

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра спеціального фортепіано
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ФОРТЕПІАННІ ЦИКЛИ ДЖ. Ф. МАЛП'ЄРО: СПЕЦИФІКА
КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Магістерська робота
Мисак Діани Олегівни

Науковий керівник –
кандидат мистецтвознавства, доцент,
старший викладач кафедри теорії музики
Малий Дмитро Миколайович

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

Мисак

Мисак Д. О.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
-------------------	----------

РОЗДІЛ І. КОМПОЗИТОРСЬКИЙ СТИЛЬ ДЖ. Ф. МАЛІП'ЄРО

1.1. Історико-культурний контекст і становлення творчої індивідуальності Дж. Ф. Маліп'єро.....	7
1.2. Еволюція музичного мислення Дж. Ф. Маліп'єро в умовах мистецьких трансформацій ХХ століття.....	12
1.3. Фортепіанна творчість Дж. Ф. Маліп'єро в контексті західноєвропейської музики.....	16
<i>Висновки за Розділом 1.....</i>	<i>18</i>

РОЗДІЛ ІІ. КОМПОЗИЦІЙНІ І ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ ФОРТЕПІАННИХ ЦИКЛІВ ДЖ. Ф. МАЛІП'ЄРО

2.1. «Осінні прелюдії»: від структури до філософії музики.....	21
2.2. «Присвяти»: іронія форми та психологія мініатюри	28
2.3. «Подорожі верхом»: зображальність і символізм.....	33
2.4. Порівняльний аналіз виконавських інтерпретацій циклів Дж.Ф.Маліп'єро («Осінні прелюдії», «Подорожі верхом», «Присвяти»).....	36
<i>Висновки за Розділом 2.....</i>	<i>45</i>

ВИСНОВКИ.....	47
----------------------	-----------

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	51
--	-----------

ДОДАТКИ.....	54
---------------------	-----------

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Попри багатство та вагомий внесок італійської музичної культури у світовий контекст, низка композиторів ХХ століття досі не отримала належного висвітлення в науковій літературі. До таких постатей належить Джан Франческо Маліп'єро (1882–1973) – італійський композитор кінця ХІХ – ХХ століть. Він працював в багатьох музичних жанрах: від опер, симфоній до камерної і вокальної музики. Велику увагу у своїй творчості приділяв також й фортепіанній музиці.

Головна цінність його творчості полягає в оновленні італійської музичної традиції, поєднанні національної культурної спадщини з естетикою музики ХХ століття, що проявляється в експериментах з жанрами, формою, гармонією, мелодикою. Його оригінальність полягає в тому, що він намагався уникати стилістики оперних композиторів – Дж. Верді, Дж. Пуччіні, натомість тяжів до імпресіонізму і модернізму. Загальними стилістичними напрямками, в яких працював композитор, були: імпресіонізм, неокласицизм і постромантизм. Попри високу художньо-естетичну цінність фортепіанних опусів митця, його творчість залишається, на жаль, не досить відомою і недостатньо вивченою в українському музикознавстві, як з точки зору її композиційної і стилістичної складових, так, й що стосується виконавських особливостей.

Звернення до фортепіанного доробку композитора потребує вивчення також й стильових засад фортепіанної італійської музики, що надасть нам можливість розширення та усвідомлення змісту, художнього значення фортепіанного мистецтва ХХ століття.

Мета дослідження – виявити принципи виконавської і композиторської інтерпретації фортепіанних циклів Дж. Ф. Маліп'єро («Осінні прелюдії», «Присвяти» і «Подорожі верхом»).

Мета зумовила постановку та вирішення наступних **завдань**:

- розглянути історичний та культурний контекст розвитку італійської фортепіанної музики першої половини ХХ століття;

- систематизувати сучасні українські та зарубіжні дослідження про творчість Дж. Ф. Маліп'єро;
- проаналізувати біографію та творчу спадщину Дж. Ф. Маліп'єро, зокрема його внесок у розвиток фортепіанної музичної культури;
- визначити основні музичні та стилістичні особливості фортепіанних циклів Дж. Ф. Маліп'єро – «Осінні прелюдії», «Присвяти» та «Подорожі верхом»;
- здійснити порівняльний виконавський аналіз п'єс з циклів «Осінні прелюдії», «Присвяти» та «Подорожі верхом».

Об'єктом дослідження є фортепіанна творчість Дж. Ф. Маліп'єро, а **предметом** – специфіка композиторської та виконавської інтерпретації його фортепіанних циклів.

Матеріал дослідження – фортепіанні цикли Дж.Ф. Маліп'єро – «Осінні прелюдії», «Присвяти» та «Подорожі верхом»; аудіо- та відеозаписи виконань циклів європейських виконавців: С. І. Бартолі, С. Лігоратті, А. Орвієто, Р. Лім, Т. Каваї.

Методи дослідження. У праці використовується комплекс наступних методів:

- *історико-культурологічний* – висвітлення національного контексту та розвитку музичної творчості Дж.Ф. Маліп'єро в Італії ХХ століття, зокрема впливу модернізму та неокласицизму на його стиль;
- *структурно-функціональний* – аналіз композиційної структури, гармонії та ритмічних особливостей творів, що визначають їх виконавські інтерпретації;
- *жанрово-стильовий* – виявлення характерних рис творів Дж. Ф. Маліп'єро, обраних для аналізу, з акцентом на особливості його композиторського стилю та жанрові інновації;
- *інтерпретологічний* – для виявлення виконавських підходів до творів Дж. Ф. Маліп'єро, з розкриттям художнього діалогу між авторським задумом і творчою свободою виконавця.

Цей комплекс методів дозволяє розглянути принципи виконавської інтерпретації творів композитора в різних аспектах, поєднуючи історичний, теоретичний та практичний підходи.

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає у комплексному композиційному і виконавському аналізах фортепіанних циклів Дж. Ф. Маліп'єро – «Осінні прелюдії», «Присвяти» і «Подорожі верхом». Вперше окреслено виконавську специфіку його творів, що охоплює як технічні, так і інтерпретаційні аспекти, необхідні для забезпечення їх цілісного та професійно обґрунтованого виконання; встановлено значення творчості композитора в розвитку італійської фортепіанної музики, підкреслюючи його вплив на сучасних композиторів та виконавців.

Теоретична база містить праці з наступних напрямів сучасного музикознавства:

- З історії італійської музики кінця XIX – середини XX століть (R.Taruskin [26; 27], H.Sachs [22], E.R.Tannenbaum [25], P.Griffiths [16]).
- З питань історії музики ранніх епох та Відродження (K. Fischer [13]).
- З дослідження творчості Франческо Маліп'єро (J. C. G.Waterhouse [29; 30], G.Sfarra [23], P.Cossu [11], R.Zanetti [31], M.Pieri [20], P. W.Shields [24], M.Chiappini [10], S. I.Bartoli [9], G. A.Edwards [12], L.Rodoni [21]).
- З аналізу неокласицизму як художнього напрямку (S.Messing [19], Н.Горюхіна [1], О.Кушнірук [4], О.Маркова [5]).
- З вивчення жанрових особливостей фортепіанної музики (Н.Рябуха [6], А.Калашникова [2]).
- З питань виконавської інтерпретації творів XX століття (Н. Кашкадамова [3], В. Г. Москаленко [6], Ю. Ніколаєвська [7], М. Chiappini [10]).

Практичне значення отриманих результатів. Отримані результати дослідження можуть бути використані у подальших наукових дослідженнях, присвячених творчості Дж. Ф. Маліп'єро, фортепіанній музичній культурі Італії

XX століття, а також у виконавській практиці, теоретичних навчальних курсах з історії музики XX століття, аналізу та інтерпретації музичних творів.

Апробація результатів дослідження. Основні положення роботи були представлені на VI Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (14-15 листопада 2025 р., ХНУМ імені І. П. Котляревського) і на «Магістерських читаннях – 2025» (29 листопада 2025 р., ХНУМ імені І. П. Котляревського).

Структура дослідження складається зі Вступу, двох основних Розділів (сім підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел і Додатків. Загальний обсяг дослідження складає 63 сторінки, з них основного тексту – 50 сторінок. Список використаних джерел налічує 31 позицію; з них 23 – іноземними мовами.

Ключові слова: *Джан Франческо Маліп'єро, музична культура Італії XX століття, фортепіанна музика, імпресіонізм, неокласицизм, музична інтерпретація, композиторський стиль, жанр, виконавський аналіз, музичний образ.*

РОЗДІЛ 1.

КОМПОЗИТОРСЬКИЙ СТИЛЬ ДЖ. Ф. МАЛІП'ЄРО

1.1. Історико-культурний контекст і становлення творчої індивідуальності Дж. Ф. Маліп'єро

Джан Франческо Маліп'єро – один із найяскравіших італійських композиторів першої половини ХХ століття. Він народився 18 березня 1882 року у Венеції у відомій музичній родині, де його дід, Франческо Маліп'єро, був оперним композитором, а батько, Луїджі, – піаністом і диригентом. Як зазначено в «*Encyclopaedia Britannica*» [15], саме сімейне музичне середовище сформувало його ранній світогляд і сприяло появі постійного інтересу до різних форм європейського музичного мистецтва.

Дитячі роки композитора минали непросто: через розлучення батьків навчання часто переривалося, сім'я переїжджала між Трієстом, Берліном і Віднем. Ці зміни, хоча й були стресовими, сприяли його знайомству з німецькою, австрійською та загальноєвропейською культурою, що пізніше стало важливим підґрунтям для формування нестандартного художнього мислення. Сам Дж. Ф. Маліп'єро згадував, що відчував себе «подорожнім між світами» – і це добре узгоджується з його подальшим прагненням до стилістичної свободи.

Важливу роль у формуванні композиторської техніки Дж.Ф.Маліп'єро відіграли його вчителі, про що згадує Ф. Шілдс [24]. У Відні його наставником був Стефан Штокер (*Stefan Stocker*), який прищепив юному музиканту любов до музики Й. Брамса та уваги до контрапунктів. Пізніше, у Болоньї, навчання у Марко Енріко Боссі (*Marco Enrico Bossi*) дозволило Дж.Ф.Маліп'єро синтезувати німецький симфонізм з новими віяннями французького імпресіонізму, з яким М. Боссі був добре знайомий. Ф. Шілдс також наголошує на важливому, але часто ігнорованому впливі григоріанського хоралу на мелодику Дж.Ф.Маліп'єро [24]. Реформа церковної музики (*Motu Proprio* 1903 року) спонукала композитора до вивчення модальності та лінеарності, що дозволило йому

згодом відійти від романтичного хроматизму та створити власний «архаїчний» мелодичний стиль.

Важливим моментом творчого становлення був 1913 рік, коли митець перебував у Парижі та почув прем'єру балету «Весна священна» І. Стравінського. Цей досвід став для нього справжнім потрясінням і стимулом до переосмислення власного композиторського письма. Він згадував, що під враженням від І. Стравінського «пробудився від небезпечного летаргічного сну» [20] – і що саме цей імпульс змусив його відійти від романтичних моделей та шукати власний стиль.

Під час Першої світової війни композитор часто перебував у містечку Азоло. Саме там митець створює низку значних для нього творів. У спогадах він описує, як у ніч на 1 листопада 1916 року, спостерігаючи за вогнями, запаленими селянами, пережив глибоке емоційне піднесення, що надихнуло його на цикл *Poemi Asolani*.

Варто зазначити, що образ Дж.Ф. Маліп'єро як відлюдника, ізольованого у своєму «азоланському усамітненні», останнім часом переглядається науковцями. Як зазначає дослідниця Паола Коссу [11], спираючись на нові архівні знахідки, композитор «маскував» своє почуття самотності бурхливою організаційною діяльністю. Знайдені листи до Ільдебрандо Піццетті (1918) свідчать про активну співпрацю з державними структурами задля промоції італійської музики за кордоном (у США, Нідерландах, Швейцарії). Це доводить, що Дж. Ф. Маліп'єро не був пасивним спостерігачем, а активно формував культурний ландшафт свого часу.

Дж. Ф. Маліп'єро свідомо уникав жорстких композиційних методів, що набували популярності в Європі. Як пише піаніст та дослідник Сандро Іво Бартолі, «Дж. Ф. Маліп'єро доволі швидко звільнив свою музичну мову від стилістичних і структурних догм минулого – він прагнув органічності, інтуїтивності, а також внутрішньої свободи музичної думки» [9].

