіка жанрово-стильової моделі твору

В опері Дж. Гершвіна вокальні номери можна розподілити на ті, що за своїми характеристиками більше наближаються до джазової стилістики та ті, що більше відповідають класичній будові. Аналогічно, спираючись на

композиційний аналіз твору Е. Вайлда, ми можемо відзначити постійне використання змішування класичного та джазового стилів. Порівняємо форму номерів Фантазії із відповідними їм розділам опери Дж. Гершвіна, щоб прослідкувати взаємодію стилістичних моделей.

До жанру мюзиклу (джазової стилістики) більше належать:

Oh, I Can't Sit Down – має швидкий ритм, енергійний характер, містить виражені елементи джазу. Відноситься до сценічного номеру з виразною театральністю.

I Got Plenty O'Nuttin' – у цьому номері є яскраво виражена ритмічна структура, характерна для джазової стилістики та мюзиклу.

Buzzard Song – вокальна партія ритмізована, містить елементи джазу та народного співу. За атмосферою звучання наближається до народної пісні.

It Ain't Necessarily So – має виразний джазовий ритм і багато театральних елементів. Техніка виконання наближається до розмовного співу.

There's a Boat dat's Leavin' for New York – має яскравий настрій, за жанровими характеристиками епізод наближається до танцювальних жанрів.

Oh Lawd, I'm On My Way – містить яскраво виражені жанрові характеристики спіричуелсу.

До арії (класичного стилю) наближаються:

Summertime – спокійний, лагідний епізод з глибокою емоційною складовою, написаний в класичному стилі. Мелодійна лінія та вокальна виразність надають цьому номеру характер класичної арії.

My Man's Gone Now – лірично-драматичний центр твору, за будовою наближається до класичної арії.

Bess, You Is My Woman Now – за своїми жанровими характеристиками відповідає оперному дуету.

Е. Вайлд зберігає стилістичні моделі оригіналу, не відходячи від характерних для Дж. Гершвіна мотивів, гармонійних структур та мелодійних

ліній. Митець вміло інтерпретує джазову ритмічну гру, зберігає народні афроамериканські музичні традиції та підкреслює класичні елементи.

Важливо також відзначити, що в окремих номерах Фантазії Е. Вайлда спостерігається наявність граматичних помилок в назві розділів англійською мовою, що є відображенням оригінальної музичної текстівки Дж. Гершвіна. Ці помилки не є випадковими, адже складають частину художнього засобу, за допомогою якого Дж. Гершвін намагався передати специфічну мовну та культурну атмосферу, характерну для афроамериканської спільноти. Опера Дж. Гершвіна базується на реаліях афроамериканського життя на півдні США, тому він використовував не лише музичні, але й мовні елементи, які відображають діалект. Таким чином, Е. Вайлд не лише зберіг тематизм опери, але й відтворив мовно-стилістичні особливості оригіналу, щоб не допустити втрату колориту оригіналу.

Композиційний аналіз Великої фортепіанної фантазії Е. Вайлда на теми з опери Дж. Гершвіна “Поргі і Бесс” показує як майстерно автор поєднує теми з опери Дж. Гершвіна, створюючи унікальний віртуозний твір. Він використовує різноманітні композиційні техніки, включаючи сучасні прийоми гри (ліктем), складні пасажі, ліричні мелодії та ритмічні варіації. Фантазія демонструє майстерність Е. Вайлда як піаніста та композитора, а також підкреслює глибоке розуміння семантики опери Дж. Гершвіна. Він неодноразово об’єднує проведення окремих тем в контрапункті, зображаючи їх взаємодію. Митець надає перевагу складним за будовою музичним формам з великою кількістю варіативності, що робить твір достатньо об’ємним. Якби не наявність сполучних епізодів, ми могли б визначити Фантазію як цикл аранжованих п’єс, проте їх наявність створює єдність розвитку цілісного твору, завдяки чому ми і визначаємо його як фантазію.

РОЗДІЛ 4

ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАТОРСЬКІ ПРИНЦИПИ

Е. ВАЙЛДА

4.1 Особливості виконавської концепції Фантазії Е. Вайлда

Перш за все, в розумінні музиканта-виконавця, інтерпретація є складним трудомістким явищем, що формується в процесі роботи над твором. Вона включає в себе велику кількість факторів, кожен з яких охоплює різновекторні поля діяльності виконавця. З точки зору піаністики, інтерпретація виходить далеко за межі технічного опанування тексту – вона вимагає розпізнавання глибинного сенсу твору, прихованого у фактурі, тембрі та ритмічній організації. Піаніст стає своєрідним аналітиком і водночас художником, що відтворює багаторівневу архітектуру музичного тексту не лише за рахунок техніки, а й внутрішньо за допомогою слуху. Так, інтерпретація постає як форма музичного мислення та результат усвідомленого індивідуального вибору.

