

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

Кафедра спеціального фортепіано
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ТВОРЧІСТЬ Ф. ГУЛЬДИ В КОНТЕКСТІ
ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТ.**

Магістерська робота
Горохової Ганни Євгеніївни

Науковий керівник :
Кандидат мистецтвознавства, старший викладач
Лозенко Катерина Олександрівна

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

Горохова Г.Є.



Харків – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1 ФОРТЕПІАННЕ МИСТЕЦТВО ХХ СТОЛІТТЯ ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВИХ РОЗВІДОК.....	8
1.1. Фортепіанне мистецтво ХХ століття у сучасних наукових дослідженнях: досвід систематизації.....	8
1.2. Стильовий підхід у дослідженнях фортепіанного мистецтва.....	14
Висновки до 1 розділу.....	19
РОЗДІЛ 2 БАЗОВІ ПАРАМЕТРИ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ Ф. ГУЛЬДИ.....	20
2.1. Періодизація творчості Ф. Гульди.....	20
2.2. Композиторська діяльність Ф. Гульди.....	24
Висновки до 2 розділу.....	33
РОЗДІЛ 3 КОНЦЕПЦІЇ Ф.ГУЛЬДИ ЯК ПРИКЛАД СИНТЕЗУ ВИКОНАВСЬКИХ ТРАДИЦІЙ.....	34
3.1. Інтерпретація клавірних творів Й.С. Баха.....	34
3.2. Ф. Гульда в бетховеніані ХХ століття.....	43
3.3. Концерт В. Моцарта №20 у трактовці Ф. Гульди.....	53
Висновки до 3 розділу.....	62
ВИСНОВКИ.....	63
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	66

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Сучасне музичне мистецтво – це складна система, що єднає часто діаметрально протилежні за художніми настановами творчі феномени, що постають перед слухачем як конгломерат різних стилів та жанрів. Це дозволяє легко маркувати конкретний музичний твір як відображення певної сфери музикування – академічної, народної, естрадної тощо. Безумовно, що ці сфери, маючи власну еволюцію, умови існування та принципи роботи з музичним матеріалом, все ж таки знаходяться у своєрідному діалозі, завдяки якому відбуваються певні запозичення, що призводять до поступового зникнення кордонів між ними. При чому так відбувається не тільки у галузях музичного мистецтва, що є певними його «полюсами», наприклад, академічною та рок-культурою. В сфері класичного мистецтва теж можна говорити про існування достатньо відокремлених сегментів. Так, проаналізувавши виконавську культуру, бачимо, що, не звертаючи увагу на величезну кількість музикантів-інтерпретаторів, їх все ж таки достатньо легко можна розрізнити за естетичними вподобаннями: представники автентичного напрямку, романтики, класики, спеціалісти з сучасної музики, джазові музиканти тощо. Кожен з них шляхом опанування великою кількістю музичних творів сформував власне уявлення про композиторські стилі та алгоритми їх відтворення, що визначило специфіку системи музично-мовленнєвих ресурсів та репертуарну політику, яка дозволяє конкретному митцю найбільш повно втілити власне бачення світу.

У цьому сенсі цікавою, на наш погляд, є постать австрійського піаніста Фрідріха Гульди/Friedrich Gulda (1930-2000), який розпочинав музичну кар'єру як класичний піаніст, продовжив її як джазовий і до кінця життя так і не визначився із власними художніми вподобанням, шокуючи публіку яскравими музичними експериментами. Можливо тому, критики називали його «важкою дитиною концертної естради». Це не дивно, якщо подивитись на біографію Ф. Гульди, який майже відразу після закінчення Віденської

академії музики та виконавського мистецтва став переможцем Міжнародного конкурсу піаністів в Женеві (1946). Це стало початком успішної кар'єри музиканта, основу репертуару якого складають твори Й. С. Баха, В. Моцарта, Л. Бетховена (підкреслимо, що Ф. Гульда записав всі 32 сонати та п'ять фортепіанних концертів композитора), Ф. Шопена, М. Равеля, Р. Штрауса. Проте поруч з цим Ф. Гульда грає у джазових клубах, на препарованих роялях та старовинних інструментах, займається організаторською діяльністю (наприклад, він є ініціатором створення Міжнародного конкурсу сучасного джазу), випуском нотних видань та платівок.

Важливість внеску Ф. Гульди у розвиток фортепіанного мистецтва ХХ сторіччя неможливо переоцінити, але його творча діяльність ще не отримала ґрунтового наукового та науково-методичного осягнення, що обумовлює актуальність та новизну пропонованого дослідження.

Об'єктом дослідження є фортепіанне мистецтво ХХ століття. **Предметом** – творчість Ф. Гульди в контексті фортепіанного мистецтва ХХ століття.

Метою дослідження є виявлення базових параметрів музичної творчості Ф. Гульди шляхом аналізу його виконавських версій творів різних епох та власних опусів митця. Це обумовлює наступні **завдання роботи**:

- систематизувати наукові праці, присвячені фортепіанному мистецтву ХХ століття;
- дослідити розвиток фортепіанного мистецтва ХХ століття крізь призму теорію музичного стилю;
- скласти періодизацію стилетворчості Ф. Гульди;
- визначити значення репертуару та інструментарію у системі індивідуального виконавського стилю Ф. Гульди;
- проаналізувати інтерпретації Ф. Гульди композиторських творів різних епох та визначити базові параметри виконавського мислення митця.

- обґрунтувати значення композиторської діяльності Ф. Гульди на прикладі його творів.

Методологічну базу складає комплексний підхід, який поєднує загальні та спеціальні методи музичної науки

- *історичний* – дозволяє досягнути закономірності розвитку фортепіанного мистецтва XX століття;
- *жанрово-стильовий* – спрямований на виявлення індивідуального-авторського у фортепіанній творчості Ф. Гульди;
- *структурно-функціональний* – потрібний для здійснення композиційно-драматургічного аналізу вибраних творів, осмислення будування музичної форми та образно-змістовного плану;
- *порівняльно-інтерпретаційний* – використовується при співставленні інтепретацій Ф. Гульди з іншими виконавськими версіями;
- *біографічний* – окреслює періоди життя та творчості Ф. Гульди, динаміку становлення його індивідуального стилю в контексті фортепіанного мистецтва XX століття.

Теоретичною базою дослідження слугують праці:

- наукові праці з історії фортепіанного мистецтва та виконавської проблематики (А. Алексєєв [1], Є. та П. Бадура-Скода [3] , Э. Бодки [10], М. Бондаренко [11], Т. Веркіна [16], А. Гондельвейзер [19], Ж. Дедусенко [25], Н. Кашкадамова [29], Я. Мільштейн [38], К. Мартинсен [28], В. Пруцкая [48], Н. Ревенко [50; 51], Н. Сікорська [54], К. Тимофєєва [57], О. Фекете [59], М. Чернявська [62], А. Швейцар [63], В. Шукайло [68]).
- дослідження, присвячені актуальним питанням теорії музичного жанру та стилю (О. Бондаренко [12], Ю Бочаров [13], Л. Баренбойм [5], М. Друскін [26], О. Катріч [27; 28], В. Конен [34], В. Медушевський [37], В. Москаленко [42], К. Мратінсен [72], К. Моцаренко [43], М Пічкур [45], В. Ракочі [49], С. Шип [64; 65]).

- роботи, що присвячено аспектам музичного мислення (Н. Арнокур [71], Ю. Бунтова [14], Л. Кіріліна [32], О. Копелюк [35], Ю. Попов [46], С. Рампе [73], Н. Савицька [53], М. Смирнова [55], І. Сухленко [56], В. Теличко [58]).

Матеріалом дослідження слугують:

- 1) *інтерпретаційні версії Ф. Гульди та інших піаністів*: Соната № 1, №2 ор. 14 *E-Dur* Л. Бетховена (у виконанні П. Бадури-Скоди); Концерт для фортепіано з оркестром *d-moll* №20 К. 466 В. А. Моцарта (у виконанні П. Бадури-Скоди та А. Шиффа); Прелюдію та фугу *c-moll* та *f-moll* з ДТК 1т. Й. С. Баха, а також Англійську сюїту №2 *a-moll* Й. С. Баха (у виконанні Г. Гульда);
- 2) *композиторські опуси Ф. Гульди*: п'єса «For Riso», Токата №6 зі збірки *Play Piano Play*, Концерт для віолончелі та духового оркестру ор. 129.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що дане дослідження є першим, предметом якого є музична творчість Ф. Гульди. У роботі вперше:

- систематизовано праці присвячені фортепіанному мистецтву ХХ століття;
- досліджено розвиток стилю фортепіанного мистецтва у минулому столітті;
- визначено періодизацію стилетворчості Ф. Гульди;
- проаналізовано доробок Ф. Гульди-композитора;
- виявлено естетичні засади виконавської творчості Ф. Гульди;
- висвітлено взаємозв'язок класичної та джазової традиції піанізму в системі виконавського стилю Ф. Гульди.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали дослідження можуть бути використані в навчальному процесі: дисципліни «Аналіз музичних творів», «Теорії та історії виконавського мистецтва», а також у безпосередній композиторській і виконавській практиці, при вирішенні проблем музичної інтерпретації.

Апробація роботи. Положення роботи викладені у виступах на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях: «Гіпертекст сучасного музикознавства» (Харків, 2019); «Магістерські читання» (Харків, 2021), «Творча майстерня ICM 2021 online Brain Storm» (Київ, 2021), «Мистецтво та наука у сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 2022).

Структура роботи. Дослідження складається зі Вступу, трьох Розділів з підрозділами та висновками до них, загальних Висновків, Списку використаних джерел, що містить найменувань. Обсяг основного тексту – 63 сторінок, загальний обсяг – 72 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ФОРТЕПІАННЕ МИСТЕЦТВО ХХ СТОЛІТТЯ ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВИХ РОЗВІДОК

1.1. Фортепіанне мистецтво ХХ століття у сучасних наукових дослідженнях: досвід систематизації

Минуле століття є унікальною творчою епохою, що змінила уявлення людства про сутність, мету та виражальні засоби Мистецтва. Це період яскравих експериментів, пошуків та відкриттів, а іноді і свідомої відмови від художньо-естетичних настанов та надбань. Природно, що це відобразилося і на розвитку фортепіанного мистецтва, що у минулому столітті рясніло іменами видатних виконавців, діяльність яких привертала увагу суспільства до їх творчості, у тому числі й у галузі наукового осягнення проблем інтерпретації музики. До сьогодні кількість цих наукових робіт постійно зростає, що, з одного боку, є підтвердженням зацікавленості музикознавців, а з іншого – свідченням того, що процес пошуків нового у фортепіанному мистецтві триває. При цьому специфічною рисою тут є той факт, що до наукового осягнення означених проблем все більше залучаються власне інтерпретатори – практики, вербалізація досвіду яких є безцінним матеріалом, що дозволяє осягнути не просто специфіку мислення конкретної творчої особистості, але й певні закономірності розвитку виконавства ХХ століття.

Перші прояви цієї тенденції знаходимо у фундаментальних працях бахіністів першої половини ХХ століття: В. Ландовської, Ф. Бузонні та А. Швейцера, останній з яких влучно формулює базові принципи того, що сьогодні визначають як виконавське музикознавство: «Тільки той, хто поринає у світ почуттів Й. С. Баха, хто живе з ним і думає, хто разом з ним став простим і скромним, тільки той може правильно передати його іншим» [63, с. 637]. Водночас, згадані праці стали ще й однією з перших точок відліку в історії розвитку окремої галузі музикознавства ХХ–ХХІ століття,

пов'язаної з творчістю Й.С. Баха, що презентована декількома яскравими постатями музикантів, які не просто все життя присвятили досягненню доробку великого кантора та вплинули на зміну еталону її інтерпретації, але й зашили свідчення щодо власних алгоритмів роботи з авторським нотним текстом. Тут назвемо книги Г. Гульда та Р. Тюрєк, яка у вступі до книги «Вступ до виконання Й. Баха» зазначає «Я сподіваюся, що ця робота може відкрити шлях до ширшого розуміння музики Баха та її виконання, і що вона може прояснити деякі проблеми, які так щиро хвилюють багатьох музикантів» [75, с. 6]. Зазначимо, що з часом зацікавленість творчістю Й.С. Баха та, ширше – музичною культурою XVII-XVIII століть, вплинула на формування автентичного напрямку виконавства, що, хоча із значним запізненням, стало достатньо впливовим і у вітчизняній практиці. Про це свідчить, крім іншого, і поява спеціалізованих наукових праць. Так, маємо згадати про дисертацію київської клавесиністки, володарки премії Ванди Ландовської Наталії Сікорської, яка предметом роботи обрала питання висвітлення специфіки клавірній музиці Бароко в редакціях другої половини XIX століття.

Поступово тематичні вектори виконавського музикознавства розширювались, у тому числі, й за рахунок, праць, присвячених проблемам інтерпретації музики XVIII-XIX століття, у тому числі – творчості окремих композиторів. Так, Є. та П. Бадюра-Скода запропонували власну версію трактовки виконань творів В. Моцарта «вивчення стилю В. Моцарта, що становить предмет цієї книжки, дозволяє доопрацювати в моцартівському дусі ескізно записані їм місця у його творах, створити витримані за стилем каденції до його концертів, доповнити його скупі динамічні позначення, правильно використовувати мелізми тощо» [3, с. 5], а ось Р. Геніка, який з 1880 року викладав в музичних класах у Харківському музичному училищі присвятив книгу творчості Р. Шумана.

При цьому з часом стала достатньо помітною тенденція щодо намагань досягнути не тільки музичний, а загальнокультурний контекст, що визначав

художні пошуки епохи та впливав на конкретні біографічні факти життя певного композитора. Можливо саме тому відомий представник автентичної гілки музичного мистецтва минулого століття Н. Арнонкур, який виступав, як ширший революціонер в області музичної інтерпретації, видав книгу під назвою «Мої сучасники. Й. Бах, В. Моцарт, К. Монтеверді». У ній викладено роздуми про психологію сприйняття старовинної музики та практичні рекомендації по її виконанню. В цьому плані цікавою є також стаття Н. Савицької «Початок композиторського шляху: стратегія оволодіння професією», що була опублікована у 2015 році. Спираючись на біографію та згадки сучасників Л. Бетховена, Н. Савицька розповідає про вплив батька на музичну освіту та становлення композитора як особистості, а також комплексний підхід вчителів. Так, важливий внесок у розвиток генія, не лише музиканта-професіонала, але ширше – освіченої людини, зробив його вчитель Г. Неєфе, метод якого передбачав обов'язкове вивчення мов, знайомство з літературою та філософією. Виходячи з цього, Н. Савицька робить висновок, що «розмірковуючи про можливість співвіднесення біографічного сценарію того чи іншого композитора, слід звернути увагу на особливості навчання і виховання, жанрово-стильовий діапазон та естетичний рівень перших опусів, кількісні і якісні показники, а також значення раннього періоду в майбутній еволюційно-стильовій перспективі» [53, с. 45]. Відомо, що поряд з композиторською діяльністю Л. Бетховен виступав у якості виконавця та навіть брав участь у виконавських змаганнях. Про це ми можемо прочитати у науковій статті М. Чернявської «Піаністичні дуелі Л. Бетховена і його сучасників – віртуозів». Піаністка зазначає, що вагомий вплив на музичне мислення багатьох музикантів того часу мали саме імпровізації Л. Бетховена. І це враховуючи той факт, що у той час на сценах Європи виступали неперевершені піаністи – віртуози: Й. Вельфль, Д. Штейбельт, І. Гуммель. Кожен з цих виконавців мав своїх прихильників, яких приваблювала самобутність творчої манери улюбленця. Підкреслимо, що саме в той час діяльність музиканта поступово набуває чіткого

розмежування (на композиторську, виконавську та педагогічну) і такі змагання із демонстрацією різноманітності художніх методів сприяли музики розвитку фортепіанного мистецтва, про що, власне, і пише М. Чернявська: «фортепіанне мистецтво кінця XVIII – початку XIX ст. формувалося зусиллями цілої плеяди талановитих і визначних музикантів тієї епохи, які поряд з Л. Бетховеном закладали підґрунтя для подальшого розвитку піанізму» [62, с. 67-68].

Узагальнюючи, скажемо, що протягом останнього століття увага значної кількості дослідників фортепіанного мистецтва була спрямована на його історію, що найчастіше презентувалася як послідовність життєтворчості видатних представників певних художніх епох: Й. С. Баха, В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Ліста... Найяскравішим прикладом такого підходу є фундаментальна праця львівської піаністки та педагога – Н. Кашкадамової, авторки тритомника, що презентує розвиток мистецтва гри на клавішно-струнних інструментах від часів Бароко та наших днів.