У його ранніх творах відчувається вплив імпресіонізму та раннього модернізму, але водночас – очевидна спрямованість до пошуку власної

інтонаційної логіки. На Дж. Ф. Маліп'єро вплинули музика К. Дебюссі, оркестрова мова Стравінського і, значною мірою, спілкування з італійськими модерністами з Gruppo dei Sette, у тому числі Альфредо Казелло. Однак найсильнішим імпульсом стало звернення до музики Ренесансу й Бароко. На цифровому порталі IMSLP зберігаються численні видання, які він використовував у власних дослідженнях старовинної італійської музики. Композитор вивчав мадригали¹, поліфонію, італійський фольклор. Окреслене допомогло йому відродити інтерес до архаїчних жанрів, переосмислити їх у нових умовах та створити власний стиль, заснований на гнучкості формоутворення, а також відмові від надмірно симетричних романтичних схем.

Дж. Ф. Маліп'єро належав до групи молодих італійських композиторів, відомої як *la generazione dell'ottanta* («покоління вісімдесятих»). До цього кола, окрім нього, входили такі видатні митці, як А. Казелла та І. Піццетті, а також часто до них зараховують О. Респігі. Їхня діяльність була спрямована на докорінну зміну музичного ландшафту Італії.

Як зазначається у дослідженні Ф. Шілдса з посиланням на музикознавця Массімо Мілу, ці композитори «дивилися в майбутнє; для них це було вже не питання озирання назад задля відновлення цінностей романтичної симфонії, а питання повного засвоєння найновіших інновацій музичної мови та просування їх уперед в оригінальній манері... вони боролися за оновлення музичного смаку...» [24, с. 20].

Варто підкреслити, що ідеологічне об'єднання цих композиторів (Маліп'єро, Казелла, Піццетті, Респігі, Кастельнуово-Тедеско) на певному етапі набуло формалізованих ознак у так званій групі «П'ятьох» (I Cinque). Як зазначає Дж. Вотергаус, їхня естетична позиція була викладена музичним критиком Джанотто Бастіанеллі у маніфесті 1911 року. Цей документ проголошував необхідність відродження італійської інструментальної традиції на противагу тогочасній оперній індустрії. Бастіанеллі, зокрема, писав, що

¹Жанр мадригалу зародився в Італії на початку XIV століття. Його форма зазнавала еволюції від простої тричастинної структури до складних поліфонічних композицій. До мадригалу зверталися такі відомі композитори, як К. Монтеверді, Л. Маренціо та К. Джезуальдо [13].

метою групи є «...сприяти відродженню італійської музики, нашої справжньої великої музики, яка з кінця золотого XVIII століття і до сьогодні була, за дуже рідкісними відтінками, пригнічена та обмежена комерціалізмом і філістерством». Така позиція стала фундаментом для подальших звернень Дж. Ф. Маліп'єро до творчості К. Монтеверді та Дж. Фрескобальді як до альтернативи веризму [29, с. 14-15].

Розглянемо **впливи суспільно-політичного контексту** на музичну діяльність митця.

Формування творчої позиції Дж. Ф. Маліп'єро відбувалося в умовах значних політичних змін. Італія першої половини XX століття пережила трансформацію від монархії до фашистського режиму на чолі з Беніто Муссоліні. Як пише американський історик Е. Р. Танненбаум, фашистська влада прагнула використовувати мистецтво як інструмент пропаганди, створюючи державні структури, що контролювали культурне життя [25]. Схожа політика спостерігалась у Радянському Союзі, де соціалістичний реалізм визначав межі творчої свободи. Італійські митці, так само як і радянські, у таких умовах часто опинялися перед вибором між художньою свободою та необхідністю відповідати очікуванням влади [24]

Дж. Ф. Маліп'єро унікав прямої політичної ангажованості, але його естетичні вибори все ж корелювали з бажанням національного відродження. Зокрема, музикознавець Д. Вотергаус зазначає, що композитор прагнув «відновлення, як фундаментального джерела натхнення, ідеалів італійської музики, які розквітали в далекому минулому» [29, с. 15].

Його стосунки з політичним режимом були складними і амбівалентними. З одного боку, він використовував риторику влади для реалізації своїх масштабних, часом утопічних задумів. Яскравим прикладом його «estro» (натхнення, поєднаного з примхливістю) був проєкт 1937 року щодо будівництва у Венеції грандіозного «Храму музики» на 5000 місць із рухомими стінами, заради якого він пропонував знести частину старої забудови. А у 1943 році він звертався до Б. Муссоліні з ідеєю зібрати всі музичні рукописи з

державних архівів Італії в єдиний «Corpus» у Венеції. Хоча ці плани були наївними, вони демонструють його палке бажання зберегти національну спадщину, що прямо вплинуло на його звернення до старовинних форм у власній творчості [11].

Його музика протиставляла себе як німецькому романтизму, так і радикальному авангарду, намагаючись запропонувати італійську альтернативу – модернізм із ренесансним корінням.

Далі розглянемо роль неокласицизму у творчості Дж. Ф. Маліп'єро.

Однією з важливих характеристик музичної культури ХХ століття є повернення до форм і естетики минулих епох, що відобразилося у напрямках з префіксом «нео»². Дж. Ф. Маліп'єро активно інтегрував цей підхід у свою творчість, однак його трактування неокласицизму мало особливий характер. Він не просто відтворював старовинні музичні форми, а переосмислював їх у світлі гармонії і ритміки ХХ століття³. Замість створення точної стилізації, митець прагнув передати сутність попередніх епох, інтерпретуючи їх у свій унікальний спосіб.

У його одинадцяти симфоніях та камерних творах часто трапляються жанрові моделі канцони, токати, пасакалії, ричеркару. Проте кожна з цих форм постає не як реконструкція, а як творче продовження давньої традиції. Про це, зокрема, написано у статті на сайті *Naxos Music Library*, де проаналізовано його симфонічні цикли [18]. Його оркестрове письмо вирізняється тембровою ясністю, стриманістю та відмовою від надмірно «пишної» фактури. У окреслений спосіб його стиль протистояв як романтичній надмірності, так і новаторському авангарду.

Тому, композитор займав унікальне місце у європейській музичній історії. Його музика поєднує інтонаційну свободу, новаторство у сфері гармонічної мови і поліфонічних технік, а також нерідке звернення до архаїчних образів і ідей.

² Неокласицизм, необароко, неоромантизм, неофольклоризм тощо.

³ Згадаємо М. Равеля («Гробниця Куперена»), К. Дебюссі («Бергамаська сюїта»), М. Лисенко («Сюїта з українських пісень» для фортепіано).

1.2. Еволюція музичного мислення Дж. Ф. Маліп'єро в умовах мистецьких трансформацій ХХ століття

Науковці зазвичай поділяють творчість Дж. Ф. Маліп'єро на кілька стилістичних періодів, кожен з яких відображає певний етап еволюції його композиторського мислення та естетичних орієнтирів. Такий поділ ґрунтується на аналізі партитур, листування й авторських висловлювань композитора, а також на сучасних музикознавчих дослідженнях, зокрема працях Дж. К. Г. Ватерхауса [29] та Ф. В. Шилдса [24]. Наприклад, докладну картину становлення раннього симфонізму Дж. Ф. Маліп'єро подає магістерська праця Ф. В. Шилдса «Gian Francesco Malipiero: The genesis of his symphonic works (1905-1906)» [24], а ширший історико-біографічний контекст митця окреслює монографія Дж. Ватерхауса «Gian Francesco Malipiero (1882-1973): The Life, Times and Music of a Wayward Genius» [29].

Далі розглянемо періоди творчості композитора.

Ранній період (до 1916 року): формування індивідуального стилю

У цей час Дж. Ф. Маліп'єро ще перебував під впливом німецької симфонічної традиції та пізнього романтизму, але вже явно прагнув від них дистанціюватися. Саме в цей час з'являються *Sinfonia degli eroi* (1905), *Sinfonia del mare* (1906), цикл *Impressioni dal vero* (1910-1915), які демонструють активні експерименти з формою, гармонією та оркестровкою. Окремі твори цього періоду докладно аналізуються в дослідженні Ф. В. Шилдса [24], де наголошується, що композитор поступово «зміщує центр ваги» від німецьких моделей до орієнтації на сучасну французьку школу, насамперед на творчість Г. Форе та К. Дебюссі. На прикладі *Impressioni dal vero*, які в статті *Naxos Music Library* описуються як «враження від італійської природи та сільського життя» [18], добре видно, як композитор перетворює програмні імпульси на суто музичні, майже контемплативні структури.

Важливим етапом пошуку композитором письма у фортепіанній музиці став цикл «*Осінні прелюдії*» (1914), який засвідчив відмову від традиційної

тематичної розробки на користь імпресіоністичного, вільного плину образів. Як зазначає Ф. В. Шилдс, саме ранні фортепіанні мініатюри Дж. Ф. Маліп'єро часто ставали лабораторією для його стилістичних знахідок, які згодом були застосовані у великих симфонічних полотнах [24].

Перехідний / Середній період (1916–1932). Період Першої світової війни та перші повоєнні роки стають переломними для композитора. Життя в ізоляції в Азоло, де митець проводить багато часу, сприяє внутрішній зосередженості і, певною мірою, «поверненню до витоків». Саме тоді з'являється цикл *Poemi Asolani* для фортепіано (1916), який і сьогодні доступний у цифрових бібліотеках і нотних архівах. У цих творах чітко відчуються алюзії на італійську ренесансну й барокову традицію: використання поліфонічних прийомів, прозорої фактури, опора на лінеарність. Паралельно Дж. Ф. Маліп'єро звертається до жанру мадригалу («*Rispetti e strambotti*», «*Stanze*» тощо), по-новому осмислюючи старовинні пісенні форми. Важливо, що в цей час він інтенсивно працює як редактор старої музики – готує видання творів К. Монтеверді, Д. Скарлатті, Б. Марчелло, що фіксується в музикознавчій літературі як вагомий внесок у неокласицистичний рух в Італії [29].

Яскравим прикладом фортепіанного стилю цього часу є цикл «*Omaggi*» (1920). У ньому Дж. Ф. Маліп'єро використовує жанр музичної присвяти не як урочистий жест, а як засіб іронічного або символічного діалогу з образами, демонструючи лаконічність вислову та свободу від романтичної традиції.

Цей етап знаменує собою свідому відмову від традиційної тематичної розробки на користь вільного/інтуїтивного розгортання музичної думки. Як зазначає М. К'яппіні, така позиція являє собою «відмову Маліп'єро від загальних «інтелектуальних систем» будь-якого роду, як у сфері симфонічної структури, так і в сфері логічної та драматичної безперервності» [10, с. 4].

Ця «відмова від систем» яскраво проявилася у фортепіанному циклі «*Cavalcate*» (1921), в якому композитор остаточно пориває з академічними нормами, надаючи перевагу тому, що в дисертації М. К'яппіні визначено як

«нелінійне мислення» (*«pensiero della non-linearità»*) – логіці, заснованій на інтуїтивному нанизуванні контрастних епізодів [10, с. 4].

Зрілий період (1933–1950). У 1930-х роках композиторське письмо Дж. Ф. Маліп'єро досягає стабільності та завершеності. Цей період позначено переходом від пошуків і експериментів до сформованої естетичної системи, в якій композитор реалізує власне розуміння музичної форми, драми та інтонаційної логіки. Дж. Ф. Маліп'єро більше не прагне створювати музичні конфлікти чи драматичні розв'язки і замість цього його композиції з цього періоду вирізняються структурністю, прозорістю фактури та гнучкістю ладо-гармонічної мови, яка спирається переважно на модальність; використання хроматизмів виконує колористичну функцію і не підпорядковується законам функціональної логіки. Ця особливість впливає з естетичної позиції композитора, яку наводить М. К'яппіні: «Маліп'єро протиставляв свою мову системі, прийнятій у ХІХ столітті», що «знищила відчуття ладів», наголошуючи на тому, що в його розумінні (як і в старовинній музиці) «альтерації слугували для переходу від ладу до ладу, а випадковий знак стосувався лише тієї ноти, перед якою він знаходився» [10, с. 28].

На цьому етапі митець досягає органічної єдності задуму та втілення. Як зазначає М. К'яппіні, аналізуючи зрілий стиль композитора, постійна присутність минулого в його музиці не суперечить модернізму, а стає природним середовищем його висловлювання [10].

Важливо зазначити, що у 1930–1940-х роках інтерес композитора до фортепіано проявився у жанрі фортепіанного концерту. Саме в цей період з'являються перші концерти для фортепіано з оркестром (усього – шість), які демонструють прагнення до нової звукової організації.