В цьому розділі зосередимось на понятті «виконавська концепція» та розглянемо як вона проявляється в інтерпретації твору Е. Вайлда. За визначенням О. Фекете: «У системі музичного твору концепція функціонує як структура сенсів, закладена в авторському тексті, динамічність якої може бути усвідомлена тільки у взаємозв'язку всіх елементів системи. У виконавському мистецтві концепція народжується як розгортання структури сенсів у часі. Ця система є основою механізму різних форм реалізації концепції. Сформована концепція стає основою діяльності виконавця і визначає подальші етапи освоєння художнього світу твору. Таким чином, суттєвими властивостями концепції є системність і процесуальність» (Фекете, 2009: 36).

Інтерпретація *Великої фантазії на теми з опери «Поргі і Бесс»* Е. Вайлда відкриває перед піаністом простір для складної, багаторівневої роботи, в якій технічна досконалість є лише відправною точкою. Виконавець

постає не просто як ретранслятор нотного тексту, а як активний співтворець. Безпосередньо жанр передбачає певну ступінь свободи формотворення та імпровізаційність, що проектується на виконання твору. На прикладі Фантазії Е. Вайлда архетипові жанрові ознаки проявляються в наявності злитно-циклічної форми, що складається з контрастних епізодів, кожен з яких має специфічну форму. Вони змінюються від ліричних до більш експресивних або драматичних, проте, в кінцевому рахунку, об'єднуються в єдину велику фантазію зі своєю внутрішньою логікою розвитку. Закладена композитором драматургія ставить перед інтерпретатором завдання не лише коректно поєднати ці контрасти, а й знайти зв'язок між ними. Формування цілісної драматургії вимагає від виконавця вміння «перемикатись» між різними образами та лейтмотивами опери, зберігаючи при цьому відчуття єдиного процесу смислотворення. Звідси, злитно-циклічна форма фантазії ставить виконавця в умови постійного творчого пошуку.

Розпочнемо інтерпретаційний аналіз Великої фортепіанної фантазії Е. Вайлда на теми з опери Дж. Гершвіна “Поргі і Бесс” та на прикладі окремих номерів розглянемо елементи виконавської концепції. *Introduction* ставить на меті створити відчуття розслабленого, злегка «недбалого» звучання. Блюзові інтонації із гнучкими мелодійними зворотами занурюють виконавця в атмосферу твору. Для інтерпретатора постає важливим передати образну характеристику вступу. Це може бути реалізовано за рахунок вільності агогічних відхилень та особливої уваги до форшлагів, які створюють відчуття «розмитості», характерної блюзу. Із початком енергійної теми в 4 такті, виконавець повністю змінює туше на чіпке та активне звуковидобування. Вже з перших тактів твору ми можемо визначити два елементи, які є важливими в побудові виконавської концепції інтерпретатора – *контрастність та акцентуація*.

Контрастність твору обумовлює швидку зміну артикуляції звучання – від м'якого легато із злегка подовженими пальцями до гострого зібраного стакато. Ці переходи часто супроводжуються видозмінами темпу, фактури й

динаміки, що ставить перед виконавцем завдання гнучко адаптувати як технічну манеру гри, так і внутрішній стан сприйняття музичного матеріалу. Це передбачає високий рівень концентрації уваги та вимагає від виконавця значного рівня технічної підготовки.

Акцентуація є наступним важливим елементом концепції Фантазії. Саме акценти надають звучанню характерних рис джазового стилю, а свінговані інтонації формують виразну ритмічну пульсацію з енергійним настроєм. Інтерпретатор має змогу варіювати трактування акцентів, обираючи між пружним або щільним, насиченим дотиком. Додатковим виразним засобом може стати легка затримка перед акцентованою нотою, що підсилює ефект ритмічної гри та створює відчуття імпровізаційності.

У вступі Фантазії зустрічаються ще два контрастні переключення на теми ліричного характеру. Їх об'єднує гомофонно-гармонічний виклад, що зумовлює важливість побудови третього елементу концепції – *балансу пластів фактури*. Е. Вайлд найчастіше виписує мелодію саме у верхньому голосі, тож піаністу необхідно побудувати звучання таким чином, де мелодична лінія 5-го пальця завжди чутна «над» іншими голосами. Басова лінія та середні голоси стають вторинними за важливістю. Варто відзначити, що Фантазія – це аранжування саме оперного твору, тож вокальна мелодійна лінія завжди матиме найвищий пріоритет в балансуванні голосів на фортепіано. Для інтерпретатора складністю постає завдання передати рельєфність мелодії та не втратити барви гармонійного наповнення. Цього можна досягти за рахунок ретельного контролю динамічного наповнення голосів. Сам Е. Вайлд згадує про важливість балансу в своєму мемуарі: «Через поліфонічну природу фортепіанної музики виконавець повинен обирати, який голос використовувати в певний момент. Від Егона Петрі я дізнався, що, за винятком певних контрапунктичних творів, рідко може домінувати більше одного голосу» (Wild, 2023: 672).

