

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

**ФОРТЕПІАННЕ МИСТЕЦТВО
В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ЧАСОПРОСТОРІ**

Колективна монографія

Харків
2023

УДК 780.616.432.03(4)

Ф 80

*Рекомендовано до друку вченою радою
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(протокол № 8 від 30 березня 2023 р.)*

Рецензенти:

Драч Ірина Степанівна – завідувач кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, доктор мистецтвознавства, професор;

Щепакін Васильй Михайлович – доцент кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури, доктор мистецтвознавства, доцент

Головний редактор:

Александрова Оксана Олександрівна – завідувач кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, доктор мистецтвознавства, професор кафедри

АВТОРИ:

**Н. Ю. Зимогляд, П. А. Кордовська, Д. В. Кутлуєва, О. В. Погода,
І. Г. Довжинець, К. Ю. Краснощок, О. В. Михайлова,
Т. О. Сирятська**

Фортепіанне мистецтво в європейському часопросторі: колект. монографія / Н. Ю. Зимогляд, П. А. Кордовська, Д. В. Кутлуєва та ін.; ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків: Вид. Естет Принт, 2023. 284 с.

ISBN 978-617-95214-1-6

У монографії узагальнено науковий доробок викладачів кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Широкий спектр тематики наукових розвідок охоплює питання історичного музикознавства й інтерпретології, сольного та ансамблевого виконавства, камерно-інструментальної і камерно-вокальної композиторської творчості, музичної педагогіки. Увагу зосереджено на історично-текстологічних й інтерпретаційних аспектах творчості Й. С. Баха; жанрових і комунікативних властивостях фортепіанних квіртетів В. А. Моцарта; особливостях стилістики фортепіанних фантазій Л. Бетховена. Поглиблено досліджено творчість французьких авторів – К. Дебюссі, Д. Мійо, А. Онеггера, Ф. Пуленка і видатного українського композитора М. Скорика. Фортепіанну школу України осмислено з позицій феноменології й онтології як системне явище і як феномен національної культури.

Видання адресовано музикознавцям, культурологам, здобувачам освіти навчальних закладів культури і мистецтва, викладачам-піаністам, широкому колу читачів, поціновувачам фортепіанного мистецтва.

Матеріали подані в авторській редакції та відображають власну наукову позицію авторів, які несуть повну відповідальність за точність наведених фактів, цитат, наукової термінології, імен, джерел посилання.

УДК 780.616.432.03(4)

ISBN 978-617-95214-1-6

© ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2023
© Зимогляд Н. Ю., Кордовська П. А., Кутлуєва Д. В. та ін., 2023

ЗМІСТ

ВСТУП	4
Зимогляд Н. Ю. УКРАЇНСЬКА НАЦІОНАЛЬНА ФОРТЕПІАННА ШКОЛА ПЕР- ШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ	7
Кордовська П. А. ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ ПРОСТІР «ГОЛЬДБЕРГ-ВАРІАЦІЙ» Й. С. БАХА	56
Кутлуєва Д. В. РОЛЬОВІ ФУНКЦІЇ ПІАНІСТА В КАМЕРНО-ІНСТРУМЕН- ТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ НА ПРИКЛАДІ ЖАНРУ ФОРТЕПІАННОГО КВАРТЕТУ У ТВОРЧОСТІ В. А. МОЦАРТА	90
Погода О. В. «СИНТЕЗ МИНУЛОГО ТА МАЙБУТНЬОГО» У ФОРТЕПІАН- НИХ ФАНТАЗИЯХ Л. БЕТХОВЕНА	112
Довжинець І. Г. ФАКТУРА ЯК ЗАСІБ ВІДТВОРЕННЯ ПЛЕНЕРУ У ФОРТЕПІ- АННІЙ МУЗИЦІ	146
Краснощок К. Ю. КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ ЦИКЛИ Д. МІЙО ТА А. ОНЕГГЕ- РА НА ВІРШІ Ж. КОКТО В КОЛЕСІ БУТТЯ ФРАНЦУЗЬКОГО МОДЕРНІЗМУ	186
Михайлова О. В. Ф. ПУЛЕНК У ВИРІ ПОЕТИЧНИХ ОБРАЗІВ	219
Сирятська Т. О. ВИКОНАВСЬКІ КОНЦЕПЦІЇ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ C-DUR М. СКОРИКА	250
ПРО АВТОРІВ	282

ВСТУП

*Музика – це більше одкровення,
ніж уся мудрість і філософія.
Л. Бетховен*

У сучасних трансформаційних процесах, які створюють численні й потужні виклики у сфері функціонування культурно-мистецьких практик, багаторазово актуалізується питання щодо збереження духовного змісту і значущості тих форм художньої рефлексії, які в діахронії та синхронії культурного поступу поставали як концентроване втілення художнього опанування світу. Фортепіанне мистецтво є тим феноменом духовного, художнього буття людства, яке протягом століть репрезентувало концептуальні пошуки композиторів і виконавців, плідний синтез традицій та новацій, складні й неоднозначні процеси жанротворення і такі ж складні процеси формування нової музичної мови та мислення. Постаючи як непорушна триєдність педагогічного, виконавського та дослідницького вимірів, фортепіанне мистецтво у кожному з них перманентно резонувало з духовними пошуками історико-культурних епох.

Автори колективної монографії «Фортепіанне мистецтво в європейському часопросторі» ставили перед собою актуальне й важливе з наукового та практичного погляду завдання висвітлення фортепіанного мистецтва як складного системного явища в його перманентному бутті, яке різними своїми гранями співвідноситься з провідними духовними, стильовими, жанровими й іншими мейнстримами та є органічною складовою європейського культурного простору, позначеною виразними національними акцентами в просторі національної української культури.

У розділі «Українська національна фортепіанна школа першої половини ХХ століття» синтезуючий ракурс дослідження мистецтва піанізму стає основою, на якій висвітлюється загальнонаціональна та регіональна специфіка його методичних, педагогічних, наукових наста-

нов, розкриваються особливості його різних граней. Інтерпретаційний потенціал фортепіанного мистецтва в розділі «Інтерпретаційний простір "Гольдберг-варіацій" Й. С. Баха» розкривається в феноменологічно-онтологічному ракурсі, що стає підґрунтям для висвітлення настанов історично поінформованого виконавства та інтерпретаційного простору твору як перехрестя традицій і новацій. Звертаючись до фактично не опанованого музикознавчою думкою жанру фортепіанного квартету і розкриваючи особливості виконавської комунікації, у розділі «Рольові функції піаніста в камерно-інструментальній музиці на прикладі жанру фортепіанного квартету у творчості В. А. Моцарта» автори монографії висвітлюють концептуальну, композиційно-структурну, мовно-виразову специфіку жанру як одного зі значущих вимірів буття мистецтва піанізму в контексті камерно-інструментальної музики.

Розділ «“Синтез минулого та майбутнього” у фортепіанних фантазіях Л. Бетховена» репрезентує фортепіанне мистецтво як перехрестя традицій і новацій, простір формування інтенцій його майбуття та виявлення інтерпретаційного виконавського потенціалу.

У розділі «Камерно-вокальні цикли Д. Мійо та А. Онеггера на вірші Ж. Кокто в колесі буття французького модернізму» автори колективної монографії репрезентують фортепіанне мистецтво в історико-культурній процесуальності і первинній множинності виконавських вимірів, одним з яких є концертмейстерське мистецтво, стверджують його атрибутивну здатність до входження в різні концептуальні, стильові, виразові системи та винятковий сенсотворний і символотворний потенціал.

Розділи «Фактура як засіб відтворення пленеру у фортепіанній музиці» та «Ф. Пуленк у вирі поетичних образів» демонструють значущість міждисциплінарного дослідницького синтезу, на основі якого фортепіанне мистецтво в дослідженні постає в нерозривному зв'язку з історико-культурними, художніми процесами, як їх невід'ємна складова, що увиразнює духовні пошуки митців.

Замикаючи метафоричне, виявлене на рівні структури, національне «коло», яке забезпечує в колективній монографії синтез власне національного та європейського векторів дослідження фортепіанного

мистецтва, автори у фінальному розділі «Виконавські концепції концерту для фортепіано з оркестром С-Dur М. Скорика» репрезентують національний піанізм як явище, яке первинно позначено винятковою інтерпретаційною силою виконавського перетворення – живого втілення, та саме завдяки «вписаності» в європейський контекст, плюралістично індивідуалізованій буттєвості і первинній феноменологічній множинності детермінує вічну відкритість для подальших досліджень.

Наталія Зимогляд

УКРАЇНЬСЬКА НАЦІОНАЛЬНА ФОРТЕПІАННА ШКОЛА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Зимогляд Наталія

кандидат мистецтвознавства, доцент

Zimoglyad Nataliya

PhD in musicology, Associate Professor

ORCID: 0000-0003-2614-2181

DOI 10.34064/khnum5-03.01

Висвітлено діяльність українських педагогів-піаністів і виконавців першої половини ХХ століття, функціонування кафедр спеціального фортепіано, концертмейстерської та камерної майстерності, а також методики фортепіанної освіти музичних вишів Києва, Львова, Одеси й Харкова. Розглянуто проблеми репертуарної політики, досліджено питання щодо вивчення і пропагування української фортепіанної музики. Проаналізовано теоретичні і науково-методичні праці педагогів-піаністів та з'ясовано їх роль в історії і теорії вітчизняного фортепіанного виконавства.

Вступ. Буття сучасного українського піанізму як складника світового фортепіанного мистецтва демонструє потужну тенденцію щодо збереження національних традицій та їх дифузії зі світовими мейнстрімами, суголосну мультикультуралізму зламу ХХ–ХХІ століть. Гострота їх перетину й надактивне функціонування національної фортепіанної школи в просторі світової культури актуалізують питання про її феноменологічну й онтологічну специфіку, що їх порушують науковці Н. Гуральник, Ж. Дедусенко, Н. Кашкадамова, О. Кононова, Є. Куришев, Л. Мазепа, Т. Роціна, О. Степанова, К. Шамаєва, В. Шульгіна та ін.

Розв'язання цього питання, важливого з погляду наукової та виконавської рефлексії, а також розвитку педагогічно-методичних засад фортепіанного мистецтва, ускладнено через акцентовану дослідниками дискусійність дефініцій змістово й функціонально споріднених понять «музично-педагогічна школа», «виконавська школа», «форте-

піанна школа», «фортепіанна культура»¹. За джерело їх актуалізації править піднесення уваги до вихідного поняття «музична школа», яке, залежно від дослідницького ракурсу, постає в освітньому, виконавському й композиторському вимірах². У царині дослідження фортепіанної школи як явища така категоріально-понятійна розмаїтість засвідчує зосередження уваги науковців на її організаційно-структурному, педагогічно-методичному та виконавському складниках і плюралізм можливих напрямів її висвітлення.

Визначення фортепіанної школи як «науково-практичного, художньо-мистецького, національно-конкретного, історично-усвідомленого традиційно-етичного досвіду використання особистістю музиканта часткової музично-дидактичної системи відповідних прогнозованих виконавсько-педагогічних ідей у майстерній творчій особистісно-колективній їх інтерпретації в мистецькій освіті фахової музичної галузі»³, а також як «культуровідповідної, багатокомпонентної категорії українознавства, яка має ознаки динамічного явища наукового пізнання, що соціально спрямована на передачу наступним поколінням музикантів від сталих майстрів національної ідеї та музичної традиції в галузі поліфункціонального творчого опанування мистецтвом фортепіанного виконавства в системі відповідної фахової освіти»⁴ забезпечують її осягнення як художнього феномену, що зосереджує в собі національний педагогічний, методичний і виконавський досвід.

Культурологічний ракурс осмислення сутності і специфіки фортепіанної школи дозволяє водночас позиціонувати її як іманентний

¹ Гринчук І. П., Спольська О. В. Вітчизняні виконавські школи: регіональний аспект. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2020. Вип. 5. С. 24.

² Таку актуалізацію й одночасно плюралістичність інтерпретацій відбиває III Міжнародна науково-творча онлайн-конференція «Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність», що відбулася 25–26 листопада 2021 року в Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової.

³ Гуральник Н. П. Практика становлення категоріальної сутності понять в парадигмі фортепіанної школи: історико-теоретичний аналіз. *Педагогіка вищої та середньої школи*. 2006. Вип. 1. Т. 16. С. 168.

⁴ Гуральник Н. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти: монографія. 2-ге вид., випр. Київ: НПУ, 2021. С. 34.

складник національної музичної школи, інтегративний феномен культури. Універсальний характер національної фортепіанної школи як системи фіксує І. Рябов, окреслюючи «функціонування фортепіанного мистецтва у соціокультурному просторі та його взаємозв'язок з різними галузями суспільної, наукової та художньої життєдіяльності людини»⁵.

«Піаністичною культурою» А. Рум'янцева називає «цілісну багатфункціональну систему, що містить взаємозалежні складові – підсистеми (виконавство, освіту, дослідницьку та методичну діяльність, композиторську творчість), які в процесі свого розвитку в певних історичних умовах не тільки репрезентують конкретні види творчої діяльності у сфері піаністичного мистецтва, а й віддзеркалюють специфіку та особливості функціонування всієї системи»⁶.

Постаючи як феномен національної культури, фортепіанна школа нерозривно пов'язана з її аксіологічними конструктами й образом творчої особистості, світогляд якої визначається цими конструктами й одночасно їх зумовлює. З такого погляду національна фортепіанна школа сприймається як іманентна єдність у діахронії та синхронії національного й особистісного художнього світобачення.

Єдність загального й особливого в контексті сутності і специфіки фортепіанної школи в науковій рефлексії також позначена певною проблематичністю, спричиненою розбіжністю підходів до її змістотворного й організаційного центру. Наголошуючи на провідній ролі композитора як такого центру й оперуючи змістово близьким до поняття «фортепіанна школа» терміном «фортепіанна культура», Н. Ревенко характеризує її як «різновид музичної культури, пов'язаний з культивуванням фортепіанного мистецтва в усіх його проявах та історичних надбаннях: у творчості композиторів, виконавстві, педагогіці,

⁵ Рябов І. Виконавський тип як феномен фортепіанної культури на межі ХХ–ХХІ століть (на матеріалі міжнародного конкурсу молодих піаністів ім. Н. В. Горовиця): дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. Київ, 2017. С. 13.

⁶ Рум'янцева А. Ю. Піаністична культура Харкова 40–80-х рр. ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.04 «Українська культура» / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2011. С. 14.

музикознавстві», й зауважує, «що постать композитора є провідною у фортепіанній культурі, оскільки зосереджує у своїй творчій діяльності головні тенденції розвитку музичної культури та мистецтва загалом»⁷. Не полемізуючи з дослідницею, відзначимо, що перша половина ХХ століття не була позначена активною діяльністю українських митців у галузі фортепіанної музики й охопленням її цілої жанрової палітри, що не заперечує самого факту існування й інтенсивного розвитку національної фортепіанної школи в розмаїтті її регіональних проявів.

Науковий дискурс щодо феноменології й онтології фортепіанної школи увиразнює значення її особистісно-виконавських вимірів. На думку Н. Гуральник, фортепіанна школа, яка «завжди ідентифікується з конкретною особистістю музиканта або цілою епохою»⁸, позначена значущістю виконавського аспекту, що «включає різні види виконавської діяльності: сольне та ансамблеве виконавство, концертмейстерську та акомпаніаторську діяльність, які мають розвивальне, музично-виховне, освітнє, загальне культуротворче призначення»⁹. Підкреслюючи важливість персоналістично-виконавських вимірів піанізму, Ж. Дедусенко визначає виконавську школу як «тип діа-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»¹⁰. З огляду на виконавський складник окреслює сутність фортепіанної школи

⁷ Ревенко Н. В. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80–90-ті роки ХХ століття): дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 «Теорія і історія культури» / Київ: нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2004. С. 8.

⁸ Гуральник Н. П. Практика становлення категоріальної сутності понять в парадигмі фортепіанної школи: історико-теоретичний аналіз. *Педагогіка вищої та середньої школи*. 2006. Вип. 1. Т. 16. С. 164.

⁹ Гуральник Н. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти: монографія. 2-ге вид., випр. Київ: НПУ, 2021. С. 15.

¹⁰ Дедусенко Д. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 «Теорія і історія культури». Київ, 2002. С. 3–4.

З. Михальчук, убачаючи її в тривалій єдності «музикантів-виконавців, що склалася в певний історичний період і розвивається, зберігаючи спадкоємність певних принципів роботи (з музичним інструментом і творами композиторів), спрямованих на досягнення конкретного художнього результату»¹¹.

Показовим для сучасного національного музикологічного дискурсу є підкреслення ролі освітнього компонента фортепіанної школи. Н. Гуральник позиціонує її як феномен музичної освіти і складник світового культурно-освітнього простору¹². Д. Резнік виокремлює такі ознаки музичної школи в освітньому ракурсі осягнення: «1. Висока результативність педагогічної роботи; 2. Великий вплив на професійне середовище; 3. Довговічність існування і ексклюзивність методики викладання; 4. Наявність великої кількості послідовників»¹³.

Н. Гуральник характеризує фортепіанну школу з функціонального погляду – як єдність мотиваційно-цільового, інтелектуально-творчого, комунікативно-діалогового (полілогового), методико-технологічного (конкретно дидактичного), виконавсько-практичного й ідейно-лідерського компонентів¹⁴, позначену системоутворюючою інтенцією в кількох ракурсах: історичному, який підтримує безперервність музичної освіти; дидактичному, що «забезпечує прогнозований результат та збереження домінантності традиційного у взаємозв'язку зі взаємообумовленими інноваціями»¹⁵; особистісно-психологічному, спрямованому на плекання й самореалізацію творчої особистості.

¹¹ Михальчук З. І. Харківська фортепіанна школа в 60–70-х роках ХХ століття: імена, традиції, виконавські принципи. *Музичне мистецтво і культура*. 2020. Вип. 31, кн. 2. С. 75.

¹² Гуральник Н. П. Національна фортепіанна школа як феномен музичної освіти. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. 2013. Вип. 1 (1). С. 97.

¹³ Резнік Д. Представники «школи Г. Нейгауза» в піаністичній історії Одеської консерваторії. *Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність*: матеріали III Міжнар. наук.-творчої онлайн-конф. (25–26 листопада 2021 року, Одеса). Одеса: Одес. нац. муз. акад. імені А. В. Нежданової, 2021. С. 30.

¹⁴ Гуральник Н. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти: монографія. 2-ге вид., випр. Київ: НПУ, 2021. С. 85–86.

¹⁵ Там само. С. 57.

Узагальнюючи накопичений сучасними українськими музикознавцями досвід осмислення зазначеного поняття, зауважимо, що, на нашу думку, фортепіанна школа постає як явище, первинно марковане дихотомією особистісного й загального, єдністю організаційно-структурного, освітньо-педагогічного, виконавського, методичного, науково-дослідницького складників і композиторської творчості, історико-культурно зумовлене співвідношення яких забезпечує повноцінне функціонування піанізму в художньому просторі конкретної історико-культурної доби.

Представники національної фортепіанної школи активно декларують і реалізують гасла щодо її культуротворної та просвітницької місії в системі національної культури й формування власних організаційно-структурних і педагогічно-методичних засад, уможливлючи її зіставлення на категоріально-понятійному рівні з естетичною категорією «художня школа», що її науковці потрактовують як «єдність світоглядних і стилістичних опор у контексті певної національної спільноти (регіону) або групи митців, часто об'єднаних загальними, свідомо сформованими теоретичними настановами та декларованими поглядами щодо сутності та призначення мистецтва та ролі митця в соціумі»¹⁶, прикладами якої є численні національні інструментальні школи (англійська верджинальна, французька клавесинна, італійська скрипкова тощо).

Статус національної фортепіанної школи як системного явища культури з феноменологічного ракурсу виявляється в її багаторівневості і відповідності функціонального кола професійної освіти системі парадигмальних настанов та духовно-ціннісних орієнтацій історико-культурної доби. За таких умов фортепіанна школа постає потужною розгалуженою системою, функціонально орієнтованою на виконання таких суспільно важливих місій, як збереження й відтворення у творчій діяльності духовно-ціннісних орієнтацій, культурного спадку, національних традицій; формування творчої особистості, життєвим кредо якої є трансляція і творча інтеріоризація-інтерпретація ду-

¹⁶ Естетика: навч. посіб. / за ред. Л. В. Анучиної, В. М. Пивоварова, О. В. Уманець. Вид. 2-ге, випр. та допов. Харків: Право, 2022. С. 125–126.

ховного, художнього доробку людства й, зокрема, нації; забезпечення духовного, зокрема, художнього життя спільноти тощо. Проте нюанси реалізації функціональних векторів фортепіанної школи визначаються особливостями співвідношення її організаційно-структурного, педагогічно-методичного й виконавського компонентів. Системне осмислення особливостей їх розвитку є підґрунтям для цілісного осягнення феноменологічної та онтологічної специфіки фортепіанної школи України в її регіональному різноманітті й осмислення її первинної відкритості до інновацій і мультикультурного полілогу.

На цьому шляху актуалізуються питання, пов'язані з буттям української фортепіанної школи в першій половині ХХ століття. Важливість окресленого періоду зумовлена, з одного боку, акумуляцією в його межах тенденцій реорганізаційно-розбудовчого, освітньо-стабілізувального й інтернаціонально-стверджувального етапів розвитку національного піанізму (за Н. Гуральник¹⁷). З другого боку, тоді постала потужна генерація педагогів-піаністів, що її склали Г. Беклемішев, Ф. Блуменфельд, А. Луфер, К. Михайлов, В. Пухальський, І. Тамаров, А. Янкелевич, Ю. Будницька, Н. Ландесман, Б. Рейнгальд, М. Рибницька, М. Старкова, А. Лунц, П. Луценко, Б. Скловський, Л. Фаненштіль, В. Шапіро та ін., завданням яких стала трансляція накопиченого педагогічно-методичного досвіду, розширення репертуарних обріїв і підготовка національної виконавської та педагогічної піаністичної плеяди за умов активних системно-організаційних пошуків, у плині яких поступово складалася та зміцнювалася трирівнева структура професійної фортепіанної освіти. Відбувалося становлення нової національної мистецької еліти, що її «як упродовж попередніх століть, так і наприкінці ХХ століття персоніфікували визначні культурно-освітні діячі, котрі впродовж тривалого історичного періоду створювали національні культурні надбання у власних творчих майстернях і школах та передавали свій досвід наступним поколінням»¹⁸. Зберігаючи

¹⁷ Гуральник Н. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти: монографія. 2-ге вид., випр. Київ: НПУ, 2021. С. 158–159.

¹⁸ Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть: монографія. Київ: Ін т культурології НАМ України, 2013. С. 13.

спадкоємний зв'язок зі світовим фортепіанним мистецтвом, славетні педагоги-піаністи України саме в першій половині ХХ століття визначали напрями розвитку національного піанізму як художнього віддзеркалення становлення вітчизняної еліти в його педагогічному, методичному й виконавському вимірах.

Українська фортепіанна школа: концептуальна єдність у регіональному розмаїтті

Підґрунтя **Київської фортепіанної школи** в першій половині ХХ століття заклала плеяда блискучих педагогів і виконавців – Г. Беклемішев, Ф. Блуменфельд, М. Лисенко, А. Луфер, К. Михайлов, Г. Нейгауз, В. Пухальський, Є. Сливак. Засадничим для тогочасної Київської фортепіанної школи стало глибоке творче проникнення в зміст музичного твору, якому підпорядковувалося «все інше у професійному вихованні піаніста: технічний розвиток, засоби виразності, звуковидобування, володіння багатоскладовою фортепіанною фактурою – інакше кажучи, різнобічна піаністична «озброєність», яка є і умовою існування фортепіанного виконавства, і певною характеристикою рівня школи»¹⁹.

Представники школи, наголошуючи на необхідності індивідуального підходу до студента, урахування його творчих уподобань, особливостей набуття піаністичних навичок і прагнучи до всебічного «виховання активного самостійного мислення, художньої ініціативи»²⁰, мали на меті формування універсальної особистості піаніста з високим рівнем інтелектуального розвитку (що відбило запровадження Б. Яворським принципу міжпредметних зв'язків), теоретичного й аналітичного мислення, виконавської майстерності (суголосно із кредо В. Пухальського – «Я займаюся не з пальцями, а з лю-

¹⁹ Рощина Т. Київська фортепіанна школа на рубежі століть: між традицією і модою. *Академія музичної еліти України. Історія та сучасність: До 90-річчя НМАУ імені П. І. Чайковського* / авт.-упоряд. А. П. Лашенко та ін. Київ: Музична Україна, 2004. С. 348.

²⁰ Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть: монографія. Київ: Ін-т культурології НАМ України, 2013. С. 47.

диною»²¹). З такою метою резонувала практика «пасивних уроків», увага до набуття навичок ансамблевого виконавства, інтенсифікація самостійної роботи студента й педагогічної практики (залучення студентів до асистентської діяльності і занять з учнями дитячого відділення консерваторії). Київську фортепіанну школу вирізняла активна виконавсько-концертна та просвітницька діяльність педагогів і студентів, спрямована на популяризацію національної музики. З огляду на пріоритетність наведених орієнтирів, Київській фортепіанній школі в усіх її вимірах був притаманний яскравий персоналізм, що засвідчував її лідерську місію.

«Потрібна школа, потрібна негайно й така школа, яка б мала народні рідні основи. Бо інакше вона дасть, як усе у нас, тьмяний колір з іноземними рум'янами»²², – це гасло **Миколи Віталійовича Лисенка** (1842–1912), фундатора Музично-драматичної школи, визначило його педагогічне кредо: становлення творчого високоосвіченого музиканта, наділеного чуттям національної ідентичності, здатного до яскравого емоційно-образного виконання твору на підставі усвідомлення композиторської концепції й одночасно креативного осягнення музичного тексту.

Попри виняткову віртуозність славетного композитора й педагога, домінування художнього начала відсувало на другий план суто технічні питання. Оригінальність педагогічних настанов митця позначилася на увазі до естетичних і художніх пріоритетів – заняття починалося не з традиційної «постановки» руки й виконання технічних вправ, а зі співу пісень, які подобались учням, їх добору й розучування. Створюючи передумови для розкриття індивідуальності й розвитку творчої самостійності вихованців, він, на відміну від багатьох піаністів-педагогів, уникав методу показу.

Прикметними рисами фортепіанної педагогіки М. Лисенка були розмаїтість навчального репертуару, що складався як із поширених

²¹ Зильберман Ю., Смилянская Ю. Киевская симфония Владимира Горовица. Киев: Б. и., 2002. С. 65.

²² Лисенко М. В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. Київ: Мистецтво, 1955. С. 78.

у педагогічній практиці творів (особлива увага приділялася доробку Ф. Шопена), так і рідко задіяних; прийом транспонування, який водночас був дієвим засобом формування тонального й тембрального мислення; прийом музичного змагання – одночасного виконання гам кількома учнями, завдяки чому вони набували навичок слухового контролю й опановували ансамблеве виконавство.

До формування гармонійно розвиненої творчої особистості прагнув і **Володимир В'ячеславович Пухальський** (1848–1933). Незрівнянний інтелектуал, ерудит, який володів німецькою та французькою мовами, бездоганно знався на живописі та зберігав спадкоємні зв'язки з віденською фортепіанною школою, він проводив численні паралелі, зіставляв музичні опуси з творами інших видів мистецтва, надаючи заняттям історико-культурної глибини й розвиваючи культурну пам'ять.

В. Пухальський звертався до виняткового різноманіття педагогічних прийомів і наголошував, що результати діяльності викладача виявляються через багато років після закінчення навчання молодого фахівця, а отже, місією вчителя є не підготовка до певного виступу, а сприяння в набутті комплексу навичок, які визначатимуть самостійну діяльність піаніста протягом усього його творчого життя. Зосереджуючи увагу на створенні художнього образу, спростовуючи раніше перебільшене значення інструктивних творів і вправ, прищеплюючи студентам культ романтичної фортепіанної культури, видатний педагог, «майже ніколи не примушуючи грати окремо гами, арпеджіо та інші готові технічні формули, у невеликій кількості етюдів, що задавалися, головним чином, добивався краси звучання, відпрацювання рівної лінії, логічного фразування, справедливо вважаючи, що техніка сама буде відпрацьовуватися при виконанні таких музичних завдань»²³. Убачаючи основу піанізму в досконалій виконавській майстерності, він продовжував традиції школи Г. Лешетицького – активної пальцевої техніки, «бісерної» пальцевої гри та «срібного» звуковидобування.

²³ Київська фортепіанна школа. Імена та часи: колект. монографія / [авт. проєкту Т. О. Рощина, авт.-упоряд. Т. О. Рощина та О. В. Ринденко, ред.-упоряд. О. В. Сахарова, О. Є. Степанюк]. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2013. С. 70.

В. Пухальський наголошував, що «для повноти художньої завершеності виконуваного твору необхідний стиль, тобто внутрішнє проникнення в дух автора, його творчі переживання й індивідуальні особливості, із чого випливає правильне тлумачення конкретного твору в сенсі його приналежності до певної епохи, яка характеризується особливостями: класицизму, романтизму, декадентства кінця століття і т. п.»²⁴. Зосередженість на змісті музичного твору зумовлювала пильну увагу до його темпорального аспекту, який видатний педагог інтерпретував з огляду на залежність від емоційно-образного наповнення. Одним із засобів досягнення такої відповідності він уважав свободу виконавського апарату, вільну пластику не тільки кисті, а й усієї руки. Важливе значення в комплексному навчанні піаніста мали визначені В. Пухальським настанови тембрового мислення. Він писав, що «при всій тембровій різноманітності, гра виконавця не повинна виходити за межі природної фортепіанної звучності, вчив учнів широко застосовувати педаль, при цьому надавав важливого значення ясній гармонії, чистоті звучання басів, давав поради, як при допомозі виділення опорних звуків, інтонацій, акцентів, динаміки створювати ілюзію тембрових забарвлень»²⁵.

Виразне педагогічне спрямування мала діяльність **Фелікса Михайловича Blumenфельда** (1863–1931). Декларуючи насамперед потребу розвитку активного внутрішнього слуху студентів-піаністів, він мав на увазі не так «випереджальне» читання музичного тексту, як здатність осягнути твір у його стильовій специфіці та цілісності – по вертикалі (фактура) та по горизонталі (логіка музичного мислення, особливості архітекτονіки тощо), що позиціонувалося як запорака осмисленості виконавського інтонування.

Пріоритетними завданнями для Ф. Blumenфельда були як виявлення індивідуальності студента, пробудження його творчої самостійності й виконавської волі, так і безумовна повага до композитор-

²⁴ Пухальський В. Записки из моей жизни. Рукопись. Гос. дом-музей П. И. Чайковского. Ф. 43. Оп 1. С. 2.

²⁵ Павловська-Єжова Т. А. Дослідження педагогічної спадщини видатних українських піаністів як шлях до оптимізації фахової підготовки вчителів музики. URL: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/6486> (дата звернення: 17.05.2022).

ського тексту, перевага кантиленності, набуття навичок віртуозної гри з одночасним униканням надмірної емоційності й екзальтованості. Залучаючи студентів, зокрема, до вивчення творів без інструмента, Ф. Блуменфельд наполягав на ретельній роботі над аплікатурою, підкреслював залежність її вибору від індивідуальних особливостей піаніста й художніх завдань, які перед ним постають. Відпрацювання свободи виконавського апарату педагог пов'язував із розвитком і вдосконаленням пальцевої техніки, зокрема рухливості п'ятих пальців, що окреслюють інтонаційні, гармонічні, фактурні та динамічні межі акордів («на мизинцях у піаністів неодмінно повинні бути мозолі»²⁶). Витончене чуття тембру та блискуча майстерність Ф. Блуменфельда, що особливо увиразнювалися під час роботи з партитурами оркестрових творів, дали потужний поштовх до формування методично-педагогічних традицій класу камерного ансамблю.