У цих творах, як і в сольних п'єсах зрілого періоду, Дж. Ф. Маліп'єро уникає протиставлення «соліст – оркестр», а також надмірної віртуозності. Натомість фортепіанна партія трактується як невід'ємна частина загальної музичної тканини, інструмент веде «діалог» з оркестром, зберігаючи притаманну автору прозорість фактури та лінеарність мислення. Цей підхід

остаточно затверджує роль фортепіано в його творчості не як віртуозного, а як «мисленнєвог» інструменту.

Важливим показником широти поглядів Дж. Ф. Маліп'єро у цей період стала його педагогічна діяльність. У 1941–1945 роках його студентом у Венеціанській консерваторії був всесвітньо відомий Луїджі Ноно – майбутній лідер радикального повоєнного авангарду. Дж. Ф. Маліп'єро не нав'язував учневі власний нео- стиль, а виховував індивідуальний, в тому числі через ознайомлення традицій старовинної музики (зокрема творів К. Монтеверді). Парадоксально, але саме вивчення строгої поліфонії Відродження під керівництвом Дж. Ф. Маліп'єро стало для Л. Ноно фундаментом для його майбутніх серіальних експериментів.

Пізній період (1960-ті – початок 1970-х). Композитор принципово дистанціюється від традиційного тонального мислення, однак довгий час не приймає й радикальної атональності чи додекафонії. Втім пізній етап творчості, відомий як *«третьа манера»*, відзначається трансформацією – переходом від діатоніки до «нового хроматизму» та строгого конструктивізму. Як це доводить дослідник Г. Сфарра, за зовнішньою свободою тут ховається чітка система, де визначальною рисою є «новий хроматизм» (*nuovo cromatismo*). Дж. Ф. Маліп'єро, який раніше заперечував догматику, починає використовувати техніку «серії-матриці» (*serie-matrice*) – послідовності з 12 звуків, з якої він видобуває групи інтервалів для побудови мотивів та їхньої трансформації. Це не є додекафонією в класичному сенсі, а скоріше особистим методом організації «хроматичного простору», де кожен твір будується на власній унікальній системі [23].

Г. Сфарра виділяє такі методи роботи композитора:

- трансформація мотивів: зміна інтервалів при збереженні ритму, або навпаки – зміна ритму при збереженні інтервальної структури [там само, с. 133];
- принцип інваріантів: вибір таких транспозицій, де зберігаються спільні звуки для плавності переходу [там само, с.150-151];

- система «*ad hoc*»: створення унікальної системи правил для кожного окремого твору, яку композитор потім відкидав [там само, с.155].

Попри те, що ці прийоми повною мірою проявились в пізній творчості, сам принцип вільної, але внутрішньо логічної роботи з мотивом зароджувався саме у його ранніх фортепіанних циклах, наприклад – «Осінні прелюдії».

1.3. Фортепіанна творчість Дж. Ф. Маліп'єро в контексті західноєвропейської музики

Фортепіанна спадщина Дж. Ф. Маліп'єро – один із найцікавіших сегментів його творчої біографії, що дає можливість глибше осмислити, яким чином італійський композитор інтерпретував впливи західноєвропейських музичних тенденцій, зберігаючи при цьому власну національно-музичну ідентичність. Дослідники звертають увагу на самотність фортепіанного стилю Дж. Ф. Маліп'єро, який, за словами Г. Едвардса, «висікає з цільних брил» нову музичну мову, поєднуючи ліризм із ритмічною енергією [12].

На відміну від багатьох своїх італійських сучасників (*Ferruccio Busoni* [1866–1924], *Giovanni Sgambati* [1841–1914]), для яких фортепіано трактувалося як віртуозний інструмент, Дж. Ф. Маліп'єро мислив його як інструмент для інтимного висловлювання, спостереження і думки, про що пише Алессандро Ріккарді: «...підходив до фортепіано з почуттям виразної свободи, уникаючи конвенцій чистої віртуозності й надаючи перевагу більш інтимній й рефлексивній мові» [17]. Таке усвідомлене уникнення «віртуозного шоу» дозволило йому знайти власний композиторський підхід: фортепіано почало бути засобом внутрішнього мовлення, а не лише інструментом «зовнішнього блиску».

Творчість Дж. Ф. Маліп'єро співвідноситься з ключовими тенденціями музики Західної Європи початку – середини ХХ століття: експресіонізм, імпресіонізм, модернізм. Фортепіанна спадщина Дж. Ф. Маліп'єро демонструє дві важливі паралелі: по-перше, глибоку залученість а італійську музичну спадщину – ренесанс, бароко; по-друге, сприйняття та адаптацію європейських

модерністських течій – імпресіонізму, постромантизму, раннього авангарду. Водночас він не просто приймав моделі, але й адаптував їх через призму італійської музичної традиції. У дослідженні Ф. Шилдса (2019) зазначено, що ранній етап Дж. Ф. Маліп'єро являв собою «перехід від музичної мови, що ґрунтувалася на пізній австро-німецькій практиці до мови, що увібрала в себе прийоми «сучасної» французької школи – ... Форе і ... Дебюссі у XX столітті» – що відкривало шлях до власного стилю [24, с. 5].

Наприклад, у його фортепіанних мініатюрах можна розпізнати риси стилю К. Дебюссі, який звучить як його імітація: композитор його трансформує. Як зауважує Г. Едвардс: «...хоч можна почути відлуння К. Дебюссі й М. Равеля, І. Стравінського, але Дж. Ф. Маліп'єро йде своїм шляхом і випрацьовує власну мову» [12]. Отже, його фортепіанна спадщина стає прикладом діалогу між італійськими традиціями (мелодика, поліфонія, звернення до архаїчних сюжетів і ідей) і пан'європейськими пошуками нової музичної логіки.

У творах для фортепіано композитор часто відмовляється від класичних симфонічних чи романтично спрямованих форм, обираючи радше варіативні, асиметричні принципи організації матеріалу. Дж. Ф. Маліп'єро активно використовував модальні гармонії та несподівані тональні зміни, що є результатом його послідовного відходу від романтичних канонів. Він логічно використовує модальні структури, довгі паузи, несподівані акордові зіставлення – усе це підкреслює інтонаційну свободу, характерну для його композиторського письма/музичного мовлення.

Він не шукає конфлікту чи драматичного розвитку в жанрах фортепіанної музики – натомість працює зі станом, сукупністю акустичних прийомів, де інструмент стає середовищем мовлення. Цей підхід добре вписується в західноєвропейську традицію камерної лаконічності, яка протиставляла себе великій оркестровій драмі.

Хронологічно фортепіанна творчість Дж. Ф. Маліп'єро демонструє еволюцію: від ранніх мініатюр, що звертаються до танцювальних чи архаїчних форм, до рефлексивних і медитативних циклів. Наприклад, у збірці «*Tre Danze*

Antiche» (1909–1910) композитор звертається до «старовинних» танцювальних жанрів, які переосмислює в модальній гармонії. Цикл «*Preludi autunnali*» (1914) із меланхолічним настроєм прямо резонує з суспільними потрясіннями і проявом внутрішнього стану. У цей період відчувається перехід від зовнішньої виразності до внутрішньої концентрації, що також відповідає загальній тенденції в європейській музичній культурі, де інструментальна музика більше наголошувала на особистому голосі композитора. Отже, фортепіанна музика Дж. Ф. Маліп'єро не лише відображає внутрішній стан автора, але й резонує із історичним контекстом – початком Першої світової війни.

Для Дж. Ф. Маліп'єро фортепіанна музика – не просто один із жанрів, а своєрідна лабораторія ідей, де він міг працювати над формою, гармонією, мелодикою без надмірної сценічності і зовнішніх ефектів. У такому вигляді фортепіано виступає як автономний простір музичних досліджень. В описі релізу творів Дж. Ф. Маліп'єро у виконанні сучасного італійського піаніста Алессандра Ріккарді: «фортепіано стає інструментом для особистої інтроспекції та звукового дослідження, зберігаючи при цьому міцний зв'язок з італійською традицією та водночас дивлячись у майбутнє» [17].

У контексті західноєвропейської музики його фортепіанні твори показують, як італійський композитор не просто наслідував – він інтегрував, трансформував і зберігав свою ідентичність. Таке поєднання опори на традицію та модернізму дає змогу розглядати його як одну з ключових фігур ХХ століття, який, уникаючи крайніх авангардних технік, вибудував індивідуальний, упізнаваний стиль.

Оцінюючи фортепіанну творчість Дж. Ф. Маліп'єро, важливо зосередитися не лише на технологічному аналізі (мелодія, гармонія, форма, ритм), але й на тому, як його твори віддзеркалюють історичний, культурний та музичний контекст – з особливим акцентом на інтроспективність, національну ідентичність та творчу свободу. Саме у фортепіанній музиці композитор реалізував свою філософію: музика не як демонстрація, а як внутрішня думка, музика-мислення.

Отже, фортепіанна творчість Дж. Ф. Маліп'єро є не лише частиною його індивідуального композиторського шляху, а й ключовим елементом для осмислення розвитку італійської музики та її взаємодії із західноєвропейським мистецьким простором.

Висновки до Розділу 1

Творчість Дж. Ф. Маліп'єро є синтезом загальноєвропейських новаторських течій початку XX століття та його глибокого занурення в національну італійську культурну спадщину. Його мистецькі принципи стали прямою рефлексією на виклики епохи, коли ключовим завданням митців стало оновлення музичної мови без радикального розриву з традиціями минулого. Дж. Ф. Маліп'єро обрав шлях оновлення музичної мови через повернення до італійських джерел – ренесансної та барокової поліфонії (строгої і вільного письма), народних традицій, модального мислення.

Важливою рисою його стилю є прагнення до внутрішньої свободи творчого процесу. Композитор свідомо відкидав суворі, регламентовані системи, притаманні додекафонії чи серіалізму. Натомість він відстоював позицію, згідно з якою музика має лишатися органічним та експресивним видом мистецтва. Його інтуїтивне формотворення поєднує структурну логіку з вільним, імпровізаційним типом розвитку, що надало його музиці плинності та органічної цілісності.

Звернення до старовинних жанрів – канцони, токати, ричеркару – не є для Дж. Ф. Маліп'єро формою стилізації. Він трактує їх як спосіб філософського осмислення часу й безперервності музичної традиції. Через оновлені гармонічні зв'язки, поліфонічне мислення та тонке відчуття фактури композитор досягає ефекту «нової простоти», що поєднує глибину та ясність вислову.

Формування його творчого методу відбувалося в діалозі з європейським модернізмом – насамперед з французьким імпресіонізмом, який вплинув на гармонічне мислення композитора, та неокласичними тенденціями, що стимулювали пошук структурної рівноваги. Водночас Дж. Ф. Маліп'єро ніколи

прямо не наслідував стильових моделей. Його стиль – це радше система внутрішніх принципів, заснована на лаконічності вислову, поліфонічній логіці та специфічній «антидраматичній» поетиці.

Окреме місце у творчості митця посідає фортепіанна музика, у якій сконцентровані головні риси його стилю і світогляду. Вона відзначається камерністю вислову, відсутністю надмірної віртуозної, тяжінням до інтонаційної природності та глибокої рефлексії. Для Дж. Ф. Маліп'єро фортепіано – не інструмент зовнішнього блиску, а засіб внутрішнього мовлення, через який виявляється поетика тиші, паузи, споглядання.

Таким чином, згідно з науковими розвідками в першому розділі, можна зробити висновок, що Дж. Ф. Маліп'єро був одним із тих митців, який створив власний тип неокласицизму – національно забарвлений, але відкритий до сучасності. Його музика поєднує інтелектуальність і природність висловлювання, а зв'язок із минулим – не ретроспектива, а форма оновлення. Митець зумів створити естетику, у якій історична пам'ять і творча свобода перебувають у рівновазі. Саме це поєднання робить його постать одною з ключових для розуміння еволюції італійської музики XX століття та визначає актуальність подальшого виконавського осмислення його спадщини.

РОЗДІЛ II.

КОМПОЗИЦІЙНІ І ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ ФОРТЕПІАННИХ ЦИКЛІВ Ф. МАЛІП'ЄРО

В цьому розділі розглянемо фортепіанні цикли Дж. Ф. Маліп'єро: «Осінні прелюдії», «Подорожі верхом» і «Присвяти» з точки зору їх композиційної будови, стилістики і особливостей виконавської інтерпретації.

Попри те, що ці твори належать до одного хронологічного етапу, вони демонструють широту образно-стильового діапазону композитора: від глибокого трагізму та меланхолії до іронії, гротеску та енергії руху. Спільним для цих опусів є лаконізм висловлювання, вільна (наскрізна) форма, що слідує за розгортанням музичної думки, та опора на специфічну ладо-гармонічну мову, де впливи французького імпресіонізму (зокрема К. Дебюссі) синтезуються з італійським докласичним мистецтвом.