Продовжуючи інтерпретаційний аналіз, зазначимо, що в Фантазії саме номер *Summertime* представляє значну складність для піаніста в аспекті

балансу. Він виписує гармонічні фігурації та акордове наповнення по краях фактури, в той час як мелодійна лінія знаходиться посередині. В даному випадку перед інтерпретатором постає задача розділення голосів за динамічними пластами, де серединний голос матиме більшу вагу.

Починаючи з цього розділу, з'являється велика кількість пасажів, якими композитор ускладнює фактуру протягом всього твору. Найчастіше він обирає хроматичні чи гаммоподібні рухи, *martellato* та октавні репетиції. Можливою проблемою в інтерпретації такого виду фактури виникає напруга піаніста та втома рук. Якщо ми звернемося до першого розділу, другого підрозділу цієї магістерської роботи, то зможемо застосувати поради самого Е. Вайлда на прикладі досліджуваного твору та виникаючих при його інтерпретації труднощів. Як зазначається в пораді №3 при правильній посадці, розподілі навантаження між м'язами рук та спини цих проблем вдасться уникнути. Проте, варто зауважити, що велика кількість віртуозних компонентів протягом тривалого та масштабного твору вимагає від піаніста значної витримки як фізичної, так і емоційної.

Аналогічно, порада №2 стає основою для третього елементу виконавської концепції. Загалом, всі згадані в цьому дослідженні поради Е. Вайлда знаходять своє відображення в побудові виконавської концепції. Одні більш орієнтовані на вирішення фізичних проблем, як №3 та №5, а інші слугують ключем до розкриття образно-емоційної складової твору, як №7.

Oh, I can't sit down допоможе визначити четвертий елемент концепції – *виконавський час*. Номер передає імпульсивний та запальний настрій. Центральною ритмічною одиницею епізоду виступає *groove* восьмих (пульсація ритмічних паттернів), що створює неперервний рух, а також формує внутрішню ритмічну основу композиції. Виконавець повинен утримувати неперервний ритмічний імпульс, підтримувати темпову стабільність і баланс. Аналогічне завдання виникає в номерах *I Got Plenty O'Nuttin'* та *There's a Boat dat's Leavin' for New York*. Ритмічна рівність цих епізодів є ключовою задля успішності їх виконання.

Варто зазначити, що однією із найважливіших рис джазової стилістики є парадоксальна свобода в рамках *часової стабільності*. Поглиблюючись в це визначення, ми можемо сказати, що кожен розвиток теми – це варіації на тлі *стабільної ритмічної одиниці*. Е. Вайлд спирався на цю стилістичну ознаку мислення Дж. Гершвіна, що простежується в віртуозному, варіативному розгортанні тематизму із наявністю чітких ритмічних малюнків.

У Фантазії *виконавський час* визначається поєднанням внутрішньої свободи фразування з чіткою метро-ритмічною організацією фактури. При такому типі часової організації імпровізаційність проявляється не у фактичному відхиленні від темпо-ритму, а у способі артикуляції, диханні фраз та динамічних відтінках. Проте, невеликі часові мікро-відхилення задля досягнення більшої виразності інтонацій можуть бути допустимими, адже, перш за все, даний твір будується на музичному тематизмі опери. Оперний спів відзначається певною ритмічною вільністю, що в Фантазії моделюється на інструментальне мистецтво співу на фортепіано.

Таким чином, завдяки *міксуванню* класичного та джазового стилів, виконавський час в творі Е. Вайлда залежить від його осмислення виконавцем в побудові драматургії.

Номери *My Man's Gone Now* та *It Ain't Necessarily So* мають схожу блюзову стилістичну основу, що відчутно проявляється в ритмічному русі, синкопованих акцентах і гнучкому фразуванні. Незважаючи на різне емоційно-змістовне наповнення – в обох епізодах інтерпретатор має звернути увагу на пластичність звучання, джазову свободу фразування та артикуляцію. Віртуозні елементи слугують засобом виразного розкриття змісту епізодів. Спираючись на згадані вище два номери, визначимо п'ятий елемент виконавської концепції – *туше*. Задля досягнення гнучкості звучання піаністу необхідно трохи витягнути пальці вперед. Таким чином, звуковидобування здійснюється подушечками пальців. Так, звук кантиленних тем в творі стане м'якішим та ніжнішим.

Окремо варто наголосити, що в цих епізодах Фантазії роль педалі, динамічних відтінків і артикуляційних нюансів набуває особливого значення – вони формують не лише акустичний образ тем, а й передають емоційну глибину, наближають звучання фортепіано до вокалу.

Шостий елемент виконавської концепції – *інтелектуально-змістове мислення*, яке найбільш яскраво виражається в номері *Buzzard Song*. Тут домінує тривожна атмосфера, сповнена внутрішнього напруження. Е. Вайлд передає емоційний фон через щільну фактуру, ритмічні пульсації та химерні гармонічні відтінки, які вкупі створюють відчуття невизначеності й емоційної напруги. Інтерпретатор має приділити особливу увагу динамічному рельєфу й акустичному простору: раптові згущення звучання, несподівані паузи, «мерехтливі» тремоло й кластерні акорди формують практично кінематографічне звучання. Важливо витримати гнучку, але стриману агогіку, що дозволить напрузі наростати поступово. Цей розділ вимагає внутрішньої зосередженості та глибокого психологічного занурення – саме так розкривається його драматична сутність.