Винятковим артистизмом вирізнялися заняття **Генріха Густавовича Нейгауза** (1888–1964), який поставав у іпостасях піаніста, диригента і блискучого лектора-музикознавця. Його численні асоціації та порівняння пробуджували художню уяву й виконавську самостійність молодих виконавців, формуючи їхнє творче кредо на таких засадах: «музика – мистецтво звука», «вірте авторові», «вчитель музики, а не гри на фортепіано», «творче начало, художній смак»²⁷. Обстоюючи важливість індивідуального підходу й ураховуючи рівень підготовленості конкретного студента, педагог-піаніст не оминав рутинної праці – «займався елементарним голосоведенням, аплікатурою, прочитанням тексту»²⁸.

Творча діяльність **Григорія Миколайовича Беклемішева** (1881–1935) в межах Київської фортепіанної школи засвідчила її спадкоємний зв'язок із європейським фортепіанним мистецтвом, зокрема зі школою Ф. Бузони. Дотримуючись настанов педагога й митця зі світовим іменем, Г. Беклемішев обстоював певну автономізацію

²⁶ Див.: Методика навчання гри на інструменті (фортепіано) / уклад. В. П. Кузенкова. Вінниця: НОВА КНИГА, 2008. С. 41.

²⁷ Шамасва К. І. Генріх Густавович Нейгауз і Київська консерваторія. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2013. № 2. С. 141.

²⁸ Там само. С. 139.

рухів пальців і збереження зібраності кисті як запоруку досягнення технічної досконалості. Показовим для нього було прагнення до перманентного вдосконалення технічної майстерності, найкращими засобами якого педагог уважав художньо забарвлене виконання гам; виконання творів Й. С. Баха; відпрацювання акордової техніки (гру акордів без попередньої зміни позиції тощо) й техніки арпеджіо; різноманіття застосування правої (від повної до чвертьпедалі) та лівої педалей. Одним із перших з-поміж українських піаністів-педагогів Г. Беклемішев наголосив на важливості «виконавського режиму» – упорядкування часу занять, щоденного читання з аркуша й повторення раніше опанованих творів.

Майстерне поєднання організаційного, просвітницького й педагогічного напрямів визначало творчий шлях **Костянтина Миколайовича Михайлова** (1882–1961), який сенсом свого життя вважав викладання музики, виховання виконавців та педагогів, налаштованих на постійну працю, самовіддачу, самоосвіту, саморозвиток і самовдосконалення. Фортепіанна педагогіка К. Михайлова передбачала формування та розвиток виконавської ініціативності й одночасно уважності до композиторських ремарок, набуття навичок максимальної мобілізації внутрішнього слуху й логічного, природного та виразного фразування, а також постійний технічний тренаж із виконанням гам, арпеджіо, етюдів і вправ (зокрема й створених ним самим). Зосереджуючись насамперед на логічному осмисленні твору, К. Михайлов наголошував, що розуміння його форми, тонально-гармонічного плану й інтонаційно-фактурних особливостей є підґрунтям для проникнення у зміст і осягнення емоційно-образної специфіки. Саме тому в його класі першим етапом роботи над твором був попередній аналіз тексту, що вможливлювало подальше опанування твору з постійним прискоренням темпу.

К. Михайлов практикував «випередження складності», тобто введення в навчальний репертуар технічно складних творів, що давало потужний поштовх для розвитку виконавської техніки студентів. Дбаючи про розвиток їхнього чуття стилю, педагог формував історично і стилістично різноманітні навчальні програми, віддаючи перевагу класицистичним творам.

Абрам Михайлович Луфер (1905–1948) увійшов в історію Київської фортепіанної школи як видатний виконавець, педагог і організатор музичної освіти. У 1934 році він долучився до реорганізації системи вищої музичної освіти, а саме – до відновлення діяльності консерваторій у Києві й Одесі; за часів Другої світової війни очолював консерваторії Києва та Свердловська, науково-методичну кафедру Музично-драматичного інституту імені М. В. Лисенка, провідним напрямом досліджень якої були питання виконавського мистецтва, й кафедру спеціального фортепіано Київської консерваторії. У полі зору педагога-піаніста постійно перебували питання системності фортепіанної освіти, підсилення її початкової та середньої ланок, тож не випадково в 1935 році він узяв активну участь у створенні середньої спеціалізованої музичної школи для обдарованих дітей у Києві.

Різноманітні навчальні програми, до яких А. Луфер часто залучав твори, які раніше не виконувалися, мали за мету сприяти повному розкриттю індивідуального творчого потенціалу учня. Сам блискучий виконавець і конкурсант, він заохочував студентів до публічної, зокрема конкурсної, діяльності, у такий спосіб стимулюючи виконавську стійкість, самостійність і артистичне зростання. Вихідним пунктом педагогічних настанов А. Луфера «було формування особистості учня, розвиток його інтелекту і світогляду. Він ніколи не пригнічував індивідуальності учня, а дуже тонко і непомітно спрямовував виконання в потрібне професійно-художнє русло»²⁹, що підтверджує закладання підвалин особистісно орієнтованого навчання та студентоцентричної освітньої парадигми.

Педагогічні погляди **Євгенія Михайловича Сливака** (1899–1969), учня Г. Беклемішева й А. Луфера, переконливо засвідчували поєднання традицій та індивідуальних інновацій. Дотримуючись усталених засад фортепіанної педагогіки, Є. Сливак практикував виконання інструктивних творів і вправ, метод ускладнення репертуару, відпрацювання наповненого звуковидобування, артикуляції, фразування, нюансів динаміки й агогіки, педальної техніки. Об'єктами

²⁹ Виконавські школи вищих учбових закладів України: темат. зб. наук. пр. / І. Безгін (ред.). Київ: МК УРСР, КДК імені П. І. Чайковського, 1990. С. 23.

пильної уваги для Є. Сливака були такі аспекти професійного виховання піаніста, як увага до виконавського інтонування й пошук тонкої рівноваги між нюансами агогіки та метричністю виконання.

Індивідуалізоване начало виявилось в тяжінні педагога до емпатії, «співпереживання» твору зі студентом, у максимальній увазі до його самостійного пошуку й ретельній психологічній, технічній і художньо-виразовій підготовці до виступу. Інноваційною багатовимірністю був позначений і традиційний метод показу: Є. Сливак пропонував студентам кілька інтерпретацій, що давали поштовх до виконавського осягнення твору, стилістично та змістово суголосного композиторському тексту, а також кристалізації оригінальної виконавської концепції. На безперечне схвалення заслуговує й розширення навчального репертуару завдяки маловиконуваним творам, аж до фактично не задіяних у музичній освіті, обробкам класики та новим опусам українських митців Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, В. Косенка (часом за рукописами).

Ансамблеві виміри фортепіанного мистецтва в контексті Київської фортепіанної школи першої половини ХХ століття міцно пов'язані з ім'ям **Арнольда Анатолійовича Янкелевича** (1897–1982). Зважаючи на специфіку камерного ансамблю, він давав такі настанови: «віртуозне володіння бельканто на фортепіано, праця над звуком. <...> мистецтво «співу» на роялі, артикуляційні особливості, речитативність, філірування звуку, властиве вокалу»³⁰; увага до тембрального врізноманітнення музичної тканини шляхом асоціювання з вокальним та оркестровим звучанням; удосконалення педальної техніки та свободи виконавського апарату.

Значну увагу педагог приділяв добору навчального репертуару, межі якого, популяризуючи українську фортепіанну музику, розширював із залученням творів М. Дремлюги, А. Коломійця, В. Косенка, Л. Ревуцького, Я. Степового. А. Янкелевич удавався й до «педагогічного ризику», доручаючи студентам прем'єрні (або одні з перших) ви-

³⁰ Київська фортепіанна школа. Імена та часи: колект. монографія / [авт. проєкту Т. О. Рощина, авт.-упоряд. Т. О. Рощина та О. В. Ринденко, ред.-упоряд. О. В. Сахарова, О. Є. Степанюк]. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2013. С. 151.

конання творів Г. Жуковського, Г. Майбороди, І. Шамо, А. Штогаренка та ін.

У закладах музичної освіти **Львова** – Вищому музичному інституті, музичному училищі та консерваторії засади регіональної фортепіанної школи визначали видатні виконавці та педагоги В. Барвінський, В. Божейко, І. Крих, О. Криштальський, Г. Левицька, Л. Мюнцер, І. Негребецька, Р. Савицький, Д. Шухевич, Т. Шухевич та ін. Посутніми чинниками для тогочасної Львівської фортепіанної школи стали первинність сольного й ансамблевого виконавства, вторинність технічних навичок і уникання самодостатності віртуозної гри. Пошанне ставлення до традицій піанізму, опора на класичні настанови, ретельність опрацювання композиторського тексту, академічність і водночас стильова різноманітність виконавства в межах цієї школи поєднувалися з індивідуалізованим інтерпретуванням музичного доробку доби романтизму³¹. Характерними ознаками школи стали також інтенсифікація набуття виконавських навичок, активна концертна діяльність студентів, єдність педагогічної, виконавської та просвітницької компонент фахової освіти, що, зокрема, втілювалась у практиці тематичних концертів, запроваджених Г. Левицькою³².

Традиції віденського піанізму характерні для діяльності яскравого представника Львівської фортепіанної школи **Леопольда Давидовича Мюнцера** (1901–1943), який уважав за необхідне дати студентам уявлення про широку жанрову і стильову панораму фортепіанного мистецтва. Формуючи навички стильової мобільності і миттєвого «перемикання» в різні історико-культурні контексти, педагог наповнював навчальні програми бароковою, класицистичною, романтичною класикою й новітніми творами М. Регера, М. Равеля, К. Шимановського, В. Барвінського, застосовуючи метод показу й обстоюючи принциповість спільної зі студентами виконавської діяльності³³.

³¹ Сторінки історії Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Львів: Сполом, 2003. С. 113.

³² Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть: монографія. Київ: Ін т культурології НАМ України, 2013. С. 46.

³³ Колесса К. Творчий портрет Дарії Колесси-Залеської: погляд крізь роки. *Родина Колессів – спадкоємність науково-мистецьких традицій (з нагоди 140-річчя від дня*

Самобутню піаністичну школу започаткував **Василь Олександрович Барвінський** (1888–1963), який «був продовжувачем двох європейських шкіл, одна з яких сягає до Ф. Шопена через школу Кароля Мікулі, а друга уособлює прогресивні ідеї музичної педагогіки через чеських піаністів В. Курца та Я. Гольфельда»³⁴. Передусім ідеться про збереження важливої ролі інструктивних вправ: на противагу тогочасній загальній тенденції щодо вторинності фортепіанних вправ, детермінованій тяжінням до вагової гри, В. Барвінський (як і Р. Савицький, і Т. Шухевич) обстоював одну із засадничих ідей методики В. Курца щодо розвитку саме пальцевої техніки. Він переймався й важливими в контексті фортепіанної педагогіки питаннями щодо свободи та «надійності» піаніста, які розв'язував, використовуючи «методи вільного руху всієї руки засобом застосування гнучкості зап'ястка, не послабляючи пальців, додаючи свободу тіла виконавця»³⁵.

Видатний педагог уважав технічну майстерність, ретельність відпрацювання деталей тексту музичного твору й потяг до співочого звуку обов'язковими передумовами художньої досконалості. Переважання художніх завдань над технічними визначало в його класі специфіку роботи над інструктивними опусами та педальною технікою. Пильна увага приділялася також стильовим властивостям творів.

Маючи за мету гармонійний розвиток творчої особистості піаніста, В. Барвінський наголошував на набутті навичок музичного мислення за творами Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, М. Лисенка. Він глибоко переймався розвитком поліфонічного мислення піаніста, а тому пропонував студентам передусім опановувати опуси Й. С. Баха, наголошуючи на виразному артикулюванні й динамічній акцентуації проведення тем, ощадливому використанні педалі як засобу тембрального забарвлення й униканні її суцільності з огляду на важливість збереження фактурної своєрідності. Осмислюючи педагогічні погляди В. Барвінського, Л. Садова ви-

народження академіка Філарета Колесси): зб. наук. пр. та матеріалів. Львів: Львів. нац. ун-т імені Івана Франка, 2013. С. 653.

³⁴ Гуральник Н. П. Національна фортепіанна школа як феномен музичної освіти. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. 2013. Вип. 1 (1). С. 102.

³⁵ Там само. С. 103.

окремлює принципи для нього «ідею взаємопроникнення професійного та національного; ідеал просвітництва як один із головних при формуванні концертних програм; велику повагу до музичного виконавства, трактування піаніста як повноцінного самостійного митця нарівні з композиторами чи поетами; цінування у піаністі особистості, мистецької індивідуальності і вимога її; критику зовнішньої віртуозності, відстоювання ідеалу «піаніста-музики», увага якого зосереджена на сенсі твору, а не самохизуванні»³⁶.

У першій половині ХХ століття доволі гостро поставала проблема зв'язку між ланками фортепіанної освіти, насамперед через поширену практику приватного навчання. З огляду на це одним із першорядних завдань для В. Барвінського, який протягом 1913–1939 років консультував викладачів багатьох провінційних міст, а також філії Музичного інституту в Дрогобичі, було визначення єдиного педагогічно-методичного вектора, що з'єднував би всі рівні фортепіанного виховання, забезпечуючи цілісність фортепіанної школи як явища.

Гідний продовжувач справи В. Барвінського – **Роман Іванович Савицький** (1907–1960), ревно плекаючи спадкоємність поколінь Львівської фортепіанної школи, збагатив її спрямуванням на розвиток інтерпретаційного потенціалу вихованців, активізацію інтелектуального складника піанізму й осмислене виконавське інтонування.

Протягом першої половини ХХ століття завдяки зусиллям М. Базилевич, Г. Бібер, Б. Дронсейко-Миронович, Д. Клімова, М. Подрайської, О. Плешицер, Б. Рейнгальд, М. Рибицької, М. Старкової, Н. Чегодаєвої та ін. сформувалися й усталилися атрибутивні риси **Одеської фортепіанної школи**. Особливого значення для її представників у галузі музичної освіти й виконавства набули світоглядні орієнтири «багатонаціональної європейські налаштованої спільноти... <різноманіття> релігійних і конфесійних переплетінь»³⁷,

³⁶ Садова Л. І. Виконавсько-методичні засади фортепіанної школи Вілема Курца як джерело розвитку львівської піаністики: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2007. С. 11.

³⁷ Шевченко Л. М. Одеська фортепіанна школа в українському мистецтві ХХ–ХХІ століть. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 4. С. 344.

збереження традицій академічного виконавства «з його спрямованістю на кантиленність, похідну від вокальних і струнно-смичкових принципів виконавства»³⁸. Одеську фортепіанну школу вирізняли «оркестральний піанізм», аристократична салонність виконавської манери³⁹, піетет щодо романтичної віртуозності, насичення репертуару масштабними творами композиторів-романтиків, з огляду на особливу мобільність культурного життя – пильна увага до новітніх творів, інтерес до музичного модерну і стимулювання концертно-виконавської активності студентів.

Мультикультурність регіону та притаманні його художньому життю інтенсивність і полілогічність зумовили розмаїтість педагогічно-методичних та виконавських підходів. Особливо потужними були тенденції, що сягали корінням як європейської, так і російської фортепіанної школи. Окреслюючи обриси мультикультурного полілогу в контексті фортепіанної школи Південної Пальміри, Ю. Руснак зауважує, що «німецька класична академічна основа лейпцизької школи дала таку характерну ознаку одеської школи, як дбайливе ставлення до нотного тексту, принципова точність виконання композиторських вказівок та прихильність до витримування стилю твору. Поряд з цим віртуозність, яскравість та самобутність творчої інтерпретації великого Ф. Ліста підштовхували до виховання учнів з прицілом на концертне, конкурсне виконання та будування досконалої, універсальної, зразкової техніки. Особлива увага до звуковідтворення, дбайливе ставлення до звукових традицій виконання на фортепіано, тонкий смак, аналітичний підхід до технічної роботи піаніста, індивідуальне ставлення до кожного учня Т. Лешетицького та артистична, яскрава, одухотворена і художньо довершена манера виконання, до якої направляла своїх учнів А. Єсіпова, створили традиції, які одеська піаністична школа дбайливо зберігає та накопичує, з невинним тяжінням до глибокого осягнення змісту твору,

³⁸ Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть: монографія. Київ: Ін-т культурології НАМ України, 2013. С. 46.

³⁹ Шевченко Л. М. Одеська фортепіанна школа в українському мистецтві ХХ–ХХІ століть. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 4. С. 340–345.

наповненості звуку оркестровими барвами, тембровим різноманіттям, вдосконаленості форми твору та особливим емоційним тону-сом, властивим А. Рубінштейну»⁴⁰.

Тенденції щодо збереження європейського досвіду й формування своєрідного образу Одеської фортепіанної школи визначали діяльність її фундаторів: Дмитра Дмитровича Клімова (1850–1917), директора музичного училища, який зберіг традиції К. Райнеке й Т. Лешетицького; Б. Дронсейко-Миронович (бл. 1890–?), яка збагатила полікультурну ауру школи «віденськими впливами» та пієтетом до романтичної спадщини; Г. Бібер-Кіршон (1889–1940), випускниці Віденської консерваторії, класицистичні орієнтири якої відбило за-провадження жанрового модусу концертування (так званих «сона-тних вечорів»).

Педагогічне кредо «навчання – виховання» визначало діяльність **Берти Михайлівни Рейнгальд** (1897–1944). Її прагненню до формування насамперед яскравої творчої особистості було суголосне все-охопне виховання студентів як ерудитів, інтелектуалів. Б. Рейнгальд «відвідувала разом із ними концерти, музеї, виставки, після чого відбувався обмін думками. Вона прищеплювала учням смак до творчості Баха та Бетховена, Шумана та Брамса, Дебюссі та Равеля, вчила дола-ти технічні складнощі та критично переоцінювати вже накопичений досвід у фортепіанному виконавстві»⁴¹. Спростовуючи усталені алго-ритми освітньої комунікації, Б. Рейнгальд уважала, що саме педагог має пристосовуватися до вихованця, «вивчати» його натуру й доби-рати найдоцільніші індивідуальні методи впливу. Саме ця настанова вможливила виховання славетних учнів Б. Рейнгальд – Е. Гілельса та Я. Зака.

Прищеплюючи студентам тонке чуття стилю, апелюючи до чис-ленних асоціацій зі світу літератури й образотворчого мистецтва, ви-датна виконавиця й педагогиня часто вдавалася до показу. Проте ме-

⁴⁰ Руснак Ю. М. Передумови зародження Одеської піаністичної школи. *Музичне мистецтво і культура*. 2017. Вип. 54. С. 61–62.

⁴¹ Зимогляд Н. Ю. Традиції педагогів-піаністів Одеси середини ХХ ст. у контексті розвитку піаністичної культури України. *Вісник Харківської державної академії ди-зайну і мистецтв*. 2011. № 5. С. 166.

тою застосування цього поширеного методу було не схилити студентів до дублювання виконання педагога або відомих піаністів, а спонукати до самостійного цілісного осягнення твору й формування передумов для активної творчої пошукової діяльності. Дієвим засобом її «пробудження» Б. Рейнгвальд, крім усього іншого, вважала ознайомлення свого класу з методиками колег.

Приділяючи велику увагу питанням сценічної підготовки, педагогиня інтенсифікувала виконавський потенціал студентів, заохочуючи їх до якомога частіших публічних виступів, які належало сприймати не як суворі випробування, а як джерело позитивної художньої комунікації. Налаштованість на виконавську діяльність зумовлювала притаманну їй вимогу щодо постійної готовності до виконання великого репертуару й одночасної роботи над кількома творами, що з огляду на їхні стилістичні, жанрові, мовно-виразові, концептуально-змістові та композиційно-структурні відмінності створювало надійне підґрунтя для піднесення творчої мобільності піаніста.

Органічне поєднання традицій та інновацій визначало викладацький стиль **Марії Іпатіївни Рибицької** (1872–1970), у діяльності якої «... сплелися західноєвропейські з російськими традиціями: бетховенська могутність з вишуканістю польського стилю, техніка *perle*»⁴² і традиції фортепіанної кантилени. Обстоюючи єдність навчання й виховання музиканта, у вічній дилемі віднайдення балансу між змістом і технікою, педагогиня виокремлювала потребу в розвитку самостійності й образної уяви як важливих чинників творчого процесу, застосовувала «навідний метод» – «або підкреслена яскравість та конкретизація шуканого образу в аналогіях і асоціаціях, або образ «заперечення», який гіперболізує недоліки учня»⁴³.

⁴² Дубровська Г. М. Творче наслідування традицій професора М. І. Рибицької в Одеській фортепіанній школі. *Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність*: матеріали III Міжнар. наук.-творчої онлайн-конф. (25–26 листопада 2021 року, Одеса). Одеса: Одес. нац. муз. акад. імені А. В. Нежданової, 2021. С. 27.

⁴³ Кузикова В. Профессор Одесской консерватории М. И. Рыбickaя и её педагогические принципы. *Одесская консерватория. Забытые имена, новые страницы*. Одесса: ОКФА, 1994. С. 158.

Розв'язання такої ж вічної педагогічної проблеми чистоти й точності відтворення композиторського тексту М. Рибицька вбачала в його докладному аналізі й усуненні найменших помилок як нагальних передумовах початку роботи над твором. Відпрацювання раціональності технічного аспекту виконавства педагогиня пов'язувала з ощадливістю й естетичністю виконавських рухів. На її думку, «красивий рух здійснюється мимоволі, оскільки красивим є те, що є простим, а просте – ощадливим»⁴⁴.

Репертуарні настанови М. Рибицької ґрунтувалися на класицистично-романтичній традиції, проте переконання педагогині щодо важливості первинної витонченості, інтелектуалізму виконавської культури та її невпинного вдосконалення стали поштовхом до активного впровадження в навчальні програми творів сучасних українських композиторів і творів, позначених новаторством музичного мислення та мови (зокрема, сонати № 7 для фортепіано С. Прокоф'єва).

Значний внесок у розвиток Одеської фортепіанної школи зробили видатні педагоги-піаністи М. Л. Подрайська (1887–1957), виконавство якої вирізняли блискуча октавна техніка й «залізні пальці»; Н. В. Чегодаєва (1883–1953), яка, продовжуючи традиції О. Скрябіна та Ф. Бузоні, з огляду на власне активне концертування в Європі, виховувала в учнів психологічну стійкість, надійність і налаштованість на оригінальність виконавських концепцій; О. М. Плещицер (1896–1966), яка спонукала студентів до набуття навичок сольного й камерного ансамблевого виконавства.

Інтелектуалізм і логічність виконавського мислення визначали методично-педагогічні принципи **Марії Митрофанівни Старкової** (1888–1970). Виконавська, а не власне тренажно-інструктивна домінанта її настанов зумовлювала первинну орієнтацію студентів на набуття навичок концертного виконавства й виконавської стійкості. На думку педагогині, несвідоме заучування музичного тексту є найкоротшим шляхом до помилок, і «лише виявлення логічного стрижня фраз, частин твору та їх свідоме запам'ятовування гарантує успіш-

⁴⁴ Сухомлинов А. М. И. Рыбickaя – музыкант-педагог: метод. пособие. Одесса: Одес. гос. консерватория имени А. В. Неждановой, 1988. С. 8.

не засвоєння матеріалу, отже, зменшує чинник ризику, пов'язаний з провалами пам'яті і «втратою тексту» на естраді»⁴⁵. Запорукою логічності для М. Старкової було опанування композиційно-структурної організації тексту, а також змістово наповнене осмислення тональної побудови твору як рушія музичної думки. Виховуючи творчу особистість на плідному й завжди актуальному ґрунті світової музичної класики доби класицизму та романтизму, М. Старкова вважала масштабність стильового мислення обов'язковою передумовою становлення й розвитку творчої особистості піаніста. Важливим чинником розширення стильових обріїв майбутніх виконавців для неї були новаторські за музичним мисленням і мовою твори сучасних композиторів.

У першій половині ХХ століття обличчя **Харківської фортепіанної школи** визначали видатні педагоги-піаністи Харківського музичного училища й Харківської консерваторії – Р. Горовиць, Н. Ландесман, А. Лунц, П. Луценко, В. Модель, Б. Скловський, Л. Фаненштіль, М. Хазановський та ін., які вможливили становлення й розвиток комплексу її специфічних рис. Його складниками стали: єдність виконавської, педагогічної, науково-методичної та просвітницько-громадської діяльності; спрямованість на виховання високоерудованої творчої особистості; важливе значення методу показу (особливо під час ознайомлення з новим твором) та спільної виконавсько-концертної діяльності педагогів і студентів; увага до ансамблевого виконавства; активізація сольного концертування студентів; практика «пасивних уроків»; роль просвітницького складника, що відобразилось у переважанні історичного принципу формування концертних програм; активна модернізація методики фортепіанної освіти.

Поєднання європейських академічних традицій і прагнення до формування національної фортепіанної школи властиві діяльності **Павла Кіндратовича Луценка** (1873–1934), який узагальнював «досвід західноєвропейських музичних шкіл, збагативши ним, згодом,

⁴⁵ Зимогляд Н. Ю. Українська фортепіанна школа першої половини ХХ сторіччя. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти*. 2015. Вип. 17. С. 185.

харківські піаністичні традиції»⁴⁶, транслиував у національний простір найкращі здобутки німецької фортепіанної школи та визначав напрями творчого інтерпретування доробку світового піанізму.

Феноменальна пам'ять П. Луценка стала для його студентів надзвичайним засобом ознайомлення з виконавською стилістикою багатьох піаністів, що посприяло розвитку їхнього творчого, інтелектуально-когнітивного й технічного потенціалу, а також збагатило виконавську палітру і сформувало педагогічні орієнтири таких видатних учнів великого майстра, як Н. Ландесман, В. Топілін, Л. Сагалов, В. Петров, Л. Рожецька, Т. Шабогдаш та ін.

Осмислення педагогічного процесу як тісної взаємодії викладача та студента і спільне концертнування як специфічний прояв педагогіки партнерства для **Надії Борисівни Ландесман** (1890–1949) були засадничими принципами виховання творчої особистості. Орієнтуючи студентів на активну концертну діяльність і розширюючи їхній тезаурус, педагогиня спільно з ними складала програми заходів, виконувала другу партію під час виступів вихованців, позиціонує їх як повноправних творчих партнерів.

Виховання творчої особистості піаніста від самого початку передбачає врахування не тільки його потенціалу, психологічних особливостей, естетичних пріоритетів, а й особливостей виконавського апарату. Маючи маленькі руки, Н. Ландесман дуже добре знала про ті складнощі, що з ними стикаються подібні до неї піаністи, й тому спрямовувала значні зусилля на відпрацювання піаністичної техніки і творче осягнення фактури. Маючи за мету досконале втілення музичного твору в усій повноті його складної акордової та октавної фактури, видатна педагогиня передусім спонукала студентів до її творчого осмислення. Так вони набували навички перерозподіляти елементи музичної тканини між руками за збереження емоційно-образної повноти і змістовності фактурного компонента.

⁴⁶ Козачук О. С. Ернест Єдлічка: художньо-творчий шлях видатного педагога. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти*: зб. наук. пр. Вип. 20 (25). Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2016. С. 147.

Харківську фортепіанну школу вирізняла пильна увага до виховання формотворного мислення виконавця, навичок осмислення логіки та специфіки композиційно-структурної організації музичного твору, адекватного осягнення й виконавського інтерпретування його архітекτονіки як невід'ємного складника змісту й емоційно-образного простору. Н. Ландесман навчала студентів опановувати твором у його цілісності, невід'ємній, змістово зумовленій єдності логічно завершених епізодів, що забезпечувало занурення виконавця в «музичні події» та ретельне відтворення перебігу музичної думки.

Педагогічний репертуар Н. Ландесман, як і її виконавські вподобання, засвідчували виняткову масштабність і історико-культурну об'ємність. Програми молодших класів педагогиня формувала на підставі апробованих фортепіанною педагогікою «хрестоматійних» барокових і класицистичних творів Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна. Залучення творів К. М. Вебера, О. Лядова, П. Чайковського не лише розширювало тезаурус учнів, давало їм уявлення щодо різних типів музичного мислення й широкої палітри засобів виразовості – високий технічний рівень творів «програмував» навичку постійного вдосконалення рівня технічної майстерності. Водночас наповнення програм творами різної історико-культурної приналежності на технічному рівні сприяло постійному відпрацюванню стильової мобільності, на когнітивно-інтелектуальному – здатності до інтеріоризації інших творчих світоглядних настанов.

Важливість виконавської мобільності як специфічного маркера педагогічних настанов Н. Ландесман утілилася в її прагненні до насичення програм для старшокурсників консерваторії технічно складними музичними творами в річищі романтичної традиції. Такі програми обов'язково містили транскрипції, що давало змогу осягнути твір одночасно в кількох вимірах – як текст композитора, автора транскрипції та власне виконавця, що присутньо стимулювало формування студентських виконавських концепцій.

Педагогічні й виконавські принципи Н. Ландесман розвинули її учні – Н. Гольдингер, А. Голуб, І. Крючик, Л. Іоліс, В. Лозова та ін., які поширили їх у царинах шкільної і середньої професійної освіти.

Традиційні для Харківської фортепіанної школи тенденції поєднання концертної та педагогічної діяльності, а також самореалізації педагогів на різних рівнях професійної освіти були притаманні творчості **Бориса Олександровича Скловського**, який працював у Харківській консерваторії й у спеціальній 10-річній музичній школі, забезпечуючи розвиток середньої ланки фахового виховання піаністів та її системний зв'язок із вищою освітою.

Репертуарні вподобання Б. Скловського-педагога стильово різнобарвні. З огляду на прихильність до класичної спадщини він звертався до класицистичних творів Л. ван Бетховена, романтичного доробку Ф. Ліста, Ф. Шопена, Е. Гріга, опусів М. Метнера і М. Мусоргського. Водночас піаніст прагнув до оновлення репертуару завдяки творам Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, українських композиторів, що значно сприяло розширенню виконавської лексики і стилістики його учнів.

Увага до ансамблевого й оркестрового виконавства, притаманна Харківській фортепіанній школі першої половини ХХ століття, позначилася на творчій співпраці Б. Скловського з такими диригентами, як Н. Рахлін, Л. Гінзбург, К. Задерлінг, В. Нахабін (до речі, піаніст уперше виконав концерт для фортепіано з оркестром В. Нахабіна, яким диригував автор).

Творча обстановка була перманентною передумовою педагогічної діяльності видатного викладача. Він спрямовував увагу студентів на виняткову точність виконання, яку вважав необхідним підґрунтям повноцінного художнього образу, позиціонуючи техніку як основу, проте не мету виконавського процесу. Б. Скловський переймався питаннями збереження унікальності особистості студента і його всебічного інтелектуального розвитку як іманентної властивості музиканта. Для видатних учнів майстра – О. Конової, С. Клебанової, Л. Монахової та ін. його педагогічні настанови стали підґрунтям виконавської та педагогічної діяльності.

Із Харківською фортепіанною школою протягом понад 50 років було пов'язане життя **М. С. Хазановського** (1906–1982), вихованця Л. Фаненштїля та Л. Ніколаєва. До керівних принципів його педагогічної діяльності належали відсутність диктату викладача; набуття навичок осмисленого створення оригінальної виконавської концепції; під-

несення виконавської надійності; переважання раціонального опанування твору, міцно пов'язане з формуванням агогічного й динамічного плану та зручною аплікатурою; конкурсна й фестивальна активність, що сприяла формуванню у класі педагога атмосфери творчої конкуренції; активне пропагування сучасної національної фортепіанної музики. Педагогічні та виконавські принципи М. Хазановського розвинули його учні – М. Єщенко, Н. Єщенко, Г. Гельфгат, В. Крамаренко, Н. Смоляга, І. Кармінська та ін.