Проте цікавістю до історії фортепіанного мистецтва спектр сучасних спеціалізованих наукових робіт не вичерпується. Тож, спробуємо, хоча б схематично окреслити їх основні вектори, спираючись переважно на доробок представників мистецьких шкіл ХНУМ імені І. П. Котляревського. Почнемо з того, що багатьох дослідників приваблюють проблеми, пов'язані саме з існуванням виконавських шкіл, як феномену, що забезпечує збереження музичних традицій і, водночас, їх розвиток. Саме так трактує поняття школи Ж. Дедусенко, яка зазначає: «це тип дія-синхронічного колективу, реально чи віртуально існуючої спільності суб'єктів, члени якого об'єднані за двома ознаками: 1) спільністю виконавської моделі; 2) рольовими функціями вчителя та учня» [25, с. 3-4]. Відразу підкреслимо тут дуже важливий момент: це твердження про те, що об'єднання людей у школи може мати віртуальний характер.

Завжди актуальною залишається й проблематика, пов'язана з методикою навчання гри на фортепіано та окремим параметрами

майстерності музиканта виконавця. Так, доцент Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського В. Шукайло у навчально-методичному посібнику «Шлях до майстерності піаніста» виокремлює наступний розділ «Педалізація у професійній підготовці піаніста». В. Шукайло детально описує властивості педалі на початковій стадії навчання, у сучасній музиці, у творах поліфонічного складу, клавесинній музиці, віденських композиторів, романтиків та в українських творах, зокрема, показуючи це на власних композиціях. А от дисертація професорки, народної артистки України Т. Веркіної присвячена «осмисленню виконавського мистецтва як самостійної творчої практики, яка є способом закріплення, відтворення та розвитку людського музичного досвіду» [16, с. 3]. Т. Веркіна пропонує розглядати «виконавство як процес реалізації накопиченого у письмових носіях композиторського досвіду та трансляції його у «режимі актуальності» [16, с. 3]. Продовжуючи цей вектор наукового пошуку К. Тимофєєва метою статті «Інтерпретологія у системі сучасного музикознавства» називає «порівняльний аналіз авторських концепцій у історичній еволюції формування базових категорій теорії виконавського мистецтва» [57, с. 178].

Окремий блок наукових робіт різних жанрів складають дослідження, що присвячені творчості видатних майстрів музичного мистецтва. Тут згадаємо дисертації викладачів кафедри спеціального фортепіано Харківського університету мистецтв імені І. П. Котляревського:

- Ю. Попова «Артистична спадщина С. Рахманінова та її вплив на фортепіанне мистецтво ХХ століття» [46];
- І. Сухленко «Виконавський стиль В. Горовиця у руслі розвитку романтичної традиції» [56];
- О. Копелюка «Фортепіанна творчість І. Карабиця: феноменологія стилю» [35].

Також увагу дослідників привертає й проблематика, пов'язана з жанровою природою музичного мистецтва. Тут назвемо, статтю «Токата в

українському фортепіанному мистецтві: генеза та шляхи трансформації жанру» О. Бондаренко, яка проаналізувавши низку історичних, виконавських, теоретичних артефактів робить висновок про те, що «сучасна українська токата – це концертна віртуозна п'єса, в якій при збереженні традиційного жанрового комплексу, нові художні і формоутворюючі елементи існують як багаторівнева система музичної тканини, створюючи основу для різнопланової і цікавої модифікації жанру» [12, с. 14]. Цікавою є дисертація «Жанр фортепіанної багателі в сучасній українській композиторській творчості: індивідуально-стильовий аспект» К. Моцаренко, яка звертає увагу на те, що саме в музиці українських композиторів є великий спектр трактовок даного жанру (звісно, найяскравішим прикладом цього є творчість В. Сильвестрова). У той же час М. Бондаренко у дисертації «Каденції до сонатних *allegri* клавірних концертів В. Моцарта: питання типології та історичної перспективи» пропонує «підхід до авторських каденцій В. Моцарта як до концентрованого вираження жанру концерту. З'ясовує шляхи розвитку концертної каденції в творчості композитора ХІХ століття» [11, с. 1].

Наостанок згадаємо праці ще двох представників нашої країни, наукові розвідки яких є достатньо показовими щодо розвитку музикознавства. Так, необхідно сказати, що все більш помітним стає цікавість дослідників до різних національних шкіл. Зокрема увагу Н. Ревенко [51] привертають фортепіанні твори польських композиторів минулого сторіччя. Вона висвітлює художні напрямки, національні традиції, а також аналізує інтонаційні, ладові, метроритмічні особливості творів С. Голяховського, Ю. Хоминського, Я. Івашкевича та інші.

Іншим вектором наукового пошуку є цілеспрямована робота щодо висвітлення творчості українських митців. Так, стаття В. Теличко [58] присвячена діяльності піаніста, композитора, диригента, фольклориста, фундатора професійної музичної культури Закарпаття другої половини ХХ

століття – Д. Задору. Зокрема, підкреслено вплив творчості музиканта на музичну культуру Чехії та Угорщини.

Отже, бачимо, що перелік праць, присвячених фортепіанному мистецтву нескінченний і приваблює те, що з кожним роком ця кількість лише зростає. Це призводить до відкриття нових граней мистецтва, які можна застосовувати на практиці, поринути у тонкощі та досягти небувалого розвитку в складній справі.

1.2. Стильовий підхід у дослідженнях фортепіанного мистецтва

Стиль – форма художнього самовизначення епохи, регіону, нації, соціальної або творчої групи чи окремої особистості. Роздуми про стиль велись ще у XVIII столітті, про що свідчить відомий вислів французького вченого-енциклопедиста Джоржа Луї Леклерк де Бюффон: «Стиль – це людина». Фактично, Дж. Бюффон вказував на те, що кожна людина має ту неповторну особливість, що відрізняє її від інших. Так воно і є, але у цьому визначенні не враховано специфіку діяльності окремої особистості, при тому, відомо, що саме діяльність визначає розвиток мислення людини. У нашому випадку – це музична діяльність, що має специфічні параметри та, відповідно, впливає на формування індивідуального стилю музичного висловлювання. Тому у музикознавстві є велика кількість авторських концепцій поняття індивідуальний стиль. Так, С. Шип вказує що: «Музичний стиль – це системна єдність формальних засобів і творчих прийомів, що природно виникають на основі певних потреб художньо-образного вираження [64, с. 323].

Інший погляд на проблему осягнення музичного стилю запропонував відомий спеціаліст в області поліфонії та історії мистецтва С. Скребков. Музикознавець підносить стиль на найвищий щабель творчості. Тут йдеться вже не просто про художнє мислення людини, а скоріш про те, як це мислення відображається у результатах творчості. Яким чином «стандартний набір» засобів музичної виразності під впливом енергії митця (композитора,

чи виконавця або, навіть, слухача) утворює певну цілісність і що обумовлює достатньо стабільне існування цієї цілісності.

Найбільший вплив тут, на наш погляд, мають два фактори: індивідуальність митця та історична ситуація. Так, розмірковуючи про можливість визначення конкретної дати, коли вперше була поставлена проблема стилю у музичному мистецтві, більшість вчених говорять про епоху Відродження (кінець XVI століття). Тобто у період становлення та розвитку закономірностей власне музичної композиції, що відображено в естетиці і теорії. Саме тому більшість дослідників вказують на те, що стиль мінлива категорія та в кожному епоху має свій зміст. Доказом цього є співставлення понять, які були у часи Бароко, романтизму та сучасному мистецтві. В цьому сенсі можна казати про те, що осмислення музичного стилю – це спроба виявлення його специфіки, тому музикознавці презентують стиль як ієрархію та вказують на взаємообумовленість всіх рівнів стилю: епохального, національного, стилю школи, і, в решті решт, індивідуального стилю. Усі напрямки таких досліджень цікаві, але нашу увагу, все ж таки, більше привертає саме індивідуальний виконавський стиль.

Підкреслимо, що у порівнянні з композиторським, виконавський стиль, на наш погляд, є більш складним для наукового аналізу. Перш за все, завдяки тому, що його параметри майже не піддаються фіксації (так, ми не можемо впевнено говорити про виконавський стиль Л. Бетховена, Ф. Шопена чи Ф. Ліста), або ця фіксація не точна, така, що допускає декілька варіантів тлумачення.

У XX столітті цю проблему частково вирішив звукозапис, котрий, звісно, дає документально підтверджене уявлення про певну версію музичного твору, але ж тільки одної, і у певних умовах (концерт, студійний запис тощо). Це, безумовно, дає змогу проаналізувати одне конкретне виконання, проте не розкриває повної картини специфіки індивідуального мислення інтерпретатора. Тому багато музикознавців пропонували власні критерії, які б допомогли класифікувати виконавські стилі. Наведемо лише

декілька прикладів та почнемо з дуже цікавої концепції німецького психолога та психіатра Е. Кречмера [31], який намагався знайти зв'язок між психікою та фізіологією. Саме він запропонував декілька типів та за певними ознаками стверджував приналежність людини до атлетиків та астеніків. Атлетик – людина високого чи середнього росту, пропорційно міцної статури, з хорошою мускулатурою. Астенік – людина також високого росту але крихкої статури.

Очевидно спираючись на праці Е. Кречмера, Е. Фішер умовно розподілив композиторів за їх статуру та віднайшов зв'язок між статуру виконавців та їх репертуарними вподобаннями. До атлетиків Е. Фішер відносив Й. С. Баха, А. Рубінштейна, Й. Брамса, Л. Бетховена та їх визнаних інтерпретаторів Е. Фішер, А. Шнабель, Ф. Бузоні. До астеніків В. Горовиця, Ф. Шопена, С. Рахманінова, М. Равеля.

Інший шлях дослідження індивідуального виконавського стилю запропонував німецький піаніст Карл Адольф Мартінсен, який стверджував: «Створити з людини та твору єдине ціле – задача кожного митця» [72, с. 94]. Спираючись на класичні естетичні/філософські праці К. Мартінсен пропонує концепцію, згідно з якою виконавська діяльність кожного музиканта визначається його приналежністю до одного, з базових типів звукотворчої волі: класичного (статистичного) чи романтичного (екстатичного). І хоча при прослуховуванні ми з легкістю розрізняємо ці два типи, К. Мартінсен влучно задається питанням щодо того «у чому полягає демонія <...> звукотворчої волі?» [72, с. 96].

Аналізуючи виконавські алгоритми представників класичної звукотворчої волі К. Мартінсен звертає увагу на наступні елементи:

- воля до пізнання художнього твору до найдрібніших подробиць;
- ясність форми та фактури;
- мінімальне використання педалі.

«Статистична звукотворча воля прагне до найсуворішого панування під найдрібнішими клітинами художнього організму, ніколи – до того, щоб “дати собі волю”» [72, с. 96 – 97].

У романтичному типі звукотворчої волі, за думкою вченого, слухача начебто примушують заринутися у вір почуттів виконавця. Це вдається завдяки цільності твору, але вона дещо інша, адже побудована на охопленні людських духовних сил. Тому, у порівнянні з класичним типом, для екстатичної волі більш важлива фарба інструмента, яка з'являється завдяки змішуванню регістрів, наявності різноманітних відтінків *p* та *pp*. К. Мартінсен вказує, що представники романтичної традиції більше тяжіють до розпливчастого, нерозбірливого та туманного звучання. Саме тому педаль тут стає одним із головних засобів виразності.

Теорія К. Мартінсена знайшла відображення у працях української музикознавці О. Катріч, яка запропонувала власне визначення індивідуального виконавського стилю музиканта-виконавця, вважаючи, що це «це система виразових засобів, що відповідає специфічності його світогляду, яка зберігає цілісність та функціонує у якості опорного фактору переінтонування різноманітних композиторських стилів» [28, с. 90]. Ще одна цікава дефініція, що запропонована О. Катріч, це поняття «музично-виконавського архетипу». За думкою дослідниці, таких архетипів два – «аполонічний» та «діонісійський», якими Ф. Ніцше характеризує визначальні витоки розвитку мистецтва. «Аполонічний музично-виконавський архетип – це тип виконавського мислення, який характеризує розповідний спосіб викладення музичного матеріалу та принцип пропорційності, симетрії, довершеності в сфері музичної форми. Діонісійський – це тип, який характеризує подієвий спосіб викладення музичного матеріалу та принцип динамізму, наскрізності у музичній формі» [27, с. 210].

Серед сучасних дослідників слід загадати О. Фекете, яка у дисертації «Формування виконавської концепції музичного твору» розкрила зміст

категорії «виконавська концепція» як системи; створила типологічну модель концептуальної інтенції, виконавську діяльність представлено як особливий рід музичного мислення, а також виконавська концепція розглядається як категорія художньої свідомості [59, с. 15].

Спираючись на багаточисельний спектр концепцій відносно виконавського стилю, спробуємо проаналізувати індивідуальний стиль Ф. Гульди. Цей виконавець минулого століття завжди позиціонував себе як неординарну особистість, не відрізнявся особливою скромністю та стверджував, що «пізнав фортепіанне мистецтво у 20 років» [20]. Нерідко після виступів піаніста, який концертував у різних країнах світу, у пресі з'являлись скандальні статті. При цьому, Ф. Гульда намагався наблизити музику до звичайних людей, зробити її зрозумілішою та простою. Він ніколи не виступав у костюмі, позбавлявся від офіційного стилю виконання. Що стосується стильових вподобань піаніста, то тут ми спостерігаємо взаємодію двох протилежностей. По-перше, Ф. Гульда відомий як виконавець класичної музики, зокрема Л. Бетховена. Так, у одній із рецензій було написано «що він грає самого красномовного, природного, захоплюючого і чистого Бетховена нашого десятиліття» [20]. По-друге, піаніст після свого визнання у якості виконавця розпочав захоплюватись джазом. Він міг ввечері відіграти концерт у філармонії, а через декілька годин грати у нічному кафетерії. Ф. Гульда не міг визначитись з тим, який стиль підходить йому найбільше і тоді розпочались його експерименти. Один стиль музики став впливати на інший. Зокрема він міг у концертах В. Моцарта імпровізувати каденції, що призводило слухачів до обурення. Але деякі критики вважають, що це «допомогло йому звільнитися від зайвого спокою, академічного холоду у виконанні класики, збагатило його барвисту палітру (особливо в інтерпретації імпресіоністів), додало йому велику артистичну свободу» [20]. Ф. Гульда завжди був у пошуках нового та не хотів зупинятись на досягнутому. Так, доволі часто він отримував негативну критику у свою адресу та навіть сміх під час концертів замість оплесків. Але саме цим

бунтарством та невимовною жагою змінити розуміння про музику в цілому, показати іншу сторону мистецтва Ф. Гульда увійшов в історію фортепіанного виконавства.

Отже, за представленими концепціями індивідуальний виконавський стиль Ф. Гульди можна віднести за Е. Кречмером до астеніка, за К. Мартінсеном до екстатичного типу, за О. Катріч до діонісійського. Проте, підкреслимо, що Ф. Гульда унікальна особистість, тому що поєднує виконавство і композицію. Тому у роботі ми будемо спиратись на визначення В. Москаленка, який трактує категорію музичного стилю як «психологічно зумовлену специфічність музичного мислення, що виражена відповідною системною організацією ресурсів музичної мови у процесі створення, інтерпретації та виконання музичного твору» [42, с. 88].

Висновки до розділу 1.

Фортепіанне мистецтво – важлива сфера культури ХХ століття, що підтверджується численними науковими працями, які присвячено наступним базовим проблемам: інтерпретації музики, історії фортепіанного мистецтва, методиці навчання гри на фортепіано та деяким параметрам майстерності музиканта виконавця. Також дослідники значну увагу приділяють творчості видатних музикантів та дослідженню жанрів фортепіанного мистецтва.

Окреме місце займають питання щодо досягнення специфіки індивідуального виконавського стилю, де існують концепції видатних музикознавців: Е. Кречмера, К. Мартінсена, О. Катріч. Це дозволяє, зокрема при дослідженні творчості Ф. Гульди апробувати декілька підходів щодо визначення її специфіки.

РОЗДІЛ 2

БАЗОВІ ПАРАМЕТРИ ІНДИВІДУАЛЬНОГО ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ Ф. ГУЛЬДИ

2.1. Періодизація творчості Ф. Гульди.

Перш за все, ще раз підкреслимо, що Ф. Гульда завжди позиціонував себе як незвичайну особистість, постійно надаючи музичним критикам багато підстав для обговорення його творчості. Народився Ф. Гульда 16 травня 1930 року у Відні. У 6 років він почав відвідувати школу, а у 7 – навчатися грі на фортепіано у віденській консерваторії. До 1942 року брав приватні уроки у професора Ф. Пазовського. З цього року продовжується навчання у професора Б. Зайльдхофера по теорії музики та доктора Дж. Маркса по фортепіано. Зазначимо, що його вчителі виховали плеяду відомих музикантів, зокрема, М. Аргеріх, Н. Фрейре, Р. Бухбіндер є учнями Б. Зайдльхофера, а Дж. Маркс з 1924-1927 рік був ректором Віденської академії музики та сценічного мистецтва. Саме у період навчання відбувся перший публічний виступ Ф. Гульди і, що важливо для нашого дослідження – було написано перший твір – «Allegretto для клавіру», автору якого було лише 9 років.