Сьомий елемент виконавської концепції – *експресивна гнучкість*, яка найвиразніше проявляється в номері *Bess, you is my woman now*. Епізод вирізняється складною, багатокомпонентною формою, яка включає в себе низку тем, що постійно змінюються фактурно і тонально. Така форма створює враження емоційного потоку, де теми неначе виринають одна з одної та трансформуються. Такий виклад тематизму значно ускладнює завдання інтерпретатора. Від виконавця вимагається тонке відчуття драматургії й цілісності – важливо зберегти відчуття єдності логічного й емоційного розвитку та миттєво адаптуватись до нового тематизму. Цей розділ є символом любові, наповненим щирістю, ніжністю та світлим піднесенням. Композитор майстерно поєднує вокальну природу оригіналу з віртуозними фортепіанними компонентами, він також зберігає ліричні інтонації у фактурно насичених епізодах.

Фінальний розділ *Oh Lawd, I'm On My Way* – динамічне завершення Фантазії із наростаючою енергією та фактурною насиченістю. Розділ поступово розгортається від *piano* до яскравого *forte*, ведучи до фінальних пасажів. З одного боку, відчутна академічна логіка викладу фактури через її постійне нарощення, віртуозні пасажі та октавні ходи. З іншого, гармонічне підґрунтя епізоду складає суто джазову стилістику. Восьмим елементом виконавської концепції на прикладі цього епізоду постає *стилістична чуттєвість* виконавця. Протягом всього твору жанрово-стилістичні моделі поєднують класичні та джазові характеристики. Для інтерпретатора важливо чітко розрізняти і відчувати ці атрибути. Без повного розуміння стилістичної основи твору неможливо повністю побудувати виконавську концепцію.

Інтерпретація Великої Фантазії на теми з опери «Поргі і Бесс» для піаністів є складним та трудомістким процесом, зумовленим об'ємністю твору, його контрастною будовою та високим рівнем віртуозності. Цей твір може бути рекомендований студентам вищих музичних навчальних закладів. Вивчення Фантазії потребує від студентів достатнього рівня технічної підготовки, фізичної витривалості та артистизму. Незважаючи на значну складність, твір має численні позитивні аспекти, які роблять його цінною частиною професійного репертуару піаніста:

- Контрастна драматургія та різноманітність образів виокремлюють твір як яскравий номер у концертних програмах;
- Високий ступінь віртуозності дозволяє виконавцю максимально продемонструвати технічну майстерність та інтерпретаційну гнучкість, що особливо важливо для участі у конкурсах і фестивалях;
- Залучення тем з відомої опери Дж. Гершвіна сприяє емоційному зв'язку з аудиторією та розкриває синтез академічної і джазової традиції у фортепіанному виконавстві.

Отже, виконавську концепцію Фантазії складають вісім основних елементів: контрастність, акцентуація, виконавський час, туше, баланс фактурних пластів, інтелектуально-змістовне мислення, експресивна

гнучкість та стилістична чуттєвість. Всі ці елементи були розглянуті на прикладі окремих номерів Фантазії, що дало змогу простежити їх взаємодію в цілісній художній структурі твору. Сформована виконавська концепція відображає синтез індивідуального авторського стилю з інтерпретаторськими поглядами виконавця.

4.2 Інтерпретаторські версії твору

На сьогоднішній день існує невелика кількість професійних аудіо- та відеозаписів інтерпретацій Фантазії Е. Вайлда. Найціннішою з них є інтерпретація самого Ерла Вайлда, яка надає унікальну можливість почути твір так, як його уявляв автор. Він демонструє віртуозну техніку, блискучу контрастність динаміки та глибоке розуміння як джазової, так і класичної стилістики. Запис був зроблений в 1989 році і наразі розміщений до вільного прослуховування на інтернет-платформі YouTube.

Для виконавців та дослідників творчості Е. Вайлда даний запис – важливий орієнтир в розумінні виконавського стилю та інтерпретації твору автора Фантазії. Його виконання можна охарактеризувати як чітке, виважене та стримане в емоційному вираженні. Автор демонструє орієнтири на точність передачі структури та логіки мислення музичного матеріалу. Він надає перевагу прямолінійній, лаконічній манері гри, що дозволяє слухачам зосередитись на інтелектуальній стороні твору. Такий підхід в більшій мірі ставить акцент на чіткості та ясності, де кожен музичний елемент не виходить за межі загальної концепції твору. Е. Вайлд уникає надмірної театральності, створює глибоку спокійну атмосферу та демонструє витонченість контрастів між частинами фантазії.

Серед інших професійних інтерпретацій Фантазії у відкритому доступі на платформі YouTube вирізняються записи Джона Уілсона та Даніеля Бермана, які примітні унікальною індивідуальністю виконавського стилю. Наприклад, Дж. Уілсон робить акцент на ритмічній чіткості та прозорості

фактури, тоді як Д. Берман підкреслює лірико-драматичний характер окремих епізодів фантазії.