З 1937 року в Харківському музичному училищі та з 1939 року в Харківській консерваторії викладала **Регіна Самійлівна Горовиць** (1899–1984), педагогічний стиль якої вирізняли прагнення до формування фортепіанної кантилени, «співочого» фортепіано, тембрового багатства, виконавського мислення й оркестральності. Посутню увагу знала педагогиня приділяла природності і свободі виконавського апарату, формуванню ансамблевих навичок, адже «прихильність до ансамблевого музикування сприяла особливому ставленню до тембрових можливостей рояля, зумовлювала пошуки оркестральності й інструментального забарвлення, вимагала нових специфічних прийомів звукоутворення»⁴⁷ [44, с. 16]. Р. Горовиць наголошувала на визначальному значенні композиторського тексту й таких принципах роботи з ним, як «дбайливе прочитання тексту, сумлінне, ретельне дотримання авторських вказівок: постійна систематична робота над технікою у поєднанні з образним змістом (робота над гамами, етюдами, вправами)»⁴⁸.

Отже, перша половина ХХ століття, без перебільшення, стала визначним етапом становлення й розвитку фортепіанної школи України, створивши плідне підґрунтя для навчання та виховання наступних поколінь піаністів і сприявши появі сузір'я талановитих педагогів-виконавців – блискучих митців і авторів прогресивних методик навчання гри на фортепіано, які зробили вагомий внесок у розвиток вітчизняного виконавства й педагогіки. Їхні досягнення, належно поціновані

⁴⁷ Руденко Н. І. Регіна Самійлівна Горовиць та її уроки: монографія. Київ: КДВМУ, 2001. С. 16.

⁴⁸ Там само. С. 200.

в наш час, залишаються живою ланкою в естафеті поколінь українських музикантів.

Науково-методичні виміри національної фортепіанної школи першої половини ХХ століття

Від самого початку українській фортепіанній школі була притаманна пильна увага до розв'язання комплексу наукових і методичних питань на всіх рівнях професійної освіти. Витоки наукового й методичного складників фортепіанної школи України сягають кінця ХІХ століття, коли в Харківському музичному училищі було створено навчальні програми з творів різної стилістики й історико-культурної приналежності і розроблено низку методичних настанов з виконавської техніки й опанування творів доби бароко (зокрема, Й. С. Баха), класицизму та романтизму⁴⁹.

Актуальні науково-методичні настанови фортепіанної школи кінця ХІХ століття позначилися на поглядах І. Слатіна (теоретичне обґрунтування вимоги уникати надмірної віртуозності і потреби в комплексному розвитку студентів та формуванні алгоритмів їхньої взаємодії з викладачами)⁵⁰, Р. Геніки (лекції зі світової фортепіанної культури), О. Горовиця (розвідки з питань піанізму). Проте розвиток наукової та методичної компоненти національної фортепіанної школи ускладнювався через вагомні чинники, передусім поширену практику приватного навчання, позначеного індивідуальними акцентами; переформатування системи фортепіанної освіти, що перешкоджало науковому й методичному діалогу; розмаїття впливів європейських національних шкіл, що «програмували» педагогічну діяльність своїх вихованців на продовження (подекуди доволі декларативне) започаткованих в їхніх межах традицій.

Тяжіння до інституціоналізації наукового й теоретичного складників фортепіанної школи на початку ХХ століття маркувало ді-

⁴⁹ Кононова О. Музична культура Харкова кінця ХVІІІ – початку ХХ ст. Харків: Основа, 2004. С. 38.

⁵⁰ Там само. С. 35.

ьяльність українських педагогів-піаністів. Зокрема, в Інституті імені М. В. Лисенка в 1920-х роках було введено дипломні роботи для піаністів з питань теорії та методики фортепіанного мистецтва; у Київському музично-театральному інституті створено науково-дослідницьку кафедру й фортепіанну секцію (1932); у Київській консерваторії започатковано ад'юнктуру (аспірантуру), яку очолив Ф. Блуменфельд. До спроб зорганізувати аспірантуру під керівництвом Г. Беклемішева наприкінці 1920-х років удавались і в Інституті імені М. В. Лисенка.

Ознаками оновлення структури фортепіанної освіти, повноправним компонентом якої стало опанування засад науково-дослідницької діяльності, було започаткування в Харківській консерваторії наукової конференції (1947) та заснування студентського наукового гуртка (1948). Тематика доповідей відбивала розмаїття пріоритетів молодих дослідників, а своєрідною «родзинкою» стала традиція їх аудіоілюстрування й виконання під час засідань чотириручних перекладень симфонічних творів. Теоретичне осмислення специфіки фортепіанної музики та піанізму, висвітлення його психологічних засад, опанування доробку видатних виконавців (зокрема, Л. Ніколаєва, Н. Любомудрової) засвідчили тенденцію до комплексного формування універсальної творчої особистості, здатної зреалізуватися в педагогічно-методичній, виконавській, теоретичній і дослідницькій царинах.

Універсальна спрямованість Харківської фортепіанної школи зумовила активізацію «позакласної» наукової роботи й набуття нею статусу своєрідного способу життя як викладачів, так і студентів. У цьому контексті варто зауважити, що значним імпульсом до розвитку фахових навичок студентів стала лекція Л. Фаненштіля «Про самостійну роботу зі спеціальності». Зокрема, 1956 року на зустрічі студентів фортепіанного й теоретичного факультетів із харківськими композиторами було виконано твори М. Тіца, О. Жука, Г. Фінаровського, а згодом відбулося обговорення дотичних теоретичних питань. Регулярно організовувалися й диспути щодо актуальних проблем фортепіанного виконавства.

Посилення наукового компонента в структурі української фортепіанної школи із середини ХХ століття забезпечували й дисертаційні дослідження з питань піанізму та специфіки фортепіанної музики О. Цвейфеля («Камерні фортепіанні ансамблі В. Косенка та їх значення в українській камерній музиці»), Є. Гольдінберг («Нариси про фортепіанні транскрипції»), Л. Височинської («П. І. Чайковський “Пори року”»), Є. Гуревича («Фортепіанна творчість С. Рахманінова»), М. Єщенко («Етюди Ф. Шопена і деякі питання їх інтерпретації»), О. Олександрова («С. Рахманінов. Фортепіанні концерти»)⁵¹.

Характерними рисами наукового й методичного складників національної фортепіанної школи були як виняткова різнобарвність, дотичність до наукових мейнстримів європейського піанізму, так і визначення провідних шляхів розвитку фортепіанного мистецтва.

Українські дослідники докладно висвітлювали технічні аспекти піанізму. Інтенсифікація анатомо-фізіологічного напрямку в теорії піанізму й поширення розвідок його німецьких прихильників («Природна фортепіанна техніка» Р. Брейтгаупта, «Фізіологічні помилки у фортепіанній техніці та її перетворення» Ф. Штейнгаузена) зумовили жваву дискусію щодо його сутності і специфіки. Одним з її підсумків стала стаття Г. Когана «Сучасні проблеми теорії піанізму» (1930), що містила критичний огляд особливостей анатомо-фізіологічного та психотехнічного напрямів теорії піанізму.

Узагальненню настанов щодо пальцевої техніки та закріпленню апробованих у Київській консерваторії алгоритмів рухової діяльності піаніста було присвячено статтю В. Шапіра «Фортепіанна пальцева техніка (*legato*) за школою проф. Л. В. Ніколаєва» (1934), у якій виокремлено форми рухів: зі згинанням і розгинанням п'ястково-фалангових суглобів та лише згинанням, розгинанням і згинан-

⁵¹ Зимогляд Н. Ю. Розвиток історико-культурної традиції в художньо-естетичному вихованні піаністів-професіоналів творчих вузів України. *Fundamental and applied research in the modern world: abstracts of the 7th International scientific and practical conference*. Boston, USA: BoScience Publisher, 2021. P. 368–377. URL: <https://sci-conf.com.ua/vii-mezhdunarodnaya-nauchno-prakticheskaya-konferentsiya-fundamental-and-applied-research-in-the-modern-world-17-19-fevralya-2021-goda-boston-ssha-arhiv/> (дата звернення: 22.05.2022).

ням та розгинанням фалангових суглобів, а також рухів руки за різних типів викладення музичного матеріалу – горизонтального для передпліччя й вертикального для плеча, гойдального для передпліччя й вертикального для всієї руки, колового руху передпліччя⁵².

Стаття Г. Беклемішева «Психофізичні основи сучасної фортепіанної техніки», опублікована в 1939 році, засвідчила зрілість української фортепіанної школи як щодо критичного осмислення теоретичного доробку світового піанізму, потенційних ризиків, пов'язаних з можливою втратою природності й «польотності» виконавських рухів за умови дотримання настанов анатомо-фізіологічного напрямку, так і щодо теоретичного та практичного обґрунтування питань музичної психології, пам'яті і шляхів розвитку виконавства (зокрема, доцільності гри під метроном)⁵³. Психологію й техніку піаніста було висвітлено у статтях «Кілька слів з приводу критичної статті проф. Г. М. Беклемішева» та «До питання про пальцеву техніку піаністів (узагальнення результатів лабораторного дослідження піанізму)» В. Івановського, «Апарат піаніста в процесі гри на фортепіано» М. Рибицької (1952). Водночас намагання вийти за межі дослідження суто технічних засад піанізму відбили розвідки «Про гігієну піаніста», «Про роботу з асистентом», «Про виховання творчого начала у виконавстві» М. Рибицької (1947), «Самостійна робота над художнім твором» Р. Костирка.

Переконливим свідченням високого наукового рівня осмислення сутності і специфіки піанізму став спеціальний курс із його історії, започаткований у 1922 році Г. Коганом. У праці «Теорія піанізму» (1927) В. Івановський порушив питання теорії та історії фортепіанного виконавства, фізіології, психології і техніки гри на фортепіано, схарактеризував піанізм ХХ століття як зумовлений варіантами синтезу настанов шкіл І. Мошелеса, пов'язаної з лондонською школою М. Клементі; Т. Лешетицького, похідної від віденської школи К. Черні; Л. Демпе, ґрунтованої на анатомо-фізіологічних засадах; Р. Брейтгаупта та

⁵² Шапіро В. Фортепіанна пальцева техніка (legato) за школою проф. Л. В. Ніколаєва. *Радянська музика*. 1934. № 7. С. 29.

⁵³ Беклемішев Г. Психофізичні основи сучасної фортепіанної техніки. *Радянська музика*. 1939. № 4. С. 33–50.

Ф. Штейнгаузена, що схилилася до натурального-природного методу навчання⁵⁴.

Інтенсифікацію історичного модусу осмислення піанізму засвідчили праці А. Лунца (нариси «Джерела й розвиток радянської фортепіанної творчості» і «Тридцять років радянського фортепіанного виконавства»), Б. Скловського, Р. Костирка, який наприкінці 1940-х років розробив курс із теорії та історії піанізму, що в Одеській консерваторії раніше не викладався.

Важливий напрям наукових пошуків української фортепіанної школи, актуалізований у середині ХХ століття завдяки педагогічній практиці та репертуарним новаціям, окреслили дослідження європейського й українського фортепіанного доробку К. Михайлова («Діяльність музикантів-чехів в Україні», «До 100-річчя від дня смерті Ф. Шопена»), Л. Гінзбурга («С. Рахманінов. Сонати»), Р. Костирка («Фортепіанна творчість Р. Шумана»), О. Плещицер («Етюди В. Косенка»), статті М. Подрайської з питань специфіки фортепіанної творчості М. Лисенка, дослідження А. Лунца («Досвід роботи над етюдами О. Скрябіна»), М. Хазановського («“Пори року” П. Чайковського»), В. Шапіра («Етюди-картини С. Рахманінова») та ін.

Розвиток методичних настанов українського піанізму відбувався в атмосфері невпинного пошуку, інколи неоднозначного, щодо перетину індивідуальних пріоритетів. Очевидна нагальність потреби у формуванні загальних настанов зумовила «проведення науково-методичних семінарів і конференцій з питань методики й мистецтвознавства»⁵⁵, запровадження курсів із методики навчання у вищій фортепіанній освіті (наприклад, у Київській консерваторії такий курс викладав Б. Милич).

Однією з перманентно актуальних царин фортепіанної методики є осмислення специфіки всіх етапів виховання піаніста. У першій половині ХХ століття цю проблему порушила «Початкова школа

⁵⁴ Київська фортепіанна школа. Імена та часи: колект. монографія / [авт. проєкту Т. О. Рощина, авт.-упоряд. Т. О. Рощина та О. В. Ринденко, ред.-упоряд. О. В. Сахарова, О. Є. Степанюк]. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2013. С. 108–109.

⁵⁵ Рум'янцева А. Ю. Генеза та становлення теоретичної діяльності харківських піаністів. *Культура України*. 2015. Вип. 51. С. 44.

для фортепіано професора М. І. Корсунського» (1920). Як позитивні аспекти її діяльності рецензенти (Н. Ландесман, П. Луценко, Б. Тіц та ін.) відзначили методично апробовані у світовому просторі принципи наступності й художності, значущості й доцільності запропонованих вправ, етюдів і п'єс.

Питання методики фортепіанної освіти порушувались і на вищому рівні її системи. Л. Фаненштіль започаткував курс лекцій із методики фортепіанної гри та видав масштабну працю «Основи викладання фортепіанної гри»; В. Шапіро розробив курс «Методика гри на фортепіано»; у 1930-х роках А. Луфер написав «Методику викладання гри на фортепіано». Наприкінці 1940-х років побачили світ відомі праці «Основи радянської фортепіанної педагогіки» А. Янкелевича, «Фортепіанні твори композиторів братніх республік як педагогічний репертуар» Б. Милича, «З історії професійної музичної освіти в Україні» К. Михайлова, «Короткий курс методики гри на фортепіано» Г. Лейзеровича, які сприяли осмисленню національної специфіки українського піанізму. Показовим щодо збільшення ваги методичного компонента в системі національної фортепіанної школи був проєкт Р. Костирка із запровадження в Одеській консерваторії навчальної дисципліни «Методика навчання гри на фортепіано» (кінець 1940-х років).

У середині ХХ століття українська фортепіанна школа зберігає як актуальний модус досліджень висвітлення специфіки початкових етапів становлення піаніста-виконавця, що, наприклад, засвідчує методичний доробок Л. Фінкельштейн.

Поряд із тенденцією щодо створення масштабних методичних праць, покликаних сприяти набуттю цілісного комплексу виконавських навичок, методична царина поступово збагачувалася розвідками з окремих питань фортепіанної освіти. Зокрема, викладачі Харківського музичного училища висвітлювали методику роботи над поліфонічними творами (Н. Радченко), етюдами (В. Ітигіна), аплікатурними навичками (З. Крахт-Палєєва)⁵⁶. З'явилися і праці з узагальнення власного методичного досвіду – «Методичні принципи моєї

⁵⁶ Там само. С. 45.

роботи» М. Старкової, «Мій досвід виховання обдарованих учнів» Б. Рейнбальд, «Методи моєї педагогічної роботи», «Про виховання творчого начала у виконанні музичних творів», «Про фортепіанну аплікатуру» М. Рибицької.

З огляду на визначення методичних засад виховання піаніста завжди поставало питання щодо навчального репертуару. Потреба в оновленні та розширенні корпусу інструктивних творів спонукала педагогів-піаністів до активного створення власних вправ, суголосних специфіці їхніх педагогічних настанов (зокрема, низки вправ для комплексного розвитку фортепіанної техніки «Етюди в арпеджіо» В. Пухальського), складання репертуарних збірок «Вибрані сучасні твори. Збірник інструктивних і салонних п'єс різних авторів з опрацьованими знаками виконання, фразування і аплікатурою» В. Пухальського, «Принципи підбору педагогічного репертуару» А. Луфера, «Український педагогічний репертуар» Г. Беклемішева, Л. Ревуцького, В. Золотарьова, які засвідчили, що українська фортепіанна школа активно опановує сучасний національний репертуар.

У 50-х роках ХХ століття зацікавлення фортепіанною музикою українських композиторів та її залучення до навчального репертуару привело до того, що педагоги-піаністи почали активніше вдаватися до редагування творів українських митців. Л. Вантрауб, Е. Гуревич, Б. Милич, Є. Сливак, Я. Фастівський, А. Янкелевич та ін. редагували твори Н. Вілінського, Н. Дремлюги, В. Заремби, В. Косенка, С. Людкевича, Л. Ревуцького, Я. Степового – так постала перша збірка української фортепіанної музики для дітей та юнацтва. В Одеській консерваторії редагування творів К. Данькевича, В. Косенка, Я. Степового здійснили Л. Гінзбург, Л. Залевська, Р. Костирко, С. Могилевська, М. Рибицька. Над редагуванням творів В. Косенка, М. Лисенка, Л. Ревуцького й Я. Степового в Харківській консерваторії працювали М. Єщенко, Л. Фаненштіль, М. Хазановський. Тоді ж Б. Милич, К. Михайлов і Є. Сливак як редактори-укладачі долучилися до видання серії збірок «Педагогічний репертуар для фортепіано» для дитячих музичних шкіл.

Апробація в 1953 році викладачами фортепіанної школи Харкова нової програми зі спеціального фортепіано засвідчила важливість та-

ких інновацій у методиці фортепіанної освіти, як публічна демонстрація сольних досягнень студентів (планувалося чотири виступи протягом навчального року); з огляду на активізацію музичного життя, діяльності філармоній і підвищений запит на концертмейстерів набуття вже з 2-го року навчання концертмейстерської (під керівництвом Л. Фінкельштейн) і камерної ансамблевої (під керівництвом А. Ландсберг) підготовки; інтенсивне урізноманітнення концертмейстерських навичок – упровадження обов'язкових факультативів з опанування оперної й сольної вокальної (романсової) літератури та концертмейстерської практики в оперній студії з неодмінною участю в мізансценних репетиціях. У програмі було закріплено новий статус педагогічної практики як обов'язкового компонента професійної освіти – викладачі кафедри опікувалися педагогічною роботою студентів у музичній школі при консерваторії. Завдяки розширенню теоретично-історичного складника фортепіанної освіти в 1955 році було введено курс лекцій «Теорія і історія фортепіанного виконавства».

Універсальною за охопленням усіх рівнів виховання піаніста й усіх аспектів піанізму була методична діяльність **Бориса Овсійовича Милича** (1904–1991). Чинником, який визначив актуалізацію із середини ХХ століття методичного складника національної фортепіанної школи, була не тільки подвижницька діяльність видатного педагога щодо формування й усталення апробованих на практиці алгоритмів професійного зростання й удосконалення піаніста. Активізація і структуризація системи музичної освіти, стрімке розширення її масштабів (передусім початкового рівня) зумовили потребу у визначенні загальних засад фортепіанної методики та підготовці нової генерації викладачів-піаністів, здатних до її реалізації. Особливо загострилася остання проблема – у довоєнний час до педагогічної практики в Київській та Одеській консерваторіях було залучено відповідно лише 12 і 18 осіб.

Дієвим засобом заповнення методичної лакуни стали з 1950-х років методичні семінари й розробки Б. Милича, який у статті «Основні шляхи розвитку фортепіанної музики для дітей та її зв'язки з дитячою літературою» наголосив на значенні фольклору та класики в дитячому фортепіанному репертуарі й обґрунтував доцільність введення до нього творів В. Косенка, Л. Ревуцького, С. Людкевича.

Грунтовна праця Б. Милича «Фортепіанна музика українських композиторів для дітей та юнацтва» стала прецедентом методичного обґрунтування питання щодо розширення репертуару початкових етапів формування виконавської майстерності завдяки національному музичному доробку. Дослідивши історію дитячого фортепіанного репертуару від XVIII століття, науковець засвідчив значення діяльності П. Сокальського, П. Ходоровського, А. Єдлічки, В. Зентарського та ін., роль принципу набуття піаністичних навичок на підставі різних жанрів і типів музичного мислення. Історичний аспект праці доречно поєднано із практично-методичним, аналіз жанрової й емоційно-образної специфіки творів М. Лисенка, Я. Степового, В. Косенка, Л. Ревуцького, С. Людкевича, В. Золотарьова, С. Павлючен, С. Юцевича, І. Берковича, М. Сильванського, Н. Рожавської, М. Тица, Г. Компанійця, А. Штогаренка, Ф. Надененка, Ю. Щуровського та ін. – з методичними порадами.

Формування й розвиток наукового та методичного компонента національної фортепіанної школи є свідченням її структуризації у статисти цілісного, системно організованого явища в контексті національної культури й одночасно – складника світового культурного простору. Як сполучна ланка між педагогічними настановами, організаційними вимірами фортепіанної освіти і нескінченно масштабною панорамою фортепіанного виконавства, науковий та методичний компонент фортепіанної школи визначав співвідношення в її межах: загальних та індивідуальних поглядів на мету й особливості фортепіанної освіти, місця та ролі виконавця в культуротворних процесах; випробуваних часом і практикою традицій та інновацій; світових і національних тенденцій, демонструючи ступінь її інтегрованості у світовий художній простір.

Фортепіанне виконавство України першої половини XX століття

Початок XX століття в національному фортепіанному виконавстві позначено збереженням академічних форм, переважанням класичного доробку та прагненням виконавців презентувати світову спадщину в усьому її стилевому й жанровому розмаїтті. Це, зо-

крема, переконливо засвідчує репертуар В. Пухальського, до якого в 1900–1913 роках увійшли твори П. А. Локателлі, Й. С. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, А. Дворжака, К. Сен-Санса, Р. Шумана, Е. Гріга, Г. Нейгауза. Програми фортепіанних концертів початку ХХ століття склалися з творів Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Р. Шумана, Й. Брамса, Ф. Ліста, С. Рахманінова, К. Дебюссі, М. Равеля, містили опуси К. Шимановського, Ф. Шопена й О. Скрябіна.

Прагнення до врізноманітнення форм репрезентації фортепіанної музики поступово змінювало пріоритети концертного життя і репертуарні вподобання. Резонуючи зі спрямованістю українського піанізму на поєднання педагогічно-методичної, виконавської й науково-теоретичної діяльності, царина фортепіанного виконавства збагачувалася просвітницькими концертами-лекціями, ювілейними концертами та конкурсами за участю студентів. Зокрема, у 1920 році відбувся фестиваль пам'яті О. Скрябіна, на якому Г. Нейгауз виконав твори майстра. Незабаром справжніми подіями в художньому житті Києва стали два «сонатні» концерти, протягом яких славетний піаніст зіграв десять сонат О. Скрябіна, започаткувавши новий різновид жанрово орієнтованого концерту.

1923 року в Київській консерваторії було започатковано концерти на ґрунті «ідеї колообігу музичної літератури», яка передбачала залучення студентів до підготовки вечорів творчості композиторів різних епох у їх хронологічній послідовності. Перший вечір репрезентував творчість Й. С. Баха й Г. Ф. Генделя та супроводжувався музикологічними коментарями С. Когана, другий – творчість Ф. Шопена. Третій концерт мав на меті ознайомлення слухацького загалу з новітніми творами французьких (Ц. Франка, К. Дебюссі, М. Равеля, П. Дюка) і німецьких композиторів, виконання яких прокоментував Б. Нейман. Цикл концертів і лекцій 1925 року, присвячений пам'яті Ф. Бузоні, відбувся завдяки зусиллям Г. Беклемішева й Г. Когана.

Просвітницьке й меморіально орієнтоване виконавство набувало великих масштабів. У 1923–1928 роках Г. Беклемішев провів низку «Музично-історичних демонстрацій», виконавши понад дві тисячі п'єс для клавесина Ф. Рамо й Л. Куперена, фортепіанних версій

симфонічних, оперних і вокальних творів Ф. Ліста, К. Сен-Санса й Ф. Бузоні, транскрипцій органних творів Д. Букстехуде, Ц. Франка, творів Й. Пахельбеля, У. Берда, К. Глюка, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Г. Перселла, Д. Булля, Д. Фільда, Е. Мак-Довелла, Г. Берліоза, Б. Годара, Ж. Бізе, Ф. Мендельсона, К. Вебера, Ф. Ліста, П. Хіндемита та ін. 1925 року відбулося шість концертів на вшанування пам'яті Й. С. Баха, на яких, зокрема, Г. Беклемішев виконав твори великого митця і транскрипції Ф. Бузоні, Ф. Ліста й К. Сен-Санса. 1927 року гідним ушануванням пам'яті Л. ван Бетховена стала репрезентація його симфонічного доробку – дев'яти симфоній у перекладенні для двох фортепіано у виконанні М. Тица, О. Жака, В. Топіліна й Л. Сагалова⁵⁷. Просвітницька ідея надихнула львівську піаністку Г. Левицьку на виконавський експеримент – у п'яти концертах 1935–1936 років представити панораму європейської фортепіанної музики в її історико-культурному, стильовому й жанровому різноманітті. 1940 року з нагоди ювілею О. Скрябіна було зорганізовано імпрезу за участю студентів Київської консерваторії (М. Мінчин, Л. Поляк, Ю. Будницька).

Продовженням традицій персонально орієнтованого концертного виконавства у 1932 році став масштабний концерт клавірної музики Й. С. Баха за участю студентів Львівської консерваторії класу Л. Мюнцера. Захід вирізнявся як різнобарвною програмою, жанровим розмаїттям, так і декларуванням своєрідного поєднання традицій та інновацій у ставленні виконавця до композиторського тексту – фактично всі твори постали в редакції Ф. Бузоні. Концерт *a-moll* для чотирьох клавірів прозвучав за уртекстом⁵⁸, засвідчивши потенціал щодо становлення історично орієнтованого виконавства.

На початку ХХ століття характерною прикметою стало формування специфічно орієнтованої гілки виконавства, спрямованої на репрезентацію композиторами власних фортепіанних творів. Започаткували

⁵⁷ Пінчук О. Г. *Canto sospeso / Перервана пісня: Книга про В. В. Топіліна*. Харків: Естет Принт, 2018. С. 43.

⁵⁸ Колесса К. Творчий портрет Дарії Колесси-Залеської: погляд крізь роки. *Родина Колессів – спадкоємність науково-мистецьких традицій (з нагоди 140-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси)*: зб. наук. пр. та матеріалів. Львів: Львів. нац. ун-т імені Івана Франка, 2013. С. 656.

цю тенденцію В. Пухальський, який 1896 року виконав свій Концерт для фортепіано з оркестром, Г. Бобинський, що 1900 року презентував Концерт для фортепіано з оркестром, Д. Лісовський (1907) та Ф. Якименко (1907–1912), які виконали низку власних різножанрових творів.

Новаторськими для фортепіанного виконавства стали й жанрово орієнтовані концерти. Зокрема, 1916 року В. Пухальський і Г. Беклемішев у співдружності з віолончелістом С. Козолуповим протягом кількох концертів репрезентували багатовікову історію розвитку жанру сонати для фортепіано й віолончелі (Л. Бетховена, А. Рубінштейна, С. Рахманінова, К. Сен-Санса, С. Франка, О. Юрасовського, К. Бельмана). Під час концерту 1933 року студенти класу Л. Мюнцера подали жанр концерту для фортепіано в його історичному, національному і стильовому розмаїтті – прозвучали твори Е. Гріга, П. Чайковського, М. Равеля та С. Прокоф'єва (партію оркестру на фортепіано виконав сам видатний педагог).

Тяжіння національної фортепіанної школи до збереження кращих традицій і оновлення репертуару з 1930-х років неоднозначно поєднувалося з вимушеним дотриманням суворих ідеологічних настанов соціалістичного реалізму. Унаслідок цього набула поширення специфічна репертуарна політика, яка демонструвала орієнтацію на панування європейської барокової (творів Й. С. Баха), класицистичної (Л. Бетховена) й романтичної (Р. Шумана і Ф. Ліста) спадщини, частково – звернення до доробку музичного імпресіонізму (творів К. Дебюссі та М. Равеля), дещо рідше – сучасних, певним чином експериментальних за музичним мисленням і мовою творів Б. Бартока, П. Хіндемита, І. Стравінського.

Національно знівельована природа соціалістичного реалізму змушувала виконавців уникати творчості українських митців. Вельми показово, що 1934 року члени журі Першого українського конкурсу музично-театральних інститутів і технікумів констатували повну відсутність оригінального національного репертуару. Українська фортепіанна музика поступово почала посідати гідне місце в царині виконавства завдяки подвижництву Г. Левицької, яка звернулася до творів М. Лисенка, Н. Нижанківського, В. Барвінського, М. Колесси,

Л. Ревуцького, Б. Лятошинського й виконувала програми з творів українських композиторів; А. Луфера – першого виконавця творів українських композиторів, зокрема Л. Ревуцького, «Українського квінтету» Б. Лятошинського; Б. Скловського, що в концерті 1936 року виконав твори М. Тіца та Ю. Мейтуса; Б. Юхт, яка 1947 року презентувала прелюдії ор. 4 Л. Ревуцького. На концерті 1949 року студенти Харківської консерваторії, учні Л. Фаненштіля, Б. Скловського й М. Хазановського, виконали твори В. Косенка й Л. Ревуцького, на концерті-лекції 1952 року – твори В. Косенка та І. Шамо.

Популяризаторську і просвітницьку місію національного фортепіанного виконавства утвердили численні декади й огляди, на яких, зокрема, лунала фортепіанна музика українських композиторів. Протягом 1930–1950-х років у таких імпрезах узяли участь А. Луфер, Л. Сагалов, Е. Гігельс, було виконано Концерти для фортепіано з оркестром Л. Ревуцького та М. Гозенпуда, мініатюри В. Косенка, Л. Гурова, К. Данькевича, П. Козицького. Творчий звіт 1940 року дав публіці змогу ознайомитися з фортепіанними концертами М. Скорульського, В. Грудіна і творами інших митців. Одне із чільних місць твори українських композиторів посіли в репертуарі Н. Єщенко: наприклад, у концерті 1953 року вона виконала «Українську сюїту» І. Шамо і «Три прелюдії» Л. Ревуцького.

Важливим чинником інтенсифікації та популяризації фортепіанного виконавства, а також піднесення рівня професійної майстерності вітчизняних піаністів були численні конкурси. Масштаби першого заходу 1929 року дозволили продемонструвати творчість лише кількох виконавців – Л. Остріна, М. Зарахович, Р. Пірима та Б. Скловського – володаря першої премії. 1930 року переможцем Всеукраїнського конкурсу піаністів у Харкові став представник Київської фортепіанної школи А. Луфер. У конкурсі 1931 року, що теж відбувся в Харкові, взяли участь 22 виконавці; 1933 року на масштабній імпрезі свою високу майстерність засвідчили, зокрема, Е. Гігельс, М. Гозенпуд, Т. Гольдфарб, Р. Пірима, Л. Острін, а 26 конкурсантів-піаністів було рекомендовано для подальшої участі в конкурсі державного рівня. У 1935 році лауреатом Всесоюзного конкурсу музикантів-виконавців став Я. Зак, на Всесоюзному конкурсі піаністів 1937 року звання

лауреатів здобули представники української фортепіанної школи – Б. Скловський, Т. Гольдфарб і Л. Щур. Це засвідчувало стрімкий розвиток конкурсного руху й високий рівень національного піанізму.

Світове визнання українська школа здобула на міжнародному конкурсі імені Ф. Шопена: дипломантом конкурсу 1927 року став Л. Мюнцер; у 1932 році четверту премію виборов А. Луфер – перший визнаний у світі український піаніст; 1937 року першу премію здобув Я. Зак (випускник Одеської консерваторії), другу – Р. Тамаркіна (вихованка Київської фортепіанної школи), премію отримала й Т. Гольдфарб (представниця Одеської й Київської фортепіанних шкіл). Другу премію на Віденському конкурсі 1936 року й перемогу на міжнародному конкурсі Е. Ізаї виборов Е. Гілельс.