У 1944 році чотирнадцятирічний Ф. Гульда дебютує у якості соліста з концертом для фортепіано з оркестром а-moll Ф. Шумана на заключному концерті «Reichshochschule für Musik Wien» у Відні. Фактично, з цього часу розпочинається відлік творчої діяльності Ф. Гульди. Життя музиканта співпало з Другою Світовою війною. Його сім'я у 1945 році переїхала до Маогаретен-ам Моос, де майбутній виконавець співав у хорі та виступав у якості церковного органіста. Можна припустити, що це також вплинуло на подальше вміння добре володіти поліфонічною фактурою та застосовувати її у власних творах, хоча згадок про те, що Ф. Гульда грав на органі чи писав твори для нього у наступні роки творчості немає. У 1946 році відбулась знакова подія у кар'єрі Ф. Гульди – перемога у конкурсі виконавців

академічної музики в Женеві. В тому ж році відбувся перший сольний концерт, у програму якого було включено твори Й. С. Баха, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, К. Дебюсі та С. Прокоф'єва.

Після перемоги на одному з найвідоміших та найпрестижніших виконавських конкурсів, кар'єра Ф. Гульди набирає обертів, про що свідчать відомості про гастрольну діяльність піаніста, які можна побачити на сайті gulda.at. Так, наприклад, лише у 1948 році піаніст зіграв біля 30 концертів у Європі, а у 1949 – здійснив тур Південною Америкою в якому було заплановано 37 концертів. У 1950-році Ф. Гульда вперше виступає в Карнегі-холі, в цілому зігравши за рік більше 70 концертів.

Важливою подією першого періоду творчості Ф. Гульди можна вважати запис усіх 32 фортепіанних сонат Л. Бетховена у хронологічній послідовності їх створення. Проте класичне мистецтво – це не єдине, що приваблює митця, він дивує поціновувачів джазу своєю захоплюючою грою у нічних кафетеріях. Водночас, активно займається композицією та створює: Fuga für 2 Klaviere, Vierhändiges Klavierstück, власноруч презентуючи їх на публіці. Не зупиняється на досягнутому і пробує себе в якості педагога. Майстер-класи Ф. Гульди проходили у Міжнародній літній академії Mozarteum у Зальцбурзі, зокрема, їх відвідувала М. Аргеріх

Крім цього, як вже зазначалось вище, музикант відстоював активну громадянську позицію, на що вказують заснування Класичного Гульдського оркестру та участь і відкритті Fatty's Saloon – центру віденської джазової сцени, у той час найбільшої подібної сцени у Європі.

Другий період життєтворчості Ф. Гульди можна окреслити 1960 – 1980 роками. Продовжується його концертна діяльність як класичного музиканта (понад 112 виступів). Водночас, Митець не відмовляється від всіляких експериментів. Так, під час джазового семінару-концерту на Рурському фестивалі, який проходить у Германії, він вперше зіграв на баритон-саксофоні власну композицію «Музику для 3 солістів та оркестру». У вересні 1962 році Ф. Гульда створив ще один оркестр, в якому грали відомі джазові

музиканти з США, Австрії та Швеції. Для цього колективу він створив ряд композицій великої форми – Music for 3 soloist and band, Music for piano and band №1, №2.

У 1964 році Ф. Гульда вдруге здійснює тур Південною Америкою, проте його підхід до формування програм концертів змінюється: перше відділення – класичний репертуар, друге – джаз. Тож, що у цей період увага музиканта поділяється рівноцінно між класичним та джазовим мистецтвом. З одного боку, музиканта настільки захоплює творчість Л. Бетховена, що він знову повертається до запису фортепіанних сонат композитора. З іншого – поряд з майстер-класами класичної музики він проводить майстер-класи по джазовому виконавству. У 1964 році Ф. Гульда створив експериментальний оркестр у Граці – Euro-Jazz orchestra, учасниками якого були Джо Завинул, Рон Картер, Фредді Хаббард та інші. Очолював цей колектив до 1966 року, після чого заснував джазовий конкурс у Відні, а згодом Міжнародний музичний конкурс у Австрії.

Зазначимо, що окрім класичних жанрів Ф. Гульда цікавився й мюзиклами. Тому в 1970 році в пресі з'являються статі про заплановані постановки. Так, в одній було сказано, що Ф. Гульда написав не лише музику, а й лібрето до мюзикла.

Сольні ж виступи Митця все частіше поступаються ансамблевими у співдружності з такими відомими музикантами як П. та Л. Фукс (фундатори джазового музичного проєкту Anima-Sound), Ф. Пауер (австрійський джазовий піаніст), Р. Батік (джазовий музикант, піаніст, викладач) та іншими. Ф. Гульда все менше виступає як класичний музикант, віддаючи перевагу джазу. Проте у 1978 році він дає 3 концерти у Гмундене, Відні та Мюнхені, де вперше за довгий час виконує класичний репертуар.

Підкреслимо, що відмова Ф. Гульди від класичних канонів музичного мистецтва позначалася не лише на репертуарній політиці, а й на зовнішньому вигляді та поведінці. Підтвердженням цього є випадок, який стався у 1979, коли на одному з концертів виконавець представив програму, яка складалась

виключно з творів В. Моцарта під назвою «В. Моцарт для народу». Сцена була оснащена червоним світлом, звук підсилювався через динаміки, а аудиторія була молодше середнього віку. Окрім цього, музикант ще встиг перед спектаклем обізвати глядачів «смердючими реакціонерами».

1980 – 2000 роки – це останній період життєтворчості Ф. Гульди. Продовжуючи власні традиції, він створював монографічні програми подібні до концерту з творами В. Моцарта. Так, у 1980 році такий виступ піаніста було присвячено творчості Й.С. Баха, (він мав схожу назву «Й.С. Бах для народу» та також передбачав використання спецефектів, зокрема, клавикорду з електронним підсилювачем). Ще одним яскравим прикладом експериментальних пошуків Митця є «Моцартіана» – музичний колаж з міксуванням оригінальної музики В. Моцарта, техно та хаус-музики. Поряд з цим Ф. Гульда виконує усі сонати В. Моцарта в театрі Ла Скала у Мілані та продовжує співпрацювати з класичними (Н. Арнонкур) та джазовими музикантами (Ч. Корія, Х. Хенкоком).

20 травня 1992 року в Мюнхенській філармонії відбулась прем'єра опери Ф. Гульди «Райський острів»¹ за участі співака Ф. Едвардса, групи Paradise Band, К. Едера (оперна співачка), хору Linzer Jeunesse, Ф. Гульда виконував партію фортепіано, а також диригував.

Жага до різних жанрів та експериментів не залишає Ф. Гульду, тому він організовує перші танцювально-музичні заходи з ді-джеями та засновує компанію «Paradise Productions». У 1998 році Ф. Гульда ініціював власну смерть, записав некролог в переддень двох запланованих пасхальних концертів, які повинні були відбутись під гаслом «Воскресіння Ф. Гульди». Помер музикант у 2000 році у день народження свого кумира – В. Моцарта у Вайсенбахе.

У 2003 році замок Кремсегг у музеї музичних інструментів відкрив виставку присвячену Ф. Гульдї. Там можна познайомитись з оригінальними

¹ Опера на чотири дії на текст У. Райнера.

інструментами музиканта, його дискографією, приватною резиденцією на Аттерзее у Австрії.

2.2 Композиторська діяльність Ф. Гульда

Кожна людина протягом життя займається різними видами діяльності, що дозволяє їй пізнавати й навіть змінювати світ. В цьому сенсі найцікавішим видом діяльності є творчість, що вимагає наявності відповідних здібностей. Таких, наприклад, як розвинена фантазія та уява. Водночас, творчість є одним з механізмів самоактуалізації, самовдосконалення та самовираження особистості. Цікаво, що у музичному мистецтві існує додаткове розмежування – слухацька, виконавська та композиторська діяльність. При чому довгий час останніми двома, як правило, займалась одна й та сама людина. У якості прикладу наведемо відомості з книги Ніколаса Арнокура, який стверджував, що композитор та виконавець були єдиним лицем «форма, в якій дійшли до нас пізні опери Монтеверді часто називають ескізною. Вокальні партії є цілком до них приєднується партія басу, місцями оцифрована. У Франції з середини XVII по середину XVIII століття оперні партитури видавались саме в такому вигляді. Однак залишились багаточисельні оркестрові голоси, з яких видно, інструментування є задачею виконавця» [71, с. 15]. Ця тенденція, в цілому, зберігалася, фактично, до 20-х років XX століття. Проте важливо розуміти, що у суспільній свідомості сприйняття Музиканта-творця склалося ще XIX столітті. На це вказує, зокрема Ольга Коменда, яка пропонує наступну класифікацію універсальних музикантів: композитор, виконавець, музикознавець, музично-громадський діяч та педагог. В наш час такі люди зустрічаються не так часто, проте кожен з нас може достатньо швидко пригадати декілька прізвищ відомих особистостей, які поєднують різні види діяльності: В'ячеслав Грязнов (піаніст, композитор, транскрибер), Михайло Плетньов (композитор, піаніст, диригент), Євген Кісін (піаніст, перекладач)

Можна згадати й українського митця Олега Безбородька, який поєднує композиторську, піаністичну, педагогічну діяльність.

Ф. Гульда також був одним з музикантів, який вдало поєднував декілька видів діяльності, шукаючи нові засоби творчої реалізації та не зупинявся на досягнутому, що трохи ускладнює задачу визначення його стилю. Якщо звернутися до відомих музикознавців, які розробляли оригінальні теорії виконавського стилю, то можемо зробити висновок, що як виконавець Ф. Гульда відноситься за О. Катріч до апологічного за Д. Рабіновичем до інтелектуального, за К. Мартінсеном до класичного/статичного виконавських стилів/типів.

Але поруч з цим, протягом життя Фрідріх Гульда активно займався композицією, що не могло не вплинути на певні параметри його творчості. На сайті, присвяченому Ф. Гульдї знаходимо відомості про періодизацію його діяльності:

- ***перший або учнівський період – 1939-1942 р.*** В цей період Ф. Гульда пише переважно для фортепіано. Підкреслимо, що, фактично, до того ж періоду можна віднести й роки навчання у професора Джозофа Маркса у Віденській академії музики у 1942-1949 роках. Під керівництвом професора Ф. Гульда пише твори для хору, струнного квартету, голосу у супроводі фортепіано, музику до кінофільмів та не залишає поза увагою і фортепіано (окремі п'єси та концерти);
- ***з 1949 по 1973 роки – середній період,*** що знаменується активною концертною діяльністю: турне по Південній Америці, виступ у Карнегі-хол, перший майстер-клас у Зальцбурзі, дебютний виступ з Віденським філармонійним оркестром. Поряд з концертною діяльністю Ф. Гульда не залишає композиторську: написано вальси, варіації, пісні, вправи для фортепіано, твори для солістів та оркестру;
- ***характерною ознакою творчості пізнього періоду з 1973 по 1999 роки*** є цікавість до аранжування та імпровізації. Зокрема, необхідно сказати про аранжування творів Франца Шуберта, Роберта Шумана,

Вольфганга Амадея Моцарта. Окрім вищезазначеного, створює п'єси для фортепіано та флейти, концерти та опуси з незвичним поєднанням тембрів. Все більш помітним стає вплив на композиторську творчість Ф. Гульди його захопленість так званою музикою третього пласту. Яскравим прикладом цього є 6 етюдів для хору, клавішних та ударної установки.

Проте аналіз творчого доробку митця свідчить, що найулюбленішим його інструментом все ж таки було фортепіано. Тому зупинимось на двох найвідоміших творах Ф. Гульди – Токаті та п'єсі «For Rico».

«For Rico» створена для фортепіано соло у 1978 році і присвячена сину Митця, адже написана за його проханням. Форма твору тричастинна АВА, де В – не вписаний нотами імпровізаційним епізод. Темпова позначка «*mittleres tempo*» з німецької перекладається як «середній темп», але в авторському виконанні на клавікорді темп сприймається як *Allegretto*. В цілому, п'єса сприймається як стилізація двох художніх епох – Бароко та ХХ століття, або скоріше – їх діалог. При цьому, крайні частини презентують саме барокову естетику, їм притаманна танцювальність та поліфонічність. Фактура побудована за принципами контрастної поліфонії – вона триголосна та кожному з голосів доручено окрему, яскраво-виражену тематичну лінію. В нотах проставлено мелізми, а от штрихи, подібно до барокової манери практично залишено на розсуд виконавця. Лише подекуди є вказівка на бажання автора щодо відокремлення певних нот за допомогою *staccatto*. Ці штрихи позначені у дужках в основному на синкопованому ритмі (*staccato*, *portamento*), яким пронизано першу частину та репризу. Виходячи з цього можна зробити висновок, що композитор хотів підкреслити даний вид ритмічного малюнку, адже саме він надає мелодії танцювальності. Таким чином простежується поєднання декількох стилів. З одного боку любов до джазової музики і це передається через синкопи, незвичні гармонії, а з іншого знання барокової музики, що дозволяє Ф. Гульді добре володіти поліфонічними прийомами.

Середня частина у бароковій, та, водночас, джазовій манері є полем висловлювання виконавця. Хоча, якщо оцінювати ту імпровізацію, що пропонує сам автору твору, можна припустити, що він орієнтувався саме на джазову манеру. Його імпровізація викликає стійкі асоціації з соло електрогітари. У нотах же виписано декілька тактів остінатного басу та зазначено самим композитором, що потрібно імпровізувати над лівою рукою, при цьому потрібно включати ноту «фа». Примітка автора щодо виконання епізоду така: «повторювати можна так часто, як цього забажає виконавець, але щоб мелодія мала динамічний розвиток. Поступово до кінця мелодія має заспокоюватись та повернутись у нижній регістр. Останні 12 тактів “тьмяні”».

Реприза значно коротша, аніж перша частина, проте Ф. Гульда пропонує зробити каденцію знову ж таки в імпровізаційній манері та виписує в нотах вказівки, які мають допомагати інтерпретатору втілити задум композитора.

Іншою популярною п'єсою Ф. Гульди є Токата, яка входить до збірки «Play Piano Play». Збірку було написано у 1971 році та присвячено Юкі Вакіямі, дружині композитора. Дана композиція розташована під номером шість. На платформі YouTube можна знайти ноти з вказівками композитора. Фрідріх Гульда зазначає, що «окремі твори розташовані за ступенем складності. Всі вони орієнтовані на публічне виконання, з дидактичною метою. Єдина умова – адекватне володіння інструментами та бажання проникнути в основу піаністичної літератури».

Також композитор звертає увагу інтерпретатора, що слід притримуватись порядку у виконанні п'єс. З іншого боку він вказує на те, що практикуватись потрібно у іншій послідовності: 9,1,5,4,2,8,6,10,3,7. «Чим далі йде учень, тим більше імпровізаційних змін дозволено та бажано, залежно від потреби. Мета даної збірки полягає у тому, щоб створити справжнього музиканта з академічним натисканням клавіш». Токата перекладається як «торкатись». У сучасному сенсі – це інструментальна п'єса швидкого,

чіткого руху короткими тривалостями. Композиція написана у «*presto possible*» та розпочинається на *f*, ніби вривається у спокійний світ слухача. П'єса має 2 теми: перша токатна, яка потребує чіткого ритму, інша – повністю занурює нас у джаз та несе танцювально-розважальний характер. Композитор зазначає, що саме ця частина може бути змінена або розширена за бажанням інтерпретатора. Протягом твору ці теми взаємодіють. Знову простежується стильова невизначеність композитора. Невелика *coda* ніби підсумовує все написане та завершується віртуозним пасажем. П'єси №1,4,5 з даної збірки у виконанні Марка-Андре Амлена було номіновано на Греммі.

Незважаючи на те, що для фортепіано композитор створив більше творів, ніж для інших інструментів, у його доробку є багато творів для: струнних інструментів, різних видів флейти та хору. Зазначимо, що композитором створено також Концерт для фортепіано з оркестром №1, 2, музика для 4 солістів та оркестру, варіації для двох фортепіано та оркестру, концертна соната для фортепіано з оркестром. Та без сумніву можна сказати, що концерт для віолончелі з оркестром Ф. Гульди є популярним та дуже часто виконуваним. Цікаво, що концерт звучав і в Харкові у виконанні Молодіжного академічного симфонічного оркестру «Слобожанський» (солював Ігор Єрмоєнко).

Концерт для віолончелі з оркестром Ф. Гульда написав у 1980 році. Перш за все, привертає увагу оригінальний склад оркестру: духовий оркестр з гітарою та ударними. Не менш цікавими є назви частин: Увертюра, Ідилія, Каденція, Менует, Фінал. Перша частина (Увертюра; *f-moll – b-moll*) має дві контрастні теми. Перша повторюється тричі та переривається ніжними інтермедіями. В партитурі можемо знайти згадки Г. Шиффа (австрійський віолончеліст та диригент), який стверджував, що «потрібно оволодіти агресивним рок-ритмом, потрібно грати точно, без вібрато» [22]. Перша тема – джазові ритми, незвичні гармонії, фіаритури, інша – класично-лірична. Складністю даної частини різноманітні ритмічні малюнки та надзвичайна кількість штрихів як у віолончельній партії, так і у духового оркестру.