Розгляд цих творів дозволяє простежити еволюцію фортепіанного мислення Дж. Ф. Маліп'єро: від звукопису та колористики до лінеарності та гострої ритмічної характерності, що стало фундаментом його зрілого неокласичного стилю.

2.1. «Осінні прелюдії»: від структури до філософії музики

Цикл «Осінні прелюдії» («*Preludi autunnali*») для фортепіано був написаний в ранній період творчості Дж. Ф. Маліп'єро й датується 1914 роком, коли композитор жив у Венеції та перебував у стадії активного пошуку власної стилістичної ідентичності. У цей час він остаточно відмовився від попередніх, більш романтичних тенденцій, формуючи власний модерністський підхід, на який значно вплинули дослідження ним музики епохи Відродження та засвоєння новітніх на той час європейських течій: імпресіонізму, неокласицизму та раннього експресіонізму. Цикл відображає відчуття невизначеності, викликане початком Першої світової війни; проте, це відчуття не

перетворюється на конкретний воєнний наратив, а проявляється як глибокий сум та передчуття майбутнього.

У циклі поєднуються програмність і жанрова різноплановість, а принцип циклічності проявляється через інтонаційні перегуки між частинами. Сама назва містить поетично-символічний підтекст: «осінні прелюдії» можна сприймати як метафору переходу з одного до іншого стану, осмислення часу, споглядальності та меланхолії – відображення філософського сприйняття буття митцем.

У цьому циклі композитор активно використовує нашарування різних гармонічних пластів, застосовує контрастні фактурні й динамічні зіставлення, педаль, яка ніби «стелеться», що надає музиці імпресіоністичного забарвлення. Водночас загальна побудова зберігає чіткість і логіку. Попри це кожна прелюдія є самодостатньою – епізодом циклу, які формують послідовну емоційно-сміслову лінію.

Перша прелюдія⁴, позначена як *Lento, ma carezzevole* (повільно, але лагідно), слугує вступним тезисом всього циклу. Вона задає головний настрій та інтонаційний напрямок для наступних частин. Саме в ній зароджується єдність циклу: короткі інтонації «зітхання» (низхідні секундові мотиви) та співзвуччя видозмінюються та розвиваються в наступних прелюдіях циклу, забезпечуючи їхній структурний зв'язок.

Першу прелюдію можна схарактеризувати як ліричний ескіз, прелюдія – стан. Рух мелодичних ліній – спокійний, але з внутрішнім напруженням, відображає стан томління. Мелодичний матеріал насичений виразними інтонаціями. Плавна, співуча лінія часто побудована на секундо-терцових рухах, що створюють образ теплоти й водночас легкого суму. У творі використані еліптичні звороти: починається ніби з домінанти до As-dur, але далі ця опора зникає – гармонія починає «блукати», дисонантні співзвуччя переходять один в інший без розв'язання – створюється відчуття плинності, незавершеності,

⁴ Див. Додаток А.

певної нестабільності. Це створює особливу атмосферу – тиху, але досить напружену.

Дж. Ф. Маліп'єро не прагне логічного руху від тоніки до домінанти, як у традиційній формі, йому важливі самі звукові співвідношення, «колір» співзвуч. Часто можна почути рух паралельних септакордів, терцквартакордів. Деякі акордові поєднання нагадують джазову гармонію (особливо через великі септакорди). Дисонанс – не є відображає конфлікт, він створює образ глибини і теплоти. Зазначимо, що мелодична лінія прелюдії має спільні риси з четвертою прелюдією Ф. Шопена – не стільки у гармонії, скільки в структурі. Як і у Ф. Шопена, її гармонічна мова бере значну роль у побудові композиції. Але Дж. Ф. Маліп'єро сприймає цей принцип по-своєму – це не романтична емоційність, а скоріше споглядання на неї, переосмислене через естетику початку XX століття. Місцями відчуваються риси стилю К. Дебюссі, особливо в мотивах, які нагадують Арабеску №1. Водночас, гармонічне письмо Дж. Ф. Маліп'єро – щільніша, більш насичена. У середині п'єси з'являється момент, який навіть нагадує вступ до «Весни священної» І. Стравінського.

Структурна організація наближена до тричастинної форми, однак її розгортання має імпровізаційно-вільний характер. Повернення початкового споглядального матеріалу наприкінці свідчить про арочність, яка звучить ще більш утихомирено та зосереджено. Загальний образ твору – лірично-задумливий, із відтінками меланхолії. У ньому немає різких змін, експресії чи сильних драматичних зіткнень. Навпаки, тут панує атмосфера внутрішнього спокою та тиші. Через це невибаглива мелодика стає досить значущою і набуває символічного змісту.

Виконавська інтерпретація першої прелюдії потребує особливої уваги до камерності звучання та досягнення відчуття зосередженого звуковедення. Темпова організація має бути вільною – *rubato*.

Динамічний план першої прелюдії Дж. Ф. Маліп'єро надзвичайно стриманий і тонкий. В ній немає різких контрастів чи кульмінацій, натомість – постійне дихання звуку, плавні хвилі напруження й розслаблення. Основні

динамічні відтінки – *p* або *pp*, із короткими підйомами до *tr* у моменти гармонічного і мелодичного загострення. Звучання має залишатися м'яким, камерним, немовби все відбувається «всередині» звуку, без зовнішнього натиску. Фрази мають бути гнучкі, природні, без жорстких контрастів між ними. Усе слід виконувати *legato*, з диханням між фразами, щоб не втратити відчуття безперервного руху музичної думки. Акорди мають бути взяті м'яко, без акценту, майже «округлим» дотиком, щоб зберегти тремтливий образ, закладений у позначенні *ma carezzevole* — «ніжно, лагідно».

Педаль в цій п'єсі – важлива частина звукової палітри. Вона часто «стелиться» під звуком.

У такий спосіб Перша прелюдія постає як тонка, змістовна медитація. Вона окреслює загальний естетичний простір циклу, у якому провідними стають принципи споглядальності, стриманості, що потребують від виконавця не стільки віртуозності, скільки вдумливого виконання, відчуття простору.

Друга прелюдія⁵ (*Ritenuto, ma spigliato*) є контрастом до споглядального початку циклу, втілюючи естетику імпресіоністичної мінливості та примхливості. Її образний світ нагадує гру світла і тіні, де настрої змінюється раптово, підкорюючись вільній логіці музичного «*capriccio*». Авторська ремарка *spigliato* (невимушено) вказує на необхідність подолання інерції та створення легкості, що, однак, парадоксально стримується вказівками *ritenuto*. Ця подвійність вимагає від виконавця майстерного володіння *rubato*: здатності гнучко варіювати темп, прискорюючи на пасажах і затримуючись на каденціях, не втрачаючи при цьому єдиного пульсу.

Середня частина вирізняється особливою текучістю – її створюють низхідні і висхідні пасажі. Вони ніби малюють у повітрі вигадливі лінії, химерні візерунки, схожі на орнамент чи мереживо. Завдяки дрібним тривалостям, цей рух виглядає майже невагомим, немов блиск хвиль або коливання світла. Усе це створює фантастичний, химерний образ.

⁵ Див. Додаток В.

Ритмічна свобода дуже важлива при виконанні. У прелюдії багато агогічних відхилень, її темп – дихає. Гармонія – не яскрава, але тепла, з м'якими переходами. У виконанні важливо не підкреслювати ритм, а передати образ плинності. Ця прелюдія – як споглядання руху образів природи. Вона продовжує «осінній» настрій циклу не через зображальність, а через відчуття часу, що повільно плине і непомітно змінює простір.

Виконавська інтерпретація твору потребує особливої уваги до артикуляції та педалізації. Для передачі *spigliato* доцільно використовувати легке, активне туше, наближене до *non legato* або *portato*, що дозволяє зберегти дихання між звуками. Педаль має виконувати функцію задля передачі колориту, змінюючись достатньо часто, задля уникання розмивання гармонічних контурів.

Третя прелюдія⁶ (*Lento, triste*). На відміну від імпресіоністичної мінливості попередньої п'єси, Дж. Ф. Маліп'єро звертається до семантики жалобної ходи – *quasi* маршу, створюючи монументальну фреску фатальної неминучості. Форма прелюдії має риси статичності: тут немає руху від конфлікту до розв'язки, притаманного класико-романтичній традиції. Натомість відбувається поступове, варіантне розкриття єдиного скорботного настрою, що відповідає образу часу, що зупинився, характерного для зрілої творчості митця.

Побудована на остинатній фігурі – руху співзвуччя *c-e-h-fis-h* (неповний великий мажорний з високою квартою).



Ритмічний малюнок нагадує дзвін – не яскравий і святковий, а глухий і суворий. Через це музика звучить ніби «незавершено», без звичного розв'язання, і саме ця риса створює особливий відтінок відчуженості. Виклад

⁶ Див. Додаток С.

переважно – акордовий. Часто використано рух паралельними акордами й інтервалами, що додає музиці важкості, монотонності та ритуальності.

З виконавської точки зору, ця прелюдія вимагає від піаніста передусім вміння керувати звуком та часом. Для втілення образу необхідно використовувати глибоке, насичене туше, залучаючи вагу руки, задля густого і «бронзового» звучання. Інтерпретація вимагає суворої ритмічної дисципліни та відмови від надмірного *rubato*, адже образ цього твору – в його невблаганній рівномірності. Кульмінація має будуватися як величне архітектурне зростання звучності, яке призводить до трагічного *fortissimo*, після якого музикант повільно розчиняється у тиші, залишаючи відчуття незавершеного прощання.

Четверта прелюдія⁷ є фіналом циклу: на тлі переважно повільних і медитативних попередніх частин вона звучить як саркастичне скерцо з домінуванням моторики та гострих ритмів. Позначення *Veloce*, активне акцентування створюють образ нервового, «колючого» руху, який зберігає зв'язок із осінньою тематикою – це скоріше гірка іронія над неминучістю згасання, ніж безтурботна гра. Музикант – стрімкий, з відчуттям безперервного руху вперед.

Фактура насичена прихованим двоголоссям і трелями, які передають образ тремтіння – тріпотіння крил, чогось живого, що виривається з тиші. Попри те, що цикл називається «Осінні прелюдії», у цій музиці відчувається порив до життя, навіть весняний подих – як спогад про рух і тепло, яке ще не зовсім зникло.

У музиці п'єсі відчутна метушливість (ніби образ пташки або метелика). Попри цю життєву енергію, в кінці твору відчувається, як осінь ніби поглинає цей рух. Музикант поступово слабне, розчиняється, наче сила, що виривалася назовні, знову зникає у загальному спокої. Залишається відчуття, ніби цей пульсуючий порив був коротким спалахом життя серед природи, яка згасає.

Жанровою моделлю прелюдії є токати. В ній переважає рухливість, моторика, пульс. На відміну від попередніх, більш камерних і зосереджених

⁷ Див. Додаток D.

прелюдій, ця має яскраву ритмічну енергію та динамічний розвиток. Водночас композитор зберігає риси жанру – стислість форми, зосередженість на одному образі, у якому поєднуються рух, зміна й поступове згасання.

На мелодичному рівні спостерігається згущення тематичного матеріалу: короткі мотиви з'єднані у безперервний потік. Короткі фрази, з уривчастим ритмом, які створюють ефект неспокою й постійного руху.

Прелюдія підсумовує зміст усього циклу. Вона стає його кульмінаційною та водночас завершальною ланкою.

Отже, цикл «Осінні прелюдії» демонструє раннє композиторське письмо/мислення Дж. Ф. Маліп'єро, де органічно поєднані принцип циклічності, програмність та різноманітність жанрових відтінків. Прелюдії – це окремі образи, які утворюють єдину психологічно-емоційну лінію. Циклічність проявляється через повтор і трансформацію мотивів, інтонацій і фактурних прийомів, що забезпечує єдність. Дж. Ф. Маліп'єро працює з контрастами у фактури, регістрах, ладових і гармонічних структурах, створюючи відчуття плинності часу й динаміки без традиційного драматичного типу розвитку. Гармонія підкреслює колористичність звучання, дисонантні співвідношення формують особливу атмосферу кожної частини.

Філософський зміст циклу:

- цикл «Осінні прелюдії» розкриває філософію часу, споглядання й внутрішньої динаміки людського досвіду;
- основні музичні образи – ілюстрації та символи: осінь, опале листя, пташка, ритуальний дзвін.
- Дж. Ф. Маліп'єро не зображує природу буквально, а створює інтонаційні й гармонічні відбитки різних станів та плинності часопростору.