Перемоги представників української фортепіанної школи на престижних європейських конкурсах посутньо сприяли утвердженню статусу музичних навчальних закладів: 1931 року виступ вихованки Вищого музичного інституту Львова Д. Гординської на конкурсі-огляді у Варшаві став підставою для надання «права прилюдності», що свідчило про офіційне визнання виданих закладом дипломів і прирівнювало його до Львівської консерваторії.

Попри тенденцію до герметизації культури, зумовлену соціокультурною ситуацією, животворних інтенцій художньому простору України надавав доволі жвавий культурний полілог у межах гастролей видатних піаністів: Я. Флієра, який представив українській публіці емоційне й глибоко особистісне прочитання романтичної спадщини Ф. Шопена й Ф. Ліста; Я. Зака, виконавство якого було позначено високою технічною майстерністю й естетичною досконалістю; Р. Тамаркіної, що підкорила публіку героїчним потрактуванням романтичних творів Ф. Шопена й Ф. Ліста. Актуалізацію просвітницької місії піанізму засвідчили сольні концерти-лекції Г. Нейгауза, на одному з яких славетний піаніст поєднав виконання сонат Л. Бетховена оп. 101, 109, 110 і тридцяти трьох варіацій на тему Діабеллі з тонкими музикологічними коментарями. Не перервав зв'язків з українською фортепіанною школою Е. Гілельс, який у 1937–1938 роках виконав блискучі інтерпретації творів Р. Вагнера, Ф. Ліста й О. Скрябіна.

Класицистичний вектор гастрольного життя України знайшов продовження завдяки видатній піаністці М. Юдіній, яка у 1937 році виконала концерт В. А. Моцарта А-dur для фортепіано з оркестром. Її виступ вирізняли «надзвичайні музичні барви, соковитий звук, своєрідна манера і витончена музична культура»⁵⁹.

Важливим чинником розквіту фортепіанного виконавства в першій половині ХХ століття були й гастролі в Україні А. Рубінштейна, О. Скрябіна, С. Рахманінова, які відвідали з концертами Київ, Харків, Одесу й Катеринослав; С. Прокоф'єва, що дав низку концертів у Києві, Львові, Одесі та Харкові; О. Гольденвейзера; М. Метнера; К. Ігумнова.

За тих часів діалог зі світовим піанізмом було ускладнено, проте українська публіка все ж мала змогу його вести завдяки концертам Х. Ітурбі (Іспанія), В. Бакхауза (Великобританія), відомого інтерпретатора класичної спадщини К. Аррау (Чилі). У 1930-ті роки в Україні гастролювали відомі піаністи К. Цеккі та Л. Кундер, концерти якого ознайомили з новаторством музичного мислення й мови у творах чеських митців Ц. Когоутека, Л. Яначека та П. Хааса.

У мистецькому житті Західної України значну роль відігравали регулярні гастролі українських і польських піаністів (серед них – Я. Задор, Й. Турчинський, С. Рабцевич, Л. Годовський, Л. Сирота, О. Унінський, Є. Гофман, О. Міхаловський, Г. Штомпка, З. Стойовські, Р. Кочальські, Р. Еткін-Мошковська, В. Малцужинські, М. Мюнц, клавесиністка В. Ландовська), лауреатів конкурсів імені Ф. Шопена 1927, 1932 і 1937 років (Г. Штомпка, С. Шпінальський, Б. Кон, І. Унгар, О. Унінський, А. Луфер, Л. Сагалов та ін.)⁶⁰.

Висновки. Отже, українська фортепіанна школа першої половини ХХ століття постає як феномен національної культури, багатоконпонентний і багатофункціональний складник національної музичної школи, який має за підґрунтя ціннісні настанови національної куль-

⁵⁹ Зноско-Боровський О. Симфонічний концерт під керівництвом Германа Адлера. *Радянська музика*. 1937. № 3. С. 44.

⁶⁰ Куржева Т. Польські піаністи у Львові в кінці ХІХ – на початку ХХ століття: дослідження. Львів: ЛДМА ім. М. В. Лисенка, 2005. С. 18–22.

тури та містить у собі образ творчої особистості, з ними нерозривно пов'язаний. Національна фортепіанна школа, демонструючи іманентну єдність у діахронії та синхронії національного й особистісного художнього світобачення, у першій половині ХХ століття позначена єдністю організаційно-структурного, освітньо-педагогічного, виконавського, методичного, науково-дослідницького складників і композиторської творчості. Системно-феноменологічний аспект осмислення специфіки національної фортепіанної школи вможлиблює її позиціонування як сфери формування національної творчої еліти й одночасно масштабної розгалуженої системи, функціонально спрямованої на виконання таких суспільно важливих місій, як збереження культурного спадку й національних традицій, відтворення у творчій діяльності духовно-ціннісних засад українства; виховання творчої особистості, життєвим кредо якої є трансляція і творча інтеріоризація-інтерпретація духовного, художнього доробку людства й, зокрема, нації; забезпечення духовного, зокрема, художнього життя спільноти тощо.

Педагогічний складник національної фортепіанної школи в першій половині ХХ століття характеризується формуванням трирівневої системи професійної освіти, єдністю концептуальних настанов, поєднанням як європейських і національних тенденцій, так традицій та інновацій на тлі регіонального розмаїття й виразних персоналістичних акцентів. Київська, Львівська, Одеська й Харківська фортепіанні школи декларували прагнення до виховання гармонійно розвиненої, інтелектуальної, універсальної творчої особистості – виконавця (соліста, ансамбліста, концертмейстера), педагога, просвітника – пропагандиста класичного доробку, національної фортепіанної спадщини і творів сучасних українських композиторів; багатовекторність творчої самореалізації піаніста; первинну орієнтацію на глибоке, осмислене, логічно обґрунтоване й одночасно творче проникнення в музичний твір за безумовної поваги до композиторського тексту й виконавської ініціативи; досягнення високого рівня професійної майстерності й постійне самовдосконалення; осягнення місії артиста як просвітника, популяризатора національного музичного мистецтва й організатора культурного життя.

Науково-методичний складник національної фортепіанної школи в першій половині ХХ століття вирізняється потягом до інституціоналізації й активізації наукової комунікації, інтенсифікацією осмислення широкого кола питань піанізму в теоретичному (зокрема, технічному та психологічному) й історичному аспектах, появою методичних розвідок і розширенням професійної комунікації, спрямованої, передусім, на узагальнення світового методичного досвіду, утвердженням методичного компонента як складника професійного образу піаніста, доланням жанрових і стильових обмежень навчального репертуару, зокрема, завдяки творам (редакціям) сучасних українських митців і піаністів-педагогів, увагою до методичного обґрунтування концертмейстерської й ансамблевої майстерності.

Виконавський компонент національної фортепіанної школи в першій половині ХХ століття за збереження академічних форм і взорування піаністів на класичну спадщину в її стильовому та жанровому різноманітті позначений такими рисами: активне запровадження нових форм концертування (масштабні цикли й антології фортепіанної музики, просвітницькі концерти-лекції, ювілейні, меморіальні, моножанрові концерти); репрезентація композиторами власних фортепіанних творів; активне впровадження у виконавську практику творів сучасних українських композиторів; формування й розвиток нових форм репрезентації піанізму – декади, огляди, конкурси, у межах яких пропагувався сучасний національний фортепіанний доробок, оцінювалася майстерність виконавців і утверджувався світовий рівень національної фортепіанної школи за умов герметизації культури, тяжіння до інтенсивного культурного полілогу в гастрольній діяльності піаністів країни та зарубіжних виконавців.

У складних рипетіях буття української спільноти першої половини ХХ століття національна фортепіанна школа стала одним з осередків духовного, художнього буття нації, демонструючи нерозривну єдність світового доробку піанізму та власних тенденцій, спрямовуючи зусилля на формування нової національної художньої еліти і плекаючи ті настанови, зокрема щодо універсалізації виконавця й індивідуально орієнтованої освіти, які визначають провідні шляхи розвитку сучасного фортепіанного мистецтва.

Література

1. Аністратенко Ж. Г. М. Беклемішев-педагог. *Українське музикознавство*. 1973. № 8. С. 209–221.
2. Афанасьєв Ю. Л., Джура О. Ф. Професійна підготовка музиканта: уроки Болеслава Яворського. Київ: ДАКККіМ, 2009. 128 с.
3. Беклемішев Г. Психофізичні основи сучасної фортепіанної техніки. *Радянська музика*. 1939. № 4. С. 33–50.
4. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть: монографія. Київ: Ін-т культурології НАМ України, 2013. 232 с.
5. Виконавські школи вищих учбових закладів України: темат. зб. наук. пр./ І. Безгін (ред.). Київ: МК УРСР, КДК імені П. І. Чайковського, 1990. 181 с.
6. Гринчук І. П., Спольська О. В. Вітчизняні виконавські школи: регіональний аспект. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2020. Вип. 5. С. 24–31.
7. Гуральник Н. П. Національна фортепіанна школа як феномен музичної освіти. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. 2013. Вип. 1 (1). С. 97–109.
8. Гуральник Н. П. Практика становлення категоріальної сутності поняття в парадигмі фортепіанної школи: історико-теоретичний аналіз. *Педагогіка вищої та середньої школи*. 2006. Вип. 1. Т. 16. С. 158–169.
9. Гуральник Н. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти: монографія. 2-ге вид., випр. Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2021. 460 с.
10. Гусарчук Т. В. Володимир Пухальський: феномен творчої особистості. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2013. № 4. С. 60–77.
11. Дедусенко Д. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 «Теорія і історія культури». Київ, 2002. 18 с.
12. Дубровська Г. М. Творче наслідування традицій професора М. І. Рибицької в Одеській фортепіанній школі. *Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність*: матеріали III Міжнар. наук.-творчої онлайн-конф. (25–26 листопада 2021 року, Одеса). Одеса: Одес. нац. муз. акад. імені А. В. Нежданової, 2021. С. 26–29.

13. Естетика: навч. посіб. / за ред. Л. В. Анучиної, В. М. Пивоварова, О. В. Уманець. Вид. 2-ге, випр. та допов. Харків: Право, 2022. 284 с.
14. Зільберман Ю. А. Київське музичне училище. Нарис діяльності. 1868–1924 роки. Київ: Клякса, 2012. 479 с.
15. Зільберман Ю., Смилянская Ю. Киевская симфония Владимира Горовица. Киев: Б. и., 2002. 412 с.
16. Зимогляд Н. Ю. Деякі проблеми піаністичної культури України ХХ ст.: педагогічна та науково-педагогічна діяльність Б. Милича. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2012. № 13. С. 137–140.
17. Зимогляд Н. Ю. Развитие историко-культурной традиции в художньо-естетическом воспитании пианистов-профессионалов творческих вузов Украины. *Fundamental and applied research in the modern world : abstracts of the 7th International scientific and practical conference*. Boston, USA: BoScience Publisher, 2021. P. 368–377. URL: <https://sci-conf.com.ua/vii-mezhdunarodnaya-nauchno-prakticheskaya-konferentsiya-fundamental-and-applied-research-in-the-modern-world-17-19-fevralya-2021-goda-boston-ssh-a-arhiv/> (дата звернення: 22.05.2022).
18. Зимогляд Н. Ю. Піаністична культура України 30–50-х років ХХ сторіччя: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 «Теорія і історія культури». Харків, 1996. 16 с.
19. Зимогляд Н. Ю. Традиції педагогів-піаністів Одеси середини ХХ ст. у контексті розвитку піаністичної культури України. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2011. № 5. С. 165–168.
20. Зимогляд Н. Ю. Українська фортепіанна школа першої половини ХХ сторіччя. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти*. 2015. Вип. 17. С. 182–187.
21. Зимогляд Н. Ю. Фортепіанна техніка як основа розвитку піаніста-фахівця. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти*. 2015. Вип. 19. С. 130–133.
22. Зимогляд Н. Ю. Фортепіанне виконавство України в 30-ті рр. ХХ ст. *Культура України*. 2014. Вип. 45. С. 268–276.
23. Зноско-Боровський О. Симфонічний концерт під керівництвом Германа Адлера. *Радянська музика*. 1937. № 3. С. 44.
24. Історія української музики : в 6 т. / редкол. : М. М. Гордійчук (голова) [та ін.]; АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології

- імені М. Т. Рильського. Т. 3: Кінець ХІХ – початок ХХ ст. / [авт. тому С. Й. Грица, М. П. Загайкевич, А. П. Калениченко та ін.]; редкол. тому: М. П. Загайкевич (відп. ред.) [та ін.]. Київ: Наукова думка, 1990. 421 с.
25. Історія української музики: в 6 т. / редкол.: М. М. Гордійчук (голова) [та ін.]; АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. Т. 4: 1917–1941 / [авт. тому М. В. Беляєва, Т. П. Булат, Ю. П. Булка та ін.]; редкол. тому: Л. О. Пархоменко (відп. ред.) [та ін.]. Київ: Наукова думка, 1992. 613 с.
26. Київська фортепіанна школа. Імена та часи: кол. монографія / [авт. проєкту Т. О. Рощина, авт.-упоряд. Т. О. Рощина та О. В. Ринденко, ред.-упоряд. О. В. Сахарова, О. Є. Степанюк]. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2013. 630 с.
27. Козачук О. С. Ернест Єдлічка: художньо-творчий шлях видатного педагога. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти*: зб. наук. пр. Вип. 20 (25). Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2016. С. 142–149.
28. Колесса К. Творчий портрет Дарії Колесси-Залеської: погляд крізь роки. *Родина Колессів – спадкоємність науково-мистецьких традицій (з нагоди 140-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси)*: зб. наук. пр. та матеріалів. Львів: Львів. нац. ун-т імені Івана Франка, 2013. С. 648–664.
29. Кононова Е. Кафедра спеціального фортепіано. *Харьковский институт искусств им. И. П. Котляревского. 1917–1992*. Харків: Основа, 1992. С. 109–133.
30. Кононова О. Музична культура Харкова кінця ХVІІІ – початку ХХ ст. Харків: Основа, 2004. 176 с.
31. Кононова Е. Пианистическая культура Харькова последней трети ХІХ – начала ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Киев, 1984. 20 с.
32. Косенко В. С. Концерт піаністки Тетяни Гольдфарб. *Радянська музика*. 1937. № 5. С. 50–51.
33. Кузикова В. Профессор Одесской консерватории М. И. Рыбницкая и её педагогические принципы. *Одесская консерватория. Забытые имена, новые страницы*. Одесса: ОКФА, 1994. С. 155–162.

34. Куржева Т. Польські піаністи у Львові в кінці XIX – на початку XX століття: дослідження. Львів: ЛДМА ім. М. В. Лисенка, 2005. 116 с.
35. Лисенко М. В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. Київ: Мистецтво, 1955. 87 с.
36. Методика навчання гри на інструменті (фортепіано) / уклад. В. П. Кузенкова. Вінниця: НОВА КНИГА, 2008. 180 с.
37. Михальчук З. І. Харківська фортепіанна школа в 60–70-х роках XX століття: імена, традиції, виконавські принципи. *Музичне мистецтво і культура*. 2020. Вип. 31, кн. 2. С. 71–81.
38. Павловська-Сжова Т. А. Дослідження педагогічної спадщини видатних українських піаністів як шлях до оптимізації фахової підготовки вчителів музики. URL: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/6486> (дата звернення: 17.05.2022).
39. Пінчук О. Г. *Canto sospeso* / Перервана пісня: Книга про В. В. Топіліна. Харків: Вид-во «Естет Прінт», 2018. 456 с.
40. Пухальский В. Записки (из?) моей жизни. Рукопись. Гос. дом-музей П. И. Чайковского. Ф. 43. Оп. 1. 324 с.
41. Ревенко Н. В. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80–90-ті роки XX століття): дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 «Теорія і історія культури» / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2004. 215 с.
42. Резнік Д. Представники «школи Г. Нейгауза» в піаністичній історії Одеської консерваторії. *Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність*: матеріали III Міжнар. наук.-творчої онлайн-конф. (25–26 листопада 2021 року, Одеса). Одеса: Одес. нац. муз. акад. імені А. В. Нежданової, 2021. С. 29–31.
43. Рощина Т. Київська фортепіанна школа на рубежі століть: між традицією і модою. *Академія музичної еліти України. Історія та сучасність: До 90-річчя НМАУ ім. П. І. Чайковського* / авт.-упоряд. А. П. Лашенко та ін. Київ: Музична Україна, 2004. С. 343–354.
44. Руденко Н. І. Регіна Самійлівна Горовиць та її уроки: монографія. Київ: КДВМУ, 2001. 255 с.
45. Рум'янцева А. Ю. Генеза та становлення теоретичної діяльності харківських піаністів. *Культура України*. 2015. Вип. 51. С. 40–49.

46. Рум'янцева А. Ю. Піаністична культура Харкова 40–80-х рр. ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.04 «Українська культура» / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2011. 218 с.
47. Рум'янцева А. Ю. Специфіка творчої індивідуальності В. І. Лозової. *Культура України*. 2020. Вип. 67. С. 127–135.
48. Руснак Ю. М. Передумови зародження Одеської піаністичної школи. *Музичне мистецтво і культура*. 2017. Вип. 54. С. 52–63.
49. Рябов І. Виконавський тип як феномен фортепіанної культури на межі ХХ–ХХІ століть (на матеріалі міжнародного конкурсу молодих піаністів імені В. С. Горовиця): дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 288 с.
50. Садова Л. І. Виконавсько-методичні засади фортепіанної школи Вілєма Курца як джерело розвитку львівської піаністики: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2007. 20 с.
51. Степанова О. Ю. Фортепіанна культура: досвід концептуалізації. *Культура України*. 2020. Вип. 68. С. 226–236.
52. Сторінки історії Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Львів: Сполом, 2003. 256 с.
53. Сухомлинов А. М. И. Рыбичкая – музыкант-педагог: метод. пособие. Одесса: Одес. гос. консерватория им. А. В. Неждановой, 1988. 25 с.
54. Холоденко В. О. Педагогічно-виконавські погляди Б. Рейнґальд. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти*. 2015. Вип. 18. С. 288–293.
55. Шамаєва К. І. Генрих Густавович Нейгауз і Київська консерваторія. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2013. № 2. С. 136–143.
56. Шапіро В. Фортепіанна пальцева техніка (legato) за школою проф. Л. В. Ніколаєва. *Радянська музика*. 1934. № 7. С. 25–29.
57. Шевченко Л. М. Одеська фортепіанна школа в українському мистецтві ХХ–ХХІ століть. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 4. С. 340–345.

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ ПРОСТІР «ГОЛЬДБЕРГ-ВАРІАЦІЙ» Й. С. БАХА

Кордовська Поліна

кандидат мистецтвознавства, старший викладач

Kordovska Polina

PhD in musicology, lecturer

ORCID: 0000-0002-9955-6804

DOI 10.34064/khnum5-03.02

«Гольдберг-варіації» Й. С. Баха є одним із наймасштабніших варіаційних циклів композитора. Від середини ХХ століття навколо «Гольдберг-варіацій» формується своєрідний інтерпретаційний простір, що є сукупністю всіх існуючих інтерпретацій твору; водночас з'являється безліч репрезентацій циклу в межах художніх текстів. Історично-текстологічні, герменевтичні і композиційні підходи до вивчення «Гольдберг-варіацій» Й. С. Баха, широко представлені в музикознавстві ХХ–ХХІ століть, у нашій розвідці доповнені спробою окреслити конфігурацію інтерпретаційного простору циклу, що включає досвід історично поінформованого виконавства, фортепіанних прочитань та виконавських модернізацій, а також його репрезентації в літературі, кінематографі та візуальному мистецтві.

Вступ. У творчому доробку Йоганна Себастьяна Баха, ґрунтовно дослідженому протягом кількох століть існування бахознавства (нім. *Bachforschung*) як окремої важливої гілки історичної музикології, особливе місце посідає варіаційний цикл «Aria mit verschiedenen Veränderungen» (BWV 988). Цей твір у наш час відомий під різними назвами, серед яких найпоширеніші – «Арія з різноманітними варіаціями», «Арія з тридцятьма варіаціями», «Варіації Гольдберга» й «Гольдбергівські варіації». Утім загальноновживаною та схваленою все ж є назва «Гольдберг-варіації», лаконічна й загадкова водночас.

«Гольдберг-варіації», безсумнівно, є одним із найскладніших і наймонументальніших бахівських клавірних творів. Попри це, у сучасних вітчизняних мистецьких реаліях цикл не є обов'язковим для вивчення в курсі історії західноєвропейської музики, майже не ви-

користується в навчальному репертуарі піаністів і вкрай рідко потрапляє до програм виконавських конкурсів. З огляду на це може скластися хибне враження, що сама історія, формуючи уявлення про Й. С. Баха як про найвизначнішого генія доби Бароко, обійшлася без «Гольдберг-варіацій».

Натомість виконавська практика ХХ і ХХІ століть засвідчує більше зацікавлення виконавців бахівським циклом. Від середини ХХ століття навколо «Гольдберг-варіацій» поступово виникає своєрідний інтерпретаційний простір, що є сукупністю всіх існуючих інтерпретацій твору. Водночас з'являється безліч репрезентацій циклу в межах художніх текстів. Кожне нове прочитання розширює смислову ауру «Гольдберг-варіацій», дедалі глибше розкриваючи змістову багатогранність варіаційного циклу й увиразнюючи можливості його функціонування в сучасному мистецтві.

Історично-текстологічні, герменевтичні і композиційні підходи до вивчення «Гольдберг-варіацій» Й. С. Баха

До питань історії «Гольдберг-варіацій» так чи інакше зверталися чимало дослідників – як у монографічних працях про життя і творчість Й. С. Баха в цілому, так і в наукових розвідках, присвячених цьому варіаційному циклу. Предметом дослідження, як правило, стають хронологічні межі й обставини створення «Гольдберг-варіацій», які, з огляду на те, що автограф твору досі не знайдено, залишаються одними з нерозв'язаних проблем сучасного бахознавства.

«Гольдберг-варіації» були опубліковані, імовірно, в 1741 або 1742 роках у Нюрнберзі німецьким органістом і видавцем Балтазаром Шмідом (Balthasar Schmid, 1705–1749) як четверта частина так званих «Клавірних вправ» («Clavierübung»), які, крім згаданого циклу, містять шість партит, Італійський концерт, органні прелюдії та чотири клавірні дуети. Сам факт публікації, що вперше згадується К. Ф. Е. Бахом¹

¹ Карл Філіпп Емануель Бах (Carl Philipp Emanuel Bach, 1714–1788) – німецький композитор, другий із п'яти синів Й. С. Баха та Марії Барбари Бах, відомий також як Берлінський або Гамбурзький Бах.

і Й. Ф. Агріколою² в бахівському некролозі, уміщеному в «Музичній бібліотеці» Л. Міцлера³, свідчить про високу оцінку, яку дали циклу сам митець і його сучасники, адже кількість бахівських творів, виданих за життя автора, є досить обмеженою⁴. У наведеному в некролозі Й. С. Баха переліку композицій, які «ввійшли до загального користування завдяки гравіюванню на міді»⁵, «Арія з тридцятьма варіаціями» посідає четверте місце як четверта частина «Клавірних вправ».

Історичний аспект вивчення «Гольдберг-варіацій» уперше висвітлив німецький музикознавець Й. Н. Форкель (Johann Nikolaus Forkel, 1749–1818) у книзі «Про життя, мистецтво та твори Йоганна Себастьяна Баха»⁶, написаній через п'ятдесят два роки після смерті композитора. Цілком закономірно, що ця праця стала підґрунтям для подальших досліджень бахівської творчості протягом багатьох десятиліть, адже її автор жив за часів, дуже близьких до доби композитора, коли ще не було втрачено чимало важливих документів, були живі безпосередні свідки життя й діяльності Й. С. Баха, його діти й учні, а спогади сучасників іще можна було почути з перших вуст. Зокрема, на викладену Й. Н. Форкелем версію обставин створення «Гольдберг-варіацій» поси-

² Йоганн Фрідріх Агрікола (Johann Friedrich Agricola, 1720–1774) – органіст, композитор і музичний письменник XVIII століття.

³ «Музична бібліотека» («Neu eröffnete musikalische Bibliothek») – щомісячний музичний часопис, започаткований у 1736 році учнем Й. С. Баха, музикознавцем і видавцем Л. Міцлером (Lorenz Christoph Mizler, 1711–1778).

⁴ Крім чотирьох частин «Клавірних вправ», за життя Й. С. Баха було видано лише кілька невеликих п'єс і цикл «Музичний дарунок» («Das Musikalische Opfer»). Див.: Bach C. Ph. E., Agricola J. Fr. Denkmal dreier verstorbenen Mitglieder der Societät der musikalischen Wissenschaften : Der dritte und letzte ist der im Orgelspielen Weltberühmte Hochedle Herr Johann Sebastian Bach, Königlich-Pohlnischer und Churfürstlich Sächsischer Hofcompositeur, und Musikdirector in Leipzig. *Musikalische Bibliothek*. Vol. IV. P. 1. Leipzig: Mizlerischer Buchverlag, 1754. S. 167–168.

⁵ Bach C. Ph. E., Agricola J. Fr. Denkmal dreier verstorbenen Mitglieder der Societät der musikalischen Wissenschaften : Der dritte und letzte ist der im Orgelspielen Weltberühmte Hochedle Herr Johann Sebastian Bach, Königlich-Pohlnischer und Churfürstlich Sächsischer Hofcompositeur, und Musikdirector in Leipzig. *Musikalische Bibliothek*. Vol. IV. P. 1. Leipzig: Mizlerischer Buchverlag, 1754. S. 167.

⁶ Forkel J. N. Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig: Hoffmeister und Kühnel, 1802. 69 s.

лається А. Швейцер (Albert Schweitzer, 1875–1965) у своїй монографії «Йоганн Себастьян Бах»⁷, одній із наймонументальніших і найґрунтовніших праць за всю історію бахознавства.

За Й. Н. Форкелем, «Гольдберг-варіації» були замовлені графом Кайзерлінгом (Hermann-Karl von Keyserlingk, 1697–1765), колишнім російським посланцем у Дрездені (з 1733 року) й Берліні (з 1746 року). Граф страждав на безсоння й часто просив свого придворного музиканта, який спеціально перебував поруч із ним, грати йому в плинні страдницьких, нескінченних нічних годин. Саме аби «згаяти безсонні ночі», граф замовив Й. С. Баху, якого зустрічав у Ляйпцігу, «кілька ніжних і водночас жвавих клавірних п'єс»⁸. Граф Кайзерлінг був людиною освіченою й, безперечно, знав і високо цінував творчість Й. С. Баха, а отже, припущення про те, що з таким замовленням він міг звернутися до всіма шанованого митця, здається вірогідним.

Хоча Й. Н. Форкель і зауважує, що граф називав твір «своїми варіаціями»⁹, цикл чомусь отримав ім'я не замовника («Кайзерлінг-варіації», як логічно було б припустити), а його придворного музиканта Й. Г. Гольдберга (Johann Gottlieb Goldberg, 1727–1756). Утім «Гольдберг-варіації» набули популярності набагато більшої, ніж людина, під ім'ям якої вони тепер відомі в усьому світі.

Відомості про цього музиканта вкрай скупі. Й. Г. Гольдберга серед інших учнів Й. С. Баха згадує Й. А. Хіллер¹⁰ у «Життєписах знаменитих теоретиків і практиків музичного мистецтва»¹¹, виданих у Ляйпцігу в 1784 році. У листі до Й. Н. Форкеля від 13 січня 1775 року¹² К. Ф. Е. Бах зазначає, що згодом Й. Г. Гольдберг служив придворним

⁷ Schweitzer A. Johann Sebastian Bach. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908. 844 s.

⁸ Forkel J. N. Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig: Hoffmeister und Kühnel, 1802. S. 52.

⁹ Там само.

¹⁰ Йоганн Адам Хіллер (Johann Adam Hiller, 1728–1804) – німецький композитор, диригент, музикознавець і музичний педагог.

¹¹ Hiller J. A. Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit. Leipzig: Im Verlage der Dykischen Buchhandlung, 1784. 320 s.

¹² Bach-Dokumente. Bd. 7. Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke (Leipzig 1802) / vorgelegt und erläutert von Christoph Wolffunter Mitarbeit von Michael Maul. Bärenreiter-Verlag, 1963. 228 s.

музикантом у графа Генріха фон Брюля¹³. У цитованій вище праці Й. Н. Форкеля читаємо: «Гольдберг із Кенігсберга. Це був дуже сильний клавірист, але не надто здібний до композиції»¹⁴. Ось і все, що біограф вважає за необхідне повідомити про учня Й. С. Баха, з ім'ям якого пов'язує створення «Гольдберг-варіацій». Утім сучасні дослідники дедалі частіше зауважують, що проти форкелівської версії свідчать відсутність вигравійованої на титульному аркуші першодруку посвяти графові Кайзерлінгу, що суперечить тогочасній традиції, та занадто юний вік Й. Г. Гольдберга (у 1741 році, на час створення циклу, клавірист мав лише чотирнадцять років, тож малоймовірно, що тоді йому було до снаги опанувати такий масштабний і технічно складний твір).

Європейські дослідники ХХ століття висунули кілька гіпотез щодо історії створення циклу. З-поміж найпереконливіших – два припущення В. Брайга¹⁵: щодо існування ранньої версії циклу з меншою кількістю варіацій¹⁶ і щодо можливості потрактування «Гольдберг-варіацій» як творчого аргументу Й. С. Баха до полеміки між Й. Маттезоном та Г. Бокемайером (зокрема, як репліки на захист актуальності поліфонії суворого стилю в музиці ХVІІ століття)¹⁷ та до полеміки між Й. А. Шайбе та Й. А. Бірнбаумом (власне, як відповідь на критику Й. А. Шайбе)¹⁸.

¹³ Генріх фон Брюль (Heinrich von Brühl, 1700–1763) – саксонський політичний діяч середини ХVІІІ століття, прем'єр-міністр, відомий німецький колекціонер творів мистецтва.

¹⁴ Forkel J. N. Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig: Hoffmeister und Kühnel, 1802. S. 43.

¹⁵ Вернер Брайг (Werner Breig, 1932) – німецький музикознавець і музичний видавець.

¹⁶ Breig W. Bachs Goldberg-Variationen als zyklisches Werk. *Archiv für Musikwissenschaft*. 1975. Vol. 32. № 4. S. 243–265.

¹⁷ Йоганн Маттезон (Johann Mattheson, 1681–1764) – німецький композитор, музичний критик і музикознавець.

Генріх Бокемайер (Heinrich Bockemeyer, 1679–1751) – німецький кантор, поет і композитор. Полеміка щодо значення й ролі поліфонії так званого «суворого стилю» між Й. Маттезоном і Г. Бокемайером розгорнулася на сторінках часопису «Critica musica».

¹⁸ Йоганн Адольф Шайбе (Johann Adolf Scheibe, 1708–1776) – німецький і данський композитор, музичний критик і музичний журналіст. У 1737 році Й. А. Шайбе започаткував випуск музикознавчого часопису «Der Critische Musicus», на сторінках

Однак питання історії створення й перших публікацій «Гольдберг-варіацій» досі залишається відкритим. Найголовніший документ – автограф рукопису BWV 988, що, ймовірно, здатен пролити світло на цю проблему, досі не знайдено, а отже, музикознавцям доводиться будувати свої припущення, спираючись лише на опосередковані документальні джерела.

Протягом тривалого часу роль варіаційних циклів у творчості Й. С. Баха недооцінювалася. Наприклад, Й. Н. Форкель стверджує, що композитор уважав написання варіацій «невдячною роботою»¹⁹. Спираючись на працю Й. М. Форкеля, А. Швейцер у монографії «Йоганн Себастьян Бах» наголошує: «Бах не відчував особливої схильності до варіацій»²⁰. Однак у творчості композитора немало варіаційних циклів. До їх переліку, крім «Гольдберг-варіацій», належать Арія з варіаціями в італійському стилі a-moll (BWV 989), незавершена Арія з варіаціями c-moll (BWV 991, з «Нотного зошиту Анни Магдалени Бах»²¹), Варіації на гімн «Allein Gott in der Höh sei Ehr» (BWV 771), Канонічні варіації на різдвяний гімн «Vom Himmel hoch, da komm ich her» (BWV 769).