Друга (Ідилія, B-dur) передає два характерні стани. Початкова тема має споглядальний, ліричний характер. У Г. Шиффа виникає цікава асоціація «мелодія виражає усе те, що ми часто втрачаємо та шукаємо» [22]. Можна припустити, що йде опис природи, а середня частина має танцювальні мотиви в оркестровій партії, проте, вони швидко змінюються бархатними тембрами віолончелі, яка майже виступає солістом. Її Г. Шифф порівнює з теноровим голосом.

Каденція (e-moll)– центральна частина концерту, де грає лише віолончель. З часів барокової музики каденцією прийнято вважати віртуозне соло музиканта. У класичний період вона була виключно імпровізаційного характеру, а згодом композитори почали фіксувати в нотах свої задумки. При чому до одного концерту можна знайти декілька каденцій. У концерті композитор виписав каденцію. Дана частина демонструє віртуозні можливості музиканта, тому можна сказати, що вона написана в класичному дусі. Перша частина насичена подвійними нотами та доволі наполегливою та динамічно насиченою мелодією. Друга складає їй контраст та має «любовно-чарівні» гармонії. У цій частині композитор доволі детально прописує власні вказівки, аби музикант зміг зобразити більш яскраву картину музичного задуму Ф. Гульди. Насичена різними градаціями динамічних відтінків, штрихів, що безумовно вказує на те, що музикознавець має володіти багатьма навичками гри на інструменті.

Менует (e-moll-D-dur-e-moll) є дещо фантастичним. Написано за класичними традиціями у тридольному розмірі з контрастною (мажорною) серединою. Даний менует є типовою стилізацією менуету барокових часів, на що вказує: використання мелізматики, характерна артикуляція та штрихи. Проте, орієнтація на звучання духових інструментів, специфічний ритм та інструментування не дає нам забути, що концерт написано у XX сторіччі.

Остання частина (G-dur) написана у дусі Вестсайдської історії з використанням клаксонів. Це картина народного свята. Середня частина наповнена джазовими ритмами, що робить певну арку до першої частини.

Завершується усе сода, яка стверджує веселий та задержуватий характер частини.

Детально проаналізувавши віолончельний концерт Ф. Гульди можна задати собі питання «А чи дійсно це жанр концерту?» Якщо не брати до увагу увертюри, яка є відображенням художніх настанов рокової культури й цілком могла б стати самостійною частиною, то на жанр концерту вказують інші частини. Також у творі є змагання між солістом та оркестром, переклички та доволі віртуозна партія соліста – ці параметри ще раз підтверджують, що композиторське визначення жанру не є випадковим. Водночас, можна констатувати, що у частинах концерту не має головних та побічних партій, а лише епізоди, які співставляються, відсутній конфлікт.

Необхідно підкреслити, що музичний тематизм концерту для віолончелі з оркестром Ф. Гульди має всі ознаки кінематографічності, що виступає своєрідною провокацією на перформанс. Так, на платформі YouTube є запис де на сцені присутні не лише музиканти, а й актори. Соліст – Jaka Stadler, відео директор – Marjan Kucej, музичний продюсер – Marko Kragelnik, головний редактор шоу – Danica Dolinar. Окрім цього концерт має певні риси стилізації. Зазначимо, що у загальному розумінні «стилізація – це цілеспрямоване відтворення чужого стилю як визначеної естетичної та ідеологічної позиції в новому художньому контексті» [45, с. 108]. Що ж стосується саме музичного мистецтва, то С. Шип пропонує наступне визначення: «відмінність художніх позицій композитор може не як інакше, як володіючи відповідними мовами, відмінними від власного арсеналу засобів вираження. Ось чому виконання стилізації вимагає ґрунтовної професійної підготовки, накопичення досвіду спілкування з музикою різних стилів, солідної інтелектуальної роботи: аналізу, порівняння, відбору типових та характерних властивостей «чужої» мови» [65, с. 95]. Відомо, що найяскравішим прикладом майстерного використання прийому стилізації є музикант А. Шнітке, який фокусується не на музичній формі, а робить

незвичайною музичну мову кожного твору. Саме таку паралель хочеться провести, розбираючи та прослуховуючи віолончельний концерт Ф. Гульди.

Зазначимо, що з часів появи інструментального концерту у музичному мистецтві Бароко, він, подібно, до опери, є одним з провідних жанрів майже кожної музичної епохи, що визначило етапи його еволюції. В. Ракочі підкреслює, що кожен концерт можна диференціювати за концептуальними та конструктивними критеріями, що дозволяє йому окреслити основних 6 періодів розвитку концертного жанру:

1. «Межа XVI–XVII ст., коли вивіщення інструментів у складі священних концертів сприяло їх трансформації на вокально-інструментальні твори з поступовим посиленням контрастних зіставлень на кількох рівнях
2. Друга чверть XVII ст., ознаменована заснуванням об'єднання «24 скрипки короля» 1626 року, первісною уніфікацією вимог до складу оркестрів (капел, як вони називалися) у різних оперних театрах (1630 роки) і появою сталих об'єднань виконавців на струнних інструментах у кількох великих оперних театрах (1640 роки)
3. Остання чверть XVII ст. – поява інструментального концерту як чинника становлення і розвитку самостійного (поза театром чи церквою) оркестру, стабілізації його структури, з'явлення мішаних складів.
4. «Оркестрова революція» 1750–1760 років, позначена відмовою від basso continuo, функціональним перерозподілом голосів у оркестрі, посиленням колоритності оркестрування, однозначністю опори на гомофонний виклад – усе сприяло докорінному перегляду концепції жанру концерту завдяки трактуванню оркестру як рівного за статусом партнера соліста і фактичній відмові від інших, крім сольного концерту, різновидів жанру з поглибленням контрасту між сторонами.
5. Зміни в оркестрі в перших десятиліттях XIX ст. пов'язані з подальшим зростанням значення тембрової барви, посиленням технічних вимог до виконавців в оркестрі, збільшенням кількості оркестрантів, що слугує

урізноманітненню форм утілення концертності, посиленню взаємодії внутрішнього та зовнішнього оркестрових солістів, більш видовищній презентації твору, індивідуалізації трактування концерту і його оркестрування.

6. Відродження камерного оркестру, реінкарнація старовинних інструментів у контексті нео-стильових тенденцій, введення до складу оркестру джазових і електричних інструментів із утворенням стильових і тембрових мікстів на початку ХХ ст. – все це означає також новий етап еволюції концерту, який миттєво абсорбує зазначені трансформації в оркестрі» [49, с. 27-28].

Отже, можна вказати на два параметри, що мають значення для вибудови цілісної форми концерту. Перший з них, дозволяє провести певні паралелі з старовинною сюїтою, на користь чого свідчать наявність назв частин (особливо – Увертюра та Менует) та контрастне їх співставлення.

Водночас, цю, незвичну для концерту п'ятичастинну форму, можна осмислити і через призму канонічної 4-частиної. Привертає увагу, що каденції надано статус окремої частини, що є певним центром концерту, місцем особистісного висловлювання виконавця.

Спираючись на відомості В. Ракочі даний концерт входить до 6-го періоду та є прикладом поєднання «класичного» та «сучасного» підходів до трактовки жанру. На користь першого свідчить збереження принципу змагальності між солістом та оркестром, а також (хоча і з суттєвими змінами) функціонального навантаження частин.

Саме тому, на наш погляд, Концерт для віолончелі з оркестром Ф. Гульди користується такою популярністю у виконавців, зокрема ми вивчали також версію, де солісткою виступає відома швейцарсько-австрійська віолончелістка Alessandra Doninelli, оркестр – Hochschule Music Basel, диригент – Francois Benda.

Висновки до розділу 2.

Спираючись на монографію Ф. Гульди розроблено періодизацію життєтворчості музиканта (перший період триває з 1930 – 1960; другий – 1960 – 1980; останній припадає на кінець століття 1980 – 2000), узагальнено відомості щодо його концертної та громадської діяльності. Кожен з періодів насичено різноманітними концертними турами, майстер-класами, фестивалями та конкурсами.

Окреме місце займає композиторська діяльність Ф. Гульди, якій присвячено усе життя. Він писав для різних інструментів, проте найбільше творів створено для фортепіано. Важливо також зазначити його зацікавленість до аранжувань, зокрема це композиції класиків та романтиків.

РОЗДІЛ 3

КОНЦЕПЦІЇ Ф. ГУЛЬДИ ЯК ПРИКЛАД СИНТЕЗУ ВИКОНАВСЬКИХ ТРАДИЦІЙ

3.1. Інтерпретація клавірних творів Й.С. Баха

«Такий гігант, який сприймається не як особистість, а як потужна творча лабораторія, в якій перекувались всі творчі навички, стилі, тенденції і пошуки музики його часу» – так писав про Й. С. Баха Б. Асаф'єв. Творча спадщина композитора містить більше 1000 творів різноманітних жанрів, за винятком оперного. Відомо, що в історію музики Й. С. Бах увійшов як майстер поліфонії, адже саме в його творчості вона досягла найвищої точки розвитку. Саме тому велику увагу композитор приділяв жанру фуги. Настільною книгою для значної кількості музикантів є Добре темперований клавір, який складається з двох томів та включає 48 прелюдій та фуг. Перший том було написано у 1722 році у Кьотені, а другий значно пізніше – 1744 у Лейпцигу. На титульному листі зберігся автограф композитора «Добре темперований клавір (Das Wohltemperirte Clavier), або прелюдії і фуги з усіх тонів і півтонів, як з великою терцією, тобто Ut Re Mi, так і з малою терцією, або Re Mi Fa. Для користі і вживання, що прагне до навчання музичної молоді, так само як і для особливого часу тих, хто в такому вченні вже досяг успіху, складено і виготовлено Йоганном Себастьяном Бахом, нині великокняжеським ангальт – кьотенським капельмейстером і керівником камерної музики. У 1722 року» [5].

До ДТК звертались майже усі музиканти наступних поколінь. Так, Л. Бетховен називав ці два томи «“музичною Біблією” та казав, що її автора потрібно називати “не струмком”, а “морем”», а «Стасов характеризував ДТК, як “надійний ціпок у далеку дорогу”» [38, с. 105]. Обидва томи мають певну структуру та побудову. У хроматичному порядку кожна прелюдія та fuga охоплюють усі дієзні та бемольні тональності. За образним змістом вони різноманітні: танцювальні (с-moll з першого тому, а C-dur з другого), з

пісенно-ліричним початком (es-moll 1т, c-moll 2т), урочисто-героїчні оперно-ораторіального складу (фуга D-dur 1т, прелюдія D-dur 2 т).

Зазначимо, що майже усі темпові позначення, динамічні відтінки та інші вказівки щодо виконання Прелюдій та фуг, були проставлені редакторами. Й. С. Бах майже не залишив підказок, адже в той час музиканти знали як виконувати такого роду композиції та не потребували додаткових рекомендацій. Швидкі п'єси не повинні бути занадто стрімкими, а повільні відповідати руху людини. Характер встановлювався на підставі співвідношення тривалостей, особливостей голосоведіння та фактурного абрису. А. Швейцар підкреслював «правильним темпом буде той, при якому в однаковій мірі ясні деталі та ціле» [63, с. 88].

Існує багато редакцій ДТК: К. Черні, Ф. Бузоні, Б. Муджеліні, Б. Бартока та інші. Цікаво, що жодна з них не стала еталонною, отримавши нарікання як з боку музикознавців, так і зі сторони виконавців. Втім, кожна з них втілила притаманне певній епосі розуміння творчості Й.С. Баха. Саме тому К. Черні у своїй редакції дав образно-емоційні характеристики темпів та використав забагато *crescendo/diminuendo/ritenuto*, що суперечить естетичним засадам музики Бароко. Ф. Бузоні також додав до нотного тексту велику кількість виконавських ремарок та розгорнуті коментарі, виписав контрастну динаміку та одним з перших в історії виконавської бахіани звернув увагу на артикуляцію та значення її співставлення у різних голосах. Сумною популярністю користується редакція Б. Муджеліні, хоча в ній детально виписана аплікатура, розбір форми, характер тем та виконання прикрас. Проте очевидно романтичний дух цієї редакції сьогодні вже не сприймається як актуальний. Цікавою є редакція угорського композитора Б. Бартока, який змінив порядок розташування прелюдій та фуг «від простого до складного», дав короткі коментарі, проставив динаміку, темпові позначення. Серед недоліків цієї редакції, деякі вчені називають часте використання легато, октавні подвоєння.

Спробуємо представити стисло історію виконавського досягнення музики Й.С. Баха, сприсяючись на доступні сьогодні записи видатних музикантів, чиї версії бахівських творів (зокрема, ДТК) у свій час визнавалися еталонними. Назвемо лише декількох. «Романтичну» гілку представлятиме С. Фейнберг: «С.Е. Фейнберг виконує Й. С. Баха так, як ніби він разом з композитором створює цю музику. Він грає так, як ніби пером вимальовує всю поліфонічну тканину. Все голосоведіння в його виконанні настільки ясно і природно, що немає жодного моменту, де б воно не знаходило свого закінченого завершення», – писав професор Московської консерваторії В. В. Нечаєв.

«Академічну» – Т. Ніколаєва, яка у 1950 році стала лауреатом I премії на першому ж конкурсі Й. С. Баха. Німецька музична преса одразу назвала її «королевою фуг». «Мистецтво Т. Ніколаєвої відрізняється визначеністю художнього задуму і виразністю його втілення. В інтерпретаціях Т. Ніколаєвої об'єктивна манера подачі матеріалу поєднується з виразною характерною замальовкою музичних образів» [44].

Найбільш провокативна версія ДТК, звісно, представлена Г. Гульдом. Цікаво, що у пошуках нового звучання музики Й.С. Баха, Г. Гульд звертався не тільки до гри на фортепіано, але й до виконання на органі та клавесині. В цьому сенсі, його можна порівняти з Ф. Гульдой, який був відомий не лише як знавець/інтерпретатор музики Л. Бетховена та В. Моцарта, а також і як виконавець барокової музики, зокрема, творів Й. С. Баха. Ф. Гульда виконував клавірну музику Бароко і на сучасному фортепіано, і на клавикорді. Так ним записано два томи ДТК, англійська сюїта №2, 3, Італійський концерт, токати для клавіру №2 та багато іншого. Піаніст вважав, що клавикорд здатен передавати більше виразних можливостей ніж клавесин. Це пояснює його зацікавленість та виконання творів саме на клавикорді.

Проаналізуємо декілька прелюдій та фуг з ДТК Й. С. Баха у виконанні Ф. Гульди та Г. Гульда щоб виявити спільні та відмінні риси виконавських концепції цих інтерпретаторів. Обидва виконавці мають записи двох томів

ДТК Й. Баха на фортепіано, а також окремих творів з 2-го тому на клавикорді – Ф. Гульда та клавесині – Г. Гульд. Г. Гульд працював над записом Прелюдій та фуг декілька років. Перший том – протягом 1962 – 1965 рр. у Нью – Йорку. Праця над другим томом тривала з 1966 до 1969 року у тому ж місті, проте останні вісім прелюдій та фуг було записано у Торонто 1971 р. Ф. Гульда записав перший том у 1972, другий – 1973 році у Німеччині.

Почнемо з одного з найбільш популярних міні-циклів – Прелюдії та фуги c-moll з першого тому ДТК, що має енергійний, стрімкий характер. Хоча А. Мільштейн стверджував, що «тональність c-moll представлена у трагічному аспекті та передбачає, як вже не раз відмічалось дослідниками, Бетховена з його 5-ою симфонією та Патетичною сонатою» [38, с.67]. Підкреслимо, що у багатьох музикантів ця Прелюдія викликає асоціації зі стихійними силами, так В. Бруйк уподібнює її бурхливій негоді.

Прелюдія написана у розмірі 4/4, виключно шістнадцятими, які надають музиці тону. Друга частина прелюдії фантазійного плану, побудована на співставленні фактурних формул першого розділу та типових для каденцій зворотів. Це ще раз нагадує нам про те, що імпровізаційність у часи Й. С. Баха була обов'язковою частиною процесу музикування. Зазначимо, друга частина Прелюдії є одним з небагатьох прикладів коли Й.С. Бах вказав на необхідність зміни темпу. Сама Прелюдія такого позначення не має, а от у другій частині знаходимо відразу три темпові позначки – Presto – Adagio – Allegro, остання з яких трактується редакторами як *a tempo*.

Фуга триголосна з двома утриманими протискладеннями, контрастна по відношенню до образного строю Прелюдій. Тема має танцювальні витoki, що, у тому числі, підкреслюється повторністю мотивів. Фуга двочастинна. Окрім теми та протискладень фуга має п'ять інтермедій. Думки щодо динамічного плану фуги та артикуляції теми мають деякі розбіжності у різних інтерпретаторів. Хтось вважає, що фугу потрібно виконувати *staccato*

на *pianissimo*, інші – *legato*. Останні у своїх твердженнях відштовхуються від тривалостей та пропонують змішану артикуляцію: *legato* – для мордентових груп, *staccato* або *non legato* – для восьмих.