Інтерпретація Дж. Уілсона Великої фортепіанної фантазії Е. Вайлда на теми з опери Дж. Гершвіна “Поргі і Бесс” відзначається чіткістю, прозорістю та виваженою емоційною стриманістю. В своїй інтерпретації він робить акцент на точності передачі кожного музичного елементу, приділяє особливу увагу деталям і нюансам. За рахунок стабільності метро-ритмічної організації піаніст створює відчуття єдності музичного матеріалу. Відсутність значної агогіки та темпо-ритмічних коливань допомагає слухачу зосередитись на внутрішній структурі твору. Концепція Дж. Уілсона підкреслює інтелектуально-змістовний аспект Фантазії. Його інтерпретація є яскравим прикладом стриманості та виваженості – кожен компонент вирізняється особливою точністю, позбавленою надмірних емоційних переживань.

Із власних спостережень, ми можемо зазначити, що подібна стриманість, точність і прозорість в інтерпретації характерні для виконавської традиції американських піаністів. Вони надають перевагу ясності тексту і логічному розвитку драматургії, уникаючи надмірних емоційних переживань або театральності. Таким чином, виконавський стиль Дж. Уілсона може бути обумовлений традицією американської школи, що, зокрема, спостерігається і в творчості самого Е. Вайлда. Дж. Уілсон, як і Е. Вайлд, фокусується на технічній бездоганності та метро-ритмічній єдності. Це проявляється у відсутності розпливчастих темпів або драматичних пауз. Також, в інтерпретації Дж. Уілсона можна виокремити мінімалістичне використання динамічних контрастів: звучання часто є рівним і стриманим. Отже, концепції Дж. Уілсона та Е. Вайлда ґрунтуються на американській виконавській традиції, якій характерна ритмічна чіткість, віртуозна ясність та єдність розвитку.

Інтерпретація Д. Бермана Великої фортепіанної фантазії Е. Вайлда на теми з опери Дж. Гершвіна “Поргі і Бесс” вирізняється більш м’яким і теплим звучанням, ніж у попередніх виконавців. Д. Бермана можна

охарактеризувати як піаніста, який надає перевагу емоційній складовій, хоча його виконавський стиль все одно зберігає певну стриманість, притаманну американській традиції. Його інтерпретація демонструє наявність вільної агогіки, яка додає темпо-ритмічній гнучкості, але без значних змін в метричній структурі твору. Піаніст створює відчуття легкості, в його інтерпретації тематизм вільно розгортається та м'яко переходить із одного номеру в інший. Основним характерним елементом інтерпретації Д. Бермана є різноманіття градацій звучання. Він створює особливу кольорову палітру, підкреслює гармонічні і тональні барви. Загалом, виконавська концепція Д. Бермана базується на естетичних тембральних якостях звучання, де важливим завданням є слуховий контроль туше та зображення колористики звучання.

У порівнянні з інтерпретацією Дж. Уілсона, де концепція базується на чіткій і логічній структурі без значного прояву емоційності, Д. Берман додає більш виразні градації динаміки, ніжніше звучання, формує спокійну атмосферу. Однак, навіть при більш насиченій емоційній складовій, його інтерпретацію не можна назвати «сверхемоційною», адже виконавська концепція митця підпорядкована загальній лінії розвитку музичного тематизму твору. Д. Бермана можна віднести до кола виконавців, які мають схильність до ліричної витонченості, однак його стиль, як і в інших представників американської традиції, залишається вірним її принципам, що відображається в чіткості, технічній бездоганності та ясності інтерпретації.

Крім вищезгаданих інтерпретацій, на платформі YouTube також присутній відеозапис авторки цієї магістерської роботи. Незважаючи на технічну недосконалість запису (він був зроблений на звичайний мобільний пристрій, а не на професійне обладнання), його можна розглядати як приклад виконавської концепції твору, що спирається на піаністичні традиції харківської школи. На даний момент це єдиний запис Фантазії, зроблений українською виконавицею.

У результаті аналізу різних інтерпретацій твору можна зробити висновок, що кожна виконавська концепція по-своєму розкриває зміст та трактування художньо-стилістичних елементів. Проте, всі проаналізовані в цьому дослідженні виконавці демонструють спільну спрямованість до чіткої організації драматургії та емоційного змісту твору. Велика фортепіанна фантазія Е. Вайлда на теми з опери Дж. Гершвіна “Поргі і Бесс” – це твір, який відкриває широкі можливості для розкриття професійного потенціалу піаністів. На прикладі цього твору кожен виконавець може сформулювати індивідуальну виконавську концепцію, яка буде поєднувати композиторський та виконавський стиль. Унікальність цього твору полягає в тому, що він поєднує класичні та джазові атрибути стилістики, відображає глибоку драматургію та, загалом, представляє велике поле для творчого пошуку.