Для доби Бароко жанр інструментальної арії з варіаціями був доволі звичним, проте обсяг «Гольдберг-варіацій» вражає (для порівняння, Арія з варіаціями Г. Ф. Генделя з П'ятої сюїти E-dur містить лише п'ять варіацій). Тим дивовижнішою видається структурна досконалість і виваженість бахівського циклу. «Гольдберг-варіації» є складною композицією, єдності якої передусім сприяє повторення початкової Арії наприкінці варіаційного циклу. Це одне з найзагад-

якого критикував музику Й. С. Баха за надмірну контрапунктичну складність і брак природності.

Йоганн Авраам Бірнбаум (Johann Abraham Birnbaum, 1702–1748) – німецький філософ, професор Ляйпцизького університету. Наприкінці 1730-х – на початку 1740-х років Й. А. Бірнбаум вів публічну полеміку із Й. А. Шайбе щодо оцінки творчості Й. С. Баха.

¹⁹ Forkel J. N. Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, 1802. S. 52.

²⁰ Schweitzer A. Johann Sebastian Bach. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908. S. 298.

²¹ «Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach».

ковіших композиційних рішень Й. С. Баха. Насамперед, повторення Арії після тридцяти варіацій однозначно свідчить проти поширеної в XIX столітті думки щодо непристосованості «Гольдберг-варіацій» до цілісного виконання (і, як наслідок, – практичних спроб реорганізувати цикл). Легенду про графа Кайзерлінга, який мав слухати написані для нього варіації вибірково, спростовує сам Й. С. Бах, який після тридцятої варіації залишає вказівку «*Agia da saro*», замикаючи варіаційний цикл темою в її початковому вигляді (подібний вид аркової замкненості не властивий варіаційним циклам XVII–XVIII століть, а отже, тут навряд чи можна апелювати до певної історичної традиції).

Якщо реприза Арії продиктована естетикою оперної арії *da saro*, то суперечливим є питання щодо доцільності її точного повторення (як відомо, у тогочасній вокальній музиці це не було прийнято). Жанр арії *da saro* є показовим для доби Бароко носієм її етичних і естетичних настанов. У ній розв'язано протиріччя між твердженням про панування пристрастей над людиною, втіленим у музиці у вигляді теорії афектів, і регламентованістю придворних відносин абсолютистської Європи XVII–XVIII століть. Вплив вокальної арії *da saro* на сучасні її інструментальні форми є беззаперечним: саме під впливом арії *da saro* в них утверджується принцип репризності. Проте Арія, яка в «Гольдберг-варіаціях» є темою, має просту двочастинну форму. Реприза початкового матеріалу в цьому випадку була б логічно не обґрунтованою, адже після нього йде варійоване повторення – Перша варіація, далі – Друга, Третя й усі наступні. Отже, можна стверджувати, що тут форма арії *da saro* тридцятиразово розширюється. Сучасний музикант має прийняти рішення щодо власного прочитання теми, що з'являється наприкінці твору. Арія, яка є «ядром» варіаційного циклу й одночасно завдяки точному повторенню обрамляє його за принципом прологу й епілогу, після низки варіацій повертає виконавця і слухача до першоджерела, до витоків, ніби «замикаючись» сама на собі. Варійоване повторення Арії за взірцем арії *da saro* свідчить про її залучення до наскрізного розгортання музичного тексту й виводить тему варіацій на новий рівень, зумовлений емоційним та інтелектуальним досвідом попередніх варіацій.

Єдності циклу сприяє присутність у кожній п'єсі варійованого остинатного басу, незмінної гармонічної основи та єдиного тонального центру (панує тональність G-dur, яка тричі протягом циклу змінюється на тональність g-moll – у П'ятнадцятій, Двадцять першій і Двадцять п'ятій варіаціях). Ладові зміни мають у цьому випадку формотворне значення. Наприклад, П'ятнадцята варіація, написана в тональності g-moll, контрастує з мажорною Шістнадцятою (Увертюрою, єдиною варіацією в циклі, написаною в контрастно-складовій формі), увиразнюючи поділ «Гольдберг-варіацій» на два підцикли (по п'ятнадцять варіацій у кожному). Крім того, переважна більшість дослідників зазначають, що всі варіації циклу можна впорядкувати у три дискретні субцикли (ряди): ряд сюїтних п'єс, ряд токат і ряд канонів.

Складність внутрішньої структури «Гольдберг-варіацій», вочевидь, мала підпорядковуватися загальним принципам символіки Й. С. Баха. Пошуку прихованих смислів і філософських ідей, закладених у композицію циклу, присвячено чимало досліджень. Частина з них спирається на об'єктивний аналіз твору з огляду на числові символи, пропорції, закони риторики або теорії афектів, решта ґрунтується на інтуїтивних припущеннях дослідників.

Оскільки «Гольдберг-варіації» є суто інструментальним твором, їх символіка жодним чином не пов'язана з вербальним текстом (як, наприклад, у хоральних органних прелюдіях). Натомість з погляду числових пропорцій структура твору підпорядковується певним закономірностям. Зокрема, дослідники звертають увагу на те, що композицію циклу побудовано навколо числа «три» (три ряди варіацій; загальна кількість варіацій дорівнює трьом, помноженим на десять; канонами є варіації, порядкові номери яких кратні трьом, тощо), яке є ключовим для християнської числової символіки. Крім того, І. Ігнатченко в розвідці «“Гольдберг-варіації” Й. С. Баха у світлі концепції універсализму доби бароко»²² наголошує й на двоїстості «Гольдберг-варіацій», зіставляючи їх поділ на два підцикли із серед-

²² Ігнатченко І. Г. «Гольдберг-вариации» И. С. Баха в свете концепции универсализма эпохи барокко. *Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса*: сб. науч. материалов. Харьков: ХИИ, 1994. С. 17–29.

ньовічними уявленнями про поділ світу на дві відображені одна в одній напівсфери.

Власні суб'єктивні підходи до потрактування символічного змісту «Гольдберг-варіацій», пов'язані передусім зі спробами вербально описати цикл за допомогою художніх метафор, у ХХ столітті пропонують не лише дослідники, а й інтерпретатори бахівської музики. Зокрема, В. Ландовська²³ яскраво коментує кожен з варіацій, асоціюючи їх із мініатюрами-арабесками, у той час як М. Юдіна²⁴ вдається до спроби зіставити варіації циклу з текстами Давидових Псалмів і Євангелій.

У ХХ столітті «Гольдберг-варіації» стали об'єктом досліджень у галузі виконавства, найцікавіші з-поміж яких написані безпосередніми виконавцями бахівського циклу. До перших праць, присвячених виконавським проблемам «Гольдберг-варіацій», належить стаття В. Ландовської²⁵, у якій клавесиністка висловлює власні міркування щодо інтерпретування клавірних барокових творів. Виконавиця наголошує на кількох основних труднощах «Гольдберг-варіацій», через трансцендентність яких цикл було надовго виключено з виконавської практики; серед них – призначення для клавесина з двома клавіатурами, необхідність вибудовування виконавської драматургії циклу із тридцяти варіацій і технічно надскладна поліфонічна фактура. Новаторський погляд В. Ландовської насамперед стосується інструмента, якому варто віддати перевагу, виконуючи цикл. Обстоюючи вибір клавесина, виконавиця керується безпосередньою вказівкою Й. С. Баха з назви твору – «Арія з орнаментованими варіаціями для клавесина з двома клавіатурами».

Дійсно, Й. С. Бах призначив «Гольдберг-варіації» для виконання на двомануальному клавесині й забезпечив нотний текст спеціальними позначками щодо реєстрування (перед кожною варіацією є вказівка щодо того, на одній чи двох клавіатурах її треба виконувати).

²³ Ванда Ландовська (Wanda Landowska, 1879–1959) – польська піаністка і клавесиністка, яка відіграла ключову роль у відродженні клавесина у ХХ столітті.

²⁴ Марія Юдіна (1899–1970) – радянська піаністка.

²⁵ Landowska W. Sur les «Variations Goldberg» (Aria mit 30 Veraenderungen) de J.-S. Bach. *Revue Musicale*. 1935. Vol. 14. № 136. P. 321–333.

Е. Бодкі²⁶ у дослідженні «Інтерпретація клавірних творів Й. С. Баха»²⁷ розглядає принцип тембрової диференціації голосів, закладений автором у нотному тексті, а також особливості співвідношення динаміки, притаманні тогочасному інструменту. Музикознавець наводить власну таблицю реєстрування й темпів, у коментарі до якої пропонує використовувати темпову драматургію для досягнення композиційної єдності.

Автори методичних досліджень, присвячених фортепіанному виконавству, також не оминають «Гольдберг-варіації» своєю увагою. Унікальним твором, «в якому віртуозно потраковано виконавські завдання поліфонії», називає «Гольдберг-варіації» Н. Кашкадамова у праці «Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах»²⁸. Авторка докладно описує застосовані Й. С. Бахом технічні прийоми, зокрема, контрастне двоголосся з вертикально-рухомим контрапунктом, за якого кожна рука виконує самостійну, розвинену за фактурою партію. Н. Кашкадамова відзначає, що у віртуозному двоголоссі композитор застосовує прийоми техніки, притаманні музиці Д. Скарлатті (перехрещення рук, скоки, арпеджіо), а в частині варіацій – французький спосіб перехрещення рук (на двох клавіатурах). Фактура «Гольдберг-варіацій» зобов'язує виконавця суворо дотримуватися голосоведення, що часом створює додаткові технічні труднощі. «В останніх, найбільш напружених варіаціях Бах для досягнення могутнього звучання викладає голоси подвійними нотами – так з'являється тут поліфонічна фактура паралельних терцій, секст і акордове мартеллято. Особливо характерні виконавські труднощі поліфонії висуває виконання канонів в “Гольдберг-варіаціях”», – підкреслює дослідниця²⁹.

²⁶ Ервін Бодкі (Erwin Bodky, 1896–1958) – американський клавесиніст і музикознавець німецького походження.

²⁷ Bodky E. The interpretation of Bach's keyboard works. Cambridge: Harvard University Press, 1960. 421 p.

²⁸ Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах: навч. посіб. Тернопіль: СМП «АСТОН», 1998. С. 130.

²⁹ Там само. С. 131.

Історично поінформована і фортепіанна практики виконання «Гольдберг-варіацій» Й. С. Баха

Будь-яку інтерпретацію як феномен музичного мистецтва належить розглядати в багатогранному історико-культурному контексті, на тлі життєвих обставин, від яких залежить смислове наповнення проявів людської діяльності. Підґрунтям для визначення смислових складників вихідного твору є історичне й культурне середовище (з одного боку, те, у межах якого писав автор, з другого – те, у якому перебуває аудиторія, яка сприймає мистецький текст). Сукупність усіх можливих інтерпретацій певного мистецького феномена визначає його інтерпретаційний простір, а кожна інтерпретація сприймається як його точка.

Інтерпретаційний простір «Гольдберг-варіацій» Й. С. Баха склався порівняно пізно. Історія концертних виконань циклу бере свій початок від середини XIX століття. Зокрема, «Гольдберг-варіації» поряд з іншими творами Й. С. Баха входили до лістівського концертного репертуару³⁰. На межі XIX–XX століть серед виконавців поширеною була думка про можливість виконання «Гольдберг-варіацій» у неповному обсязі, яка спиралася на легендарну історію створення циклу, викладену Й. Н. Форкелем³¹. Наприклад, Г. Келлер (Hermann Keller, 1885–1967) уважав, що цей грандіозний ряд варіацій не уявлявся як єдина цільна п'єса³², а Ф. Бузоні (Ferruccio Busoni, 1866–1924) в межах концертного виконання вдався до спроби реорганізувати цикл, виключивши з нього вісім варіацій. Утім уже у XX столітті такий підхід уважатиметься неприпустимим.

Саме минуле століття принесло переосмислення й визнання «Гольдберг-варіацій», зокрема і як об'єкта студійних аудіозаписів. Історію документально підтверджених за допомогою аудіоносіїв виконавських інтерпретацій бахівського циклу, основні віхи якої по-

³⁰ Zenck M. Reinterpreting Bach in the nineteenth and twentieth centuries. *The Cambridge Companion to Bach*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. P. 229.

³¹ Forkel J. N. Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig: Hoffmeister und Kühnel, 1802. 69 s.

³² Keller H. Die Klavierwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe. Leipzig: Peters, 1950. 280 s.

дано в довідковому виданні Мартіна Елсте «Meilensteine der Bach-Interpretation, 1750–2000. Eine Werkgeschichte im Wandel»³³, можна простежити від 1928 року, коли Р. Сьоркін (Rudolf Serkin, 1903–1991) записав «Гольдберг-варіації» для механічного фортепіано фірми «Welte-Mignon», функцію звуконосія в якому виконували паперові стрічки (так звані «нотні котушки»). Р. Сьоркін надзвичайно ретельно ставився до історичної достовірності інтерпретації виконуваних ним творів; відомо, що йому належав один із рукописів «Гольдберг-варіацій», виконаний рукою Йоганна Крістіана Кіттля (Johann Christian Kittel, 1732–1809), учня Й. С. Баха³⁴. Проте важко розмірковувати про переваги згаданого звукозапису, який технічно не є таким у повному розумінні цього слова й у багатьох аспектах, особливо з огляду на темпи, спотворює початкове виконання. У цьому випадку на перший план вийшли технічні, де в чому експериментальні моменти, якими, вочевидь, і виправдовувалися похибки запису.

Перший повноцінний звукозапис циклу, виконаний у 1933 році, належить В. Ландовській, яка згодом, у 1945 році, записала ще одну версію. Шанувальниця «реставраційних досліджень», вона провадила активну просвітницьку діяльність, спрямовану на відродження клавесинної музики, тому не дивно, що обидва її записи, виконані на великому концертному клавесині, аргументують її позицію в палкій полеміці, яка розгорнулася в першій половині ХХ століття щодо того, на якому інструменті треба виконувати клавіріні твори Й. С. Баха. У будь-якому випадку запис В. Ландовської свідчить про те, що, попри вплив лістівсько-бузонівської традиції, у ХХ столітті «Гольдберг-варіації» відкрилися широкому загалу одразу як клавесинна музика доби Бароко.

Одним із нагальних питань, пов'язаних з виконанням «Гольдберг-варіацій» як барокового клавірного твору, є вибір інструменту. Різноманітність поглядів на цю проблему пояснюється не лише по-

³³ Elste M. *Meilensteine der Bach-Interpretation, 1750–2000. Eine Werk Geschichte im Wandel*. Stuttgart–Kassel: Bärenreiter Verlag, 2000. 460 s.

³⁴ Lehmann S., Faber M. *Rudolf Serkin: A Life*. Oxford: Oxford University Press, 2003. 343 p.

явою протягом наступних століть значної кількості модифікацій клавішних інструментів аж до рояля й сучасного органа, але й широким спектром музичних інструментів XVII століття, об'єднаних загальною назвою «клавір».

Цікаво, що єдиного написання цього слова немає. У виданнях бахівських творів термін «Clavier» можна побачити так само часто, як і «Klavier». Т. Кальмучин-Дранчук у статті «Інструментально-стилістичні аспекти клавірної бахіани XX століття»³⁵ наводить міркування В. Апеля (Willi Apel, 1893–1988), автора праці «Історія клавірної та органної музики до 1700 року»³⁶, який зауважує: якщо Й. С. Бах писав назву інструмента з літерою «К», то мав на увазі виконання твору виключно на клавішно-струнних інструментах, а якщо із «С», то твір призначався для всіх клавішних інструментів, зокрема й органа.

У сучасних нотних виданнях і наукових працях оригінальну назву бахівських «Клавірних вправ» подано по-різному, проте титульний аркуш прижиттєвого видання «Гольдберг-варіацій» засвідчує авторське написання «Clavierübung». Якщо дослухатися до аргументів В. Апеля, можна припустити, що вибір інструмента для виконання «Арії з різними варіаціями» віддано на розсуд виконавця, проте далі вказівка на конкретний інструмент таки з'являється: «vors clavicimbal mit 2 manualen». Можливо, «Гольдберг-варіації» є винятком серед інших п'єс «Клавірних вправ».

Обстоювану і пропаговану В. Ландовською практику історично поінформованого виконання продовжили Г. Леонхардт (Gustav Leonhardt, 1928–2012), який також двічі записав «Гольдберг-варіації» (у 1953 і 1965 роках), і Р. Кіркпатрік (Ralph Kirkpatrick, 1911–1984), учень В. Ландовської, який здійснив запис «Гольдберг-варіацій» у 1959 році і, крім того, видав власну редакцію цього циклу (Schirmer, New York)³⁷.

³⁵ Кальмучин-Дранчук Т. Інструментально-стилістичні аспекти клавірної бахіани XX ст. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2006. Вип. 58: Виконавське музикознавство. Кн. 12. С. 120–130.

³⁶ Apel W. *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*. Kassel, 1967. 784 s.

³⁷ Bach J. S. *Goldberg Variations* / Kirkpatrick R. (editor). New York: G. Schirmer, Inc., 1980. 112 p.

Як уже згадувалося, «Гольдберг-варіації» вперше прозвучали з концертної естради, найімовірніше, саме у фортепіанній версії. Цей твір входив, зокрема, до репертуару Ф. Ліста і Ф. Бузоні; «Гольдберг-варіації» виконував у своїх «історичних концертах» і А. Рубінштейн. Першим опублікованим аудіозаписом фортепіанної версії «Гольдберг-варіацій» вважається інтерпретація Р. Тюрек (Rosalyn Tureck, 1914–2003), записана 1952 року, хоча серед кількох зроблених нею записів цього твору є й клавесинні версії. Відтоді власне й розпочинається утвердження «фортепіанної» традиції виконання «Гольдберг-варіацій». У 1950-х–1960-х роках у контексті фортепіанних інтерпретацій циклу пильну увагу привертають дві ексцентричні особистості, чії творчі підходи неодноразово зазнавали порівняння, – М. Юдіна (1899–1970), яка віднайшла в кожній із варіацій певний євангельський сюжет, і Г. Гульд (Glenn Herbert Gould, 1932–1982), творчість якого обрамлена двома культовими для ХХ століття записами «Гольдберг-варіацій».

Як і Р. Сьоркін, Г. Гульд виявляв значний, а можливо, й визначальний інтерес до технологій звукозапису. Дотичні до них проблеми як провідні засади власної музичної філософії він ґрунтовно висвітлював у розвідці «Prospects of recording»³⁸ (1966). Не випадково запис «Гольдберг-варіацій» 1956 року, завдяки якому музикант зажив світової слави, та запис 1981 року, що увінчав його життєвий і творчий шлях, своєрідно ілюструють еволюцію гульдівської творчої концепції. Підхід виконавця, закорінений у граничній концентрації на музичному творі, посутньо вирізняється з-поміж інших спроб осмислення спадщини Й. С. Баха.

Історія виконання «Гольдберг-варіацій» у ХХ столітті переконливо засвідчує, що «Арія з різноманітними варіаціями», ніби гравітаційний центр, притягує й надовго утримує виконавців на своїй орбіті. Мало хто з інтерпретаторів ХХ століття задовольнявся одним записом циклу – більшість із них протягом тривалого часу зазнавали «сили тяжіння» «Гольдберг-варіацій», записуючи їх щонайменше двічі. В одних випадках принципової різниці між записами немає, на-

³⁸ Gould G. The prospects of recording. *High Fidelity*. 1966. Vol. 16 (4). P. 46–63.

томість в інших, як із Г. Гульдом, виконавська концепція докорінно змінюється.

До того ж технологічний прогрес, який став невід'ємним складником музичного мистецтва від початку ХХ століття, дещо знівелював «владу миті», зафіксувавши плин виконавського висловлювання за допомогою більш або менш досконалих засобів звукозапису. Зафіксована інтерпретація музичного твору згодом перетворилася на окремий культурний феномен, який багато в чому визначив напрями розвитку музичного мистецтва доби. Для другої половини ХХ – початку ХХІ століть доволі симптоматичною є схильність сприймати певний музичний твір у тісному зв'язку з конкретною виконавською інтерпретацією, що її визнано «культурою». У ХХ столітті музика минулого стала середовищем гострої конкуренції музикантів, спричинивши виконавську полеміку, у межах якої найчастіше стикаються апологети історично поінформованого виконавства та прихильники різноманітних модернізацій.

«Гольдберг-варіаціям» Й. С. Баха теж судилося викликати полеміку між представниками фортепіанного та клавірного виконавства. Гульдівські записи «Гольдберг-варіацій» стали для сучасників піаніста й наступних поколінь культовими й увійшли в історію мистецтва як окремий феномен, певний культурний знак у художній літературі та кінематографі. Версію 1956 року двадцятитрирічний Г. Гульд протиставив як суворій клавесинній традиції, так і романтизованим версіям «Гольдберг-варіацій», втіливши в ній юнацьку палкість, яка за тих часів аж ніяк не асоціювалася із творами Й. С. Баха. Версія 1981 року, виконана піаністом за рік до смерті, відбиває невпинні пошуки ідеального фортепіанного звучання й тугу через його недосяжність. Прагнучи втілити своє уявлення про ідеальне звучання, Г. Гульд удається до гранично виразної артикуляції за екстремально повільних темпів (наприклад, в Арії «метроном» піаніста не перевищує 35 ударів на хвилину), що, подібно до медитативних практик, створює враження переходу до іншого виміру.

У гульдівському виконанні творів Й. С. Баха критики завжди вбачали певну трансцендентність. Французький психолог і музикознавець Мішель Шнайдер (Michel Schneider) у своїй книзі «Glenn Gould. Piano Solo» (1998) писав: «З приводу його гри я скажу лише кілька

слів: моторошна потойбічність, щось незмірне <...> він нас пригнічує, я навіть знаю декого, хто не витримує його неймовірної прозорості, піднесеності; по їхній шкірі бігають мурахи, їхні пальці судомить... Є в грі Гульда щось надзвичайно містичне, в цій сухій грі, дуже чіткій, навіть пуантилістичній, у якій простежується нескінченна лінія виняткової щільності. І те, що нам пропонує Гульд, – це питання не технічне, а, найімовірніше, світоглядне. Ідея зрозуміла тому, хто слухає, оскільки вона закорінена в концепції Гульда»³⁹.

Це «аномальне» за своєю сутністю потрактування бахівського циклу справило таке невідпорне враження на публіку, що невдовзі в межах сучасної культури набуло статусу норми, аж до того, що в масовій свідомості будь-яке подальше виконання «Гольдберг-варіацій» неодмінно вимірюється «мірою» Г. Гульда. У цьому й полягає парадокс ХХ століття, у якому знайомство широкого загалу слухачів зі «справжнім» Й. С. Бахом відбувається на максимальній дистанції від історично поінформованої традиції.

До полеміки із Г. Гульдом долучилося не одне покоління музичних критиків, проте найвагоміший аргумент у цій дискусії – власне виконання – зумів надати його співвітчизник і молодший сучасник С. Росс (Scott Ross, 1951–1989), американський клавесиніст, чие творче життя минуло переважно у Франції та Канаді. Найвизначнішим виконавським досягненням С. Росса є запис усіх п'ятисот п'ятдесяти п'яти клавірних сонат Д. Скарлатті⁴⁰, присвячений річниці від дня народження великого композитора доби Бароко.

С. Росса не можна назвати апологетом виключно клавесина, як, наприклад, В. Ландовську. Ще в роки навчання, опановуючи гру на клавесині, він удосконалював і власну виконавську майстерність як органіст. Серед аудіозаписів, які дають вичерпне уявлення про репертуарні вподобання С. Росса, переважає музика доби Бароко, виконана на клавесині (твори Д. Скарлатті, Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Ф. Куперена, Ж.-Ф. Рамо, А. Солера) й органі (твори Дж. Фрескобальді, Й. С. Баха, Дж. Булля, Ж. Дюфлі). Проте музикант не цурався і творів Ф. Шопена,

³⁹ Schneider M. Glenn Gould Piano Solo. Paris: Gallimard Editions, 1994. 288 p.

⁴⁰ 1984–1985, Erato 2292 45309-2 [CDx34]: Domen. complète pour clavier. Rel.: 1988.

К. Дебюссі, М. Равеля, які виконував на фортепіано. С. Росс знайний і як акомпаніатор, що виконував численні Lieder Ф. Шуберта. Водночас С. Росс захоплювався і сучасними музичними течіями: до його кумирів належали Б. Іно⁴¹, Ф. Глас і навіть засновниця німецького панк-року Н. Гаген⁴².

Основними віхами «бахіани» С. Росса є записи двох томів «Добре темперованого клавіру»⁴³, Бранденбурзьких концертів⁴⁴, «Гольдберг-варіацій»⁴⁵, шести Партит⁴⁶, Італійського концерту і Хроматичної фантазії та фуги⁴⁷, причому найвищою творчою активністю позначено три останні роки життя музиканта (1987–1989). С. Росс записав «Гольдберг-варіації» двічі (варто ще раз наголосити, що ідея повернення до «Гольдберг-варіацій» так чи інакше не полишала всіх музикантів, які виконували бахівський цикл), причому другий запис клавесиніст виконав за рік до смерті, як і Г. Гульд.

Порівняння Г. Гульда і С. Росса напрошується мимоволі: обидва – представники Канади, обидва – ексцентрики, категоричні у своїх вчинках і висловлюваннях, віртуози епатажу, обидва – палкі шанувальники сучасної та барокової музики, зокрема спадщини Й. С. Баха, але з геть різними творчими підходами. Професійно опанувавши гру на фортепіано й органі, С. Росс зупиняє свій вибір на клавесині, що зумовлює добір прийомів і засобів виразності. Позбавлений тонких динамічних градацій, клавесин дає виконавцеві змогу вибудувувати драматургію своєї інтерпретації за допомогою ритму й підпорядкованої йому артикуляції як провідних виконавських інструментів, якими С. Росс вправно користується.

Уже в темі «Гольдберг-варіацій» – Арії – всі ритмічні тяжіння позначені гостротою й активністю, викликаючи асоціації з образом

⁴¹ Браян Іно (Brian Eno, 1948) – британський електромузикант, музичний теоретик і продюсер звукозапису, один із засновників музичного напрямку *ambient*.

⁴² Ніна Гаген (Nina Hagen, 1955) – німецька панк-рок-співачка.

⁴³ 1980, Pelléas CD 0101/4.

⁴⁴ 1983, CBC Records / Disques Radio-Canada SM 5028-2.

⁴⁵ 1985, Fonovox «Da Camera» Vox 7882-2; 1988, Angel CDC 7 49058-2.

⁴⁶ 1988, Erato 2292 45345-2.

⁴⁷ 1988, Erato 2292 45434-2.

Й. С. Баха як людини діяльної, невтомної, сповненої життєвих сил. У гультівській версії 1981 року Арія постає філософською квінтесенцією звукових пошуків піаніста, натомість в інтерпретації С. Росса, записаний сім років по тому, виразно вчувається танцювальність, закладена в ритмоформулі сарабанди, зокрема, у підкреслюваному музикантом тридольному метрі. С. Росс відмовляється від украй повільних гультівських темпів: це найяскравіше виявляється знову ж таки в Арії, яку клавесиніст грає майже вдвічі жвавіше за свого співвітчизника-піаніста. І взагалі, якщо Г. Гульду більше пасувало б гасло «На початку був звук», то сенс російського виконання відбито хрестоматійним висловом Г. фон Бюлова «На початку був ритм»⁴⁸. Управне використання прийому барокового *rubato* вможливило виконання всіх реприз, зазначених Й. С. Бахом, без побоювань, що дещо вихолощене клавесинне звучання призведе до монотонності постійних повторів. Якщо Г. Гульд прагне подолати обмеження, накладені інструментом, то С. Росс задовольняється можливостями клавесина, максимальне використання яких дозволяє йому досягти виконання, що не лише не здається «архівним» чи «музейним», а, навпаки, сприймається як актуальне й сучасне.

Ексцентричність С. Росса, повсякчас ним самим проголошувана, дозволяла йому відкрито полемізувати з музичним опонентом, обстоюючи свою позицію несприйняття сакралізації музики й особистості Й. С. Баха і творчості Г. Гульда як представника такого підходу. Заперечення його досвіду дало С. Россу змогу створити самобутню інтерпретацію «Гольдберг-варіацій». А поза тим він перейняв від Г. Гульда інтенсивність творчих пошуків, спрямувавши їх у річище власної виконавської концепції.

Досвід виконавської модернізації «Гольдберг-варіацій»

У ХХ–ХХІ століттях «Гольдберг-варіації» Й. С. Баха мали низку прочитань, які важко віднести до академічних. І хоча модернізація музичної мови не завжди передбачає спрощення (а часом, навпаки, її ускладнює), «осучаснені» інтерпретації циклу, які переважно спира-

⁴⁸ Pfeiffer T. Studien bei Hans von Bülow. Berlin: Luckhardt, 1896. S. 8.

ються на принципи джазінгу, аудиторія сприймає зазвичай легше, ніж барокове першоджерело. Оригінальну версію твору записав американський джазовий піаніст Дж. Льюїс (John Aaron Lewis, 1920–2001) спільно зі своєю дружиною Мір'яною (Mirjana), у чьому проєкті «Гра в шахи» («The Chess Game») бахівські варіації втілено в дуєті рояля і клавесина. Джазову версію «Гольдберг-варіацій» запропонував також відомий французький піаніст й імпровізатор Жак Луссьє (Jacques Loussier, 1934–2019) за підтримки його «Jacques Loussier Trio».

В інтерпретаційному просторі «Гольдберг-варіацій» знаковим є прагнення до стильового діалогу з добою Й. С. Баха. Унікальний шлях обирає український піаніст Олексій Ботвінов (1964), автор проєкту «Гольдберг. Перезавантаження» (2010). На відміну від поширених спроб переосмислити бахівські варіації, поєднавши барокову музику з елементами новітньої європейської (та, як її похідної, – американської) музичної мови, український піаніст виходить із парадигми «захід – схід». Проєкт «Гольдберг. Перезавантаження» ґрунтується на поєднанні музики Й. С. Баха, яку на роялі виконує О. Ботвінов, східних етноритмів у виконанні турецького перкусіоніста Бурхана Очала (Burhan Öçal, 1959) і світлових спецефектів.

Оригінальна версія монументального бахівського твору належить американському джазовому піаністу Д. Тепферу (Dan Tepfer, 1982). У 2011 році музикант випустив альбом «Goldberg Variations / Variations», що викликав значний резонанс у англо- та франкомовній пресі й отримав низку схвальних відгуків. Критики відзначили «величезний та унікальний успіх» виконавця, називаючи досвід Д. Тепфера «свіжим музичним дослідженням»⁴⁹, а рецензент із «The Wall Street Journal» зауважив, що в цьому проєкті музикант «не лише ступає на святу для багатьох піаністів землю, а й залишає скрізь свої самовпевнені сліди»⁵⁰.

⁴⁹ Tommasini A. Variations On Famed Variations. *The New York Times*. 2013. September 14. URL: <http://www.nytimes.com/2013/09/14/arts/music/dan-tepfer-at-le-poisson-rouge.html> (дата звернення: 20.12.2022).

⁵⁰ Fonseca-Wollheim C. Improvised Variations. *The Wall Street Journal*. 2011. December 13. Vol. CCLXIII, № 140. URL: <https://www.wsj.com/articles/SB10001424052970203413304577084860167454018> (дата звернення: 20.12.2022).