Г. Гульд виконує прелюдію та фугу до мінор у більш рухливому темпі, ніж Ф. Гульда. Кожну першу ноту з чотирьох шістнадцятих він затримує і вона перетворюється у восьму/чверть, що не відповідає тексту Й. С.Баха. Артикуляція *non legato*, проте він додає вагу руки, тому звуковибодування виходить більш глибоке та м'яке, динаміка наближена до *mf* та поступово посилюється. В імпровізаційному епізоді користується агогічними відхиленнями. Фуга звучить майже у темпі *Allegro*. Привертає увагу, що Г. Гульд змінює артикуляцією, відштовхуючись від тривалостей. Тобто половинки/чверті звучать на *legato*, а шістнадцяті – *staccato*. Динаміка посилюється разом з появою нових голосів і приводить до кульмінації наприкінці фуги, як це передбачено Й. С. Бахом.

Трактування прелюдії та фуги Ф. Гульдою є незвичним. Піаніст обирає неспішний, «крокуючий» темп без використання агогічних прийомів, динаміка коливається в рамках від *mp* до *mf*, Проте, закінчується Прелюдія несподіваним емоційним вибухом. Динаміка набуває свого піку – *f*, темп *Allegro*. Музика заспокоюється лише у самому кінці Прелюдії. Обрані піаністом артикуляційні рішення змушують згадати про досвід Ф. Гульди щодо гри на клавикорді Фуга у версії Ф. Гульди за темпом наближається до Прелюдії та виконується вся на *non legato/portamento*. Динамічні відтінки стримані. Підкреслимо, що обидва піаністи не користуються педаллю.

Прелюдія та фуга f-moll. Прелюдія має елегійний характер, що цілком відповідає семантиці тональності, яка багатьма музикантами сприймається як меланхолійна та сумна. Вона поліфонічного викладу, чотириголосна. Дуже часто прелюдію виконують у повільному темпі, що дещо суперечить авторському тексту, де хода прихованого голосу чвертями поєднана з рухом шістнадцятих, що додають музиці рухливості. Тональний план: f-moll, As-du, c-moll, C-dur, b-moll, f-moll. «Прелюд серйозний, чудовий. Є цілі маси людей,

які вважають Й.Баха сухим. Незрозуміло, як може бути “суха” людина, яка здатна винаходити такі чудові неповторні мотиви» [38, с. 191] – саме так висловлювався А. Рубінштейн з приводу даної прелюдії. Прелюдія складається з трьох частин.

Фуга чотирьох голосна, містить 58 тактів. Тема розпочинається з квінти та закінчується тонікою. Умовно можна розподілити на дві великі фрази по 40 тактів, де перша закінчується ус-moll. Тональна відповідь звучить одразу після закінчення теми. Контрапунктом проходить перше протискладення. Артикуляцію теми кожен виконавець обирає, спираючись на власні знання щодо виконання клавірних творів, проте музика наштовхує на вибір legato/tenuto. Незважаючи на те, що і прелюдія, і фуга чотириголосні у виконанні Ф. Гульди можна простежити за кожним голосом окремо, що ще раз вказує на майстерне володіння поліфонією.

Безумовно, в інтерпретації піаніста відчувається вплив автентичного напряму фортепіанного виконавства. На це вказує: використання артикуляційного та динамічного протиставлення голосів, незвична орнаментика (найчастіше «музичні прикраси» звучать на довгих тривалостях), бажання піаніста створити ілюзію просторової віддаленості голосів один від одного. Даний цикл Ф. Гульда виконує за принципом контрасту – достатньо рухливій прелюдії протиставляється філософська фуга, але не в надто повільному/статичному темпі, як це роблять інші інтерпретатори.

Зазначимо, що це все ж таки «романтична версія», підтвердженням чого є використання вільної агогіки та педалі. Динамічний план доволі яскравий, що також є нехарактерним для барокової музики. Звучання посилюється разом з появою та насиченістю голосів. Кульмінації звучать наприкінці великих музичних побудов.

Інтерпретація Г. Гульда значно відрізняється від проаналізованої вище версії Ф. Гульди, починаючи з вибору темпу. Він повільний, майже статичний. Потрібно зазначити, що піаніст теж майстерно володіє

поліфонічними прийомами. У фузі основна артикуляція – non legato. Як і попередній виконавець Г. Гульд вирішує побудову циклу по принципу контрасту, проте філософською виступає прелюдія, а ось фузі надається більш стрімкий та рухливий характер. Динамічні відтінки різноманітні, починаючи від *pp* закінчуючи *f*.

Зрозуміло, що музичний доробок Й. С. Баха не обмежується лише добре темперованим клавіром і ще однією з найбільш популярних збірок композитора є «Англійські сюїти» (BWV 806 – 811). Цікаво, що надруковані ці сюїти були опубліковані лише у XIX сторіччі, а у рукописах Й. С. Баха назва «Англійські сюїти» не зустрічається. Так само не має згадок про таке авторське визначення циклу в історичних документах, що пов'язані з життям та творчістю композитора. Тому можна зробити висновок, що вищезазначена назва не є авторською, хоча І. Н. Форкель у невеличкій книжці про життєвий шлях Й. С. Баха, що вийшла друком у 1802 році (фактично, першій біографії композитора), пише про неопубліковані твори композитора «Шість великих сюїт, що складаються з прелюдій, алеманди, куранти, сарабанда, жиг і т.п. Вони відомі під назвою “Англійські сюїти”, оскільки композитор написав їх для одного знатного англійця» [13, с. 256]. Через декілька років видавництво «Музичне бюро» першим опублікувало ці сюїти, при чому вони були видані не цілим зошитом, а кожна сюїта друкувалась окремо і на ній зазначався номер.

Багатьох музикознавців бентежило питання чому саме ці сюїти називають англійськими. В пошуках пояснень вони розпочали глибше вивчати музику сюїт в надії знайти там щось англійське, але їх чекало розчарування, адже музика епохи Бароко в Англії значно різнилась з німецькими традиціями. Втім, сучасний німецький дослідник З. Рампі звернув увагу на те, що «у всіх важливих джерелах верхній нотоносець в Англійських сюїтах записаний в скрипковому ключі – практика, що відрізняється від тієї, яку зазвичай використовував Й. С. Бах з 1720 року і пізніше <...>, але відповідна нормі, прийнятої в Великобританії вже в XVII

столітті» [76, с. 274]. Також, на думку З. Рампе, важливою обставиною є те, що «нижня межа діапазону звучання, зафіксованого в їх тексті вже в другій половині XVII ст. була звичайною для англійських спінет і клавесинів» [73, с. 274]. Проте, ці твердження, як й інші – про англійця, якому начебто було присвячено сюїти, про інтонаційні зв'язки з англійськими музичними традиціями – не мають достовірного підтвердження. Існує лише єдиний факт, на який можна спиратись досліджуючи назву сюїт – це манускрипти композитора. Цей рукопис, що було виконано учнем Й. С. Баха, довгий час зберігався у одного з синів Й. С. Баха «на титульному аркуші сюїти A-dur (BWV 806), тієї самої, для якої Бах запозичив музичний матеріал з однойменної сюїти Ш. Д'юопара <...> А нижче на двох рядках виконані ще дві додаткові записи. На першому рядку (явно іншою рукою) – *Fait pour les Anglois* (зроблено для англійців). На другому – *Jean Chretien Bach*. (Йоганн Крістіан Бах)» [74, с. 463-464].

Перш ніж перейти безпосередньо до аналізу виконавських версій «Англійських сюїт», загадаємо, що цей цикл складається з декількох різнохарактерних танців, що об'єднані за принципом контрасту. «Стандартна» барокова сюїта містила алеманду – куранту – сарабанду – жигу, між якими могли з'являться гавот – буре – менует – пасакалія. «Бах створює в алеманді ефект зосередженого руху; в куранті – помірної поспішності, не позбавленої гідності і витонченості; алеманда у нього інтровертна, а куранта – балакучі і ніби звернені зовні. Сарабанду він розуміє як величне або задушевно-спокійні роздуми; жигу ж – як виконане фантазії стихійний рух [50, с. 89].

Потрібно зазначити, що структура «Англійських сюїт» дещо відрізняється від тієї, що ми можемо побачити у «Французьких» (йдеться про додання перед алемандою розгорнутої нетанцювальної частини – прелюдії). Разом з цим, композитор не змінює своїм традиціям тонального співвідношення та розташовує сюїти у порядку низхідної гами: A-dur (перша сюїта), a-moll

(друга), g-moll (третя), F-dur (четверта), e-moll (п'ята), d-moll (шоста). Усі англійські сюїти шестичастинні.

Ф. Гульдю на фортепіано записано Другу англійську сюїту Й.С. Баха у 1965, 1966 роках у Берліні, а Третю – у 1969 (Берлін), 1970 (Бон). Також існує запис на клавікорді, який зроблено у 1978 – 1979 роках, Австрія. Згадаємо, що клавікорд походить від двох слів – латинського «clavis» – ключ, і грецького «χορδή» – струна. Зазначимо, що клавікорд відрізнявся не просто назвою, а мав певні органологічні властивості: «Особливим ефектом на клавікорді є “bebung” –вібрато, яке позначається декількома крапками над нотою» [10 с. 26]. Е. Бодкі стверджує, що цей ефект досягається завдяки збільшенню та зменшенню тиску пальця на клавішу, що допомагає збільшити та зменшити силу звуку. Самим значним недоліком даного інструмента є нездатність звучати голосно (*ppp* – *mf*), проте, як визначають музикознавці, звучання клавікорду ніжне та красиве. Клавіша клавікорду дуже коротка, доводиться грати майже на краю, тому аплікатура підбирається ретельніше, не використовується перший палець. Із-за свого тихого звучання інструмент був призначений виключно для сольного виконання.

Прослухавши виконання на різних інструментах, можна зробити висновок, що інтерпретаційний задум та способи втілення цього задуму майже не відрізняються. У піаніста чітка та ясна артикуляція. Як і на фортепіано так і на клавікорді він користується різноманітними штрихами: шістнадцяті – *legato*, а восьмі – *portamento*. Динамічний план контрастний та його можна розпізнати на клавікорді. Потрібно зазначити, що на фортепіано ефект розмежування голосів один від одного досягається краще, на клавікорді вони наближені, тобто просторовість між голосами значно менше відчувається. Ф. Гульда виконує усі репризи, але час виконання прелюдії, куранти, жиги, буре (усі швидкі частини) на клавікорді менший, ніж на фортепіано. Можливо, це надає їм більшої танцювальності. У сарабанді при

повторі теми, відхиляється від уртексту та додає власні прикраси наближуючись до імпровізаційності.

3.2. Ф. Гульда в бетховеніані ХХ століття.

Твори Л. Бетховена не втрачають своєї актуальності протягом багатьох століть, а лише ще більше зацікавлюють виконавців та музикознавців. Опуси генія почали виконувати вже його сучасники. Зокрема знаходимо такі згадки про учня композитора К. Черні: «не був визнаним піаністом – віртуозам свого часу і повноправним спадкоємцем віртуозного стилю свого вчителя. Швидше за все його можна віднести до продовжувачів педагогічної школи Л. Бетховена, до зберігача цінної інформації про інтерпретації його творів, його виконавчих переваг і важливих акцентах в діяльності музиканта» [60]. Проте, не дивлячись на таку достатньо стриману оцінку, саме К. Черні був одним з перших, хто втілював музичні задуми композитора у реальність. Також відомо, що й інші учні Л. Бетховена виконували його композиції, зокрема: Дж. Гвічарді, Т. Брунsvік, Д. Ертман, Ф. Ріс. Д. Ертман присвячена Соната op. 101 Л. Бетховена і це не даремно, адже саме ця дивовижна жінка була близькою подругою та найкращою виконавицею творів композитора ще при його житті. Так, А. Шиндлер писав: «Навіть, самі потаємні думки бетховенських творів вона вгадувала з такою безпомилковістю, ніби вони написані буквами. Здавалась, що вона від народження наділена чітким відчуттям ритмічної свободи при виконанні. Вона кожного разу надає інший нюанс неодноразовому повторенню мотиву» [60].

Потрібно згадати ще два прізвища піаністів, яких цінував та визнавав Л. Бетховен. На диво, це також жінки. М. Кошак не була музикантом-професіоналом та в силу певних обставин доволі швидко закінчила кар'єру піаністки. Проте вона вміла вразити слухачів віртуозною грою, широким фразуванням, а також влучно передавала композиторський задум. М. Морог була професійним музикантом та з легкістю поєднувала власне бачення твору із вказівками композитора.

Згодом твори Л. Бетховена почав виконувати Ф. Ліст, який дав початок традиції тлумачення композицій у романтичному характері. Тож, не дивно, що сучасники особливо наголошували на тому, що Ф. Ліст бездоганно грав «Місячну» сонату. Як засвідчує В. Ленц, саме Ф. Ліст зумів охарактеризувати цикл з 32 сонат Л. Бетховена з точки зору трьох фаз людського життя: «Л.Бетховен – юнак» (1 – 11), «Л. Бетховен – зрілий чоловік» (12 – 27) та «Л. Бетховен – бог» (28 – 32). Цікавим є твердження про те, що Ф. Ліст був редактором сонат Л. Бетховена. Одна із учениць О. Гондельвейзера згадує, що саме в його бібліотеці зберігалась така редакція «у Ф. Ліста усе дихало масштабом, було романтично піднесеним, фрази та педаль ставали значно довшими» [19, с. 244]. Багато музикознавців сперечаються з цього приводу, адже можливо і не було ніякої редакції. Втім, у книзі А. Валкера ми знаходимо ще одне підтвердження «Вперше книга з редакціями Ф Ліста з'явилась у 1857 році та була видана Л. Холле» [77, с. 176]. Ф. Ліст скомпонував сонати по ступеню їх складності. Безумовно, потрібно сказати, що у XIX сторіччі ці традиції продовжує Ф. Бузоні, а у XX – С. Рахманінов. Однією з перших жінок, яка виконала сонати Л. Бетховена публічно вважається К. Шуман. У 1837 році вона зіграла «Аппасіонату» у Берліні. Думки щодо її інтерпретації розділились: деякі слухачі були здивовані, інші – обурені. Так, поет Ф. Грильпарцер писав: «Невинне дитя, яке розкрило саркофаг, де покоїться серце Л. Бетховена» [7], а ось близька подруга піаністки Б. Арнім схилялась до іншої думки «як претензійно виглядає вона, коли сидить за фортепіано і грає без нот. Як ми можемо бути впевненні, що ця піаністка грає усі ноти, написанні композитором, якщо перед її очима їх немає?» [7].

Один з найвизначніших піаністів, який зробив великий внесок у творчість Л. Бетховена після його смерті – це А. Шнабель. Він намагався змінити підхід та розуміння класичної музики і значно вплинув на зміни у фортепіанному репертуарі. Включав маловідомі або ж забуті твори, сольні номери чергував з ансамблевими та виконував лиш класичні твори.

А. Шнабелю не завжди вдавалось виконати майстерно усі технічні складності. За це його засуджували й навіть деколи зневажали, як піаніста, але, незважаючи на це в його інтерпретаціях творів Л. Бетховена відчувається «достеменно духовність, інтелектуальна міцність, благородність та простота фразування» [67]. Коли ж до цих критеріїв додавалась ще віртуозність, слухачі перебували у захваті: «Ніяких трюків, ніяких надмірностей – лише думка, серце та руки, які працюють з найвищою мудрістю» [67].

Відомо, що А. Шнабель не лише виконував твори композитора, а й редагував їх, «був одним із перших, хто, володіючи рідкісним вміння узагальнювати, став виконувати бетховенські твори грандіозними, цілісно вибудованими в художньому плані циклами <...> один із перших, хто дозволив засумніватись у традиційному зрівнянні фортепіанного мистецтва Л. Бетховена з симфонічним. Піаніст трактував бетховенські твори не як «“музику для фортепіано”, а як “фортепіанну музику” (І. Стравинський)» [67, с. 28]. Редакції А. Шнабеля доволі детальні: текстові вказівки, розшифрування мелізмів, темпові характеристики, метрономічні вказівки, фермати та люфтпаузи, групування тактів, динамічні та артикуляційні позначення, педалізація та аплікатура. Велика увага також приділена інтонаційній сфері тим самим вказуючи найрізноманітніші динамічні відтінки, акценти.

Не менш цікавою особистістю є О. Гондельвейзер, який також редагував сонати Л. Бетховена. Піаніст відмічав, що композитор майже не вказував аплікатуру та педаль, натомість сам О. Гондельвейзер дав примітки до кожної із сонат. Вони складаються з характеристики, структури, змісту. «Я не уникаю багаторазових повторень деяких вказівок, так як не всякий, хто читає примітки до однієї з сонат, буде читати примітки до інших» [19, с. 5]. О. Гондельвейзер відомий інтерпретатор творів Л. Бетховена: «Він бачив у його творчості реалістичність, життєву енергію та цілу епоху, яка зробила величезний вплив на майбутній розвиток музичного мистецтва» [19, с. 70]. Протягом всього життя піаніст намагався донести найголовнішу думку, «що

важливо не втратити зв'язок між композитором та виконавцем. Редактор – посередник, який не повинен порушувати цей взаємозв'язок. Він може лише допомогти виконавцю зрозуміти авторський задум» [19, с. 70].