ВИСНОВКИ

1. У ході систематизації наявних у зарубіжному музикознавстві джерел про творчість Е. Вайлда було з'ясовано, що його діяльність посідає вагоме місце в музичному мистецтві США другої половини XX-початку XXI століття. Аналіз джерел засвідчив значний інтерес дослідників до його виконавської та композиторської спадщини, що відобразилось в статтях, рецензіях та інтерв'ю. Окреме значення мають поради Е. Вайлда щодо фортепіанного виконавства, взяті з мемуару митця. Поради Е. Вайлда відображають його виконавське мислення, що проектується на твори митця, зокрема Велику фортепіанну фантазію на теми з опери Дж. Гершвіна "Поргі і Бесс".

2. Характеристика культурно-технологічних процесів у музичному мистецтві США XX століття засвідчила, що саме в цей період сформувалися ключові чинники, що обумовили розвиток американської музичної культури. Технологічний прорив розширив можливості виконавців і композиторів, трансформував природу сприйняття музичного твору та способи його відтворення. Активне змішування народних музичних традицій стало підґрунтям до пошуку ідентичності музичного американського мистецтва. Сприятливе культурно-технологічне середовище США XX ст. забезпечило формування мистецького світогляду Е. Вайлда та становлення індивідуального виконавсько-композиторського стилю мислення піаніста. Окрім цього, надало Е. Вайлду можливості максимально реалізувати творчий потенціал через активу участь в мистецьких заходах.

3. Вперше в українському музикознавстві охарактеризовано Велику фортепіанну фантазію Е. Вайлда на теми з опери Дж. Гершвіна "Поргі і Бесс" в різних аспектах. Композиційний аналіз вияв, що твір побудований в злитно-циклічній формі та складається з десяти контрастних епізодів. Драматургічний аналіз дозволив простежити логіку побудови твору, взаємозв'язок його частин та способи формування цілісної драматургії.

Е. Вайлд майстерно поєднує жанрово-стильові моделі твору – одні номери тяжіють до мюзиклу, а інші до класичної арії.

Проведене дослідження засвідчує, що фортепіанне аранжування Фантазії успішно відтворює колористику симфонічного звучання опери та передає драматургічний зміст, закладений в опері Дж. Гершвіна.

4. Дослідження виконавської концепції твору Е. Вайлда надало змогу виокремити вісім основних елементів, які формують індивідуальне мислення виконавця. Аналіз інтерпретацій Великої фортепіанної фантазії Е. Вайлда на теми з опери Дж. Гершвіна “Поргі і Бесс” Д. Бермана та Дж. Уілсона підтвердив, що кожна виконавська концепція по-своєму розкриває зміст і стилістичні особливості твору.

Зasadничою постає інтерпретація автора Фантазії, що містить орієнтири для подальших виконавців, що стосуються стилю, драматургії та емоційної складової твору. Спільною якістю всіх інтерпретацій стала особлива увага до драматургічної логіки мислення. Велика фортепіанна фантазія Е. Вайлда на теми з опери Дж. Гершвіна “Поргі і Бесс” відкриває широкі можливості для творчого розвитку піаністів, дозволяє сформувати індивідуальну виконавську концепцію, що відображає синтез стилів композитора та виконавця.

З позиції власного виконавсько-інтерпретаторського досвіду проведене дослідження дало змогу глибше осягнути виконавсько-композиторський стиль мислення Е. Вайлда. Розглянута в цій магістерській роботі Велика фортепіанна фантазія Е. Вайлда на теми з опери Дж. Гершвіна “Поргі і Бесс” поглиблює уявлення про стильові, драматургічні та інтерпретаторські принципи творчості митця і, водночас, відкриває **перспективу подальших досліджень** інших творів митця. Варіації на тему Стівена Фостера для фортепіано та оркестру «Варіації Ду-Да», Соната для фортепіано (2000), Імпровізація: Тема та варіації на «Someone To Watch Over Me», Jarabe Tapatio («Мексиканський танець з капелюхами») та ін. композиції складають багатий масив високовартісної фортепіанної літератури, вивчення якої збагатить не

лише виконавську практику та навчальний процес, увійшовши в концертний обіг українських піаністів, але й посприяє розвитку сучасного музикознавства в сфері культурних зв'язків України та США.