В інтерв'ю американським виданням Д. Тепфер розповів, що вперше почув «Гольдберг-варіації» ще в ранньому дитинстві (це був запис Г. Гульда 1981 року), але розучувати їх почав за часів навчання в бостонській Консерваторії Нової Англії (New England Conservatory of Music)⁵¹. Згодом музикантові спало на думку використати бахівські варіації як підґрунтя для власних імпровізацій. За словами Д. Тепфера, імпровізування допомогло йому з'ясувати те, що він не зміг одразу збагнути у варіаціях; експериментальним шляхом музикант вибудовував музичні «припущення» щодо змісту кожної з варіацій, а потім повертався до першоджерела, шукаючи в ньому підтвердження чи спростування. Так виник проєкт, у якому за кожною бахівською варіацією надходить тепферівська імпровізація.

Д. Тепфер не обмежився студійним записом⁵² і включив майже півторагодинний проєкт до своїх сольних концертних програм, зберігаючи концепцію кожної імпровізації, але точно не повторюючи жодну з них. У цьому дослідженні за приклад для аналізу править запис одного з концертних виконань проєкту Д. Тепфера, а саме – 30 листопада 2014 року в Консерваторії Даріуса Мійо (Екс-ан-Прованс, Франція)⁵³.

За словами виконавця, основна складність запису «Гольдберг-варіацій» полягала в тому, щоб не зрадити собі в царині як барокової, так і сучасної музичної мови. Д. Тепфер залишає Арію незмінною – це своєрідна константа, що відкриває й завершує композицію та, можливо, символізує в цьому діалозі стилів «першість» Й. С. Баха, на яку виконавець не зазіхає. Спорідненість із бароковою традицією засвідчує композиція, обрана Д. Тепфером. До кожної варіації музикант додає «джазовий дубль» за аналогією до варіаційних орнаментальних дублів у барокових інструментальних сюїтах. Варіація та її

⁵¹ Крім ступеня магістра із джазового виконавства, отриманого в Консерваторії Нової Англії в Бостоні, Д. Тепфер також має ступінь бакалавра з астрофізики (Єдинбургський університет).

⁵² Sunnyside – SSC 1284.

⁵³ Dan Tepfer, «Goldberg Variations/Variations». You Tube: website. URL: https://www.youtube.com/watch?v=V8WGcjB6ryI&t=3148s&ab_channel=DavidTepfer (дата звернення: 20.12.2022).

«джазовий дубль» виконуються *attacca*, що не залишає сумнівів щодо наміру виконавця подати власну імпровізацію як коментар до попередньої бахівської варіації. Так «Гольдберг-варіації» в потрактуванні Д. Тепфера набувають ознак сюїтності.

Варіації, які належать Й. С. Баху, звучать у виконанні Д. Тепфера доволі академічно, про що свідчать, зокрема, ясність голосоведення й відсутність занадто швидких чи занадто повільних темпів. Лаконізм рухів і класична посадка піаніста під час виконання віртуозних варіацій токатного взірця виказують гарну академічну підготовку в межах європейської традиції, згідно з якою джазова музика є прерогативою виконавців із класичною музичною освітою. Д. Тепфер виконує варіації, не повторюючи репризи; такий підхід можна пояснити наявністю «джазових дублів», а також значною тривалістю всієї композиції, що звучить без перерви майже вісімдесят хвилин. Момент переходу від варіації до імпровізації часто є ледь помітним. Джазові ритми та інтонації вплітаються в музичну тканину поволи й органічно. Кожна імпровізація зберігає загальний тип руху й метроритмічну пульсацію варіації, що їй передують.

В імпровізаціях Д. Тепфер демонструє повну свободу рухів (широкі жести, рухи корпусом, аж до театральності), яка час від часу проникає й у повільні варіації. Така розкутість доповнюється характерним «підспівуванням» піаніста (навіть чи це є наслідуванням відповідної ексцентричної манери Г. Гульда; ймовірно, це данина традиції свободи самовираження у джазовому виконавстві). У повільних варіаціях взаємодія класичної та джазової моделей піанізму виявляється на ритмічному рівні: саме в них найбільш виразно дається взнаки гнучке ставлення піаніста до часу та пристосованість бахівської музики до елементів «свінгу».

Закономірно постає запитання про те, чи вдалося піаністові поєднати барокову поліфонічну музику як мистецтво, основане на суворому контрапунктичному поєднанні голосів, і джаз, що спирається насамперед на вільну імпровізацію. Д. Тепфер зберігає принцип імітаційного вступу голосів, а також мелодичний, а інколи навіть і ритмічний рисунок баса (принцип варіацій на *basso ostinato*,

аналогії з яким можна знайти у функціях джазової ритм-секції). Музикант використовує в імпровізації традиційні поліфонічні прийоми: обернення тематизму, «відлуння», переважання лінійного руху голосів.

Композиція засвідчує поділ на дві частини, друга з яких має характер суб'єктивнішого висловлювання, «тиха кульмінація» якого настає у Двадцять п'ятій варіації та її «джазовому дублі». Завдяки переважанню повільних темпів і тихої динаміки досягається ефект медитативності, властивий низці напрямів академічної музики останньої третини ХХ – початку ХХІ століть.

Проект Д. Тепфера – це своєрідний виконавський коментар до бахівської музики, «музичне дослідження» можливостей перетину сучасності й минувшини, спроба побудувати міст між століттями та жанрами, поєднавши різні грані особистості виконавця: класичну музичну освіту, вроджену жагу до імпровізації та потяг до незвіданого і трансцендентального. Таку інтерпретацію недоцільно потрактувати як «полегшену» версію чи адаптаційне аранжування класичного твору. Досвід Д. Тепфера, найімовірніше, можна умовно визначити як «переклад» музики Й. С. Баха за допомогою інтонаційного тезауруса сучасного, близького виконавцеві музичного мистецтва. Це оригінальна спроба поєднати в часі та просторі мить живого пошуку й отриманого результату, вічної бахівської інтонації та «власного голосу».

Репрезентація звукових образів «Гольдберг-варіацій» Й. С. Баха в сучасній художній культурі

Репрезентація – широке й багатозначне поняття, яке вживають у філософії, історії, соціології, психології та інших гуманітарних науках. Зокрема, у працях філософів-постструктуралістів (М. Фуко, Ж. Дельоза, Ж. Дерріда) під репрезентацією переважно мається на увазі «така організація мислення, яка продукує не цілісний образ предмета, але частковий образ, в який вже включено підставу його розділення і спосіб, яким воно було здійснене. Тому репрезентація – це завжди подвоєне представлення, яке містить у собі образ предме-

та з точки зору певного концепту одночасно із самим концептом»⁵⁴. У змістовому фреймі мистецтва репрезентація може позначати відтворення людиною побаченого, почутого або відчутого з можливими змінами, які відбуваються внаслідок впливу часу, похибок пам'яті або емоційного стану в момент первинного сприйняття інформації. Сукупність різноманітних репрезентацій породжує у свідомості реципієнта образ мистецького об'єкта (зокрема, музичного твору) й дає змогу розглядати множину його інтерпретацій – аудіальних, вербальних, візуальних, пластичних тощо – як певну єдність.

XX і XXI століття демонструють зростання зацікавленості виконавців і музикознавців клавірною музикою Бароко загалом і «Гольдберг-варіаціями» Й. С. Баха зокрема. Водночас, починаючи з другої половини XX століття, виникає чимало художніх репрезентацій циклу в межах сучасних художніх текстів. Цей процес зумовлено тяжінням сучасного мистецтва до інтермедіальності як «текстуальної інтеракції, яка відбувається всередині окремого тексту», «способу, яким текст прочитує історію та вписується до неї» (визначення Ю. Крістєвої)⁵⁵. З кожною новою репрезентацією змістова аура твору розширюється, все глибше й повніше виявляються його багатогранність і можливості функціонування в сучасному мистецтві.

Показовим у цьому сенсі є мистецтво кінематографа, яке передбачає співіснування взаємно підпорядкованих вербального, візуального та звукового шарів у межах реалізації єдиного творчого задуму. Питомою рисою сучасних кінематографічних медіатекстів є активне використання не лише авторської музики, створеної для певного кінофільму, а й зразків класичного мистецтва, які цитують у тексті. Кіномузиці притаманні як автоцитати, музичні алюзії, ремінісценції та стилізації, так і точне цитування низки класичних музичних творів, з-поміж яких чільне місце належить і бахівським «Гольдберг-варіаціям».

⁵⁴ Лебідь А. Є. Критики та дискурсивні практики філософії французького постструктуралізму. *Вісник Черкаського університету. Серія Філософія*. 2007. Вип. 109. С. 62.

⁵⁵ Kristeva J. *Semiotikè: Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Editions du Seuil, 1969. P. 319.

Творці кінофільмів звертаються до «Гольдберг-варіацій» доволі часто. Починаючи з 1972 року, коли Вісімнадцята і Двадцять п'ята варіації прозвучали у фільмі «Slaughterhouse-Five» («Бойня номер п'ять»), фрагменти бахівського циклу регулярно супроводжують окремі сцени європейських та американських кінострічок. Спектр кіножанрів, до саундтреків яких долучено бахівський цикл, є широким, хоча переважно відзначається яскравим драматичним спрямуванням: це трилери, драми, воєнні та фантастичні фільми. Така жанрова приналежність уможливорює паралелі з вербальним утіленням «Гольдберг-варіацій» у художній літературі: у більшості літературних інтерпретацій цикл, що є взірцем довершеної композиторської конструкції, залучено до контексту аномальних психічних явищ, образів і ситуацій, позначених граничною ексцентричністю, запереченням норми, девіантністю. Це спостереження стосується романів «Колекціонер» Дж. Фаулза («The Collector», 1963), «Мовчання ягнят» Т. Гарріса («The Silence of the Lambs», 1988), «Тиша» П. Хьога («Den stille pige», 2006) тощо.

У кіномузиці цитований матеріал зазвичай помітно контрастує з авторським музичним текстом. Часто такі цитати набувають символічного значення і з'являються в кульмінаційні моменти. Зокрема, у кінострічці «Мовчання ягнят» («The Silence of the Lambs», 1991) за однойменним романом Т. Гарріса мелодія Арії супроводжує сцену, яка передує втечі доктора Ганнібала Лектера з-під варті. Тема «Гольдберг-варіацій» звучить безпосередньо в кадрі: на початку сцени камера фіксує ввімкнений магнітофон, що стоїть у кутку в'язничного помешкання доктора Лектера. З нього й долинає музика, на яку накладається звукова доріжка з вербальних і шумових елементів.

Хронометраж сцени становить приблизно дві з половиною хвилини, темпоритм розгортання дії доволі стриманий. Витончена барокова музика, яка, за суспільним стереотипом, органічніше звучить у концертній залі, ніж у в'язниці, контрастує з інтер'єром тюремної камери та сприяє нагнітання атмосфери саспенса (англ. *suspense*), тяжкого очікування розв'язки. Так у свідомості глядача формується психологічний портрет доктора Лектера – не звичайного маніяка, а інфернально-витонченого інтелектуала. Цей приклад використан-

ня Арії в кінематографі є одним із найцілісніших – тема звучить від середини першої частини майже до кінця з повною репризою другої частини. Талановито розв’язано проблему поєднання цитати й авторської музики – «шва», що з’єднує музику Й. С. Баха з композицією Г. Шора (Howard Shore, 1946). В останньому такті Арії звучить фінальний акорд G-dur із мелодичним затриманням fis^1 , проте замість очікуваного розв’язання в момент початку агресії з боку доктора Лектера з’являється нова напружена тема, безпосередньо створена для цієї сцени. «Безтурботна» ритмоформула сициліани Сьомої варіації, що супроводжує наступну сцену втечі Лектера, надає екранній дії рис зловтішного гротеску.

Із кінострічкою «Мовчання ягнят» пов’язана властива ХХ століттю канонізація певних виконавських версій того чи іншого музичного твору. Багато режисерів використовують фрагменти «Гольдберг-варіацій» у виконанні Г. Гульда, як, наприклад, у фільмах «Людина, що несе смерть» («The Terminal man», 1974), «Сором» («Shame», 2011) й, особливо, «Бойня номер п’ять» («Slaughterhouse-Five», 1972), у якому Г. Гульд є автором і виконавцем усього музичного супроводу. Проте «канонізація» гультівських версій циклу спричинила поширену помилкову думку щодо авторства інтерпретацій «Гольдберг-варіацій», які звучать в інших фільмах. Мало хто переглядає до кінця титри стрічки «Мовчання ягнят» (а тим більше порівнює музику, що звучить у кадри, з гультівськими записами), щоб переконатися, що бахівський цикл тут виконує піаніст Дж. Циммерман (Jerry Zimmerman, 1943–1995), а не Г. Гульд. Така конфабуляція, міцно вкорінена в масовій свідомості, може бути зумовлена інформацією з літературного першоджерела. У романі Т. Гарріса є згадка про те, як із готельного номера, де зупинився головний персонаж, долинають «... звуки “Інвенцій” Баха у виконанні Глена Гульда»⁵⁶. Звичайно, припущення про те, що запис «Гольдберг-варіацій», який звучить у кінострічці, має належати тому самому піаністові, видається логічним. Однак її творці дали змогу виконати фрагменти бахівського циклу менш відомому Дж. Циммерману, вчинивши так, імовірно, з комерційних міркувань.

⁵⁶ Harris Th. The silence of the lambs. New York: St. Martin’s Press, 1988. 338 p.

Титри низки фільмів також містять імена багатьох інших музикантів. У кінострічці «The English Patient» («Англійський пацієнт», 1996) Арія та фрагмент Першої варіації звучать у виконанні Дж. Стайнберг (Julie Steinberg), яка, судячи з усього, зіграла їх для цього запису на «підготовленому фортепіано» («prepared piano») ⁵⁷, з огляду на сюжетні особливості сцени (розбитий рояль у стінах напівзруйнованого монастиря). Це боязке, «деформоване» награвання Арії сприймається як тендітний музичний артефакт, що пов'язує самотню героїню, загублену на краю світу, з її минулим.

Осторонь інших фільмів знаходиться стрічка «Stupeur et tremblements» («Страх і трепет», 2011) спільного виробництва Франції та Японії. Її відрізняють країна походження, жанр (комедія, мелодрама) і специфіка залучення «Гольдберг-варіацій». Ідеться про макрорівневу взаємодію музичного й кінематографічного текстів, що сприяє композиційній цілісності фільму. На бахівському циклі у виконанні французького клавесиніста П. Антая (Pierre Hantaï, 1964) повністю побудовано музичний складник кінострічки. «Гольдберг-варіації», виконані на клавесині (звукове втілення європейського минулого), є тлом для розгортання конфлікту між молодого французькою та дійсністю сучасної Японії (азійське теперішнє). Проте поєднання східного й західного контекстів не викликає чуття культурної дистанції.

Причина неодноразового звернення авторів кінофільмів до «Гольдберг-варіацій», на наш погляд, частково полягає в підсвідомому прагненні представників популярного мистецтва досягти високого ідеалу класики, частково – у нівелюванні розриву між «профаним» і «сакральним» мистецтвом. За час свого існування «Гольдберг-варіації» перетворилися на певний культурний знак, що функціонує в кінотекстах у різних конотаціях. Бахівський цикл, найчастіше репрезентований Арією, стає тут символом минулого, засобом характеристики персонажа, але частіше позиціонується як певна ідеальна

⁵⁷ Показово, що у репертуарі Дж. Стайнберг чільне місце займають твори Дж. Кейджа, зокрема, «Сонати та інтерлюдії для підготовленого фортепіано». Див.: Pfaff T. Steinberg's magical piano sets Messiaen's birds flying. *The Examiner*. 1996. January 30. URL: <https://www.sfgate.com/style/article/Steinberg-s-magical-piano-sets-Messiaen-s-birds-3159561.php> (дата звернення: 20.12.2022).

сутність, дематеріалізована вища об'єктивність, «Слово Боже», що протистоїть жорстокості сучасного світу. Умонтовані в кінематографічний медіатекст, «Гольдберг-варіації» перетворюються на своєрідний «портал» у новий смисловий вимір.

З ХХ століття в мистецтві все більшої ваги набуває візуальний чинник. Сьогодні за підґрунтя культурної пам'яті людства править візуальний образ, набагато сенсорніший порівняно з вербальним текстом і миттєво засвоюваний на підсвідомому рівні. Сприйняття інформації через візуальні образи стало невід'ємним складником соціокультурних реалій сучасності, тому закономірно, що візуалізація як перетворення невидимого на видиме торкнулася й музичного мистецтва. У сучасному культурному просторі музика набуває статусу «видимої» не лише завдяки великій кількості мультимедійних проєктів, а й завдяки мистецтву створення обкладинок музичних альбомів (cover art), яке з'явилося порівняно недавно.

Уперше спеціальне оформлення конвертів для грамплатівок (cover design) у 1939 році створив художник А. Стейнвейс (Alex Steinweiss) для компанії «Columbia Records». Відтоді будь-яке видання музичного звукозапису неодмінно супроводжується певним зображенням, яке еволюціонувало від банальної реклами музичного продукту до повноцінного арт-об'єкта. Якщо актуальна маркетингова функція cover design – привернення уваги потенційного клієнта – є очевидною, то сутність cover art потребує з'ясування.

Огляд обкладинок музичних альбомів із записами «Гольдберг-варіацій» Й. С. Баха, виконаними різними музикантами протягом 1987–2017 років, засвідчує, що cover arts, які представляють виконавців і компанії звукозапису (record labels) різних країн і часів, підпорядковуються певним закономірностям. Як відомо, «Гольдберг-варіації», написані для двомануального клавесина, у межах сучасної виконавської парадигми грають також на роялі й органі. Вибір інструмента впливає не лише на власне інтерпретацію, а й на принципи дизайну обкладинки альбому, а отже, на формування попереднього налаштування потенційного слухача на сприйняття твору.

На обкладинках музичних альбомів, які репрезентують бахівський цикл за традицією історично поінформованого виконавства, найчасті-

ше вміщено зображення стилістичної атрибутики доби Бароко. За принципом асоціативних аналогій така дизайнерська концепція занурює слухача в атмосферу XVI–XVII століть, адже cover arts апелюють до кращих тогочасних зразків живопису й декоративно-ужиткового мистецтва. Поряд із фламандськими натюрмортами (Густав Леонхардт / Gustav Leonhardt, «Teldec Classics», 1987), пейзажами (Пітер Ян Белдер / Pieter Jan Belder, «Brilliant Classics», 2017), зображеннями клавесина (Стівен Девайн / Steven Devine, «Chaconne», 2011) і предметів побуту (Лука Гульєлмі / Luca Guglielmi, «Stradivarius», 2012) ключем до атрибуції музики часто стає портрет композитора, що виконує подвійну функцію – взірця образотворчого мистецтва доби та засобу персоналізації автора твору. Запис французької клавесиністки Селін Фріш (Céline Frisch, «Alpha Productions», 2001) супроводжується відтворенням на обкладинці фрагмента знаменитого портрета Й. С. Баха, написаного в 1747 році Е. Г. Гауссманом (Elias Gottlob Haussmann, 1695–1774), який вважають єдиним достовірним зображенням великого композитора. Щоправда, у центрі цього зразка cover art опиняється не образ Й. С. Баха, а аркуш нотного паперу в його руці із потрійним шестиголосним канонем (Canon triplex a 6 voc.), який свого часу було представлено з нагоди вступу композитора до міцлерівського Товариства музичних наук⁵⁸. Хоча нотний текст на зображенні й не відповідає «Гольдберг-варіаціям», проте концепцію дизайну можна виправдати художньою умовністю, алюзією на численні канони циклу та спільним – лаяпцизьким – періодом написання цих творів.

У концептах cover arts музичних альбомів часто відображається позиція виконавця щодо комунікаційної системи «композитор – виконавець». Музиканти, які використовують на обкладинках своїх дисків зображення Й. С. Баха, інтуїтивно підкреслюють первинність авторської ідеї та підпорядкованість власної виконавської концепції бахівському задуму. Зображені на cover arts предмети побуту й різноманітні стилістичні прикмети доби Бароко в більшості випадків налаштовують слухача на виправдане очікування історичної достовірності виконання музичного твору.

⁵⁸ Korrespondierenden Sozietät der Musicalischen Wissenschaften.

По-іншому комунікують з потенційним слухачем ті музиканти, чия творчість підпорядкована «Я-концепції». Згадуваний вище американський піаніст Д. Тепфер мав неабияку мужність, щоб змінити структуру «Гольдберг-варіацій» і надати власному індивідуальному висловлюванню форми нового, зафіксованого на звуконосії музичного тексту, що функціонує на одному рівні з бахівським (Dan Tepfer, «Sunnyside Records», 2011). Не дивно, що й на обкладинці альбому основну увагу приділено самому виконавцеві, який постає тут у трьох ракурсах у межах єдиного просторового рішення. Цей своєрідний «триптих» можна інтерпретувати не лише як гіпертрофовану зосередженість на власній особі, але і як алюзію на троїстість внутрішньої структури бахівського циклу.

Якщо автори оформлень клавесинних версій воліють відтворювати стильову атрибутику бахівської доби, то зразки cover art, які репрезентують фортепіанні записи циклу, здебільшого апелюють до сучасних стильових напрямів. Наприклад, на обкладинці альбому Шарля Розена (Charles Rosen, «Sony Classical», 1992) розміщено фрагмент картини В. Кандинського «Гравітація» (1935). На перший погляд, поєднання музики доби Бароко й абстракціоністського живопису видається еkleктичним, проте в цьому випадку зв'язки значно глибші. З огляду на внутрішню структуру «Гольдберг-варіацій», початкову Арію можна розглядати як центр тяжіння цілої музичної форми, з якого починається розвиток і до якого після численних варіацій Й. С. Бах знову повертає виконавця та слухачів.

Якщо в попередньому прикладі зв'язок барокової музики та сучасного арт-об'єкта є опосередкованим, то дизайн обкладинки диска Роберта Костіна, який виконав «Гольдберг-варіації» на органі (Robert Costin, «Stone Records», 2013), підтверджує глибинні зв'язки. Цей cover art являє собою тридцятидворазове «тиражування» фрагмента згаданого портрета Й. С. Баха авторства Е. Г. Гауссмана, виконане у стилі кольорових колажів Е. Ворхола (Andy Warhol). Крім спроби актуалізувати образ композитора, увиразнюється прагнення до візуалізації внутрішньої структури циклу: перше й останнє зображення в гамі кольорів оригіналу та кольорові колажі між ними є очевидною алюзією на Арію, тридцять варіацій і Арію da capo.

Оригінальні спроби візуалізації внутрішньої структури циклу представлені на обкладинках альбомів Гюнтера Роста (Gunther Rost, «Oehms», 2009) й Лізи Гуд Кроуфорд (Lisa Goode Crawford, «Centaur Records», 2008). Зображення німецького органіста Гюнтера Роста на обкладинці альбому займає скромне, підлегле місце, натомість основою композиції є схематичне, але точне відтворення внутрішньої структури твору. Серед синіх емблематичних зображень варіацій червоним виділено дев'ять канонів, які складають поліфонічну канву «Гольдберг-варіацій». На обкладинці диска Лізи Гуд Кроуфорд внутрішню будову бахівського циклу подано символічніше. Центральний образ – це стилізоване зображення дерева, на гіллі якого сидять птахи. Уквітчане дерево належить до розповсюджених барокових символів, здебільшого уособлюючи життя й безперервний розвиток. Попри позірну стихійність, малюнок ретельно структуровано. Гілки дерева згруповано по три, що відповідає внутрішньому поділу циклу на «трійки» варіацій, причому кожен із канонів, фугета, увертюра і Кводлібет ідентифіковано окремо. Арію й Арію da capo поміщено біля стовбура, завдяки чому потенційний слухач наперед сприймає їх як непорушну основу циклу.

Зразки cover art, пов'язані з «Гольдберг-варіаціями», часто оперують різноманітними предметними символами. Дизайн обкладинки диска із записом бахівського циклу у виконанні Алексіса Вайсенберга (Alexis Weissenberg, «EMI Classics», 2012) постає навколо зображення центрального фрагмента мушлі молюска як природного втілення логарифмічної спіралі (так званої спіралі Фібоначчі), яка із XVI століття править у західноєвропейському мистецтві за математичну модель низки процесів або явищ. Саме зі спіраллю Фібоначчі пов'язаний принцип золотого перетину як універсального прояву структурної гармонії. До того ж внутрішня організація бахівського циклу і принцип варіативності загалом дозволяють тлумачити спіраль як символ форми, у якій кожна нова варіація відповідає новому витку.

Візуалізація музичного твору є важливим засобом комунікації між виконавцем і слухачем. У більшості випадків cover art утілює загальні засади виконавської концепції, пропонує «ключ» до позиції музиканта, допомагає сформуванню та реалізуванню у свідомості реци-

пієнта налаштування на сприйняття певного типу виконання, атрибути музику як приналежну до певного стилістичного кола або вибудувати інтертекстуальний зв'язок із арт-об'єктами, являючи собою сполучну ланку між добою автора й добою слухача. Візуальному сегменту інтерпретаційного простору «Гольдберг-варіацій» властиві символізація й метафоричність, прагнення до актуалізації музики та персоніфікація образів композитора й виконавця.

Висновки. Інтерпретаційний простір як сукупність усіх інтерпретацій музичного твору або будь-якого іншого мистецького феномена відзначається гетерогенністю й поліморфністю, оскільки включає різні варіанти й форми потрактування твору, має певну конфігурацію внутрішніх сегментів і засвідчує тенденцію до постійного розширення.

Своєрідність інтерпретаційного простору «Гольдберг-варіацій» Й. С. Баха насамперед пов'язана зі специфікою становлення виконавської традиції. Поряд із досі актуальним історично поінформованим виконанням популярності набули також фортепіанні прочитання циклу. Відкритість «Гольдберг-варіацій» до стильового діалогу сприяла появі різноманітних модернізацій циклу, породжених взаємопроникненням музичних мов різних епох і залученням твору до технологічних експериментів.

«Гольдберг-варіації» Й. С. Баха – це унікальний музичний твір, дійти висновку про значення якого можна не лише за величезною кількістю його виконавських інтерпретацій, а й за кількістю репрезентацій, що формують окремий вимір смислового простору бахівського циклу. Якщо інтерпретації претендують на глибинне потрактування твору, то репрезентації як знаковий феномен передбачають пізнання цілого музичного твору через його частину або символічний образ.

Твердження філософа Ф. Анкерсмита⁵⁹ про те, що без репрезентації немає репрезентованого, допомагає усвідомити, що повноцінне функціонування художнього твору можливе лише в тому випадку, якщо його так чи інакше представлено публіці. Репрезентація є відо-

⁵⁹ Ankersmit F. R. *Political Representation*. Stanford, California: Stanford University Press, 2002. 266 p.

браженням, утіленням репрезентованого предмета, подібним до мапи або дзеркала, завдяки яким людина може скласти цілісне уявлення про предмет.

За Ф. Анкерсмітом⁶⁰, репрезентації частково визначають природу репрезентованого, але водночас і природу його сприйняття в контексті певних культурно-історичних умов. До репрезентації музичного твору вдається і виконавець, який утілює власний звуковий ідеал, і автор літературного тексту, який викликає в читача асоціативний зв'язок зі звукообразом музичного твору шляхом екфрасису, і художник, який візуалізує своє уявлення про музичний образ. Кожна така репрезентація сама собою є ціннісно незалежною, вона не лише представляє об'єкт, а й стає окремим явищем культури, що онтологічно дорівнює самому об'єкту. Проте, як свідчить культурно-історична практика, усі репрезентації мистецького об'єкта не можуть бути аксіологічно рівнозначними. На оцінку певної репрезентації впливає передусім її переконливість, а також естетичні цінності й ідеали потенційних реципієнтів.

У всіх сучасних прочитаннях «Гольдберг-варіацій» переважає не «літера», не намагання прочитати «правильно», а прагнення зустрітися з Й. С. Бахом віч-на-віч, поговорити з ним однією мовою. Можливо, саме такий Й. С. Бах актуальніший і цікавіший для сучасної культури – не шаблонний, не канонізований, а такий, що дає кожному змогу відкрити нові обрії давно відомої музики, поєднавши вічну бахівську інтонацію та власну художню індивідуальність.

Література

1. Игнатченко И. Г. «Гольдберг-вариации» И. С. Баха в свете концепции универсализма эпохи барокко. *Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса*: сб. науч. материалов. Харьков: ХИИ, 1994. С. 17–29.
2. Кальмучин-Дранчук Т. Інструментально-стилістичні аспекти клавірної бахіани ХХ ст. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2006. Вип. 58: Виконавське музикознавство. Кн. 12. С. 120–130.

⁶⁰ Там само.

3. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах: навч. посіб. Тернопіль: СМП «АСТОН», 1998. 300 с.
4. Лебідь А. Є. Критики та дискурсійні практики філософії французького постструктуралізму. *Вісник Черкаського університету. Серія Філософія*. 2007. Вип. 109. С. 60–68.
5. Ankersmit F. R. *Political Representation*. Stanford, California: Stanford University Press, 2002. 266 p.
6. Apel W. *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik bis 1700*. Kassel, 1967. 784 s.
7. Bach C. Ph. E., Agricola J. Fr. Denkmal dreyer verstorbenen Mitglieder der Societät der musikalischen Wissenschaften: Der dritte und letzte ist der im Orgelspielen Weltberühmte Hochedle Herr Johann Sebastian Bach, Königlich-Pohlnischer und Churfürstlich Sächsischer Hofcompositeur, und Musikdirector in Leipzig. *Musikalische Bibliothek*. Vol. IV. P. 1. Leipzig: Mizlerischer Büchverlag, 1754. S. 158–176.
8. *Bach-Dokumente*. Bd. 7. Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke (Leipzig 1802) / vorgelegt und erläutert von Christoph Wolffunter Mitarbeit von Michael Maul. Bärenreiter-Verlag, 1963. 228 s.
9. Bach J. S. *Goldberg Variations* / Kirkpatrick R. (editor). New York: G. Schirmer, Inc., 1980. 112 p.
10. Bodky E. *The interpretation of Bach's keyboard works*. Cambridge: Harvard University Press, 1960. 421 p.
11. Breig W. Bachs Goldberg-Variationen als zyklisches Werk. *Archiv für Musikwissenschaft*. 1975. Vol. 32. № 4. S. 243–265.
12. Dan Tepfer, “Goldberg Variations/Variations”. *You Tube* : website. URL: https://www.youtube.com/watch?v=V8WGcJB6ryI&t=3148s&ab_channel=DavidTepfer (дата звернення: 20.12.2022).
13. Elste M. *Meilensteine der Bach-Interpretation, 1750–2000. Eine Werk Geschichte im Wandel*. Stuttgart–Kassel: Bärenreiter Verlag, 2000. 460 s.
14. Fonseca-Wollheim C. *Improvised Variations*. *The Wall Street Journal*. 2011. December 13. Vol. CCLXIII, № 140. URL: <https://www.wsj.com/articles/SB10001424052970203413304577084860167454018> (дата звернення: 20.12.2022).
15. Forkel J. N. *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Leipzig: Hoffmeister und Kühnel, 1802. 69 s.