Продовжили традиції А. Шнабеля К. Аррау та В. Кемпф. В. Кемпф декілька разів, а саме 4, записував сонати Л. Бетховена. Усі рази його інтерпретації відрізнялись та були неповторними. Ян Сибеліус після виконання 29 сонати сказав наступне: «Ні, ви граєте не як піаніст, а як людина» [7]. Музичні критики високо оцінювали виконання В. Кемпфом сонат Л. Бетховена: «Під пальцями В. Кемпфа навіть, здається, іноді спокійна бетховенська музика набуває магічних властивостей. Інші можуть грати компактніше, міцніше, віртуозніше, демонічніше – але В. Кемпф ближчий до загадки, до таємниці, адже він проникає вглиб без жодної видимої напруги» [7].

Не меншої пошани та уваги заслуговує наступний піаніст – К. Аррау, який на берлінських концертах у 1960 році виконував усі 32 сонати Л. Бетховена. Він завжди говорив що «бетховенська мудрість в його сонатах зігріта людським серцем» [2], а В. Манн у своїй статті зазначив «Л. Бетховена на невидимому п'єдесталі К. Аррау можна піднести на найвищий щабель» [2]. Потрібно відмітити, що А. Брендель «першим зробив запис усіх фортепіанних творів Л. Бетховена на Voxlabel, а згодом записав повний цикл фортепіанних сонат на Philipslabel» [2].

У сучасному ХХІ столітті цікавий проект зробив А. Любімов, який записав усі сонати Л. Бетховена на історичних інструментах: «Інструменти часів Бетховена – це перш за все витончені фарби, прозорість, таємничість і *pianissimo*, пов'язані з типовим звуком цих інструментів, який тонше і коротше, ніж звук сучасного рояля, іноді жирний, іноді занадто густий і непрозорий» [36]. Саме тому А. Любімов завдяки цьому проекту намагається акцентувати увагу на тому, що «історичні інструменти вводять Л. Бетховена у світ романтизму сильніше, ніж сучасні, які повертають у світ класичної музики» [36]. Сучасні молоді музиканти все більше зацікавлюються

сонатами Л. Бетховена. Так, український піаніст В. Холоденко у Дніпропетровську за 7 вечорів виконав усі 32 сонати. А ось канадський піаніст С. Гудіє пішов ще далі та встановив своєрідний рекорд виконавши увесь цикл сонат за один день у Торонто.

Фортепіанна музика важлива частина творчості Л. Бетховена тому що окрім композитором – був відмінним піаністом, тож, ним написано багато творів саме для цього інструменту. Тут необхідно нагадати про те, що фортепіано бетховенської доби дуже відрізнялося від сучасних нам інструментів не тільки за будовою, але й за динамічними, виразовими можливостями. Фактично, саме в епоху музичного Класицизму фортепіано активно змінювалося, поступово все далі відходячи від свого попередника – клавіра. Відомо, що музиканти того часу по-різному сприймали ці зміни, на що, зокрема, вказує Л. Кіріліна: «Й. Гайдн віддавав перевагу інструментам віденських майстрів братів Шанц. Йому подобалась легка клавіатура, ясний та чіткий звук та контрасти регістрів – тобто усе, що сприяло детальній артикуляції. Моцарт також любив фортепіано віденського типу, хоча у своїй концертній практиці користувався не інструментами Шанцев та Штейна, а дещо більш звучним інструментом Антона Вальтера» [32, с. 209]. А от Л. Бетховен, за твердженням Л. Кіріліної спочатку критикував фортепіано: «Його не влаштовує усе: уривчасте звучання ранніх фортепіано та насичений благородний звук віденських інструментів, <...> тому композитор пише музику, яка знаходиться у крайнє напружених взаємовідносинах з природою інструмента («Патетична соната», соната op 53). Проте згодом шукаючи нові шляхи для пристосування своєї музики до фортепіано Л. Бетховен не тільки полюбив, але і став відмінним піаністом та використовував усі можливості сучасного інструмента. [32, с. 209-210].

Експерименти у Л. Бетховена – це невід’ємна частина його життя та творчості. У фортепіанному доробку це відображається наступним чином: композитор насичує фактуру багатозвучними акордами, октавними унісонами, різноманітними пасажами. Відомо, що це фортепіанне письмо

цілком відповідало виконавському стилю Л. Бетховена, наочним втіленням якого є відомий вислів Й. Гете, який після прослуховування третьої частини Allegro з П'ятої симфонії, начебто зауважив: «Здається, ніби зараз завалиться будинок» [32, с. 211] Взагалі у вітчизняному музикознавстві склалося дещо спрощене враження про Л. Бетховена як про «бунтаря» і ряд симфонічних (Симфонія № 2, увертюра «Коріолан» оп. 62, «Егмонт», Симфонія № 5) фортепіанних («Апасіоната», «Патетична соната», цикл 32 варіації с moll) творів та навіть опера «Фіделіо» можуть слугувати яскравим підтвердженням такої точки зору.

Сьогодні, наше розуміння Л. Бетховенського стилю більш глибоке, ми вбачаємо в його музиці й ліричні мотиви (Два романси для скрипки, вокальний цикл «До далекої коханої», скрипкова соната № 5), і пасторальність (Симфонія № 6, фортепіанна соната № 21 та скрипкова соната № 10), і танцювальність (більше 40 танців та маршів для симфонічного та духового оркестру), і побутові замальовки або музика призначена для домашнього музикування (сонати для фортепіано оп. 14, рондо «Лють по втраченому грошу» оп. 129).

Безумовно, усе це знайшло відображення у великому циклі 32 сонати, який Л. Бетховен писав майже усе життя. Перша соната була написана в 1792 році, а остання у 1822 році. В цьому величезному сонатному циклі є окремі міні-цикли: три сонати оп. 2 (перша f-moll; друга A-dur; третя C-dur), три сонати оп. 10 (п'ята c-moll; шоста F-dur; сьома D-dur). дві сонати оп. 14 (дев'ята E-dur; десята G-dur), дві «Сонати-фантазії» оп. 27 (тринадцята Es-dur; чотирнадцята cis-moll), три сонати оп. 31 (шістнадцята G-dur сімнадцята d-moll вісімнадцята Es-dur), дві сонати оп. 49 (дев'ятнадцята g-moll; двадцята G-dur). Враховуючи, що Л. Бетховен звертався до жанру фортепіанної сонати фактично протягом всього життя, цього циклу достатньо щоб простежити еволюцію стилю композитора.

Творчий шлях композитора прийнято ділити на ранній (до 1802 р), середній (1803-1814), та пізній (1815-1826) періоди. У перших творах, які

написані у ранній період відчувається вплив попередників – Г. Гайдна та Л. Моцарта. «Композитор переважно залишається в межах типового тематизму раннє класичної інструментальної музики. Це – жанрові теми танцювальної ритмічної структури, засновані на пісенно-аріозних інтонаціях. Вони симетрично організовані, зовні завершені <...> у великій мірі Л. Бетховен ще зберігає “витончені” звороти XVIII століття, менуетні ритми, “жіночі закінчення”, затримання, дробову орнаментику. Періодичність і завершеність побудов, підкреслення кордону між ними, симетрія в контрастних протиставленнях – ці принципи формоутворення ранніх віденських класиків поки ще панують в структурі Л. Бетховенських творів. Теми ґрунтуються на “строфічному” принципі класичного періоду (чотирьохтакт, восьмитакт). У формі сонатного *allegro* підкреслюються межі між внутрішніми розділами і дотримуються умовні пропорції цих розділів в дусі ранніх класичних симфоній» [48, с. 36-37].

Дві сонати *op. 14* (*E-dur*, *G-dur*) мають присвяту баронесі Джозефіні фон Браун (саме, завдяки, чоловіку барону Петеру Фрідріху фон Брауну Л. Бетховен мав можливість та право на прем'єру своєї Першої симфонії у 1800 році), що обумовлює ліричний тон музики. Побутове музикування спровокувало до написання *op. 14*. Дев'ята та десята сонати передають світлий та ліричний настрій. Недаремно Л. Бетховен пише цей міні цикл в мажорних тонах. Так, тональність *E-dur* майже завжди пов'язана з молитовно-філософським спогляданням, мріями про кохання та образами нічної природи. В свою чергу *G-dur* вказує на пастораль чи галантність. Зокрема, американський піаніст і музикознавець Чарльз Розен вважає ці сонати «значно скромнішими творами, ніж їх попередники» [8]. Більш того, Ч. Розен охрестив ці сонати «призначеними для домашнього використання» і «небагатими технічними труднощами». Неочікуваним для Л. Бетховена є звернення до старовинних жанрів, зокрема танцювальних (сиціліанна, менует).

Соната для фортепіано №9 E-dur представляє цикл з трьох частин: Allegro – Allegretto – Allegro comodo. Незвично вирішує композитор форму першої частини. Він відмовляється від традиційної форми та використовує рондо-сонату. Також соната відрізняється досить спокійним характером. В. Ленц бачив в цій частині образ першого прекрасного дня після суворої зими. Початкова тема (4 такта) написана у бахівському дусі з конкретною гармонічною структурою (T S D T). Ця тема стає рефреном для першої частини, тим самим підтверджуючи незвичність форми. Далі звучать пасажі, які не несуть конкретного замислу, а готують слухачів до нової теми – двочастинної пісні, що складається з заспіву і двічі проведеного приспіву. Так перше речення періоду і є головною партією. Сполучна партія (друге речення періоду) вносить драматизм, гострі напружені акордові поєднання в h-moll. Перша тема побічної партії звучить як квартет з солюючою скрипкою, якій відповідає ансамбль спочатку акордами, а потім поліфонічної тканиною.

Мелодика першої побічної хроматизована. Форма періоду з двох речень, які поліфонічно варійовані та повторюються ще раз. Друга тема побічної партії – це весела проста гармонічна пісенька, яка також має форму періоду з двох речень. Заключна тема символізує розв'язку напруженості та звучить як урочистий гімн. По законам побудови сонатного allegro повинна розпочатися розробка, але Л. Бетховен не спирається на класичні стандарти і тому звучить ще один епізод. Акомпанемент заповнюється рухом шістнадцятих, чітка ритміка придає їй риси салонного музикування. Після цього звучить предикат на темі рефрену, який формує появу репризи. Рефрен варіюється та під його супровід рухаються пасажі. В кінці першої частини останнє проведення рефрену вказує на наявність coda. Він звучить спокійно.

Друга частина – ліричний центр. По своїй формі та основному ритму – менует. Складна трьох частинна форма з Trio. Написана не в основній тональності, а однойменній. (в даному випадку e-moll). Також можливо помітити, що окрім менуету є чітко окреслений ритм сициліани (записан у розмірі $\frac{3}{4}$). У першому реченні простежується ясний перехід від ритма

сициліани до менуету. Ці мотиви являються контрастними та чудово балансують між собою: перший – заряджає, а другий навпаки – розряджає. Емоційно розвиток з кожним наступним проведенням зростає (посилюється фактурно та теситурно). Музика Trio змінюється та є своєрідним відпочинком від емоційної напруги. Тема проста по фактурі (домінує трьохголосся), ритму (рівні чверті), гармонії (D-T), прості мелодичні формули. Тональність також проста – C-dur – умиротворення та спокій. Уся друга частина закінчується *da capo*, а згодом слідує невелика Coda на темі Trio. А. Рубінштейн назвав Allegretto «похмурим», хоча воно сповнене енергії. Фінал – швидкий. Темі фіналу та теми першої частини створюють своєрідну арку. В цій частині вибудовується вже знайома нам форма рондо-сонати. Рефрен також складається з двох елементів, але не контрастних між собою. Модуюче відхилення в тональність H-dur підготовлює появу побічної партії. Вона розпочинається після цезури у динаміці *p* одноголосно, половинними нотами. Усі теми фіналу викладені коротко та умовно. Далі звучить центральний епізод з бурхливими пасажами арпеджіо. Згодом після вільної імпровізаційної форми слідує рефрен який транспонується в основну тональність E-dur. Побічна партія також повторюється, але в тональності A-dur. Заключне проведення рефрену варіюється та доповнюється фантазійними вставками.

Не поступається оригінальністю і вишуканістю друга соната під номером 10 в op 14. Соната має незвичну структуру: Allegro – Andante – Scherzo (Allegro). «Перша частина підкорює своєю лірикою. А. Рубінштейн говорив про “незвичайну ясність”, а Р. Роллан зараховував до тих сторінок Л. Бетховенської музики, які письменник назвав “свіжими струмками”» [9]. Перша тема і за сумісністю головна партія звучить в G-dur та складається з восьми тактів, причому перші чотири звучать в однаковому ритмі. Не менш ліричною є і сполучна партія. З кожним наступним повтором вона стає більш схвильованою. Присутні інтонації зітхання, які поступово підводять до побічної партії. В найкращих традиціях класичної музики побічна партія

написана у домінантові тональності (D-dur). Змінюється і характер на більш кокетливий і, навіть, дещо лукавий, але інтонації ніжності проникають в музику та стають пристраснішими. В заключній партії розгортається ліричний діалог між голосами – верхнім – нижнім. Експозиція повторюється, і за цим слідує досить складний розділ розвитку. Розробка, що починається в g-moll, відноситься як до першої, так і до другої теми. Загальний світлий характер першої частини продовжує відчуватись навіть у розробці, особливо в розділі Es-dur, який слідує за фермато. Згодом він знову змінюється на мінор, а стрімкий рух коротких тривалостей надають особливого драматизму. У репризі представлені всі теми з експозиції ще раз, але з деякими незначними змінами. Друга частина – варіації. Головна мета композитора тут – варіювання теми зі збереженням тональності. Виходячи з цього твердження може скластись враження деякої монотонності, однак головна ідея другої частини це не стільки розвиток музичного матеріалу, а показ його з «різних сторін». У першому проведенні є синкопа у кожному другому такті. У другій варіації з'являється педалізація та підкреслюються ритмічні аспекти теми. З кожним наступним проведенням тема стає ще більше синкопована та у третьому варіанті ліва рука займає основну лінію. Рух закінчується коротким повторенням теми. Друга частина відрізняється емоційною стриманістю. Фінал являє собою скерцо. Написано у формі рондо в G-dur. Перша тема складається з восьми тактів та є рефреном. Епізод звучить у E-moll та має рішучий характер. Але розвіює натиск та напругу рефрен, який повертається в основній мажорній тональності. Лірикою та ніжністю пронизано наступний епізод в C-dur. Неочікувано і без підготовки увірвався рефрен, який приніс грайливий настрій. Останній епізод насичено короткими тривалостями які створюють безкінечний рух. Заключне проведення рефрену звучить у початковому дусі. Вся частина насичена гумором та присутні інтонації які викликаються асоціації зі співом птахів.

Детальний аналіз фортепіанних сонат з ор. 14 ще раз підтверджує любов Л. Бетховена до пошуків та експериментів. Можливо саме ці аспекти

приваблювали Ф. Гульду у творчості композитора. Відомо, що виконавець зіграв та записав усі 32 сонати. Аналізуючи сонати Л. Бетховена оп. 14 у виконанні Ф. Гульди, з перших тактів відчуваємо політність мелодичної лінії, її легкість та невимушеність. І це не дивно, адже як зазначалось раніше Ф. Гульда захоплювався джазом і це певним чином відобразилось на його сприйнятті класичної музики. Так, музичний критик Й. Кайзер зазначає: «розгубленість Ф. Гульди, його чарівна недовіра до усталеної культурної спадщини, його свіжа моторна пристрась, яку надихнув джаз, увійшли в його інтерпретацію Бетховена і дали їй часом справді захоплююче хвилювання» [34, с. 45]. Інтерпретації Ф. Гульди вражають саме наявністю музики, а не пафосом та бравурністю. Тяжіння піаніста до широких мелодичних побудов, різноманітності динамічних відтінків. Але не зважаючи на такі романтичні характеристики, метро-ритмічне відчуття залишається стійким, якщо того потребує музикант. Головна ціль в інтерпретації Ф. Гульди – зміст, тобто що піаніст зможе донести до слухача, з якою глибиною він це зробить і як самий важливий критик його зрозуміє. Саме тому технічні та віртуозні аспекти виконавець висуває на другий план. «У пошуках “живої” музики він не раз намагався вирватися з рамок традиції, іноді в провокуючій, бунтарській манері, спрямовувався на нові шляхи, що залишало його захоплені ортодоксальних прихильників “класики”, але, з іншого боку, допомагало знайти спільну мову з тими пластами публіки, особливо з молодим поколінням, які погано уявляли собі взагалі, що таке концертує піаніст» [20].