Таким чином, отримані науково-практичні результати дослідження посприяли уведенню постаті Е. Вайлда та його фортепіанної творчості в український науковий обіг та мистецький часопростір.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Богатирьова, А. М. (2012). Американська фортепіанна соната кінця XIX-першої половини XX століть: закономірності історичного розвитку. Дисертація. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
2. Гейченко, М. (б.р.). Становлення та розвиток проблеми виконавської інтерпретації в Україні. Серія Педагогічні науки, 120.
3. Гнатишин, О. (2021). Сильові тенденції як пріоритетний ракурс у дослідженнях С. Павлишин (на прикладі нової американської фортепіанної музики). Львів.
4. Горецька, Н., Попов, Ю. (2024). Різдво з циклу «Двадцять поглядів на Немовля Ісуса» Олів'є Мессіана у інтерпретації Йозефа Ерміна. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 67-77.
5. Гула, Р. В., Передерій, І. Г., Дерев'янко, Л. І. (2021). Історія культури США. Каравела.
6. Кашкадамова, Н. (2008). Про національну природу українського фортеп'янно-відтворчого мистецтва. *Вісник НТШ*. Львів.
7. Коханик, І. М. (2017). Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство*, 55, 70-81.
8. Копелюк, О. О. (2018). Типологія жанру українського фортепіанного концерту першої половини XX століття в концертно-виконавській практиці. Харків.
9. Москаленко, В. (2013). Лекції з музичної інтерпретації. Київ.
10. Николаєвська, Ю. (2020). *Homo interpretatus* в музичному мистецтві XX – початку XXI століть. Харків.
11. Павлишин, С. (2000). Особливості новаторства американської музики другої половини XX ст. *Syntagmaton: збірка наукових статей на пошану С. Павлишин*. Львів.
12. Павлишин, С. (2007). Американська музика. Львів.

13. Полікарпов, В. С. (2006). Лекції з історії світової культури. Знання.
14. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. *Когнітивне музикознавство*. (2014). *Збірка наукових статей*, 40. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. За ред. Л. В. Шаповалової.
15. Сєрова, О. Ю. (2019). Сучасне музичне мистецтво. НАКККиМ.
16. Степанова, О. Ю. (2020). Фортепіанна культура США: передумови виникнення та становлення. *Культура України: збірка наукових праць*. Харків.
17. Фекете, О. В. (2009). Формування виконавської концепції музикального твору. Дисертація. Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського.
18. Шаповалова, Л. В. (2007). Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: збірка наукових праць*, 21, 178-188.
19. Шаповалова, Л. В. (2020). Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. *Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*, 1-20.
20. Шаповалова, Л. В., Николаєвська, Ю. В. (2021). Пізнаваність символу в музиці. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*, 126-143.
21. Шип, С. Е. (1998). Музична форма від звуку до стилю.
22. Чернявська, М. С., & Тимофєєва, К. В. (2022). Навчально-методичний посібник з дисципліни Наукові проблеми сучасного фортепіанного виконавства. ХНУМ.
23. Чернявська, М. С., & Тимофєєва, К. В. (2022). Вектори оновлення фортепіанного репертуару сучасного виконавця. *Аспекти історичного музикознавства: збірка наукових статей*. Харків.

24. Arder, D. M. (1995). The piano teaching of Earl Wild. The Ohio State University.
25. Audissino, E. (2018). Earl Wild and American popular music. In *Earl Wild. The complete transcriptions and original piano works. Volume 3* [CD booklet]. Piano Classics.
26. Auner, J. (2013). Music in the twentieth and twenty-first centuries. Norton.
27. Bigsby, C. W. E. (2006). The Cambridge companion to modern American culture. Cambridge University Press.
28. Carlson, M. (2010). Earl Wild: Virtuoso pianist whose work sparked a revival of interest in Liszt. Independent. URL: <https://www.independent.co.uk/news/obituaries/earl-wild-virtuoso-pianist-whose-work-sparked-a-revival-of-interest-in-liszt-1900573.html>
29. Duffie, B. (б.п.). Interview with Wild. Электронный ресурс. URL: <https://www.bruceduffie.com/wild.html>
30. Earl Wild: A great pianist retrospective. (2019). Corvallis-OSU Piano International. URL: <https://corvallispiano.org>
31. Earl Wild. Biography. (б.п.). Электронный ресурс. URL: <https://earlwild.com/biography/>
32. Gann, K. (1997). American music in the twentieth century. Schirmer Books.
33. Holland, B. (1981). Piano: Earl Wild presents the art of the transcription. The New York Times. URL: <https://www.nytimes.com/1981/11/03/arts/piano-earl-wild-presents-the-art-of-the-transcription.html>
34. Huizenga, T. (2010). Remembering pianist Earl Wild. NPR. URL: <https://www.npr.org/2010/01/27/123023215/remembering-pianist-earl-wild>
35. Lai, H. (2024). Earl Wild: Grand Fantasy on Porgy and Bess. Электронный ресурс. Interlude.hk. URL: <https://interlude.hk>