16. Gould G. The prospects of recording. *High Fidelity*. 1966. Vol. 16 (4). P. 46–63.
17. Harris Th. The silence of the lambs. New York: St. Martin's Press, 1988. 338 p.
18. Hiller J. A. Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit. Leipzig: Im Verlage der Dykischen Buchhandlung, 1784. 320 s.
19. Keller H. Die Klavierwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte, Form, Deutung und Wiedergabe. Leipzig: Peters, 1950. 280 s.
20. Kristeva J. Semiotikè : Recherches pour une sémanalyse. Paris: Editions du Seuil, 1969. 379 p.
21. Landowska W. Sur les «Variations Goldberg» (Aria mit 30 Veraenderungen) de J.-S. Bach. *Revue Musicale*. 1935. Vol. 14. № 136. P. 321–333.
22. Lehmann S., Faber M. Rudolf Serkin: A Life. Oxford: Oxford University Press, 2003. 343 p.
23. Pfaff T. Steinberg's magical piano sets Messiaen's birds flying. *The Examiner*. 1996. January 30. URL: <https://www.sfgate.com/style/article/Steinberg-s-magical-piano-sets-Messiaen-s-birds-3159561.php> (дата звернення: 20.12.2022).
24. Pfeiffer T. Studien bei Hans von Bülow. Berlin: Luckhardt, 1896. 150 s.
25. Schneider M. Glenn Gould Piano Solo. Paris: Gallimard Editions, 1994. 288 p.
26. Schweitzer A. Johann Sebastian Bach. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908. 844 s.
27. Tommasini A. Variations On Famed Variations. *The New York Times*. 2013. September 14. URL: <http://www.nytimes.com/2013/09/14/arts/music/dan-tepfer-at-le-poisson-rouge.html> (дата звернення: 20.12.2022).
28. Zenck M. Reinterpreting Bach in the nineteenth and twentieth centuries. *The Cambridge Companion to Bach*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. P. 218–250.

**РОЛЬОВІ ФУНКЦІЇ ПІАНІСТА В КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ
МУЗИЦІ НА ПРИКЛАДІ ЖАНРУ ФОРТЕПАННОГО КВАРТЕТУ
У ТВОРЧОСТІ В. А. МОЦАРТА**

Кутлусва Дар'я

викладач

Kutluieva Daria

lecturer

ORCID: 0000-0002-2751-5720

DOI 10.34064/khnum5-03.03

У роботі досліджено специфічні риси жанру фортепіанного квартету як особливого напрямку камерно-інструментальної музики, що має свій генезис та включає синтез жанрів струнного квартету, клавірного концерту і тріо-сонати. Цей жанр передбачає певний тип ансамблю, що має свої закони комунікації з особливою роллю піаніста в ній. Виявлення жанрових, комунікативних властивостей фортепіанного квартету розглянуто на прикладі аналізів творів цього жанру у творчості В. А. Моцарта та інтерпретації цих творів двома різними ансамблевими колективами. Доведено, що такі фактурно-виконавські особливості квартетного письма, як паритет фортепіано з групою струнних, змагальність і концертність розкривають універсальну роль клавійного інструмента й піаніста в діапазоні від паритету фортепіано і струнних, ансамблевого голосу до солюючого, свого роду лідера, диригента колективу, від чого залежить жанрова модальність виконуваного твору – камерна, квартетна, концертна чи естрадна.

Вступ. Камерно-інструментальна музика за участю фортепіано є величезним жанровим пластом у світовій музичній спадщині, частину якої становить жанр фортепіанного квартету, широко представлений у творчості різних композиторів від XVIII до XXI століття. Виконавське середовище постійно звертається до цього жанру, недостатньо вивченого в науково-дослідницькій та методичній літературі. Наприклад, фортепіанним квартетам В. А. Моцарта, одного із засновників жанру, присвячено лише кілька сторінок у монографії «Моцарт»

Г. Аберта / *H. Abert*¹. Здебільшого дослідники «торкаються» цього типу ансамблю побічно, вивчаючи історію виникнення фортепіанного і струнного тріо, відзначаючи при цьому їхню спорідненість. Тим часом інтерес виконавських колективів до таких шедеврів камерної музики, як фортепіанні квартети В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, А. Дворжака, Й. Брамса, композиторів ХХ століття говорить про необхідність вивчення цього жанру з погляду на його фактурні властивості, виявлення специфіки взаємодії голосів-інструментів в ансамблі (зокрема визначення рольових функцій піаніста), особливостей партитури та їх втілення у виконавських інтерпретаціях.

Фортепіанний квартет: шляхи виникнення та особливості жанру

Феномен фортепіанного квартету представляє науковий інтерес як жанр, що вбирає у свою художню систему типологічні властивості як камерно-інструментального ансамблю, так і концерту. Поєднання фортепіано та струнного тріо дозволяє мислити їхню взаємодію і за принципом *tutti-solo*, і в умовах індивідуалізації голосів смичкових інструментів у їхніх діалогах між собою та з роялем. У цьому сенсі на спеціальну увагу заслуговують рольові функції піаніста, вивчення яких дозволяє осмислити родові властивості цього ансамблю. Розгляд цього питання має як музично-теоретичний, науковий, виконавський, так й інтерпретаційно-творчий аспект, оскільки від трактування в ансамблі партії фортепіано багато в чому залежить жанрова модальність виконаного твору – камерна, квартетна, концертна чи естрадна.

Перші класичні зразки цього жанру з'явилися у творчості віденських класиків В. А. Моцарта та Л. Бетховена у 1785–1786 роках. На цей час уже сформувалися такі жанри, як струнний квартет, який передбачав участь чотирьох інструментів, і фортепіанний концерт, близький фортепіанному квартету за принципом «соліст – група інструментів з іншим тембром». Багато дослідників вважають, що ці жанри стали основою виникнення фортепіанного квартету.

¹ Abert H. Wolfgang Amadeus Mozart, Zweiter Teil: 1783–1791. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1956. S. 57–60.

Зокрема, англійський музикознавець Б. Смолмен / *B. Smallman* у праці, присвяченій генезі фортепіанного квартету, зазначає, що на стиль камерних творів за участю фортепіано вплинули: струнний квартет, що сприяє розвитку мотивної та контрапунктичної техніки; концерт, у якому вдосконалювалися методи розподілу тематичного і супровідного матеріалу між струнними та клавішними інструментами².

На аналогічні джерела виникнення жанру вказує також дослідник камерної музики І. Бялий, про що згадує у своїй монографії І. Польська³. Він вважає прообразом фортепіанного квартету концерт для сольного клавіру із супроводом малого струнного ансамблю і струнний квартет. Близькість до першого з вищеназваних жанрів він вбачає у переважно «блоковій» (фортепіано – скрипка + альт + віолончель) фактурі, домінуючій ролі фортепіано та низці інших характерних особливостей, виражених у двох чудових творах В. А. Моцарта: квартетах *g-moll, KV 478* та *Es-dur, KV 493* (1785). Учений також зазначає, що в них «концертна по суті ідея протиставлення конкуруючих груп, змагання фортепіано та струнних здійснюється як стрижневий композиційно-фактурний принцип»⁴. Цей принцип він називає «гетеротембровою симетрією». Серед фактурних варіантів цієї симетрії музикознавець наголошує на таких: 1) антифонні переключки груп з ідентичним і контрастним матеріалом; 2) одночасне поєднання двох пластів; 3) віртуозна пасажистика солюючого фортепіано на тлі витриманих «хоральних» струнних гармоній. При цьому зазначені прийоми позбавлені будь-якого шаблону. Струнні та фортепіано винахідливо переплітаються, обмінюючись тематичним матеріалом, взаємодоповнюють одне одного.

Вплив струнного квартету І. Бялий бачить у такому типі фактури, де імітації, що почалися у скрипки та віолончелі або альту, переходять у фортепіанні партії правої та лівої рук. Цей рід ансамблевого письма дослідник називає «ламанною розробкою». Він характерний для вузло-

² Smallman B. *The Piano Quartet and Quintet: Style, Structure, and Scoring*. London: Oxford University Press, 1994. P. 4.

³ Польська І. *Камерний ансамбль: Історія, теорія, естетика: монографія*. Харків, 2001. С. 77.

⁴ Silke L. *Mozart Handbuch*. J. B. Metzler, 2005. S. 451

вих за напругою епізодів (розробки, коди), у яких багаторазово проводиться і розробляється одна й та сама фраза, зрівнюються між собою у правах голоси, причому обидва регістри фортепіанної партії наділені, як правило, специфічно смичковим, афористично загостреним фразуванням, завдяки чому вони набувають функцій третьої і четвертої струнних партій⁵.

З такою думкою згодна також і сама І. Польська, яка вказує на індивідуалізацію партій у творах цього жанру, що виникла з надр барокової тріо-сонати і стала характерною ознакою моцартівських фортепіанних квартетів. У них композитор наділяє кожен інструмент ще й тембровою персональністю, що пов'язано з театральним образним музичним мисленням автора, унаслідок чого взаємодія інструментів нагадує діалог у спектаклі.

Проте фортепіано, здатне одночасно виступати як сольний, індивідуальний «голос» та організатор багатоголосної вертикалі, виділяється серед інших інструментів, які обмежені роллю мелодійного голосу. Це забезпечує фортепіано особливу позицію в ансамблевому паритеті, присвоюючи жанру своє ім'я.

У зв'язку із цим важливо розглянути **рольові функції піаніста** в цьому жанрі та використання фортепіано в діапазоні від сольного інструмента до ансамблевого голосу, або трактування фортепіано як провідного серед рівних.

Українська музикознавиця Л. Соколова під час дослідження фортепіанних тріо Й. Гайдна використовує спостереження науковиці Л. Ошкукової, яка розглядає роль і специфічні особливості фортепіано в камерному ансамблі. Означена авторка зазначає, що саме піаніст відіграє в інструментальних ансамблях організуючу роль: «У фортепіанній партії звуковий образ ансамблевого твору набуває найбільш узагальненого втілення. У піаніста з'являється можливість виявлення звукової вертикалі, гармонійної основи твору»⁶. Ця думка розвива-

⁵ Там само. С. 78.

⁶ Соколова Л. Фортепіанні тріо у творчості віденських класиків та австро-німецьких романтиків: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Харків, 2013. С. 101.

ється і в роботах Л. Царгородцевої, на що вказує українська музикознавиця І. Смірнова у своєму дисертаційному дослідженні про камерно-інструментальні твори змішаних складів⁷. Вона відзначає, що, за Л. Царгородцевою, великий фортепіанний камерно-інструментальний ансамбль має серед жанроутворювальних факторів обов'язкову участь фортепіано з його диригентською функцією. І далі – саме партія фортепіано виявляється найбільш розвиненим, насиченим і складним компонентом партитури. Спеціальне дослідження, присвячене значенню та специфіці фортепіано в ансамблевій музиці, належить С. Чайкіну, якого згадує музикознавиця Л. Соколова, відзначаючи, що розгляд С. Чайкіним особливостей функціонування фортепіанного камерного ансамблю, закономірностей формування інтонаційної мови, фортепіанної партії в ній дозволяє виявити функції піаніста в ансамблі. Дослідник підкреслює та характеризує такі з них, як репрезентативну, драматургічну та координуючу⁸.

Функції клавіру (фортепіано) розглядає також Л. Повзун, яка, подібно до інших учених, також відзначає лідерську позицію піаніста у фортепіанному квартеті, пояснюючи її, зокрема, психологічною відповідальністю піаніста за ансамблевий виступ у цілому. Крім цього, автор указує на здатність піаніста втілити смислову множинність динамічно-артикуляційного звучання, що, за висловом Л. Повзун, служить основою «клавірної режисури», що значною мірою забезпечує художній результат ансамблевого виконання⁹.

Таким чином, усі дослідники сходяться на тому, що фортепіано в ансамблях за його участю має безліч функцій, ряд яких можна продовжити на підставі вивчення цього питання в контексті індивідуального композиторського стилю, зокрема В. А. Моцарта.

⁷ Смірнова І. Ансамблеве письмо в камерно-інструментальних творах для змішаних складів у творчості німецьких композиторів XVIII–XIX століть: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Суми, 2020. С. 49.

⁸ Соколова Л. Фортепіанні тріо у творчості віденських класиків та австро-німецьких романтиків: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Харків, 2013. С. 103.

⁹ Повзун Л. Камерний ансамбль: з розвитку ансамблевого виконавства та становлення камерно-інструментальних жанрів. Одеса: Печатний дім, 2007. С. 134.

Фортепіанні квартали у творчості В. А. Моцарта

Два фортепіанні квартали В. А. Моцарта *g-moll* (KV 478) та *Es-dur* (KV 493) написані рукою зрілого майстра і входять до числа таких творів композитора, як видатні опери – від «Ідоменея» до «Чарівної флейти», а також три останні симфонії. Г. Аберт зауважує, що ці два твори, які були написані один за одним, утворюють «стилістично самостійну групу». Вони багато в чому наближаються до концертів. Дослідник зазначає, що це не випадково, оскільки в той період В. А. Моцарт часто концертував як піаніст і до своїх виступів писав твори, де клавир брав участь у виконанні разом із більш ніж двома інструментами. Композитор розглядав ці композиції лише як концертні твори. Г. Аберт відзначає і зовнішню схожість із клавирними концертами автора: тричастинність із постійним заключним рондо – на противагу чотиричастинності струнних квартетів – та віртуозність фортепіанної партії. При цьому клавирний інструмент, як вважає вчений, ніде не отримує переваги над іншими. Найчастіше панівним принципом у фортепіанних квартетах В. А. Моцарта є «послідовна зміна інструментальних хорів: фортепіано і замкнута маса інших інструментів протиставляються як цілком рівноправні організми»¹⁰. Однак кожен фортепіанний квартет має й власні неповторні риси, що зумовлені певним, лише йому властивим змістом, формою, драматургією, фактурним оформленням. Розглянемо кожен квартет окремо.

Фортепіанний квартет №1, *g-moll*, KV 478, як пише Г. Аберт, «своїм пристрасним характером найбільше наближається до сфери струнного квартету»¹¹. Учений мотивує власну думку тим, що музика цього твору, і перш за все початкової частини, має «демонічний», «зловісний», «палкий» характер, який відображає «душевне сум'яття і боротьбу». На наш погляд, висловлена думка дослідника може бути підкріплена спостереженнями над фактурною організацією твору В. А. Моцарта, а саме – її близькістю до принципів квартетного письма.

¹⁰ Abert H. Wolfgang Amadeus Mozart, Zweiter Teil: 1783–1791. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1956. S. 57–58.

¹¹ Там само. С. 58.

Три частини квартету послідовно відображають ідею, яка надалі стала ключовою для Л. Бетховена, – «від мороку до світла». Як і в його молодшого сучасника, у квартеті В. А. Моцарта занепокоєнням і сум'яттям позначено першу частину, написану у формі сонатного *allegro*. Її головна партія, з контрастним зіставленням героїчної завзятості (пунктирний ритм перших двох тактів) та мрійливого роздуму (9–12-й такти), відрізняється значною тривалістю. Г. Аберт звертає увагу на те, що значну роль у головній темі першої частини твору відіграє пунктирний ритм, характер і образність якого залежить від контексту частини: чи це скорботне почуття, чи драматичне обурення. При цьому, пише дослідник, кожен із тематичних елементів розвивається самостійно. Конфліктність першої теми відтіняє спокійний характер побічної, але закінчується експозиція запитально. У розробці друга тема перетворюється, проходить у збільшенні і стає більш вокальною. Цей матеріал служить основою для стретти, що проходить у верхніх струнних голосах та двічі переривається потужними, збудженими модуляціями фортепіано, які приводять до динамізації частини репризи. У репризи посилюється дух боротьби, похмурий характер тональності *g-moll* поширюється на побічну тему. Цей настрій ще більше виявлено в коді, де суворість образу сягає демонізму. Наприкінці частини всі інструменти поєднуються в унісон, що справляє грізне драматичне враження.

Г. Аберт, резюмуючи враження від першої частини, відзначає, що цей розділ циклу «виходить за межі звичайного кола почуттів, і серед інших перших частин є єдиним своєрідним виявом демонічного, палкого Моцарта»¹². Такий характер музики Першого фортепіанного квартету В. А. Моцарта визначають фактурні принципи організації цього твору, а саме – квартетний метод письма. Це дозволяє роялю частіше виступати як один або кілька голосів у струнному квартеті.

Простежимо докладніше ролі інструментів у цьому творі на прикладі *першої частини* циклу. Композиція відкривається головною партією, що є контрастним діалогом між унісоном усього квартету (2 такти) і партією роялю (наступні 2 такти) за принципом концерту: *tutti – solo*. Заявлений діалог не тільки відображає питально-відпо-

¹² Там само.

відну структуру теми, але й демонструє роль фортепіано у фортепіанному квартеті, з одного боку, як інструмента, що грає зі струнними в одну гру, з другого – як самостійного організму зі своїми виразними та віртуозними особливостями. У наступному реченні головної партії рояля виглядає аскетично. Він включається лише короткою реплікою у відповідь на запитання скрипки і сприймається як друга скрипка в струнному квартеті. Завершується головна партія туттійним кадансом усіх учасників ансамблю. Таке тривимірне уявлення фортепіано в головній партії як однодумця (*tutti*), співрозмовника (перша чи друга скрипка), самостійного героя (сольний матеріал чи віртуозні пасажі) продовжується й надалі. У сполучній партії знаходить прояв ще одна рольова функція фортепіано, а саме – гармонічний акомпанемент струнному трію, яке солное. Фактура цього акомпанементу є різною, залежно від настрою конкретного епізоду. Наприклад, початок цієї теми побудовано на канонічній імітації верхніх струнних інструментів і віолончелі в тихій, прихованій звучності *piano*, а далі слідує *creshendo* з виходом на яскраву кульмінацію. Відповідно, фортепіано, представлене у вигляді прозорих фігурацій клавесинного характеру, далі динамізується за рахунок стрімких гамоподібних пасажів, октавних подвоєнь басу і ламаних арпеджіо у верхньому голосі.

Якщо подивитися на струнне трію з боку рольових функцій, то тут теж побачимо кілька варіантів діалогу. Це й тутті, соло та акомпанемент в одному або кількох голосах, гармонічний бас, переважно у віолончелі, та репліки одного з інструментів, адресовані іншому, у тому числі й роялю.

Побічна партія в тональності *B-dur* визначає ще одну позицію взаємодії фортепіано і струнних, а саме: побудову фактури за принципом «двох хорів». Перше речення побічної партії викладається тільки роялем, де мелодію ведуть два верхні голоси в терцію, а нижній є гармонічним басом. А далі побічну партію продовжує струнне трію, що точно дублює попередню фактуру (скрипка й альт – мелодійні голоси в терцію, віолончель – гармонічний бас). Таким чином, спостерігаємо діалог двох струнних трію, одне з яких імітується фортепіано. У кадансах фортепіано та струнні, як правило, поєднуються в *tutti* і виникає діалог згоди або рівноправності всіх учасників квартету.

Розробка першої частини написана в контрапунктичному стилі та містить фугато зі стретним проведенням голосів. Тут найбільш очевидним є взаємодія інструментів у фортепіанному квартеті, їх поліфункціональність, коли вони ведуть де тему, де контрапункт, де бас. Фортепіано тут незвично лаконічне і є голосом партитури, гармонічно взаємодіє зі струнними. Цікавою в фактурному плані є кода. У ній «демонічну» головну партію ведуть струнні в унісон, а партія рояля у вигляді гуркоту розкладених акордових фігурацій нагадує оркестровий супровід струнного тріо – соло. Так, фортепіано виявляє себе як аналог оркестру.

Друга частина фортепіанного квартету *g-moll*, за визначенням Г. Аберта, є типом «найніжнішої, іноді романтичної мрії, що виражається чарівною красою звучання»¹³. Досягнути у фортепіанному квартеті такої краси нелегко, тому композитор намагається не перевантажувати фактуру щільним багатоголоссям, а часто чергує на тісному просторі однієї теми інструментальні хори, «так що одна група виконує початкову пропозицію, а інша заключну. Трапляється, що група струнних ділиться і окремі учасники концертують один з одним: тоді фортепіано акомпанує їм іноді віртуозно, але завжди прозоро, ненав'язливо, здебільшого зберігаючи акордовий виклад»¹⁴. Написана в сонатній формі без розробки, друга частина має світлий, поетичний характер. Розмір трьох восьмих та характер *Andante* приносять у другу частину жанрові риси менуету в стилі рококо з вишуканими прикрасами, церемонними фігурами та ажурними пасажами. Відкривається головна партія фортепіанним соло у фактурі триголосся, що імітує струнне тріо.

Друге проведення доручено струнному тріо в унісоні з роялем. При цьому два верхні голоси (скрипка та альт) грають тему октавою нижче за рояль, що закріплює першість фортепіано протягом теми. Сполучна партія (16 тактів) сповнена м'якими секундними зітханнями струнних на тлі ніжних пасажів верхнього голосу рояля. Незабаром ситуація змінюється, легкі фігурації переходять до скрипки, м'які зітхання – до рояля, і далі вони розгортаються в більш декламаційні

¹³ Там само.

¹⁴ Там само.

мотиви, які веде клавішний інструмент, захоплюючи секвенційно тональності *g-moll*, *d-moll* та *C-dur*. Віолончель дублює бас рояля, альт демонструє виразний підголосок до основної мелодії. Усі чотири плани фактури мають самостійний ритмічний і мелодичний характер, утворюючи широке просторове відчуття музики, подібно до оперних сцен. При цьому всі регістри виокремлені, усі тембри чути, жоден інструмент не пригнічує інші. Ми насолоджуємось усіма чотирма учасниками квартету.

Каданс плавно переводить сполучну партію в побічну. Вона звучить у тональності *F-dur*, при цьому перші чотири такти викладені лише струнними на кшталт менуету з типовим ритмічним малюнком на третій частці (пунктир, підкреслене *sf*). Ці чотири такти є питанням, на яке відповідає така ж за протяжністю репліка рояля соло. Вона має більш об'єктивний характер: викладена у вигляді хоралу, вона заспокоює примхливість питання, заданого струнними. Далі діалог повторюється в зворотній послідовності: питання ставить рояль, а втішну відповідь озвучують струнні.

Реприза аналогічна за ансамблевим викладом до експозиції. Лише в заключній партії змінюються функції голосів. Легкі фігурації, доручені в експозиції фортепіано, у цьому розділі передаються віолончелі, а тематичний голос, що виконується в експозиції скрипкою, у репрізі веде альт. Далі фігурації переходять до скрипки, тематичний голос – у верхній регістр фортепіано, що по-новому забарвлює тему, надає їй теплих, сонячних тонів. На цьому прикладі бачимо, що інше темброве рішення тематичного та акомпанувального матеріалу створює різні емоційні стани.

Третя частина є життєрадісним рондо в тональності *G-dur*. Проте, попри веселий настрій, воно має характер збудження та напруженості. Для першого епізоду характерне багатство тем: мрійливі, граціозні, жанрові мотиви змінюють один одного. Останній мотив (*D-dur*), на думку вченого, нагадує тематизм Й. Гайдна і має виразно-веселий, майже безтурботний відтінок. Навпаки, в епізоді *e-moll* повертається настрій боротьби, який властивий першій частині: драматичним викликам-реплікам фортепіано відповідають фрази струнних інструментів, що благають. Їх розвиток призводить до похму-

рих, навіть моторошних станів, які прагнуть визволення. І воно приходить, коли в партії фортепіано звучить тема першого епізоду, яка остаточно прояснює настрій. Ще раз ознаки романтичного духу твору з'являються наприкінці частини, коли, за спостереженням Г. Аберта, у перервану каденцію несподівано вторгається *Es-dur*.

Сам композитор назвав цю частину «рондо». Але за формою це радше рондо-соната, у якій, як у багатьох пізніх опусах В. А. Моцарта, рефрен – це головна партія, перший епізод – побічна партія, середній мінорний епізод може вважатися розробкою, а останній рефрен з розширеним кадансом є репризою та кодою. Головна партія рондо викладена за вже відомим принципом інструментальних хорів. Шістнадцятитактова побудова представлена спочатку роялем (вісім тактів), а потім струнним тріо з акомпанементом фортепіано. Основна тема має танцювально-граціозний характер, який створюють мінливі штрихи (два звуки легато, два стакато, чотири легато, чотири стакато), синкопи та питальні інтонації серединного кадансу. Можна сміливо стверджувати, що штрихове оформлення теми, яке проходить спочатку в рояля, запозичене з різноманітних скрипкових штрихів, характерних для інструментальної жанрової музики В. А. Моцарта. Сполучна партія є почерговим зіставленням реплік рояля і струнних за принципом діалогу-змагання. Інтерес для слухача тут має темброве освітлення однієї і тієї ж теми. У фортепіано – це більш ясний, мелодійний, клавесинний колорит, у струнних – м'який, шелестячий, прихований, приглушений. Другий епізод (або побічна партія *D-dur*) – граціозний танець у дусі Й. Гайдна з опорою на австро-німецьку традицію, викладений на кшталт змагання. Чотири такти – соло струнних, чотири такти – соло рояля з акомпанементом струнних, чотири такти – соло рояля з мотивними контрапунктами струнних, які по черзі проходять у альту і скрипки та надають основній темі пустотливого, ігрового характеру. Завершується цей розділ фортепіанними руладами тріолей, які додають відчуття руху, надають кадансовій фазі енергії та натиску, викликаючи уявлення про сольну каденцію, що демонструє віртуозні можливості піаніста, і нагадуючи про вплив жанру фортепіанного концерту.

Розробка в тональності *e-moll* побудована за принципом уже відомих нам інструментальних хорів – драматичне питання задає солюю-

чий унісон рояля, жалібна відповідь викладена струнним тріо. Потім ролі змінюються за принципом дзеркальної симетрії. Далі виокремлюються в канонічну імітацію ланки головної теми рондо, що підводять до сольної каденції фортепіано, яка традиційно звучить перед репризою. Завершується частина могутнім *tutti* всіх учасників ансамблю.

Фортепіанний квартет № 2, Es-dur, KV 493 В. А. Моцарта був написаний у 1786 році, за рік до його шести фортепіанних тріо, у період створення струнних квартетів (1782–1786) і дуетних скрипкових сонат (1782–1787).

У цьому творі ще більшою мірою відчутно вплив: 1) тріо-принципу (тобто рівноправності всіх голосів), втіленого певною мірою у струнних квартетах; 2) розвиненої, часом віртуозної і лідерської фортепіанної партії, що йде від старовинної клавірної сонати із супроводом і яка отримала в подальшому форму, представлену у фортепіанних концертах В. А. Моцарта; 3) театральності, що пронизує всю творчість митця, але особливого значення набуває в центральний період, коли була написана опера «Весілля Фігаро».

Характер Другого фортепіанного квартету Г. Аберт позначив як «інтимний і одночасно більш життєрадісний»¹⁵. При цьому формальна будова Другого квартету, на думку Г. Аберта, повторює будову Першого квартету: тричастинний цикл із сонатним *allegro* першої частини, *Larghetto* – другої, *Rondo* – третьої.

Перша частина відкривається головною партією, у якій одразу ж визначено контраст між вольовим запитанням скрипки на тлі остинатних литаврових басів фортепіано з підтримкою акордової вертикалі середніх голосів і м'якою граціозною відповіддю фортепіано соло (ремарка *dolce*). Наступне підхоплення струнного тріо продовжує і посилює мрійливий характер другої половини головної партії. Це доповнення струнних одразу перехоплюється соло фортепіано, яке вже діє в змагальній манері: *forte* у рояля; синкопи верхнього голосу, уквітчані орнаментом та віртуозною пасажною фігурацією, одразу ж декларують лідерську позицію фортепіано та надалі закріплюють її у другому проведенні головної теми. Завершується розділ

¹⁵ Там само. С. 59.

яскравими гамоподібними пасажами фортепіано з акордами *tutti* всього квартету на сильних долях тактів.

Уже на прикладі головної партії ми бачимо використання у фактурі елементів концертуючого рояля із супроводом струнних голосів та принцип рівноправності груп: фортепіано *solo*, струнні *solo* (7–12-й такти). В образній сфері закладено театральність, де перший елемент головної партії – вольовий, сміливий – це образ, скажімо, зухвалого і дотепного Фігаро, а другий елемент – витончена, галантна відповідь – образ чарівної Сюзанни.

Перша побічна тема (14 тактів) у тональності *B-dur* відкривається захоплено-гучною темою рояля соло (2 такти) і в той же час перехоплюється скрипкою (2 такти), що розвиває її у вокально-декламаційній манері, тоді як інші голоси (спочатку це лише фортепіано, потім підключаються нижні струнні) супроводжують тему фігураціями, які підтримуються гармонічним звучанням альтя; віолончель дублює бас фортепіано на кшталт дублювання цих голосів у тріо-сонатах, де використовувалися три голоси, а брали участь чотири інструменти.

При повторенні побічної теми змінюється її інструментальний склад. Перші 2 такти теми доручено альту на тлі фігурацій рояля, наступні 3 такти фортепіано з фігурацією альтя, а фортепіанний бас і віолончель дублюють нижній голос терцету (скрипка – мовчить). Потім вокально-декламаційне продовження побічної теми викладає рояль соло, повторюючи фактуру першого проведення, викладеного скрипкою. Наближаючись до кадансу, фортепіано знову виходить на перший план, як і в кадансі головної партії. Його віртуозні пасажні рулади демонструють концертну перевагу над струнними за принципом каденції у фортепіанних концертах. Струнне тріо виконує в цьому фрагменті роль маленького камерного оркестру, що супроводжує соліста.

Друга побічна тема (16 тактів) спочатку викладається скрипкою. Її широка наспівна мелодія в тональності *B-dur* з виразними висхідними ходами на інтервали октави, тритонів з їх подальшим заповненням нагадує вокальні прийоми колоратурних арій. Супроводжується вона двома голосами фортепіано (гармонічний бас та фігурації у верхніх голосах). Потім тема переходить до фортепіано (права рука), фігурації виконує скрипка, гармонічні опори та підголоски відповідно у віолон-

челі з басом фортепіано та альтя. Усе це говорить про рівноправність груп квартету (фортепіано, струнні) та демонструє квартетну манеру письма, де перша і друга скрипки обмінюються тематичними репліками. Невелике розширення теми перед кадансом і сам каданс доручено фортепіано соло, яке знову демонструє свою лідерську роль.

Заключна партія – *B-dur* – має грайливо-витончений характер. Спочатку (4 такти) вона викладається струнним тріо соло, потім тему підхоплює фортепіано (6 тактів), при цьому верхні струнні, які викладали мелодію раніше в терцію, продовжують її разом із верхнім голосом фортепіано, тоді як віолончель дублює його нижній голос на органному пункті *B-dur*. Знов у наявності виклад за тріо-принципом; у кадансі фортепіано виринається в лідери, виконуючи арпеджіо по звуках тризвуку *B-dur*, і завершується експозиція проведенням головної теми (6 тактів), як на початку частини (друге проведення головної теми), гамоподібним ходом фортепіано на тлі граціозного акомпанементу струнних. При цьому в лівій руці піаніста знову з'являються «литаврові» басы, які виконуються на кшталт віолончельного *détaché*.

У розробці героєм стає коротка двотактова теза-мотив першої побічної теми. Подібно до ансамблю голосів в опері, вона почергово проходить у різних інструментів квартету, утворюючи парні питально-відповідні структури. Наприклад, відкриває розробку унісон струнних на *f* у тональності *B-dur*, на який відповідає рояль соло в тональності *b-moll*, який повністю виконує побічну тему (8 тактів), закріплюючи мінорно-сумний колорит цієї «мужньо-прекрасної» теми. Потім вона звучить у запитально-відповідному варіанті (нижні струнні – альти + віолончель і скрипка) в епізоді, побудованому на секвенції басу, проходячи тональності *des-moll*, *es-moll*, *f-moll*. Верхній голос рояля заповнює цю гордовиту тему концертуючими фігураціями по звуках коротких арпеджіо, створюючи емоційну напругу цього розділу.

Наступний розділ розробки побудований на стретному проведенні першої побічної теми (по 4 такти) – по черзі віолончель, альт, скрипка, нижній голос рояля. Триразове проходження цього матеріалу побудовано за принципом низхідної секвенції через мінорні тональності: *d-moll*, *c-moll*, *b-moll*. Виникає музичний образ, який має прихований (динаміка *piano*) характер, а стурбоване тремоло фортепіано

створює тривожний фон. Тут фортепіано уподібнюється до супроводу оркестром оперного ансамблю, відтінюючи рівноправність соло інструментів – учасників квартету, включаючи і фортепіано (нижній голос). Завершується розділ кадансом у тональності *Es-dur*, знову «розфарбованим» фігураціями концертного типу в партії фортепіано.