Драматургія та структура циклу:

- чотири прелюдії певним чином нагадують сонатно-симфонічний цикл, де кожна частина уособлює різні стани людини: споглядання, роздуми, смуток, очищення;

- цикл відображає процес переходу – від медитативного занурення у перших трьох прелюдях до кульмінаційної активності у четвертій;
- послідовність прелюдій створює цілісну драматургію – шлях від тиші до просвітлення.

Музична мова та виражальні засоби:

- основу звучання становлять циклічність, повтори та трансформації мотивів, які створюють єдність і передають рух часу.
- гармонія, дисонантні співзвуччя, контрасти фактури та регістрів формують унікальну атмосферу кожної прелюдії, завдяки чому слухач відчуває плинність часу та глибину.

Виконавський аспект

- гарна інтерпретація вимагає вдумливого виконання, розуміння філософського сенсу музики.
- виконавець мусить бути вибагливим до нюансів, природності вираження, адже в музиці втілено взаємодію спокою й руху, життя й тиші, згасання й енергії.

Отже, цикл «Осінні прелюдії» поєднує образні та емоційні риси природи з філософським змістом. Дослідження дозволяє визначити особливості музичної мови та виконавської інтерпретації, простежити, як через гармонію, форму й фактуру Дж. Ф. Маліп'єро розкриває філософію часу, плинність внутрішніх станів і духовний розвиток людського буття.

2.2. «Присвяти»: іронія форми та психологія мініатюри

Цикл створений у 1920 році, попри те, що він написаний у середньому періоді творчості Дж. Ф. Маліп'єро, він є одним із найбільш радикальних у фортепіанному доробку композитора: демонструє гостру реакцію митця на кризу європейського гуманізму після подій Першої Світової війни.

Дж. Ф. Маліп'єро інтерпретує традиційний жанр «присвяти» (*hommage*), який зазвичай передбачає вшанування видатних митців чи героїчних подій,

по-своєму: з притаманною йому іронією, він адресує свої музичні послання образам, далеким від академічної традиції: папузі, слону, ідіоту (дурню).

Це стало певним викликом тогочасній музичній критиці та публіці, бо розчарувавшись у «розумній» цивілізації, Дж. Ф. Маліп'єро протиставляє їй світ інстинктів, механічності та абсурду, втілюючи ці ідеї через гротеск, який виражений через гармонію та непередбачувані ритмічні структури.

Спираючись на типологію Н. Рябухи, цикл «Присвяти» можна віднести до програмних мініатюр образно-асоціативного типу, де зміст відображено через назву [8].

Цикл складається з трьох п'єс: «Папузі», «Слону», «Ідіоту» (дурню). За жанром, п'єси наближаються до гротескних мініатюр. Кожний номер є своєрідним «портретом», де образ задається назвою, що цілком відповідає музичному втіленню.

Цикл побудований за принципом контрасту:

- перша п'єса – жвава, «балакуча»;
- друга – масивна, з відчуттям тяжкої ходи;
- третя – зі складними ритмічними структурами, які відображають «гротеск».

Цілісність композиції забезпечується:

- подібністю ритмічних та мотивних засобів;
- наявністю гротескної основи, яка трансформується від насмішливої і жартівливої до зухвало-бурлескної.

1. «*A un Pappagallo*» («Папузі»)⁸. Уособлення папути реалізовано завдяки фрагментарному, комбінаторному письму: окремі мотиви і фрази не пов'язані між собою, зіставляються одні з іншими.

Початок п'єси викладено у контрасті між фактурними пластами. В партії правої руки – короткі, енергійні октавні форшлаги, в лівій – ходи секундами. Далі розділ непомітно переходить у наступний: в партії лівої руки – ходи

⁸ Див. Додаток Е.

квінтами при збереженні ритмічного малюнку, в правій – продовження октавних ходів, але без форшлагів.

Після цього настає різка зміна регістру: фактура насичується акордами в низькому регістрі – висхідними і низхідними з поступовим *accelerando*. Акордовий пласт поступово веде до епізоду з короткими мотивами з тридцять-других, де фактура знову стає легшою й рухливішою. Далі з'являється фрагмент із явно вираженою тридольністю, яка зберігається до кінця твору та надає звучанню певної грайливості.

На наш погляд, інтерпретація п'єси «*A un pappagallo*» вимагає від виконавця принципово відмінного від романтичної традиції підходу до фразування та формотворення, оскільки уособлення образу твору (папуга) реалізовано через мотивну фрагментарність. Виконавська стратегія має базуватися на естетиці монтажу «звукових блоків» (*blocchi sonori*). Інтерпретатор не повинен прагнути згладити контрасти чи створити єдину наскрізну лінію розвитку; навпаки, завдання полягає у підкресленні автономності кожного мотиву. Зміни образів, динаміки та туше мають відбуватися *subito*, імітуючи механічну, рефлекторну природу пташиних вигуків та рухів. Таке виконання дозволяє передати іронічний зміст твору, де звична логіка розвитку поступається місцем раптовим змінам звукових образів.

2. «*A un Elefante*» («Слону»)⁹. На відміну від фрагментарності у першій п'єсі, друга частина циклу втілює діаметрально протилежний образ – статичну монументальність та гротескну вагомість.

Образ слона, як і тема цирку чи екзотичних тварин загалом, був популярним у музиці початку XX століття (згадаємо «Генерала Лавайн – ексцентрика» К. Дебюссі, «Циркову польку» І. Стравінського або «Карнавал тварин» К. Сен-Санса). Проте у Дж. Ф. Маліп'єро цей образ позбавлений розважальності чи прямої ілюстративності. Його «Слон» – це скоріше метафора архаїчної, доісторичної сили.

⁹ Див. Додаток F.

Музична тканина твору зосереджена переважно у низькому регістрі, що створює густий і темний колорит, який передає образ фізичної маси тварини. Рух розгортається у повільному темпі (*Grave, Pesante*) і спирається на рівномірну пульсацію, де остинатні фігури в басу імітують неквапливу, механічну ходу.

Фактура п'єси вирізняється вертикальним викладом: композитор відмовляється від лінеарності на користь масивних акордових блоків, які рухаються паралельно, але ритмічно різно, створюючи ефект «тілесності» звуку. Гармонічна мова позбавлена функціональних тяжінь, натомість дисонанси та елементи бітональності використовуються як колористичний засіб для надання звучанню об'єму та шорсткості. Форма будується за принципом «звукових блоків» (*blocchi sonori*), які змінюють один одного без плавних переходів чи тематичного розвитку, що перетворює музичний образ на своєрідну звукову скульптуру – застиглу, іронічну та величну.

Особливої виразності та гротескну атмосферу набувають ті епізоди, де композитор використовує зіставлення різних фактур: в партії лівої руки – щільні кластери в низькому регістрі, що імітують масивну вагу тварини, тоді як в правій – короткі мотиви, фігурації дрібними тривалостями. Цей прийом руйнує монотонність руху, додаючи образу елемент несподіваності, «нервової» рухливості, притаманної стилю Дж. Ф. Маліп'єро цього періоду.

Для виконавця ключовим завданням у цих фрагментах стає вибудовування звукового балансу між різними пластами фактури. Кластери в басу мають бути виконані м'яко, глибоко задля створення густого, «темного» фону. Натомість партія правої руки вимагає гострої, чіткої артикуляції (наближеної до *secco*), щоб короткі пасажі рельєфно «прорізали» звукову масу лівої.

Окремої уваги потребує ритмічний контроль та педалізація. Ліва рука має утримувати непохитний, «залізний» пульс, не дозволяючи дрібним тривалостям у правій руці прискорити загальний темп. Задля уникнення звукового бруду, варто використовувати коротку, «пряму» педаль або напівпедаль: це дозволить

зберегти необхідне звучання в басу, водночас залишаючи верхній регістр акустично чистим.

Динамічний план п'єси також працює на створення ефекту гротеску. Композитор часто використовує парадоксальне поєднання низького масивного регістру з нюансом *piano* або *pianissimo*. Для виконавця важливо зберегти «якість ваги» навіть у тихій динаміці, не втрачаючи густоти звучання, уникаючи грубості.

Важливим елементом драматургії є завершення п'єси: музика не «завершується», а ніби віддаляється. Цей прийом «відкритого» фіналу підкреслює образ: слон пройшов повз, і музика зникла разом з ним.

3. «A un Idiota» («Idiomy»)¹⁰. Третій номер триптиха є кульмінаційним як з погляду драматургії, так і з погляду психологічної напруги. Образ «ідіота» втілено через поєднання зовні примітивного тематизму з «нервовою» ритмікою, загостреними дисонансами.

На відміну від фрагментарності першої частини чи статичної масивності другої, композитор звертається до естетики механічності. Музичний образ будується на настирливому повторенні коротких примітивних мотивів, що створює ефект «заїдання» або безцільного руху по колу, подібно до дій зламаной ляльки чи автомату.

Фактура твору вирізняється підкресленою дисонансною гармонією: використання політональних накладень створює ефект «фальшивих нот» та розлагодженого механізму.

Драматургію гротеску підсилює специфічний динамічний план: музичний розвиток пронизаний частими й різкими змінами звучності (*f-p*). Ближче до завершення твору початковий мотив набуває особливої ваги — він викладається в октавному подвоєнні, що звучить як настирливе, вагоме ствердження банальності. У кінці п'єси додана позначка *ritenuto un poco* (трохи стримуючи). Тут головний мотив (вже не в октавному викладі) продовжує механічно

¹⁰ Див. Додаток G.

повторюватися на тривалому *diminuendo* аж до граничного *pianissimo*. Кульмінацією цього руху стає остання нота – акцентований звук на слабку долю, що ставить не крапку, а радше символізує знак питання.

Інтерпретація твору вимагає сухої, точної артикуляції (*staccato*, *non legato*), стабільного руху та раптових динамічних контрастів (зокрема *sf* на слабких долях). Такий підхід дозволяє підкреслити іронічний, карикатурний зміст музики, де відсутність розвитку та механічність стають головними засобами виразності.

2.3. «Подорожі верхом» (1921): зображальність і символізм

Фортепіанний цикл «Подорожі верхом» («*Cavalcate*») був створений 1921 році і знаменує собою початок нового, важливого етапу в житті Дж. Ф. Малп'єро – так званого «азоланського періоду». Після подій Першої світової війни та напруженого римського життя композитор оселився в тихому містечку Азоло (Венето), де знайшов прихисток для творчого усамітнення. Цей твір демонструє відхід від споглядальної меланхолії ранніх років до більш «земного», конструктивного письма. У «*Cavalcate*» композитор остаточно пориває з традиційною романтичною патетики, звертаючись до естетики гротеску. Через образи тварин композитор не лише експериментує з колористичними можливостями фортепіано, але й виражає свою філософську позицію: протиставлення щирої, інстинктивної природи фальшивому пафосу тогочасної академічної культури.

Цикл складається з трьох частин: I. *Recalcitrante* (Somaro), II. *Dondolante* (Camello), III. *Focoso* (Destriero).

Цей невеликий триптих вирізняється своєю образністю – у назвах відчутна іронія, алегорія, звернення до тварин (осел, верблюд, бойовий кінь) як до образів-носіїв характеру та руху.

Принцип циклічності тут менш радикальний, ніж у розглянутому вище циклі, але ідея трьох індивідуальних образів у спільному циклічному ланцюжку очевидна: кожна частина має свій характер, темп, образ – разом вони формують

єдину серію «трьох перевізників». Цілісність забезпечується спільною метричною та ритмічною семантикою «ходу», «кроку», «стрибка», подібними прийомами фактурного згущення – рух різними інтервалами (часто – октавами), акордами.

*Перша п'єса («Осел»)*¹¹ циклу присвячена образу осла, якому характерна упертість, норовливість, що досить яскраво репрезентовано у музиці. Вже з перших акордів з'являється відчуття впертості й сили. Початкові акорди звучать напружено і важко – у них відчувається характер тварини, яка не поступається, ритмічно переважають фігури з акцентом на слабкій долі, синкопи, «стрибки», що створюють враження постійної опори, небажання «прямувати».

Далі виникає пунктирний ритм, який дуже виразно нагадує рух скакання – чергування коротких і довших тривалостей. Акцент переноситься на коротку тривалість. Цей епізод можна сприймати як «епізод вершника» – тут музика наче передає сам процес їзди: рух, дихання, розмах простору.

Форма має епізодичну структуру, ніби окремі фрагменти спостережень чи картин, обрамлені схожими початковими акордами – своєрідне обрамлення образу, що відображає незмінність, упертість, циклічність.