3.3. Концерт В. Моцарта №20 у трактовці Ф. Гульди

В. Моцарт – один з найвизначніших композиторів епохи Класицизму, який суттєво вплинув на розвиток світової музичної культури. Це обумовило величезний інтерес до творчості композитора і, природно, велику кількість наукових праць, йому присвячених. У фортепіанному мистецтві однією з фундаментальних книг в цьому плані є відома «Інтерпретація Моцарта» Є. та

П. Бадури-Скоди. В цій книзі увага авторів спрямована на досягнення базових питань щодо виконання моцартівських творів, зокрема питань орнаментики, темпу, виконання каденцій у фортепіанних концертах тощо.

На питання що й досі бентежить багатьох музикантів «яке ідеальне звучання творів В. Моцарта?» Є. та П. Бадура-Скода відповідають, залишаючи нам право вибору: «музично-виконавське мистецтво завжди ставить перед нами задачу знайти компроміс між історичним пізнанням та світом почуттів нашого часу» [3, с. 262]. Тож, вони розуміють, що кожна епоха знаходитиме своє звучання цих творів і, власне, свого В. Моцарта. Ця необхідність творчого пошуку обумовлена ще й тим, що композитор був одним з перших, хто писав саме для фортепіано – у той час «молоточкового клавіру», що визначило декілька важливих параметрів організації моцартівських творів для клавішно-струнних інструментів:

- «звук моцартівського роялю менш <великий>, але більш витончений, різкіше окреслений, виразно обмежений та більш концентрований» [3, с. 289];
- самотутня метро-ритмічна організація: «розчленування музики В. Моцарта на дрібні метро ритмічні долі вбиває її, руйнує її ритмічний порядок та природній плин;
- специфічне розуміння темпу, який крім іншого “являється характером руху» [3, с. 132].

Також необхідно сказати про ще один дуже важливий момент, а саме про те, що мистецтво Класицизму багато в чому наслідувало художні принципи Бароко, у тому числі, у питанні організації фактури. Відомо, що фразування та артикуляція були найважливішими засобами виразності у клавірному мистецтві. Адже саме артикуляція дозволяла реалізувати поліфонічний потенціал музичної фактури. Відомо, що у процесі збільшення динамічного потенціалу клавішно-струнних інструментів музиканти класичної доби поступово виробили нові прийоми гри на інструменті, що передбачали інші параметри звуковидобування: використання ваги руки,

плечового апарату, педалі тощо. Проте у моцартівському спадку це ще було справою майбутнього, тому питання артикуляції привертало увагу багатьох дослідників творчості митця. Адже артикуляція – це «характер твору, необхідний для уточнення самих дрібних одиниць музичного чи словесного тексту» [47]. І саме тому проблемам артикуляції надавали великого значення, розшифровуючи у методичній літературі «конкретні засоби, завдяки яким передавались артикуляційна виразність та найтонші градації звуку» [47].

Дослідники зазначають, що одним з суперечливих штрихів у В. Моцарта є *staccato*, через те, що у ті часи користувалися різними варіантами його запису. Хтось з музикантів позначав цей штрих крапками, хтось – рисками, а хтось користувався і тими, і тими знаками. На думку Ю. Рьонгена «на початку XIX століття почали робити відмінності між рисками та крапками; тому гравери сонат В. Моцарта думали, що і В. Моцарт знав ці відмінності, та, більш або менш точно дотримуючись рукописам, стали користуватись обома позначеннями. В. Моцарт за достовірними відомостями і не припускав, що крапки та риси можуть якось відрізнятись між собою. Правда в окремих випадках у нього дійсно зустрічаються крапки. Але тоді він записував лігу для того, щоб позначити *portamento*» [3, с. 315].

Ще одним важливим моментом у виконавській інтерпретації клавірного доробку В. Моцарта є орнаментика, якій присвячено великий розділ у книзі Є. та П. Бадюра-Скода які стверджують, що «В. Моцарт надавав своїм інтерпретатором свободу у трактуванні прикрас» [3, с. 347]. Так, в якомусь сенсі з ними можна погодитись, адже музика – це мистецтво, яке не підкоряється вказівкам. Але не потрібно забувати, що свобода та інтуїція «формуються у процесі оволодіння культурою та конкретними знаннями» [3, с. 347].

Відомий факт, що В. Моцарт не завжди детально записував свої твори. У цьому процесі йому допомагала сестра та батько, тому деякі прикраси і навіть пасажі можуть бути не авторськими. Згодом зміни до моцартівських текстів вносили редактори, спираючись на власне розуміння авторського

здуму іноді істотно змінюючи його. Не випадково, Ф. Е. Бах стверджував, що навіть «новий мордент чи групетто, що внесені чиєюсь рукою, не лише не допомагають розкрити зміст, а навпаки, спотворюють її» [3, с. 351].

Спираючись на вищезазначені відомості щодо інтерпретації моцартівських творів, проаналізуємо концерт для фортепіано з оркестром №20 (d-moll) К. 466 В. Моцарта у виконавських версіях П. Бадурі-Скоди, Ф. Гульди та А. Шиффа. Перш за все скажемо про те, що протягом життя В. Моцарт, якій поєднував професії композитора та виконавця, неодноразово звертався до концертного жанру. Тож, він прекрасно розумів органологію тогочасних клавійно-струнних інструментів та їх звукозображальні можливості. А щодо специфіки виконавського стилю В. Моцарта, то вона відображена у спогадах його сучасників. Так, М. Клементі казав: «Я доти не чув нікого, хто б грав так натхненно і з такою грацією, Й. Гайдн – музика В. Моцарта йшла від самого серця, Немецьк – під час виконання він вмів ними користуватись так природно та плавно, що очі насолоджувались не менше за вуха» [26, с. 6].

Також залишилися й спогади щодо реакції композитора на виконання його творів іншими музикантами: «Ні на що Моцарт не скаржився так сильно, – зазначають сучасники, – як на псування його творів при публічному виконанні, головним чином шляхом перебільшення темпу» [52]. Цікаво, що подібно до Ф. Ліста, В. Моцарт також стверджував, що, зіграти п'єсу швидко легше, ніж повільно: «У швидкому темпі можна не вдарити декількох звуків і цього ніхто не помітить. Але що ж в цьому доброго? При швидкій грі можна змінювати як в правій, так і в лівій руці, і цього ніхто не побачить і не почує. Але хіба це добре?» [52]. Ми маємо змогу прочитати власні спогади композитора щодо його виконавських еталонів. Зокрема, відомий лист до батька, у якому В. Моцарт розповідає про своє змагання з М. Клементі. «Я не роблю ніяких гримас і все ж, за його твердженням так виразно граю на його інструментах, як ніхто ще до мене не грав. Всі вони дивуються, що я завжди точно дотримуюся такт. Вони не можуть собі уявити

tempo rubato в Adagio, при якому ліва рука про це нічого не знає; у них вона піддається правій» [1].

Значне місце у творчому доробку композитора займають двадцять сім фортепіанних концертів. Як відомо, вчені пропонують наступну періодизацію творчості композитора:

- зальцбургський період – 1756-1780 рр.;
- віденський період – 1781-1791 рр.

Спираючись на неї скажемо, що В. Моцарт писав концерти для фортепіано протягом усього життя – перший концерт було написано у 1773 р., а останній – у 1791р. Тож, можна припустити, що фортепіанні концерти В. Моцарта відображають становлення та еволюцію стилю музичної творчості композитора.

Дослідники підкреслюють, що клавірна спадщина В. Моцарта має багато зв'язків з його оперною творчістю, що обумовлює її яскравість, мелодійну насиченість та майже наочну дієвість. При цьому, як і в інших жанрах, тут збережені основні принципи музичного Класицизму й, зокрема, вимога щодо коректності висловлювання: «Музика навіть у приголомшливих сценах ніколи не повинна ображати слух» [26, с. 13]. Концертна творчість В. Моцарта є дуже важливим етапом у становленні цього жанру, його русі від барокової традиції *concerto grossi* до віртуозних творів композиторів-романтиків. Тому партія фортепіано має імпровізаційний характер, а партія оркестру скоріше співставляється з нею, чи протиставляється. Традиційно, концерти тричастинні: перша частина – сонатне *allegro* з подвійною експозицією; друга – ліричний центр, можна почути відзвуки французької арієти, німецької пісеньки, драматичну арію з якоїсь італійської опери; третя – жвавий фінал, який найчастіше пишуть у формі рондо-сонати. Звісно, за правилами тих часів соліст мав виконати каденцію, частка з яких, на щастя, була зафіксована самим композитором. Збереглося 36 каденцій до 14 концертів.

Важливим для розуміння задуму творів В. Моцарта є відбір тональностей: «у C-dur він написав музику стриманої сили, D-dur слугував йому для створення музичних картин урочистих та блискучих, G-dur – для образів мужніх веселощів; ліричну, проникливу радість втілює він в A-dur, а енергійні, часом різкі тони – в F-dur; розкішню і величчю пройняті B-dur концерти; нарешті, глибиною змісту і своєрідністю відрізняються його два мінорних концерти (в d і c moll) – кращі творіння Моцарта в цьому жанрі» [26, с.19].

Концерт № 20 К. 466 d-moll було написано 10 лютого 1785 року, тож, він відноситься до віденського періоду. Прем'єра концерту відбулася на наступний день і у листі Леопольда Моцарта до доньки ми знаходимо відомості про те, що переписка партій була завершена буквально за лічені хвилини до початку концерту.

Концерт складається з трьох частин. Перша частина Allegro – написана в сонатній формі. Музичний матеріал головної партії характеризує відчуття тривоги, неспокою, навіть напруги, що підкреслено синкопованим ритмом. Побічна партія відрізняється за образною сферою, в ній можна почути пасторальні наспіви. Після традиційного співставлення драматичної та ліричної тем у розробці, обидві отримують подальший розвиток у динамізований репризі. Друга частина – Andante con moto, має авторське визначення жанру – романс. Музика в цій частині світла та в ній відчувається внутрішня гармонія та спокій. Складається з трьох епізодів, що побудовані по принципу контрасту. Фінал Prestissimo повертає слухачів до образної сфери першої частини. Головна тема – стрімка, енергійна, рухлива, спочатку викладається солістом, а згодом оркестром. Побічна партія має пристрасний та мінорний характер. Розробка дуже коротка й фактично є аналогом предикту до репризи, в кінці стверджується радісний тріумф.

Ще однією важливою складовою архітекτονіки концертного жанру того часу була каденція, яка «для В. Моцарта була не тільки прекрасною можливістю вільної імпровізації <...>, але і засобом розкриття сутнісних

сторін жанру концерту, отже індикатором його семантики» [11, с. 60]. У концерті №20 d-moll їх передбачено дві – наприкінці першої та третьої частин. На жаль, авторські каденції не збереглися, проте їх створили інші композитори (Л. Бетховен, К. Шуман, Й. Брамс, К. Райнеке, Ф. Бузоні, Е. Бергель). Втім, іноді ці каденції сприймаються як дещо чужорідне, що вступає у певне протиріччя з образним строєм так фактурою концерту, адже ці музиканти «не стільки проводять “ревізію” класичної каденції В. Моцарта, скільки переосмислюють необхідні складові у зв’язку з новими творчими завданнями» [11, с. 61].

Ця різниця творчих настанов, що презентують різні художні епохи й обумовлює наявність величезною кількості інтерпретацій моцартівських концертів. Звісно, всі вони в чомусь і співпадають, але кожен виконавець має свій індивідуальний стиль, життєвий досвід, світосприйняття. Так, у роботі ми звернулися до виконавських версій Концерту №20 В. Моцарта музикантів, які за естетичними вподобанням дуже розрізняються, що, втім, не виключає того, що в їх трактуванні цього твору є багато спільного. Цей певний збіг може бути пояснений тим, що у творчості Ф. Гульди, А. Шиффа та П. Бадури-Скоди бароковий та класичний репертуар займає дуже важливе місце.

Так, П. Бадура-Скода здійснив запис Концерту двічі: у 1956 році він виконав його у віденській опері (диригентом був М. Хорват), а у 1990-91 році працював над записом концерту із Празьким камерним оркестром. Проаналізуємо першу з них і почнемо з того, що як автор книги, присвяченій особливостям виконавського осягнення творчості В. Моцарта, П. Бадура-Скода багатьма сприймається як взірець. Але, хоча в плані звуковидобування він максимально намагається приблизитись до стилю В. Моцарта, все ж таки, не можна цю версію сприймати як академічну. Скоріше, задум виконавців (й піаніста, й диригента) побудовано на свідомому співставленні стильових домінант творчості композитора: класичної та сентиментальної. Завдяки цьому фактура твору начебто оживає, наповнюючись теплом ліричного

висловлювання та жвавістю агогічного руху, що вступає у певне протиріччя з романтичним образом, що втілює оркестр. Таким чином концертний принцип тут втілено ще й завдяки тому, що соліст та оркестр презентують різні стильові сфери. Оркестр звучить яскраво, динамічно насичено, а партія фортепіано, при всіх «вільностях», що допускає виконавець сприймається як контрастна, більш стримана. Однією з передумов цього, безумовно, була обізнаність П. Бадура-Скода у специфіці звукового образу клавійно-струнних інструментів часів В. Моцарта. Тому можна констатувати важливу роль дрібної пальцевої техніки, мінімальне використання педалі та динамічного потенціалу роялю. Хоча той факт, що піаніст грає бетховенську каденцію дає нам змогу ще раз підкреслити, що він не прагнув до автентичності.

А. Шифф також має декілька записів даного концерту. У 2010 році він виконав його з берлінським та баварським оркестрами. А. Шифф, як і більшість музикантів стверджує, що музичне мислення В. Моцарта пов'язано з оперою, навіть коли героїв на сцені можна і не побачити. У передмові до відео запису Концерту А. Шифф каже: «Я дуже ретельно вибираю роботи, які підходять для цього параметра. Для мене фортепіанний концерт Моцарта – це опера без сцени і співаків. Вся опера відбувається в уяві. Мені завжди хотілося поєднати ці два твори, увертюру і фортепіанний концерт, і поставити їх в театрі. Ви чуєте увертюру, потім піднімається завіса – в нашій уяві – але замість Лепорелло ми чуємо цей чудовий фортепіанний концерт» [66].

Ця промова розкриває нам одну сторону виконавського задуму – намагання відтворити сценічну дію, що передбачає певну свободу висловлювання, що, найчастіше, вітається в академічному виконавстві. Інша сторона – це вплив автентичної традиції, згідно якої інструментальні концерти доби Бароко та раннього Класицизму виконуються без диригента. На думку А. Шиффа таке виконання наближує концерти до камерного музикування, коли ідея сумісної творчості домінує над ідеєю змагальності:

«коли ми виступаємо без диригента, я маю це чудове спілкування з іншими музикантами. З диригентом ви повністю втрачаєте відчуття камерної музики. Це те, як Моцарт грав ці твори. Тут не було задіяно жодного диригента. Це сталося пізніше, і при всій повазі до диригентів, я вважаю, що їм не місце в цій музиці» [66].

Таким чином, можна стверджувати, що і інтерпретація А. Шиффа – це поєднання музичних принципів двох епох. В грі відчувається опора на пальці та дрібна техніка, наслідування клавесинного звучання та штрих *portamento*. Саме ці аспекти об'єднують його інтерпретацію з інтерпретацією П. Бадурі-Скоди. Адже відомо, що А. Шифф велику увагу приділяє вивченню барокової музики, що не могло не відобразитись навіть на класичному творі. Особливе значення він надає підголоскам та намагається поліфонізувати фактуру. Разом з цим, як сучасний піаніст А. Шифф має специфічне метро-ритмічне та агогічне відчуття. Свобода, незалежність, легкість та невимушеність висловлювання – це відчувається з перших тактів. Окремої уваги заслуговує те, як піаніст трактує каденцію Л. Бетховена, яка у виконанні А. Шиффа начебто переносить нас до іншої стильової епохи. Музичний матеріал каденції викладено настільки динамічно, що виникає певний контраст із попереднім музичним матеріалом.

Ф. Гульда зробив декілька записів моцартівського концерту з доволі великим часовим інтервалом. Перший запис було зроблено у 1975 році з віденським оркестром, а другий у 1986 році. Ф. Гульда чудово справляється з декількома задачами одночасно, адже так як і А. Шифф виступає не лише у ролі виконавця, а й у ролі диригента. Якщо аналізувати гру Ф. Гульди то з перших акордів відчувається його захопленість творчістю Л. Бетховена. Можливо тому він єдиний з трьох виконавців, хто виконує бетховенські каденції і до першої, і до третьої частини. Це обумовлює наступні параметри організації фактури: форсовану атаку, широку динамічну шкалу тощо. Можна сказати, що Ф. Гульда наближується до романтичного звучання. Незважаючи на це, його версії Концерту притаманна ніжність та співучість.

Виконавець доволі часто користується педаллю, завдяки чому звучання втрачає ясність та точність, що характерно для романтичного образу роялю. Оркестр стриманий у динамічних відтінках і таким чином контрастує з партією соліста.

Висновки до розділу 3.