36. Lai, H. (2024). Earl Wild's 7 virtuoso études after Gershwin. Электронный ресурс. URL: <https://interlude.hk/earl-wilds-7-virtuoso-etudes-after-gershwin/>
37. McDonald, S. N. (2019). A new "Porgy and Bess" raises old questions about race and opera. Andscape. Электронный ресурс. URL: <https://andscape.com/features/a-new-porgy-and-bess-metropolitan-opera-raises-old-questions-about-race-and-opera/>
38. Metropolitan Opera. (2020). Porgy and Bess: Performance guide. Электронный ресурс.
39. Morris, M. (б.п.). Guide to twentieth century composers. URL: https://www.musicweb-international.com/mark_morris/USA.htm
40. Reeves, T. C. (2000). Twentieth-century America: A brief history. Oxford University Press.
41. The piano music of Earl Wild. (2011). Chandos Records. Xiayin Wang, performer.
42. *Twentieth-Century Music*, 14(3). (2018). Cambridge University Press.
43. Wild, E. (2023). A walk on the wild side.
44. Wild, E. (б.п.). Grand fantasy on Gershwin's Porgy and Bess. Нотне видання.
45. YouTube. (б.п.). Daniel Berman plays Gershwin/Wild Fantasy on Porgy and Bess. Электронный ресурс. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=N4bHYJ-fimY> (accessed: 05.09.2025).
46. YouTube. (б.п.). Earl Wild: Grand fantasy on Gershwin's Porgy and Bess (Marta Bachek). Электронный ресурс. URL: <https://youtu.be/grTFCiGkpoE?si=Zsg11qPVix3cy5yI> (accessed 05.10.2025).
47. YouTube. (1986). Earl Wild – Liszt selections – Carnegie Hall. Электронный ресурс. URL: <https://youtu.be/tVjzoQO7ugk> (accessed 01.10.2025).
48. YouTube. (б.п.). Earl Wild plays his own Fantasy on the themes of opera Gershwin Porgy and Bess. Электронный ресурс. URL: https://www.youtube.com/watch?v=UMrMaPM_V5M (accessed: 10.10.2025)

49. YouTube. (б.п.). Playlist John Wilson: Earl Wild – Performances and Transcriptions. Электронный ресурс. URL: https://youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kDdx8Yhu6AYKga9tC8agja4dB-17_JX5U&si=rbq0DIBGCsDmh47a (accessed: 02.09.2025)

50. Yun-Ling Hsu, B. M. M. (2000). Selected Gershwin songs as transcribed for the piano by George Gershwin and Earl Wild. Ohio.

ДОДАТКИ

MINISTRY OF SCIENCE AND EDUCATION OF UKRAINE
MINISTRY OF CULTURE AND STRATEGIC COMMUNICATIONS OF UKRAINE
KHARKIV I.P. KOTLYAREVSKY NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS
SAVONIA UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES
CONSERVATORIO DI MUSICA AGOSTINO STEFFANI CASTELFRANCO VENETO
CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE VIGO
COUNCIL OF YOUNG SCIENTISTS OF KHARKIV I.P. KOTLYAREVSKY NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS
STUDENT SCIENTIFIC SOCIETY OF KHARKIV I.P. KOTLYAREVSKY NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS
UNESCO CHAIR ON THE PRESERVATION OF TRADITIONS IN CULTURE AND ARTS
OF KHARKIV I.P. KOTLYAREVSKY NATIONAL UNIVERSITY OF ARTS
COUNCIL OF YOUNG SCIENTISTS OF UKRAINIAN NATIONAL TCHAIKOVSKY ACADEMY OF MUSIC
COUNCIL OF YOUNG SCIENTISTS AT KHARKIV REGIONAL MILITARY ADMINISTRATION



CERTIFICATE OF PARTICIPATION

No. 1349

is awarded to

MARTA BACHEK

**for being an active participant in
VI International Scientific Conference**

**«ART AND SCIENCE IN THE MODERN GLOBALIZED SPACE»
(TO THE WORLD SCIENCE DAY FOR PEACE AND DEVELOPMENT)**

**November 14-15, 2025
KHARKIV**

Marianna Chernyavska
*Vice-Rector for Research of Kharkiv
I.P. Kotlyarevsky National University of Arts;
Ph.D. in Art Studies, Professor*



Oleh Kopeliuk
*Chairman of the Council of Young Scientists,
Vice-Rector for Scientific and Pedagogical Work
and International Relations of Kharkiv
I.P. Kotlyarevsky National University of Arts;
Ph.D. in Art Studies, Associate Professor*

15:00-18.00

**Спеціалізації: «Хорове диригування»,
«Оперно-симфонічне диригування»,
«Фортепіано»**

**Specializations: «Choral Conducting»,
«Opera-symphonic conducting», «Piano»**

Головують:

ШАПОВАЛОВА Л.В., доктор мистецтвознавства, професор, академік Академії наук вищої школи України, завідувачка кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П. Котляревського;

ЗІНЧЕНКО В. О., кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П. Котляревського

Moderators:

Liudmyla SHAPOVALOVA, Habilitated Doctor of Art Studies, Academic of Academy of Higher Education of Ukraine, Full Professor, Head of Department of Interpretology and Music Analysis at the Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts;

Viktoria ZINCHENKO, PhD, Senior Lecturer at Department of Interpretology and Music Analysis at the Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts

Виконавська концепція Великої фантазії Е. Вайлда на теми з опери «Поргі і Бесс»

Бачек Марта Віталіївна, магістрантка 2 курсу, виконавсько-музикознавчий факультет ХНУМ імені І.П. Котляревського; науковий керівник – Шаповалова Л.В., доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П. Котляревського, Академік Академії наук вищої школи України (Харків, Україна)