Періодично виникають неочікувані акценти, які збивають очікуваний метричний баланс і підсилюють образ руху. Наприкінці п'єси з'являються короткі низхідні пасажі і з ремаркою *precipitando*, що позначають поступове прискорення.

З точки зору виконавської інтерпретації, закладені Дж. Ф. Маліп'єро прийоми, передбачають органічне поєднання ритму, фактури та характеру образу: енергія твору не повинна передаватися лише швидкістю чи силою, важливим є точне відчуття пульсу, контрастів і тембрових нюансів. Попри ритмічну нестабільність та часті акценти, у першій п'єсі важливо грамотно працювати з педаллю, щоб уникнути сухості та надмірної фрагментарності звучання. Тут доцільна обережна і дозована педалізація: короткі й швидкі підміни, які лише підкреслюють гармонію.

¹¹ Див. Додаток Н.

*Друга п'єса («Верюлюд»)*¹² передає образ спокою, медитації, східний колорит (геміольний лад): часті півторатонові ходи створюють відчуття східної казковості.

Як ця, так і попередня п'єси мають аркові структури: початок і завершення фраз/розділів повторюються, що створює відчуття замкненого кола і спокійного дихання.

У середньому розділі мелодія викладається в партії лівої руки, тоді як матеріал в правій виконує функцію супроводу – дрібні тривалості, які наділяють музичну тканину рухом, не порушуючи загальної спокійної атмосфери. Фактура – легка, невагома, але водночас жива й рухлива. Динаміка п'єси – в межах *p–mf*.

Головним завданням виконавця є передача атмосфери твору: спокійної, величної і гармонічної. Важливим є підтримання чіткості фактурних ліній при відчутті простору і медитативності. Педаль виконує радше зв'язувальну функцію, аніж колористичну.

*Третя п'єса («Кінь»)*¹³, є кульмінаційною у циклі: образ коня втілений через стрімку моторність та акценти. Дж. Ф. Маліп'єро застосовує характерну для нього гармонію – дисонантну, напружену через використання співзвуч секундової структури, а також послідовності з низхідних паралельних мажорних тризвуків. Окрім цього композитор активно використовує полігармонічні нашарування з акордів різних функціональних груп.

У фактурі використаний прийом поліакцентування, наприклад: у межах одного такту ліва акцентує першу долю, а ліва – третю. Додатковий імпульс створюють синкопи, що надають музиці нервової, уривчастої енергії.

На нашу думку, цей номер циклу потребує чималої виконавської волі, оскільки матеріал твору – насичений крупною акордовою технікою при достатньо рухливому темпі.

2.4. Порівняльний аналіз виконавських інтерпретацій циклів Дж.Ф.Маліп'єро («Осінні прелюдії», «Подорожі верхом», «Присвяти»)

¹² Див. Додаток І.

¹³ Див. Додаток J.

Аналізуючи виконання циклів – «Осінні прелюдії», «Подорожі верхом» та «Присвяти», можна визначити три різні, проте пов'язані між собою підходи до інтерпретації, які відображають три основні грані поезики Дж. Ф. Маліп'єро – лірично-меланхолійну, кінетичну та гротескную.

У фокусі циклу «Осінні Прелюдії» – не персонаж і не рух, а – стан і час. Виконавець має працювати насамперед зі звуковою барвою, педалізацією, динамікою, створюючи враження безперервного емоційного потоку.

Арпеджований тип викладу і акордові послідовності вимагають чутливого контролю та вміння конструювати широкі смислові лінії, уникаючи як надмірної заціпенілості, так і драматизму.

У «Присвятах» найважливішим аспектом є характерна виразність: кожна з трьох частин – це мініатюрний психологічний портрет, і від того, наскільки правдоподібно будуть передані ці образи, залежить цілісність виконання усього циклу. Важливо знайти рівновагу між гротеском та логікою у музичному тексті: надмірно карикатурний стиль може порушити структурну цілісність, а надмірно академічний – знизити авторський сарказм. Артикуляція, ритмічні варіації та динамічні зміни мають сприйматися як наслідок усвідомленого виконавського рішення.

У «Подорожах верхом» головним є пластика руху та організація моторної активності. Виконавцю необхідно сконцентруватися на тому, щоб кожен фрагмент циклу мав чітко визначений тип руху (наполегливий крок, хода, шалений галоп), а разом вони формували послідовну криву накопичення енергії. Ритмічна точність, пульсація, здатність підтримувати широкий динамічний діапазон без втрати контролю над структурою – ключові параметри інтерпретації. За моторною активністю має простежуватися драматургійний зміст та образний розвиток.

Протиставлення цих трьох циклів у контексті виконання демонструє, що універсальні технічні навички (володіння артикуляцією, педаллю, фактурою, динамікою) повинні доповнюватися здатністю до стилістичної адаптації: той самий виконавець має вміти переконливо втілювати ролі актора-пантоміміста

(«Присвяти»), вершника («Кінних подорожей») та оповідача-спостерігача («Осінні Прелюдії»).

Отже, інтерпретація фортепіанних циклів Дж. Ф. Маліп'єро постає як свого роду навчання не лише технічній, а й образній адаптивності: подорож крізь гротеск, кінетику та лірично-меланхолійну медитацію формує у виконавця комплексне розуміння стилю композитора та відкриває шляхи до глибшого осмислення його фортепіанної спадщини в цілому.

Розглянемо порівняльні виконавські аспекти в проаналізованих циклах:

Таблиця 1

Аспект інтерпретації	«Осінні прелюдії»	«Присвяти»	«Подорожі верхом»
Основне завдання інтерпретатор	Тонкі градації звуку педаль, <i>rubato</i>	Артикуляційна різноманітність, гротескність	Ритмічна стійкість моторність
Робота з фактурою	Прозорість в арпеджіо поліфонічне письмо	Виразність в русі акордів, контрасти між регістрами	Контроль масивної фактури, уникнення «шуму»
Динаміка	Перевага середніх нюансів, великі динамічні градації	Часті різкі контрасти <i>p-ff</i>	Тривале <i>f-ff</i> з локальними спадами до <i>p-tr</i>
Ритм і часова пластика	<i>Rubato, rit., rall.</i>	Гротескність, синкопи	Ритм, пульсація
Образно-сценічний компонент	Внутрішній монолоґ рефлексія	«Гра ролей» – пантоміма	«Сценографія руху»

Таке порівняння роблять більш наочною внутрішню спорідненість трьох циклів та одночасно підкреслюють їхню відмінність при виконанні, що є важливим для цілісного розуміння фортепіанної спадщини Дж. Ф. Маліп'єро.

Спираючись на методологію В. Г. Москаленка [6], процес виконавської інтерпретації можна розглядати як перетворення «твору-принципу» (об'єктивного нотного тексту, створеного композитором) у «твір-даність» (суб'єктивну звукову реалізацію виконавця). Порівняльний аналіз аудіозаписів циклу «*Осінні прелюдії*» у виконанні двох італійських піаністів Сандро Іво Бартолі (1995) та Стефано Лігоратті (2013) демонструє, як на основі єдиного нотного тексту виникають дві зовсім відмінні інтерпретації.

Перша і найбільш очевидна відмінність полягає в організації часо-простору. Сандро Іво Бартолі обирає стратегію розширення часового простору. Його звук – густий, вагомий. Він уникає зайвої сентиментальності, трактуючи *Lento* як деяку статичність, немов погляд на осінь як на неминучість. У його грі відчувається «логікоко-конструктивний» тип мислення, де важливий не лише «колір», а й архітектура форми.

Натомість С. Лігоратті пропонує більш рухливу інтерпретацію. Його темпи – швидші, а фразування – гнучкіше. Якщо у С. Бартолі час «застигає», то у С. Лігоратті він – «тече», і тим самим наближається до імпресіоністичної естетичності К. Дебюссі. Його «твір-даність» фокусується на горизонтальному русі, колористиці та світлотіні. Це погляд на осінь як на красивий і меланхолійний пейзаж.

У I. «*Lento, ma carezzevole*» С. Бартолі робить акцент на ремарці *Lento*. Його темп – досить повільний, кожен акорд звучить як окрема подія. Ласкавість (*carezzevole*) – сувора та стримана, немов медитація про вічність. Він фокусується на вертикалі: кожен акорд для нього — це не просто гармонійна підтримка, а самоцінний звуковий стовп. Його *carezzevole* позбавлена сентиментальності, це – сувора ніжність. Піаніст уникає надмірного *legato*,

дозволяючи слухачеві почути зародження і згасання кожного звуку. Це створює ефект статичної медитації, де слухач споглядає застиглий пейзаж.

С. Лігоратті обирає горизонтальний вектор розвитку. Для нього пріоритетом є *carezzevole*. Він пом'якшує атаку, використовуючи техніку «ваги руки», що робить звук огортаючим і теплим. Завдяки активній педалізації, гармонії плавно перетікають одна в одну. Фразування у С. Лігоратті – гнучніше, мелодична лінія має чітко виражену кульмінацію і завершення, імітує живе людське дихання.

II. «*Ritenuto, ma spigliato*». С. Бартолі вирішує закладену в назві суперечність на користь *ritenuto*. Він підкреслює конструктивізм у музиці Дж. Ф. Маліп'єро. Баси виконує підкреслено вагомо, створюючи фундамент для ритмічно гострої мелодії. Така інтерпретація витягує на поверхню елементи гротеску та архаїки. Рух видається дещо важкуватим, що підсилює відчуття певної фатальності.

С. Лігоратті розкриває сутність *spigliato* (невимушеності). Його виконання відзначається агогічною свободою та легкістю. Він трактує цю частину як своєрідне *scherzo*, де панують часті зміни настрою/образів. Пасажі виконуються на *non legato* або легкому *staccato*. Фактура – прозора, що дозволяє виявити імпресіоністичні барви у гармонії Дж. Ф. Маліп'єро.

Виконання С. Бартолі третьої частини циклу наближається до масштабів траурного маршу. Піаніст використовує глибокий бас і насичену педаль, щоб створити густий звуковий простір.

С. Лігоратті переводить трагізм у площину інтимної лірики. Його *triste* – це світлий сум, ностальгія за втраченим. Піаніст досить випукло виконує верхній голос, надаючи йому вокальної, наспівної якості (вплив італійського *bel canto*).

IV. «*Veloce*» С. Бартолі виконує з чіткою, сухою артикуляцією, підкреслюючи «колючу» гармонію Дж. Ф. Маліп'єро. У С. Лігоратті фінал перетворюється на віртуозний етюд у дусі пізнього романтизму чи імпресіонізму. Його пальцева техніка – «перлинна» та легка. Він згладжує

гармонічні кути заради створення цілісного потоку: образ виходить ефемерним, невагомим. Фінал виконує блискуче, але водночас примарно, залишаючи відчуття недосказаності.

Порівняння цих двох виконань дозволяє стверджувати, що стиль Дж. Ф. Маліп'єро є багатовимірним. Інтерпретація С. І. Бартолі розкриває у ньому риси неокласицизму і зв'язок з італійською архаїкою (монументальність, статика), тоді як С. Лігоратті висвітлює імпресіоністичну складову (колористика, плинність). Обидва підходи є переконливими варіантами «твору-даності», що підтверджує багатство «твору-принципу», закладеного композитором.

У циклі *«Присвяти»* Дж. Ф. Маліп'єро звертається до естетики гротеску та іронії. Для виконавця цей твір стає випробуванням на здатність до перевтілення. Спираючись на ідеї Ю. Ніколаєвської [7] феномен *Homo Interpretatus* («людини, що інтерпретує») розкривається через здатність виконавця обирати власну стратегію гри, формуючи унікальний художній світ.

У виконавській інтерпретації цього циклу спостерігається цікавий парадокс: попри те, що музика Дж. Ф. Маліп'єро тут тяжіє до гротеску, піаністи обирають протилежні шляхи його втілення. Порівняння запису С. І. Бартолі та Т. Каваї виявляє протистояння двох концепцій: вишуканого звукозапису у С. І. Бартолі та підкресленої, «заземленої» характерності у Т. Каваї.

У С. І. Бартолі привалює вишукане і якісне туше. Його виконання вирізняється м'якістю. У дисонантних епізодах він уникає надмірної жорсткості, прагнучи до акуратності і згладженості. Це стратегія естетизації, де краса звучання превалює над гротеском.

Виконання Т. Каваї – експресивніше. Піаністка не боїться різких звучностей заради створення яскравого і рельєфного образу. Це – реалістичний підхід, який прагне передати сутність образу без прикрас, через фізичне відчуття ваги та енергії.