Проведено порівняльний аналіз творів в інтерпретаціях Ф. Гульди та інших піаністів. Виявлено, що твори епохи Бароко музикант виконував і на фортепіано і на клавикорді, вважаючи, що клавесин має менше виразних можливостей. Твори Л. Бетховена та В. Моцарта у виконанні піаніста тяжіють до романтичної манери та не вирізняються бравурністю, швидкістю. Усю увагу Ф. Гульда зосереджує на змісті та нотному тексті.

ВИСНОВКИ

Систематизовано наукові праці, присвячені фортепіанному мистецтву XX століття з особливим акцентом на доробку вітчизняних, зокрема харківських музикознавців. Зроблено висновок, що існуючі праці висвітлюють наступні базові проблеми: інтерпретація музики, історія фортепіанного мистецтва, методика навчання гри на фортепіано та деякі параметри майстерності музиканта виконавця. Також дослідники значну увагу приділяють творчості видатних музикантів та дослідженню жанрів фортепіанного мистецтва.

Зазначено, що особливу увагу науковців привертають питання, пов'язані з дослідженням феномену індивідуального виконавського стилю. Тут співіснує декілька авторських концепцій, кожна з яких спирається на певний параметр. Зроблено припущення, що за концепцією О. Катрич Ф. Гульду можна віднести до аполонічного типу виконавців, а за К. Мартінсенем до класичного або статичного типу. Таких виконавців вирізняє тяжіння до стрункості архітекtonіки музичних творів, увазі до найдрібніших нюансів музичної фактури, уникання відвертої емоційності висловлювання. Втім, необхідно підкреслити, що не менш важливою складовою стилю творчості Ф. Гульди була жага до експериментів, що проявлялася у захопленні мистецтвом так званого третього пласту, активних пошуках нових форм музикування, створення фестивалів, оркестрів, композиторській діяльності. Ф. Гульда давав майстер-класи, полюбляв перфоманси в яких поєднував класичну музику, сучасні технології для підсилювання звуку та гри світла, а також співпрацював з джазовими музикантами, наприклад, Чіком Коріа, Хербі Хенкоком.

На підставі узагальнення відомостей життєдіяльності Ф. Гульди розроблено періодизацію:

- *перший або учнівський період – 1939-1942 р.*
- *з 1949 по 1973 роки – середній період*
- *пізній період – 1973 по 1999 роки.*

Окремий підрозділ присвячено композиторській діяльності Ф. Гульди якою він займався протягом всього життя. Перший твір «Allegretto для клавіру» було написано у 9 років. Аналіз творчого доробку митця свідчить, що найулюбленішим його інструментом було фортепіано, адже для нього написана більшість творів. Проте Ф. Гульда не залишив поза увагою і групу струнних інструментів, зокрема, ним написано концерт для віолончелі, а також твори для хору, голосу з супроводом та композиції для духових. Характерною ознакою творчості пізнього періоду є цікавість до аранжування та імпровізації – це твори Ф. Шуберта, Р. Шумана, В. Моцарта.

Проаналізовано наступні твори Ф. Гульда: п'єса «For Rico», Токата №6 зі збірки Play Piano Play, Концерт для віолончелі та духового оркестру op.129, які демонструють тяжіння автора до синтезу класичної та джазової традицій. Зазначу, що твори Ф. Гульди популярні і у нашій країні. Так, Концерт для віолончелі та духового оркестру звучав в минулому році в Харкові у виконанні Молодіжного академічного симфонічного оркестру, солював Ігор Єрмоменко. Концерт було створено у 1980 році. Перш за все, привертає увагу оригінальний склад оркестру: духовий оркестр з гітарою та ударними. Не менш цікавими є назви частин: Увертюра, Ідилія, Каденція, Менует, Фінал.

У третьому розділі роботи виконавські концепції Ф. Гульди представлено як результат синтезу різних музичних традицій. Окремими блоками висвітлено порівняння творів в інтерпретаціях Ф. Гульди та інших піаністів. Перший підрозділ присвячено клавірним творам Й. С. Баха, адже Ф. Гульда був відомий як виконавець барокової музики. Виконував клавірну

музику Бароко і на сучасному фортепіано, і на клавикорді. Так ним записано два томи ДТК (перший том у 1972, другий – 1973 році у Німеччині), англійська сюїта №2,3, Італійський концерт, токати для клавіру №2 та багато іншого. Піаніст вважав, що клавикорд здатен передавати більше виразних можливостей ніж клавесин. Це пояснює його зацікавленість та виконання творів саме на клавикорді В роботі співставлено наступні твори: Прелюдія та фуга c-moll та f-moll з ДТК 1т. Й. С. Баха, а також Англійська сюїта №2 a - moll Й. С. Баха у виконанні Ф. Гульди та Г. Гульда.

Проаналізувавши фортепіанні сонати з ор. 14 Л. Бетховена можна зробити припущення що любов до пошуків та експериментів ніколи не залишала композитора. Можливо саме ці аспекти приваблювали Ф. Гульду у творчості музиканта. Відомо, що виконавець зіграв та записав усі 32 сонати, тому у другому розділі представлено виконання цих сонат Ф. Гульдю та П. Бадурою-Скоди.

Останній підрозділ присвячено найулюбленішому композитору Ф. Гульди – В. Моцарту. Цікавий факт, що піаніст ініціював власну смерть у день народження митця, а через рік це дійсно сталося. Серед величезної кількості творів обрано Концерт для фортепіано з оркестром d -moll №20 К. 466 В. А. Моцарта у виконанні П. Бадури-Скоди, А. Шиффа та Ф. Гульди.

Отже, бачимо, що творчість Ф. Гульди є яскравим прикладом синкретичності фортепіанного мистецтва ХХ століття, розвиток якого обумовлювався взаємодією багатьох художньо-естетичних систем, взаємодією академічних традиції автентичного виконавства, мистецтва авангарду та музика «третього пласту» – джазом та естрадною культурою. З впевненістю можна сказати, що на творчість Ф. Гульди так чи інакше вплинули майже всі ці течії, що й обумовлює самотність стилю музичної творчості музиканта.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. История фортепианного искусства URL : https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/alekseev_ifi1_7.htm (дата звернення 7.03.2021).
2. Arrau К. URL : <http://notkinastya.ru/klaudio-arrau/> (дата звернення 5.03.2020).
3. Бадюра-Скода Е., Бадюра-Скода П. Интерпретация Моцарта. М.: Музыка, 1972. 373 с.
4. Баренбойм Л. Путь к музицированию. Л.: Советский композитор, 1979.-352 с.
5. Бах Й. С. Хорошо темперированный клавир. Москва : Музыка, 1993. Т. 1, 136 с.
6. Бах. Й.С. Хорошо темперированный клавир. URL : <https://www.mosconsrv.ru/ru/disk.aspx?id=149646> (дата звернення 20.03.2021).
7. Бетховен Л. URL : <https://юцит.рф/lyudi/bethoven-citaty.html> (дата звернення 30.11.2020).
8. Бетховен Л. Соната №10. URL : <https://musicseasons.org/bethoven-sonata-10-sol-mazhor/> (дата звернення 20.05.2020).
9. Бетховен Л. Соната №10. URL : https://www.belcanto.ru/beethoven_ps_10.html (дата звернення 18.10.2019).
10. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений Й. С. Баха. Москва : Музыка, 1989. 388 с.
11. Бондаренко М. Каденції до сонатних Allegro клавірних концертів В. Моцарта:питання типології та історичної перспективи // Когнітивне музикознавство, 2012. С. 57-67.

12. Бондаренко О. М. Токата в українському фортепіанному мистецтві: генеза та шляхи трансформації жанру : авторф. дис. ... канд. мистецтвознавств : 17.00.03, Харків, 2017, 17 с.
13. Бочаров Ю. С. Английские сюиты Й. С. Баха – загадка названия // Вестник Санкт-Петербургского университета искусствоведение, 2018, Т. 8. С. 3 – 16.
14. Бунтова Ю. Редакторская деятельность А. Гондельвейзера на примере сонаты № 21 ор. 53 Л. Бетховена // Музыкальный журнал Европейского Севера, 2019, №1. С. 48 – 71.
15. Великие исполнители XX века. URL : <http://o-music.org/piano/kempff/kempff.htm> (дата звернення 30.05.2020).
16. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства. 17.00.03. Одеса, 2008. 16 с.
17. Все сонаты Л. Бетховена. URL : <https://www.philharmssociety.spb.ru/articles/33words> (дата звернення 16.05.2020).
18. Гондельвейзер А. Глазами современников. Москва : Серебряные нити, 2014. 518 с.
19. Гондельвейзер А. Тридцать две сонаты Л. Бетховена. Исполнительские комментарии. М. : Музыка, страницы. 1966. 290 с.
20. Гульда Ф. URL : <https://www.belcanto.ru/gulda.html> (дата звернення 18.05.2020).
21. Гульда Ф. URL : <http://www.gulda.at/english/biographie/text.html> (дата звернення 17.04.2022).
22. Гульда Ф. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=0MLMcTcDwjw> (дата звернення 20.05.2022).
23. Гульда Ф. URL : <https://www.prestomusic.com/classical/products/8473879-friedrich-gulda-plays-beethoven> (дата звернення 20.05.2020).
24. Гульда Ф. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YML1sfPsU9E&t=630s> (дата звернення 24.09.2021).

25. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства. Київ, 2002. 20 с.
26. Друскин М. С. Фортепианные концерты Моцарта // Ленинградская филармония, 1939. 48 с.
27. Катріч О. Аналітичний ресурс концепцій музично – виконавських архетипів контексті взаємодії культурологічних парадигм ероса і етоса // Музично – виконавське мистецтво :традиції, персоналії, теоретичні концепції, 2015. С. 207 – 218.
28. Катріч О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобич: Відродження, 2000. 100 с.
29. Кашкадамова Н. . Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах : Навч. посібник / Н.Кашкадамова. – Тернопіль : СМП «Астон», 1998. 300 с.
30. Кемфп. В. URL : <http://o-music.org/piano/kempff/kempff.htm> (дата звернення 12.02.2020).
31. Керчмер Э. Строеие тела и характер. URL : <https://psyfactor.org/lib/typology-kretschmer-2.htm> (дата звернення 20.02 2020).
32. Кириллина Л. Бетховен. Жизнь и творчество, Москва, 2009 Т. 1, 2. 540 с.
33. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... канд. наук : 17.00.03. Київ, 2020. 519 с.
34. Конен В. Дж. История зарубежной музыки : 4т. Москва : Музыка, 1981. Т. 3 472 с.
35. Копелюк О. О. Фортепіанна творчість І. Карабиця: феноменологія стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавств : 17.00.03. Харків, 2018. 16 с.
36. Любимов А. Исполнение фортепианных прозведений Л. Бетховена на исторических инструментах. URL :

- <https://orpheusradio.ru/news/discussions/1061/lyubimov-istoricheskie-instrumenty> (дата звернення 16.05.2020).
37. Медушевский В. В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. 1984, вып. 5. С. 5 – 17.
 38. Мильштейн Я. Хорошо темперированный клавир Й. С. Баха и особенности его исполнения. Музыка : Музыка, 1967. 393 с.
 39. Моцарт В. Фортепианный концерт №20 ре минор, К.466 в исполнении П. Бадеры-Скоды URL : https://www.youtube.com/watch?v=AnK5I6cQAL8&ab_channel=PaulBadura-Skoda-Topic (дата звернення 24.11.2020).
 40. Моцарт В. Фортепианный концерт №20 ре минор, К.466 в исполнении А. Шиффа URL : https://www.youtube.com/watch?v=smCcU4NofsQ&t=1592s&ab_channel=Klavierplus (дата звернення 30.11.2020).
 41. Моцарт В. Фортепианный концерт №20 ре минор, К.466 в исполнении Ф. Гульды URL : https://www.youtube.com/watch?v=z1WVYFVDf4E&t=229s&ab_channel=ClassicPerformances2 (дата звернення 30.11.2020).
 42. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю // кийівське музикознавство, 1998. – вип. 1. – с. 87-93
 43. Моцаренко К. В. Жанр фортепіанної багателі в сучасній українській композиторській творчості: індивідуально-стильовий аспект : автор. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2021, 24 с .
 44. Николаева Т. П . URL : <https://www.mosconsrv.ru/ru/disk.aspx?id=149646> (дата звернення 14.11.2021).
 45. Пічкур М. Метод стилізації як засіб творчого розвитку майбутнього дизайнера на заняттях композиції // Проблеми підготовки сучасного вчителя. №10 (час.3), 2014. С. 105-110.

46. Попов Ю. К. Артистизм С. Рахманинова и специфика его проявления в творческой деятельности русского музыканта // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв, 2011. №4. С. 219 –222.
47. Проблемы артикуляции URL : <https://infourok.ru/metodicheskaya-razrabotka-priyomy-artikulyacii-v-fortepiannom-ispolnitelstve-5394612.html> (дата звернення 3.04.2021).
48. Пруцкая В. Об исполнительской трактовки Л. Бетховена. URL : <http://web.snauka.ru/issues/2015/08/56858> (дата звернення 17.05.2020).
49. Ракочі В. О. Інструментальний концерт: проблеми класифікації // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2021. Вип. 7, С. 7-35.
50. Ревенко Н. В. Інструментальне виконавство (фортепіано). Миколаїв : РАЛ – поліграфія, 2020. 212 с.
51. Ревенко Н. В. Використання фортепіанних творів польських композиторів ХХ століття на заняттях з «Інструментального виконавства» // Молодий вчений, 2017. №10. С. 521-524.
52. Особенности исполнения сонат В. Моцарта URL : <https://elibrary.ru/item.asp?id=42934828> (дата звернення 3.03.2021).
53. Савицька Н. Початок композиторського шляху: стратегія оволодіння професією // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2015. №45. С. 34 – 47.
54. Сікорська Н. Клавірна Музика Бароко в редакціях другої половини ХІХ ст.: становлення історично інформованого виконавства : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2016, 17 с.
55. Смирнова М. В. А. Шнабель в контексте фортепианной культуры первой половины ХХ века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Санкт – Петербург, 2006, 414 с.
56. Сухленко І. Ю. Виконавський стиль В. Горовиця у руслі розвитку романтичної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав : 17.00.03. Харків, 2011, 16 с.

57. Тимофєєва К. В. Інтерпретологія в системі сучасного музикознавства // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вип. 32, 2011. С. 177-187.
58. Теличко В. Ф. Д. Задор – непересічна особистість // Науковий вісник Ужгородського університету, серія «Історія». Вип. 28, 2012, С. 27-31.
59. Фекете О. В. Формування виконавської концепції музичного твору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавств : 17.00.03. Харків, 2017, 17 с.
60. Фортепианні сонати №9 і №10 Л. Бетховена. URL : <http://ludvig-van-beethoven.ru/fortepiannye-sonaty-9-i-10-betxoven-opus-14.html> (дата звернення 19.05.2020).
61. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства, 2014. Изд. 4-е испр. 320 с.
62. Чернявська М. С. Піаністичні дуелі Л. Бетховена і його сучасників – віртуозів // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2015. №45 С. 59 – 70.
63. Швейцер А. Й. С. Бах. Москва : Музыка, 1965. 728 с.
64. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
65. Шип С. В. Стилизация как художественно-выразительный прием в современной украинской музыке // Проблемы музыкальной культуры. Вып. 2. Київ : Музична Україна, 1989. С. 86–104.
66. Шифф А. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=smCcU4NofsQ&list=LL&index=68&t=1592s> (дата звернення 3.03.2021).
67. Шнабель А. Человек года URL : <http://cinematheque.ru> (дата звернення 7.02.2020).
68. Шукайло В. Ф. Шлях до майстерності піаніста: навчально-методичний посібник. / В. Ф. Шукайло – Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2017. 206 с.
69. Bach J. Well tempered clavier, Book 2 A. Schiff Friedrich Gulda: https://www.youtube.com/watch?v=5gTA5q6eqyo&list=PLfo_f-

OJyxFhfov3m9Zgypsi4DBJ4bNba&ab_channel=FelicesCantusBach%26Scarlati (дата звернення 4.12.2020).

70. Bach J. Well tempered clavier, Book 2 Friedrich Gulda URL : https://www.youtube.com/watch?v=TWQJKSlrSiY&ab_channel=Sofronichrist (дата звернення 16.12.2020).
71. Harnoncourt N. The Musical Dialogue: Thoughts on Monteverdi, Bach, and Mozart. Portland : Amadeus Press, 1997. 280 p.
72. Martienssen C. A. Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens. Leipzig : Verlag Breitkopf & Härtel, 1930. 251 p.
73. Rampe S. Bach Klavier- und Orgelwerke: Das Handbuch / hrsg. von Teilband I. Laaber: Laaber Ver-lag, 2007. 532 P.
74. Parry C. H. Johann Sebastian Bach. The Story of the Development of a Great Personality. New York, London, G. P. Putnam's Sons, 1909, 584 p.
75. Tureck R. An Introduction to Bach for E. M. I. London : Oxford University Press, 160. 38 p.
76. Forkel N. Johann Sebastian Bach: His Life, Art, and Work , 2011. 366 p.
77. Walker A. Reflections on Liszt, 2005. Cornell University Press. 277 p.