Образ «папуги» Т. Каваї інтерпретує через експресію. Особливо показовим є середній епізод, де піаністка обирає статичний темп. С. І. Бартолі трактує цей епізод через плинність і рух. У його виконанні відчувається наскрізна дія і розвиток, що надає образу папуги несподіваної елегантності і польоту: дія переважає над статикою.

Можна припустити, що статичність у Т. Каваї зумовлена прагненням імітувати специфіку «пташиної мови» – уривчастої, позбавленої логічних зв'язків, речитативної. Натомість С. І. Бартолі навіть у цьому гротескному образі залишається вірним італійській традиції *cantabile*. Він «олюднює» мову птаха, перетворюючи механічне повторення мотиву у виразну мелодію.

Т. Каваї у «Слону» найбільш точно відтворює образ твору, адже її виконання – масивне, акорди звучать важко і густо. Інтерпретаторка багато використовує агогіки, яка досить переконливо передає неповоротку і гігантську ходу тварини.

С. І. Бартолі інтерпретує цю п'єсу м'якше і згладженіше. На нашу думку, у його інтерпретації це скоріше художнє зображення слона, ніж реальна важка тварина. Це – більш «академічне» і врівноважене виконання.

Інтерпретація Т. Каваї акцентує фізичну, тілесну природу образу, апелюючи до слухового уявлення ваги, інерції та просторової масивності. Натомість виконання С. І. Бартолі переносить центр уваги з натуралістичної конкретики на узагальнений художній образ, де переважає стилістична врівноваженість і класична культура звуку. Такий контраст підтверджує, що програмність у фортепіанній музиці допускає різні рівні умовності – від імітаційно-зображального до символічно-образного, кожен з яких є виправданим у межах авторського тексту.

В п'єсі «Ідіоту» Т. Каваї відтворює досить примітивний образ. Її «дурень» – грубий персонаж, позбавлений рефлексії. Вона підкреслює ритми і гармонії, не намагаючись надати їм більшої кількості підтексту. С. І. Бартолі розкриває цей образ набагато тонше. У його грі відчувається сарказм та інтелектуальна іронія. Його «Дурень» – не просто примітив, а складніший, сатиричний

персонаж. Інтерпретатор використовує багатшу палітру відтінків, перетворюючи прості мотиви на витончені.

Контраст між цими двома інтерпретаціями полягає не лише у звукових параметрах, а насамперед у різному розумінні самої природи образу «дурня». У виконанні Т. Каваї домінує гротескно-зовнішній план, де комічне досягається шляхом огрублення та прямолінійної акцентуації музичного матеріалу. Натомість С. І. Бартолі актуалізує внутрішній, іронічний вимір образу, перетворюючи «дурня» на фігуру соціальної сатири. Такий підхід розширює семантичне поле п'єси і демонструє, що навіть свідомо спрощений тематичний матеріал може набувати багатшаровості завдяки інтерпретаційним рішенням виконавця.

Таким чином, цикл «Присвяти» С. І. Бартолі демонструє «аристократичний» підхід: його «твір-даність» характеризується шляхетним звуком, згладженістю та тонким сарказмом. Т. Каваї йде шляхом експресивного реалізму: її інтерпретація – масивна, різкіша і максимально наближена до «тваринної» сутності образів (важкий слон, різкий папуга, примітивний дурень).

Цикл *«Подорожі верхом»* ставить перед виконавцем завдання – втілення характерності та пластики руху. Спираючись на В. Москаленка [6], «семантичною ідеєю» твору виступає не стан, а дія (поштовх, стрибок).

Порівняння записів італійського піаніста Альдо Орвієто та корейської піаністки Ріри Лім виявляє відмінні підходи до вирішення цього завдання: експресіоністично-театральний (А. Орвієто) та токатно-кінетичний (Р. Лім).

А. Орвієто підходить до циклу як до серії гротескних музичних портретів. Інтерпретатор не боїться різкості і використовує важче туше, звертаючи увагу на дисонанси і політональні нашарування. Це погляд на Дж. Ф. Маліп'єро як на модерніста, близького до раннього І. Стравінського. Р. Лім обирає шлях графічної чіткості і прозорості. Її виконання – є легким, сухішим і стрімкішим. Піаністка зміщує фокус з ваги на імпульс. У її трактуванні цикл наближається

до жанру токати, де головним виразовим засобом є ритмічна точність та швидкість реакції.

У першій п'єсі цього циклу А. Орвієто будує художній образ на фізичному відчутті «опори» музичного матеріалу. Він обтяжує акценти на слабких долях, роблячи їх грубшими та вагомими, що зображає незграбні рухи тварини, використовує агогічні затримки. Художній ефект досягається через навмисне гальмування руху, що, власне, відповідає назві п'єси, адже підкреслює впертість осла не як комічну рису, а як вияв природнього, трохи агресивного інстинкту.

Р. Лім трактує образ через призму гумору та гострої артикуляції: її «осел» – комічніший та примхливіший. Завдяки вибору швидшого темпу та гострого *staccato*, п'єса набуває рис *scherzo*. Ритмічні збивки в її виконанні сприймаються не як фізична зупинка часу, а немов театральні паузи, що надає музиці характеру легкої гротескної замальовки.

У другій п'єсі циклу «Подорожі верхом» А. Орвієто створює переконливий ефект монотонності, характерний руху каравану пустелею. Він використовує довгу педаль, що дозволяє створити звуковий образ спеки і марева. Темп – рівномірний, шістнадцяті в середньому епізоді – чіткі. Р. Лім трактує цю п'єсу більш світло та рухливо, акцент зміщує з атмосфери на мелодику. У неї з'являється танцювальність, притаманна східним мотивам. Мелодична лінія у неї більш випукла і світла, це дещо знижує градус архаїчності та гротеску в бік мелодичної виразності. Це виконання робить музику більш доступною та наспівною, наближаючи її до естетики імпресіонізму.

А. Орвієто у третій п'єсі циклу обирає стриманіший темп звучання, задля масивності звучання, акордові пасажі в його виконанні перетворюються на вертикальні звукові колони – важкі і монолітні. Переконливо відтворено образ не стільки швидкої, скільки нестримної і руйнівної сили тварини. Це виконання підкреслює експресіоністичні риси стилю Дж. Ф. Маліп'єро, де енергія превалює над красою. Р. Лім демонструє еталонну пальцеву техніку. Фактура –

прозора, лінійна. Її виконання підкреслює спорідненість музики Дж. Ф. Маліп'єро з неокласицизмом.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що у версії А. Орвієто домінує характеристичність і театральність – піаніст підкреслює їхню гротескную природу. У версії Р. Лім переважає моторність і конструктивізм, вона вибудовує форму через активний рух і прозору фактуру.

Висновки за Розділом 2

За своє життя Дж. Ф. Маліп'єро створив чимало фортепіанних циклів, серед яких – обрані для аналізу «Осінні прелюдії», «Присвяти» та «Подорожі верхом», кожен з яких відрізняється за змістом, образною сферою і, певним чином, стилістикою. Проаналізувавши фортепіанні цикли, ми зробили наступні висновки:

1. Композитор тяжіє до програмності, що виражено їм через ідейний зміст циклів;

2. В кожному опусі привалюють наступні сфери образів: мрійливий і ліричний («Осінні прелюдії»), енергійний і моторний («Подорожі верхом») та гротескний «Присвяти». Однак в межах кожної п'єси ці образи можуть поєднуватися, достатньо швидко змінюватися.

3. Композитор не дотримувався традиційних принципів будови форми. Замість цього в його музиці привалює принцип мозаїчності, комбінаторики.

4. Ладо-гармонічна складова його творів позбавлена класичної функціональності, натомість митець спирається на розширену тональність, атональність, модальність.

5. Колористичність як основа сонорного звукосприйняття, проявляється у творах через використання дисонантних співзвуч, рясної педалізації.

6. Порівняльний виконавський аналіз показав, що виявлені три образні сфери циклів вимагають від піаніста різних інтерпретаційних підходів:

– для «Осінніх прелюдій» дотична роль піаніста «оповідача-спостерігача», зосередженого на створенні атмосфери, тембрі інструмента, продуманій і гнучкій педалізації для передачі стану споглядальності.

– «Присвяти» можуть потребувати від виконавця навичок «актора-пантоміміста», здатності втілити гротескний портрет через гостру артикуляцію, театральність та іронію.

– «Подорожі верхом» висувують на перший план «рух», де ключовим є точний кінетичний контроль, ритмічна пульсація, управління моторною енергією та втілення образу кожної п'єси.

Таким чином, ці цикли вказують на винахідливість і сміливість композитора з однієї сторони, з іншої – на психологізм і інтелектуалізм. Мозаїчна будова форми у творах свідчить про різку зміну образів (ліричного, рухливого і гротескного), що потребує від виконавця гнучкості, вдумливої інтерпретації і миттєвої реакції. Можна припустити, що розуміння цих трьох його стилів – ліричного, рухливого і гротескного – і є ключем до всієї його фортепіанної музики.

ВИСНОВКИ

У ході дослідження були вирішені завдання, які поставлені у Вступі до магістерської:

1. Розглянуто історичний та культурний контекст італійської музики першої половини XX століття та досліджено феномен фортепіанної творчості Дж. Ф. Маліп'єро як окремої сторінки італійської музичної культури XX століття (Дж. Вотерхаус [29], Г. Сфарра [23], П. Шілдс [24]), так і безпосередньо через суміжні категорії: модернізм та неокласицизм (С. Мессінг [19], П. Коссу [11]), жанрово-стильові трансформації малих форм (Н. Горюхіна [1], А. Калашникова [2], Н. Рябуха [8]), виконавську інтерпретацію та специфіку фортепіанного письма.

Встановлено, що цей історичний період став часом кардинального оновлення, коли композитори «Покоління 80-х» повстали проти тотальної домінації веризму, яка витіснила інструментальні жанри на периферію. Доведено, що саме фортепіанна музика в цей час перетворилася на своєрідну творчу лабораторію, де сформувалися нові естетичні принципи – антиромантизм, графічність, лінеарність. Виявлено, що ключовим шляхом оновлення музичної мови стало відродження традицій інструментальної культури минулих епох (зокрема, Відродження) що слугувало фундаментом для створення нового стилю.

2. Систематизовано сучасні українські та зарубіжні дослідження про творчість Дж. Ф. Маліп'єро, що дозволило сформувати цілісне уявлення про стан вивчення його музики та чітко розмежовувати внесок вітчизняних та західних науковців. У ході опрацювання наукових джерел було встановлено, що основний масив фактичної інформації міститься у працях зарубіжних авторів (С. Бартолі [9], П. Коссу [11], Л. Родоні [21], Г. Сакс [22] та інших), які детально досліджують життєвий шлях композитора, його роботу в складних соціально-політичних обставинах того часу, а також проводять фаховий аналіз його творів, пояснюючи особливості його неокласичного

стилю. Натомість роль українських досліджень, представлених працями Н. Горюхіної [1], А. Калашникової [2] чи Н. Рябухи [8], виявилася дещо іншою, але не менш важливою: пори те, що ці роботи не присвячені безпосередньо творчій постаті Дж. Ф. Маліп'єро, вони забезпечують необхідну теоретичну базу та надають надійні інструменти для аналізу музики, розкриваючи специфіку національного стилю та жанру мініатюри. Завдяки цьому в роботі вдалося подолати фрагментарність інформації про Дж. Ф. Маліп'єро в україномовному просторі та адаптувати західні аналітичні розвідки до вітчизняної термінологічної системи, створивши цілісну базу для подальших досліджень.

3. У результаті комплексного аналізу біографії та творчої спадщини Дж. Ф. Маліп'єро з'ясовано, що митець виступив ключовим реформатором італійської музичної культури ХХ століття, а його діяльність стала каталізатором відродження національної інструментальної школи після тривалого домінування оперного жанру. Визначено, що еволюція його творчого методу відбувалася в традиціях неокласицизму, проте мала яскраво виражену індивідуальність, що полягало у синтезі модерністських засобів виразності з архаїчним італійським мелосом та поліфонічним письмом. Особливу увагу у дослідженні зосереджено на внеску композитора в розвиток фортепіанного музичного мистецтва, де він здійснив рішучий відхід від пізньоромантичної віртуозності, натомість обираючи прозорість, лінійність та емоційну стриманість. Доведено, що центральним елементом його фортепіанного доробку став жанр мініатюри, який Дж. Ф. Маліп'єро трансформував у гнучку форму «музичного діалогу» з вільним, наскрізним розвитком, опорою на декламаційність, що суттєво розширило колористичні та технічні можливості інструменту. Можна стверджувати, що фортепіанна творчість Дж. Ф. Маліп'єро не тільки збагатила педагогічний і концертний репертуар, а й заклала фундамент для подальших пошуків італійських композиторів-авангардистів.

4. Визначено, що головною особливістю формотворення у циклах «Осінні прелюдії», «Присвяти» та «Подорожі верхом» є принцип мозаїчності, комбінаторики, «панельного письма», уникання традиційної тематичної розробки, що дозволяє втілювати композитору кардинально різні образи.

Встановлено, що образно-стилістичний зміст цих творів є багатограним і охоплює діапазон від філософської лірики до гострого гротеску. В «Осінніх прелюдях» превалює імпресіоністична барвистість, м'яка гармонія, медитативність, які передають стан меланхолії та плинності часу. «Присвяти» розкривають інтелектуальний та іронічний бік автора: через повторність, саркастичне звучання створюються карикатурні образи, які остаточно затверджують відхід композитора від сентиментальності. А цикл «Подорожі верхом» фокусується на стихійній енергії руху, де використовуються гострі ритми, політональність та дисонанси для створення яскравих зображальних ефектів.

5. Здійснено порівняльний виконавський аналіз, який виявив, що три цикли вимагають від інтерпретатора кардинально різних технічних і звукових вмінь. В «Осінніх прелюдях» головним інструментом виконавця стає звукова палітра і педалізація: м'яке туше, відчуття горизонталі, вільне володіння часом (*rubato*) задля створення медитативної атмосфери. Натомість «Подорожі верхом» ставлять завдання більше моторного і ритмічного характеру: інтерпретація вимагає демонстрації чіткої пульсації, пальцевої атаки. У циклі «Присвяти» пріоритетним стає артикуляція і театральність: переважають штрихи *staccato*, *non legato* та різкі динамічні контрасти, необхідні для втілення іронічних і гротескних образів. Доведено, що цілісна інтерпретація фортепіанної музики Дж. Ф. Маліп'єро залежить від здатності виконавця до стилістичного перетворення. Компаративний аналіз показав, що спільним для інтерпретації обраних опусів залишається те, що емоції мають бути організованими. Тому, робота над циклами формує у виконавця культуру «графічного» звуковидобування, навчаючи досягати максимальної виразності через лаконізм, точність штриха та прозорість фактури.

Таким чином, проведене дослідження дозволило комплексно переосмислити місце фортепіанної спадщини Дж. Ф. Маліп'єро в естетичному та історичному контексті італійської музики XX століття та окреслити її значення для виконавської практики. У роботі доведено, що композитор став одним із ключових реформаторів інструментального мислення свого часу, розширивши межі національного стилю завдяки синтезу неокласичних та модерністських принципів, апеляції до давніх пластів італійської культури та створення нової концепції фортепіанного звучання, позбавленого романтичної експресії. Аналіз циклів «Осінні прелюдії», «Присвяти» та «Подорожі верхом» продемонстрував, що Дж. Ф. Маліп'єро вибудовує індивідуальний тип формотворення, заснований на мозаїчності та частих змінах у фактурі, які підпорядковують музику внутрішній пластиці руху та образному контрасту. Тому, отримані результати дозволили не лише уточнити стилістичні параметри творчості композитора, але й певним чином заповнити прогалину в україномовному музикознавстві, здійснивши цілісне узагальнення доступних зарубіжних досліджень, адаптувавши їх до аналітичної термінології. Фортепіанні цикли Дж. Ф. Маліп'єро є не тільки вагомим внеском в європейську модерністську традицію, але є цінним матеріал для формування нового типу виконавської культури – аналітичної, стриманої та зосередженої. Саме в цьому, на нашу думку, полягає мистецька цінність спадщини Дж. Ф. Маліп'єро, яка відкриває нові перспективи для дослідників та виконавців.

Перспективи подальших досліджень полягають в аналізі інших як фортепіанних, так і камерних циклів Дж. Ф. Маліп'єро. Важливим напрямом подальшої роботи є розширення та систематизація україномовної джерельної бази про творчість Дж. Ф. Маліп'єро, створення корпусу аналітичних, історичних і виконавських матеріалів українською мовою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Горюхіна Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа. *Проблемы музыкальной культуры*. Київ : Музична Україна, 1989. Вип. 2. С. 52–65.
2. Калашникова А. Стилєві параметри формування української фортепіанної музики малих форм першої третини ХХ ст. : автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Суми, 2020. 21 с.
3. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано) ХІV-ХVІІІ ст. Тернопіль : СПМ «Астон», 1998. 299 с.
4. Кушнірук О. Рефлексія національного в музичному дискурсі. *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2009. Число 4 (28). С. 43–47.
5. Маркова О. Про національний стиль в музиці. *Laudatio: Ювілейна збірка наукових статей на пошану професора Юрія Ясиновського*. Львів : Видавець Тарас Тетюк, 2014. С. 180–187.
6. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посіб. Київ, 2013. 272 с.
7. Ніколаєвська Ю. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. Харків : Факт, 2020. 574 с.
8. Рябуха Н. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ – ХХ століть): автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харків, 2004. 20 с.
9. Bartoli S. I. Gian Francesco Malipiero. *Sandro Ivo Bartoli Official Website*. URL: <https://www.sandroivobartoli.com/writing/gian-francesco-malipiero/> (accessed: 20.11.2025).
10. Chiappini M. La scrittura dell'interpretazione: Teoria e pratica della trascrizione musicale durante gli 'anni veneziani' di Bruno Maderna (1946–1952) : Doctoral Thesis. Bologna : Alma Mater Studiorum Università di Bologna, 2015. URL: https://amsdottorato.unibo.it/7140/1/Michele_Chiappini%2C_La_scrittura_dell%27interpretazione%2C_dissertazione_dottorale.pdf (accessed: 26.11.2025).

- 11.Cossu P. Le «Nove canzoni» di Gian Francesco Malipiero e il mito dell'antico.
Musica Docta. 2022. Vol. 12. P. 163–191.
- 12.Edwards G. A. Gian Francesco Malipiero, Piano Works (1909-1921), Rira Lim.
Grego Applegate Edwards. URL:
<https://classicalmodernmusic.blogspot.com/2014/08/gian-francesco-malipiero-piano-works.html> (accessed: 26.11.2025).
- 13.Fischer K. von et al. Madrigal. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed. / ed. by S. Sadie. London : Macmillan, 2001. Vol. 15. P. 544–564.
- 14.Gian Francesco Malipiero. *Encyclopedia of Music in the 20th Century*. Ed. by L. Henderson. London : Routledge, 2013. P. 380–382.
- 15.Gian Francesco Malipiero. *Encyclopedia Britannica*. URL:
<https://www.britannica.com/biography/Gian-Francesco-Malipiero> (accessed: 26.11.2025).
- 16.Griffiths P. Modern Music and After. Oxford: Oxford University Press, 2011.456 p.
- 17.Malipiero: Piano Works. *Piano-classics*. URL:
<https://www.piano-classics.com/articles/m/malipiero-piano-works/> (accessed: 26.11.2025).
- 18.Malipiero Symphonies. *Naxos Digital Services*. URL:
<https://www.naxos.com/Search/KeywordSearchResults/?q=Malipiero%20Symphonies> (accessed: 26.11.2025).
- 19.Messing S. Neoclassicism in Music: From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic. Rochester : University of Rochester Press, 1988. 215 p.
- 20.Pieri M. Debito a Malipiero: Poesia «in» teatro per l'età della «morte dell'Opera». *Lettere Italiane*. 1991. Vol. 43, No. 4. P. 547–569.
- 21.Rodoni L. Gian Francesco Malipiero sonatina per violoncello e pianoforte. URL:
<https://www.rodoni.ch/busoni/cdducale/bookletmalipiero.html> (accessed: 26.11.2025).
- 22.Sachs H. Music in Fascist Italy. New York: W.W. Norton & Company, 1987. 271 p.

- 23.Sfarra G. Gian Francesco Malipiero compositore ‘sistematico’. Procedimenti compositivi e strutture formali di alcune composizioni degli anni Cinquanta e Sessanta: Dialogo I «con Manuel de Falla» per piccola orchestra, Quartetto n. 8 «per Elisabetta», Dialogo IV «per 5 strumenti a perdifiato» // *Rivista Italiana di Musicologia*. 2022. No. 57. P. 127–156.
- 24.Shields P. W. Gian Francesco Malipiero: The Genesis of His Symphonic Works (1905–1906): Master’s Thesis. Perth : The University of Western Australia, 2019. 248 p.
- 25.Tannenbaum E. R. The Fascist Experience: Italian Society and Culture 1922-1945. New York : Basic Books, 1972. 357 p.
- 26.Taruskin R. The Oxford History of Western Music. Vol. 4: The Early Twentieth Century. Oxford : Oxford University Press, 2005. 864 p.
- 27.Taruskin R. The Oxford History of Western Music. Vol. 5: The Late 20th Century. Oxford : Oxford University Press, 2005. 624 p.
- 28.Universal Edition. Gian Francesco Malipiero. *Universal Edition Website*. URL: <https://www.universaledition.com/en/Contacts/Gian-Francesco-Malipiero/> (accessed: 26.11.2025).
- 29.Waterhouse J. C. G. Gian Francesco Malipiero (1882-1973): The Life, Times and Music of a Wayward Genius. London: Harwood Academic Publishers, 1999.406 p.
- 30.Waterhouse J. C. G. Malipiero, Gian Francesco. *Grove Music Online*. Oxford : Oxford University Press, 2001. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com> (accessed: 26.11.2025).
- 31.Zanetti R. Le opere di G. F. Malipiero nel secondo dopoguerra. *Gian Francesco Malipiero il sito*. URL: <https://www.rodoni.ch/malipiero/zanetti1330.html> (accessed: 26.11.2025).

ДОДАТКИ

Додаток А.

Дж. Ф. Маліп'єро – «Осінні прелюдії» для фортепіано, №1

A ILDEBRANDO PIZZETTI

1

PRELUDI AUTUNNALI

(1914)

PER PIANOFORTE

G. FRANCESCO MALIPIERO

I

Lento, ma carezzevole

pp

p

crescendo - - - un - - - poco - - -

pp

un poco più mosso

II

Ritenuto, ma spigliato*Un poco più mosso**Rall - - - a Tempo**Un poco più lento
che in principio*

III

Lento, triste

pp

M.D.

p

R.L. 10,454 et C^{ie}.

IV

Veloce (IN DUE)

p

p

p

p

p

mf

R. L. 10,454 et C^{le}

2

OMAGGI

“A UN PAPPAGALLO,”

G. FRANCESCO MALIPIERO.
(1920)

Molto gaio. ♩ = *sempre* ♩

f

p *diminuendo*

mp *Un poco ritenuto* *un poco crescendo* *e rallo*

Più mosso. *morendo*

Veloce.

Copyright 1921 by J. & W. Chester, Ltd. J. & W. C. 2077 All Rights reserved. Tous droits réservés.

4

“A UN ELEFANTE,,

$2\frac{1}{2}$

Grave, pesante. *amoroso*

pp *sempre pp.*

mp *mf* *p*

Un poco più mosso. *ritenuto* Un poco più mosso.

mf *mp* *mf*

J. & W.C. 2077

“A UN IDIOTA,,

Allegro vivace.

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro vivace.' The score features a variety of dynamic markings: *f* (forte), *p* (piano), and *sf* (sforzando). The first system begins with a *f* dynamic in the right hand and a *p* dynamic in the left hand. The second system features a *f* dynamic in the right hand and a *p* dynamic in the left hand. The third system features a *p* dynamic in the right hand and a *f* dynamic in the left hand. The fourth system features a *f* dynamic in the right hand and a *p* dynamic in the left hand. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and chords.

CAVALCATE

G. Francesco MALIPIERO

(1921)

I. Recalcitrante (Somaro)

Non ritenuto

pp *pp* *pp*

f *pp*

Piu mosso, un po' gaio

ff *f* *ff* *f*

ff *f* *ff* *f*

Come primo *f*

Дж. Ф. Маліп'єро – «Подорожі верхом» для фортепіано, №2 «Верблюди»

II. Dondolante (Camello)
Lento

p

Un poco meno lento

Rall. - - -

pp 6 6 6

p 7

Дж. Ф. Маліп'єро – «Подорожі верхом» для фортепіано, №3 «Кінь»

III. Focoso (Destriero)

Mosso, ma ben ritmato

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. The first system begins with a forte (*ff*) dynamic and a tempo marking of *Mosso, ma ben ritmato*. The music is in a key with two sharps (F# and C#). The second system continues the rhythmic development. The third system features a *m. s.* (moderato) marking. The fourth system includes a *p* (piano) dynamic and a *crescendo* marking. The fifth system concludes the piece with a final chord.