Реприза не є буквальною. Знов, як і в розробці, побічна тема проводиться в імітаційно-поліфонічній манері по черзі: верхні струнні, віолончель, рояль на тлі фігурацій струнних, що спочатку викладаються альтом, потім скрипкою і знову альтом. Фортепіанне проведення являє собою повну демонстрацію теми з доповненням (12 тактів), знову закріплюючи свої лідерські позиції у викладі тематизму. Друге проведення побічної теми відтворюється в імітаційній манері верхніми струнними (12 тактів), що оточують її фігураціями верхнього голосу фортепіано, тоді як бас, що дублює віолончель, створює гармонічну основу (тріо-принцип).

Друга побічна партія в тональності *Es-dur* (8 тактів) на відміну від експозиції розподілена по 4 такти між соло альта і соло скрипки, що збагачує темброву палітру теми різними колоритами, виявляючи її виразно-вокальні можливості. Далі, як і в експозиції, тему підхоплює рояль і, затверджуючи своїм віртуозним характером, переводить у заключну партію, яка звучить у такому ж вигляді, як і в експозиції. Цікаво, що після перерваного кадансу заключної партії (VI ступінь) з'являється невелика кода, де в триумфальному варіанті знову звучить перша побічна партія в стретному проведенні в основній тональності на *f* у всіх струнних по черзі на фоні активного оркестрового акомпанементу фортепіано. Її повторення у коді закріплює рішучий характер музики.

Другу частину Larghetto Г. Аберт вважав вершиною всього твору, характеризуючи її як невиразну сердечність почуття, сповнену мрійливості. Вокальність тем другої частини втілена в тембровому різноманітті. Ця частина написана в сонатній формі і за жанром є поетичним, вишуканим романсом. При цьому, як зауважує дослідник, «пануючим принципом фактури є послідовна зміна інструментальних хорів; фортепіано і замкнута маса інших інструментів протиставляються як цілком рівнозвучні організми. Справді, їх чергування часто відбувається на маленькому відрізку теми, тож одна група вико-

нує початковий тезис, інші – заключний»¹⁶. У такий спосіб написано основну тему другої частини. Перші 4 такти доручено фортепіано (це свого роду запитання), наступні 4 такти – струнному тріо (це відповідь). На репліки струнного тріо фортепіано відгукується ніжними, прозорими фігураціями, а далі ситуація змінюється на протилежну. Завершується розділ заключною фразою фортепіано, що узагальнює поетичний настрій.

Розробка відкривається викладом головної партії на гармонії зменшеного септакорду в тональності *es-moll*, що привносить у настрій колорит смутку та гіркоти. Запитальні репліки сольного фортепіано (2 такти), а потім струнного тріо (2 такти) залишаються без відповіді. Хроматичні ходи, які з'являються потім у струнного тріо, а далі фортепіано, повзуть униз та підтримуються фігураційно заповненим хоралом, що посилює томління й очікування відповіді, яке з'являється в репризі. Г. Аберт пише з приводу розробки цієї частини, що вона «сповнена мрійливості, яка особливо яскраво виявляється у позначеному вищою геніальністю переході до репризи, що відбувається за допомогою наступних гармоній, і в не менш чарівній коді з її фігураціями, що ніжно огортають зникаючу тему»¹⁷.

Значну роль у створенні цього настрою відіграють тембри інструментів, що звучать. Виразності і ширості вимови мелодії сприяє гнучкий та ніжний тембр скрипки, глибини й насиченості гармоній – наспівний та об'ємний звук віолончелі, м'яким вторам та підголокам – оксамитовий тембр альтя. Фортепіано, яке бере участь у діалозі зі струнним тріо, так само наділяється тембровою мінливістю, то наслідуючи прозору манеру струнних, то заповнюючи обсяг фактури багатозвучними хвилями фігурацій на педалі.

Фінал твору являє собою жанрову сценку, написану у формі рондо-сонати. Г. Аберт зазначає, що ці частини в обох квартетах написані в темпі *Allegretto alla breve*, і подібні за формою рондо: головна тематична група з двома розлогими епізодами, з яких другий написаний у мінорі, часто допускається (особливо з метою емоційного розви-

¹⁶ Там само.

¹⁷ Там само.

тку) перестановка окремих тематичних ланок. Вони, маючи характер французького гавоту, приводять до головного тематичного матеріалу, по-віденськи народного, жартівливого, що поєднує з ним вільне наслідування жартівливих або урочисто блискучих танців.

Справді, головна партія-рефрен дуже життєрадісна та безтурботна. Проводиться спочатку у фортепіано (8 тактів), потім у струнного тріо (8 тактів). Далі у фортепіано звучить репліка у відповідь (друге речення періоду), що приводить до жартівливого діалогу струнних і фортепіано, та надалі – до появи першого епізоду. Написаний у тональності *B-dur*, його тематичний матеріал розвивається з останніх трьох нот попереднього мотиву з подальшим розгортанням у концертно-віртуозній манері, дорученій соло рояля з підключенням прозорих підголосків струнних. За викладом нагадує фортепіанні концерти композитора, де використовуються різні віртуозні прийоми: гамопідібні пасажі, ламані октави та арпеджіо, техніка *martellato*.

Далі виникає другий епізод, так само в тональності домінанти, доручений струнному тріо соло (8 тактів), з відповідною реплікою соло рояля (8 тактів), що нагадує перекличку груп в оркестрі. Друге проведення цієї ж теми струнним тріо в *As-dur* викликає невелику віртуозну фортепіанну каденцію, яка повертає основну тональність епізоду та діалог струнного тріо з фортепіано. Завершується розділ жартівливими репліками, що чергуються у фортепіано та скрипки, на фоні витриманої педалі домінантного тону віолончелі і фігурації альтя з нижнім голосом рояля. Потім, після повторення теми рефрену, настає центральний, мінорний епізод частини. Написаний у паралельній тональності *c-moll*, цей розділ одразу привносить драматичне забарвлення у фінал квартету і нагадує віртуозну фортепіанну фантазію, де струнним доручені сум'ятні репліки на тлі шалених рулад фортепіано. Поступово «гроза вщухає», повертається мажор і виникає реприза. У ній, як зазначалося раніше, композитор вільно чергує епізоди, не зовсім так, як це було в експозиції. Так, без повтору теми рефрену виникає перший епізод, потім з'являється епізод із центрального розділу (рулади фортепіано, тільки не в *c-moll*, а в *B-dur*). Далі слідує другий епізод, де знову звучить фортепіанна каденція в основній тональності, і заключний розділ з перекличками фортепіано та

скрипки. Зрештою, тривала трель на домінанті й імітаційні репліки у струнних, які обігрують початковий елемент теми рефрену, готують останній розділ фіналу – коду. У ній звучить у повному обсязі тема рефрену, проте остаточним висновком, як і в квартеті *g-moll*, стає не реприза початку, а повторення першого епізоду, прикрашеного блискучими пасажами фортепіано.

Таким чином, фінал фортепіанного квартету *Es-dur* є добре вибудованим яскравим калейдоскопом тем, епізодів, характерів, які виражені вже сталими класичними фактурними формулами жанру фортепіанного квартету. Це діалог струнного тріо з фортепіано, переклички верхніх голосів (фортепіано та скрипки) на тлі акомпанувальних нижніх (баса фортепіано і віолончелі), імітаційні репліки як усередині струнного тріо, так і між усіма голосами квартету і, нарешті, віртуозна партія фортепіано як у клавірному концерті.

Аналіз камерно-інструментального діалогу у квартеті *Es-dur*; *KV 493* демонструє той самий принцип рівноправності учасників гри, що й у квартеті *g-moll*, *KV 478*. Однак розвиненість фортепіанної партії, її сольні виходи дозволяють дійти висновку щодо концертної природи цього опусу та порівняти, наприклад, із моцартівським фортепіанним концертом № 23 *A-dur*, *KV 488*, написаним у той же час.

Аналіз виконавських версій фортепіанних квартетів В. А. Моцарта

Аналітичний розбір нотних партитур фортепіанних квартетів В. А. Моцарта виявив жанри (тріо-сонату, струнний квартет, клавірний концерт з акомпанементом струнного ансамблю), які вплинули на тип цих композицій та їх характерні, своєрідні особливості. Зокрема, фортепіанний квартет *g-moll* № 1 В. А. Моцарта схожий своїм письмом на струнний квартет, а фортепіанний квартет *Es-dur* № 2 В. А. Моцарта – на клавірний концерт з оркестром.

У першому квартеті помітно застосування тріо-принципу, що проявляється в різноманітній комбінаториці ансамблевих голосів. Цікавим проявом цього принципу стає витіснення однієї зі струнних партій фортепіано, що приводить до формування нового різномемб-

рового простору. Таким чином, композитор прагне до чотириголосся рівноправних партій у фортепіанному квартеті. Однак лідером такого типу ансамблю найчастіше виступає рояль, який на тлі струнних є темброво своєрідним та більш віртуозним.

Це не випадково, бо партія рояля у фортепіанних квартетах В. А. Моцарта споріднена з жанром фортепіанного концерту і має різноманітні *рольові функції*, серед яких слід відзначити такі: 1) концертність, віртуозність й імпровізаційність, що особливо проявляється в епізодах каденційного плану; 2) квартетність звучання, рівноправність серед голосів партитури; 3) ініціативність в ансамблевій грі, лідерство, що дає імпульс для колективного виконання, свого роду диригентська функція.

Наведені положення про розмаїття рольових функцій піаніста у фортепіанних квартетах віденських класиків можна продемонструвати на прикладі аналізу інтерпретацій цих творів різними виконавськими колективами. Так, обидва фортепіанні квартети В. А. Моцарта виконувались як цикл камерним ансамблем німецьких музикантів (Ф. Ціммерман, Т. Ціммерман, Т. Віл, К. Захаріас) та *Форе-квартетом* (Д. Момертц, Е. Гелдзетцер, С. Фромміг, К. Гейдріх) відповідно у 2005 та 2006 роках. Обидва колективи є ансамблями високопрофесійних музикантів, які спеціалізуються на камерному репертуарі.

Перший із названих ансамблів демонструє оркестрову, на кшталт *concerto grosso* спрямованість письма великого композитора. Фортепіанний квартет *g-moll, KV 478* був зіграний ними з величезним натхненням і темпераментом. Перша частина лунала дуже енергійно та драматично. Характерною рисою цього колективу є чітка артикуляція всіх ліг, які щоразу здійснюються чіткою атакою як у струнних, так і в піаніста. Кожному виконавцю властиві емоційне викладення та інструментальна майстерність, продемонстровані у вишукано продекламованих і в той же час зіграних з блиском пасажах, гра фарбами в різних регістрах, чітко окреслені ритмічні контури кожної фрази. Інструменти звучать яскраво, мальовничо, характерно, що підкреслює ігрову складову обдарування В. А. Моцарта, театральність і персонажність його музики. Сольні репліки рояля звучать дуже виразно і швидше нагадують гру соліста-лідера в концерті. Це не випадково,

оскільки Крістіан Захаріас – відомий сольний піаніст і диригент, який багато концертує та виступає з різними оркестрами. Його гра відзначається сміливістю, блиском, відвагою. Він іде на виклик, і струнне тріо це приймає. Усі кульмінації проводяться в квартеті з великим розмахом, насичено, по-бетховенськи.

У другій частині рояль також є лідером, він звучить повнокровно, виявляючи все багатство обертонів ліричних тем, а струнне тріо виступає компактно, як єдиний оркестровий ансамбль. У третій частині, незважаючи на позначення *Allegro moderato*, музиканти обирають швидкий темп, який надає жанровій темі рефрену енергії, і вона розгортається дуже бравурно. Перед репризою піаніст грає власну каденцію, як це було прийнято за часів В. А. Моцарта, що ще більшою мірою зближує цей жанр з фортепіанним концертом. У такому ж стилі колективом було виконано і Фортепіанний квартет *Es-dur, KV 493* В. А. Моцарта.

Друга виконавська версія належить колективу *Форе-квартет*, одному з провідних світових виконавських складів, що спеціалізуються на камерній музиці. У їхньому активі майже всі фортепіанні квартети європейських композиторів. Виконання квартетів В. А. Моцарта виявило, на відміну від попереднього колективу, ще одну значну, а можливо, й найважливішу грань музики композитора – її психологізм, витонченість душевних переживань. Вже у Першому квартеті на початку твору чується неоднозначність, певна прихована інтрига. Усі запитання головної теми ніби м'яко повисають без відповіді, звучать напружено; здається, що це початок вистави, а інструменти – її персонажі. Характерною рисою цього виконання є мовні інтонації. Звідси і величезна різноманітність штрихів, як у струнних, так і в піаніста: від найніжнішого дотику, вишуканих *spiccato*, до лицарських *détaché* та *martelé*. При цьому все залишається в рамках гри, пропорційно та дуже гармонійно, вишукано, ніде немає перебільшення та масиву. Це – гра аристократів, які насолоджуються тонким сплетінням голосів, інтонацій, гармоній та ритмів, на яке здатне чуєне вухо професіонала, особливо це проявляється у другій частині циклу – *Andante*. Багата палітра *piano*, у якій промальована тема та мережива мелодійних орнаментів говорять про щирий, інтимний і романтичний характер музики. Контрастною виявляється третя частина – карнавальна.

Перед нами постають химерні маски, які змінюють одна одну у кружлянні хороводу. У побічній партії виникає інший персонаж, ліричний, граціозний, який відтіняється іншим – «на кшталт Гайдна» – гумором та іронією. Перед репризою піаніст грає свою власну майстерну каденцію, яка сприймається як імпровізація, що приводить до рефрену, але вже в іншому характері, ніж в експозиції. Рояль тут виступає не просто як інструмент, а як особливий тембр, невагомий і дзвінкий водночас. Заклучна партія, сонячна та світла, проходить у фортепіано, підхоплюється потім струнним тріо і приводить до туттійної коди, але не гучної, а життєствердної, яка виводить усіх учасників-акторів на загальний уклін. У такому ж вишуканому, театральному стилі музикантами виконано і Другий фортепіанний квартет композитора.

Таким чином, проведений аналіз інтерпретацій фортепіанних квартетів В. А. Моцарта показує, що на виконання колективами цих творів впливає фактурне трактування ансамблю композиторами. Зокрема, у фортепіанному квартеті № 1 *g-moll, KV478* В. А. Моцарта вочевидь прослідковується генетичний зв'язок із жанром струнного квартету з типовою для нього паритетністю голосів, а наступний опус композитора – фортепіанний квартет № 2 *Es-dur, KV493* – увібрав риси клавірного концерту з його віртуозними руладами, каденційними елементами та прагненням до змагання між фортепіано і струнною групою.

У сучасній виконавській практиці піаністу відводять головну роль, що часто знаходить прояв у «відборі» концертуючого виконавця у вже сталий струнний колектив для конкретного виступу з творами в жанрі фортепіанного квартету. Аналіз виконавських інтерпретацій досліджуваних творів виявив пряму кореляцію між систематичністю спільної гри конкретного колективу і роллю піаніста в цьому ансамблі: якщо останній – постійний учасник фортепіанного квартету і відчуває себе рівноправним ансамблістом, ми спостерігаємо злагодженість і пропорційність. Це демонструє такий колектив, як *Форе-квартет*. Якщо піаніст виступає у ролі запрошеного соліста, виконання фортепіанного квартету схоже швидше на концерт для фортепіано і струнного тріо, де піаніст більшою мірою демонструє свої віртуозні здібності, а струнні делікатно акомпанують, що чітко простежується

у виконаннях таких колективів, як квартет Ціммермана, до якого запрошено соліста Крістіана Захаріаса.

Висновки. У виконавських версіях фортепіанних квартетів В. А. Моцарта різними колективами виявлено відмінності в підходах до їх прочитання. Вивчені інтерпретації так само багатолікі, як і їх джерело, і відображають, відповідно, концертно-інструментальну (квартет Ф. Ціммермана та К. Захаріаса) й театральну-психологічну («Форе-квартет») природу творчості В. А. Моцарта.

Дослідники визнають у фортепіанному квартеті провідну роль фортепіано, зазначаючи, що його лідерське місце в ансамблі змішаного типу історично зумовлено максимально акустичною наближеністю інструмента до тембрової багатолікості оркестру. У зв'язку із цим перспектива розвитку жанру в ХІХ столітті була пов'язана в багатьох випадках із розробкою тембрових, звукових, поліфонічних можливостей фортепіано, які склалися у виконавській практиці епохи Романтизму, насамперед у творчості композиторів-піаністів Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Й. Брамса.

Література

1. Повзун Л. Камерний ансамбль: з розвитку ансамблевого виконавства та становлення камерно-інструментальних жанрів. Одеса: Печатний дім, 2007. 54 с.
2. Польська І. Камерний ансамбль: Історія, теорія, естетика: монографія. Харків, 2001. 396 с.
3. Соколова Л. Фортепіанні тріо у творчості віденських класиків та австро-німецьких романтиків: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Харків, 2013. 280 с.
4. Смірнова І. Ансамблеве письмо в камерно-інструментальних творах для змішаних складів у творчості німецьких композиторів ХVІІІ–ХІХ століть: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Суми, 2020. 213 с.
5. Abert H. Wolfgang Amadeus Mozart, Zweiter Teil: 1783–1791. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1956. 736 s.
6. Smallman B. The Piano Quartet and Quintet: Style, Structure, and Scoring. London, Oxford University Press, 1994. 193 p.

**«СИНТЕЗ МИНУЛОГО ТА МАЙБУТНЬОГО»
У ФОРТЕПАННИХ ФАНТАЗИЯХ Л. БЕТХОВЕНА**

Погода Олена

кандидат мистецтвознавства, доцент

Pohoda Olena

PhD in musicology, Associate Professor

ORCID: 0000-0002-3875-2641

DOI 10.34064/khnum5-03.04

Розглянуто фортепіанні Сонати «quasi una Fantasia» op. 27 № 1 та № 2, Фантазії op. 80 та op. 77 Л. Бетховена в ракурсі узагальнення історичного становлення жанру, з осягненням не лише досягнень віденської класичної музичної школи, а й попередніх етапів XVIII століття, а також проголошення найважливіших ідеалів романтичного трактування фантазії. Виявлено зв'язки з попереднім етапом в історії розвитку жанру та окреслено риси передбачення майбутнього.

Вступ. Важливе значення фантазії в історії художньої культури зумовлює беззаперечну актуальність дослідження цього жанру як історично мінливого феномена. Фантазія (з італ. *fantasia*, із лат. *phantasia*, із давньогрец. φαντασία – плід уяви) – відображення творчого потенціалу особистості – іманентна складова історичного процесу розвитку мистецтва, що сформувалася як музичний жанр до XVI століття¹ і зберігає своє значення й на сьогодні. У процесі історичного розвитку різноманітність форм, типів змісту, сформованих фантазією, взаємодіяла з комплексом константних якостей, які обмежили можливість поглинання жанру фантазії іншими жанровими формами. Унаслідок взаємодії з іншими жанрами, зокрема, сонатою, капричіо, рондо, симфонією, варіаціями, концертом, а також

¹ Штрифанова К. В. Фантазія для лютні XVI століття: становлення жанру: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2007. 17 с.

суміжними видами мистецтва та філософією, відбувалося збагачення фантазії за рахунок її внутрішнього розвитку. Виявленню своєрідних рис фантазії тієї чи іншої історичної епохи присвячено дослідження Г. Ганзбурга, Г. Карелової, В. Клименко, І. Коханик, В. Москаленка, Н. Очеретовської, О. Рощенко, К. Штрифанової, S. Schulze. Кожен з етапів історії жанру, за константного інтересу до дослідження жанру фантазії, на сьогодні має суттєвий потенціал наукової новизни. Також важливим є аналіз жанру фантазій, призначених для різних інструментів чи виконавського складу.

У творчості Л. Бетховена жанр фантазії є однією з констант. У науковій літературі фортепіанні фантазії композитора привернули увагу у зв'язку із вивченням фортепіанних сонат Л. Бетховена. Так, дослідженню Сонат «*quasi una Fantasia*» ор. 27 № 1 та № 2 й аналізу фортепіанних фантазій в аспекті виконавської практики присвячено праці Б. Андрейчика, О. Баніт, Т. Веркіної, Н. Кашкадамової, О. Кутасевича, Л. Соколової, М. Чернявської. Деякі відомості про фортепіанну Фантазію ор. 77 Л. Бетховена містяться в закордонних роботах, зокрема, Schulze Sean.

Дослідження фортепіанних фантазій Л. Бетховена пов'язані з двома відгалуженнями традиційної проблематики. Вивчення жанру фантазії у творчості Л. Бетховена може бути вписано до проблеми «Бетховен – Романтизм». Інший напрям аналізу цієї теми взаємодіє з виявленням такої глобальної проблеми, як «Бетховен – Філософія».

Методологія дослідження ґрунтується на використанні низки підходів до матеріалу, який розглядається. Для виявлення історико-художніх взаємодій, що властиві аналізованому жанру в аспекті його історичної спадкоємності й ознак мистецтва романтиків, необхідно застосувати принцип історизму, а також з'ясувати значення окресленого жанру в контексті музичного мистецтва епохи і творчості Л. Бетховена в цілому. Використання термінологічного підходу дозволяє спиратися на науково-філософську термінологію, напрацьовану під час вивчення певного історичного періоду. Завдяки застосуванню жанрово-стильового аналізу є можливим аналіз фантазії в системі музичних жанрів, творчої спадщини та принципів музичного мислення композиторів віденської класичної школи. Застосування інтонацій-

но-драматургічного аналізу спрямоване на освоєння музичного змісту предмета дослідження. Висвітлення завдань розуміння глибинних, власне музичних змістовно-смыслових основ аналізованого твору зумовлено необхідністю використання семантичного аналізу. Функцію узагальнення стосовно інших наукових аспектів уможливорює онтологічний аналіз.

Загальноприйнятий у науковій літературі поділ творчості композитора на періоди («три стилі») збігається з темою періодизації оволодіння Л. Бетховеном жанром фантазії. Усю творчість композитора 1800–1822 років пронизує фортепіанна фантазія, що взаємодіє із таким жанровим визначенням, як соната й водночас є самостійною жанровою дефініцією. Загальний принцип циклічності написання творів, подібно до сонат, поширюється й на жанр фантазії. Кожен з фантазійних циклів є вершинним етапом розвитку того чи іншого періоду творчості композитора. Ранній період творчості Л. Бетховена представлений Сонатами «quasi una Fantasia» ор. 27 № 1 та № 2 (1800–1801), центральний – Фортепіанною фантазією ор. 77 та Фантазією для фортепіано, оркестру та хору ор. 80 (1808–1809), пізній – Сонатами для фортепіано ор. 101, ор. 106, 109, ор. 110, ор. 111 (1816–1822). Хоча в п'яти останніх Сонатах і відсутнє їхнє авторське визначення як фантазій, проте існує дослідницьке трактування їх як сонат-фантазій.

Про проникнення до останніх сонат Л. Бетховена викладу фантазійного типу свідчить розширення сфери впливу імпровізаційного начала. Наприклад, дослідники називають імпровізацію Largo, що передує фузі в Сонаті ор. 106, музикою, яку «... неможливо передати загальноприйнятими знаками», а в третій частині Сонати ор. 110 виявляють «геніальну імпровізацію, сповнену невиразних пошуків»². У Сонаті ор. 109 фантазійність виявляється на рівні формоутворення, де сонатна форма трансформована у своєрідний цикл, якому притаманні риси ліричної мініатюри, балади, фантазії, рондоподібних

² Кутасевич А. Тріада фортепіанних сонат opus 31 Людвіга ван Бетховена: музикознавчі та виконавські аспекти. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 45. С. 128.

форм. Однак найбільш показовою є Соната ор. 101 в аспекті взаємодії жанрів сонати і фантазії. Перша частина твору пов'язана з досягненням безлічі етапів споглядання, музика другої частини передає заклик до дії, образний зміст третьої – «...сум, нудьга, повернення мрій до минулого, збентежена втома, потім боротьба вольових, світлих, урочистих та болісних почуттів», четверта – «...гра у дію»³. Саме в цій сонаті уперше окреслились найбільш суттєві тенденції останнього періоду творчості Л. Бетховена, що характеризуються, зокрема, «... і імпровізаційною вільною формою, і пануванням поглиблених споглядань, і передбаченням рис романтичного мистецтва». Отже, сукупний процес еволюції стилю композитора закономірно відбився у трьох «фантазійних блоках», а історія втілення жанру фантазії у творчості Л. Бетховена поєднується із загальностильовою проблематикою.

Жанр фантазії у творчості Л. Бетховена, змінюючись та розвиваючись, проходить кілька етапів:

- початкове епізодичне синтезування жанрів фантазії та сонати, а саме – наявність фантазії як додаткової жанрової назви;
- набуття фантазією самостійності у втіленні жанру (вбирання характеристик інших жанрів);
- взаємодія та взаємопроникнення, у цьому випадку, як жанрової назви в пізніх фортепіанних сонатах, які не фіксує Л. Бетховен.

Необхідно наголосити, що жанр фантазії, безпосередньо пов'язаний з різними етапами розвитку мистецтва Л. Бетховена, набуває ролі одного з наскрізних жанрів у творчості композитора, представлених, проте, менш послідовно, порівняно із сонатами та квартетами. Проблема «перехідності», «рубіжності століть» є черговим завданням, у зв'язку з необхідністю вирішення якого можливе дослідження фортепіанних фантазій Л. Бетховена. Небезпідставно можна припустити, що більшість жанрових композицій у творчості Л. Бетховена є відображенням перехідної епохи, представленої великим митцем, сутність якої визначається поняттям «рубіжність століть». Л. Бетховен звертається до жанру фантазії на початку XIX століття, що свідчить не тільки про «рубіжність століть», а й про власти-

³ Там само.

ву творчості композитора «перехідність» – заключний етап раннього періоду творчості і шлях до центрального. У фортепіанних фантазіях композитора втілено неповторний прояв феномена «рубіжності» і «перехідності».

Оформлення основ романтизму анітрохи не елімінувало злам барокових та класицистичних трактувань жанру у фортепіанних фантазіях Л. Бетховена, розглянутих в аспекті відображення сутності проблеми «рубєжу» та прозріння композитора у сферу «мистецтва майбутнього». Ніби підбиваючи підсумки розвитку музичного мистецтва XVIII століття, Л. Бетховен синтезував у фантазії творчі принципи трактування жанру, властиві мистецтву І. С. Баха, Ф. Е. Баха, Й. Гайдна та В. А. Моцарта. Ураховуючи зазначене, можна зробити висновок, що фортепіанна фантазія у творчості Л. Бетховена є квінт-есенцією вираження сутності проблеми «рубіжності століть», оскільки узагальнює історичний розвиток не лише досягнень віденської класичної музичної школи та періодів, які їй передували, а й упереджує ідеали подальшого романтичного потрактування жанру. «Синтез минулого» у фантазії Л. Бетховена більш інтенсивний, ніж у жанрах, що «визначають» його спадщину, зокрема симфонії, сонаті, квартеті. Стосовно «Синтезу майбутнього», визначення, даного щодо мистецтва В. А. Моцарта й застосованого до творчості Л. Бетховена, зазначимо, що його втілення в жанрі фантазії є чи не найсміливішим у спадщині композитора.

Концепція дослідження жанру фантазії, запропонована в цьому розділі монографії, пов'язана з розглядом лише оригінальних творів, творів з авторськими визначеннями фантазії.

Сонати «quasi una Fantasia» op. 27 № 1 та № 2

У 1800–1801 роках Л. Бетховен створив Сонати «quasi una Fantasia» op. 27 № 1 та № 2, розвиваючи моцартівську традицію об'єднання фантазії та сонати. Це перші приклади звернення композитора до жанру фантазії у фортепіанній музиці. Необхідно подати певні коментарі, оскільки ці твори Л. Бетховена розглядаються крізь призму тлумачення жанру В. А. Моцартом. У творчості В. А. Моцарта

фортепіанна фантазія представлена різноманітними видами трактування жанру. Фантазія та fuga C-dur 394 KV, Фантазії c-moll 396 KV і d-moll 397 KV постають переважно спадкоємницями барокових традицій, Фантазія й соната c-moll 475 KV ознайомлюють із новаторським трактуванням жанру в синтезі із сонатною формою. Думки музикознавців щодо c-moll'ної Фантазії (475 KV) В. А. Моцарта не збігаються. Одні дослідники вважають, що фантазія виконує функцію вступної п'єси до сонати⁴, інші зазначають, що ця фантазія є «... замкнутим у собі організмом» і «... не має підготовчого характеру»⁵. Факт написання сонати на рік раніше (1784 рік) є підтвердженням самостійності c-moll'ної Фантазії (475 KV), що наголошує на ретроспективності логічної організації циклічного цілого. Отже, фантазія набуває ролі не лише вступу (прелюдії), а й своєрідної післямови (постлюдії). Так, c-moll'ній Фантазії (475 KV) В. А. Моцарта властива функціональна неоднозначність. Ігровий метод (характерний і для жанру фантазії, і мистецтва В. А. Моцарта в цілому) виявляється лише на рівні розташування готових композиційних «блоків». Композитор поєднав у цикл дві різні жанрові форми, швидше за все, об'єднавши фантазію та сонату через близькість втілених у них образів та характерів. Л. Бетховен у творчості синтезує різні жанрові форми, на відміну від В. А. Моцарта, який діяв за принципом об'єднання двох самостійних форм, створюючи нову жанрову модель (подібно до того, як це було в епоху Бароко, де фантазія виступала як вступ, підготовчий розділ або прелюдія). У результаті такого синтезування відбувається своєрідна «сонатизація» фантазії та «офантазування» сонати. Таким чином, наслідуючи ідею зв'язку фантазії та сонати В. А. Моцарта, Л. Бетховен втілює в життя художнє відкриття, створивши нову музичну форму, оригінальний витвір – сонату-фантазію.

⁴ Штрифанова К. Зародження інструментальної фантазії в першій половині XVI століття. *Музичне і театральне мистецтво України в дослідженнях молодих музиктознавців: матеріали наук. конф.* / Харків. держ. ін-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2002. С. 44–46.

⁵ Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації: навч. посіб. Київ, 2013. 134 с. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf> (дата звернення: 05.09.2022).

Твори № 1 та № 2 оп. 27 Л. Бетховен характеризує єдиним жанровим визначенням «Sonata quasi una Fantasia», яке базується на взаємозв'язку двох жанрових термінів «соната» і «фантазія», у результаті чого складається нова синтетична жанрова назва (тут позначається вплив *inventio* – риси бароко). Жанровий термін «фантазія» трансформує жанрові ознаки сонати. У свою чергу, жанровий термін «Sonata quasi una Fantasia» передбачає креативне, варіантне трактування жанрового інваріанта сонати, що втілює в собі нові принципи форми-структури та образної сфери. На думку деяких дослідників, Соната «quasi una Fantasia» оп. 27 № 1 відзначається свободою задуму, втіленою у створенні художнього цілого із різноманітних уривків, об'єднаних лише стилем та колоритом тональностей. Ураховуючи, що частини виконуються без перерви, сонату можна трактувати як цикл фантазій у межах однієї фантазії, що є ознакою гайдно-моцартівського, преромантичного трактування жанру. Традиція Й. Гайдна та В. А. Моцарта, що реалізована в трактуванні фантазії як самостійного твору, у композиторській інтерпретації Л. Бетховена охоплює циклічну форму сонати. Соната «quasi una Fantasia» оп. 27 № 1 має чотиричастинну структуру, що не часто властиво цьому жанру та є більшою мірою прикметою симфонічного циклу. Ураховуючи, що всі частини виписані *attacca*, межі між ними нівелюються, проте загострюються всередині кожної з них. Таким чином, за збереження такого роду ідеї циклічності трансформується характер її втілення. Безпосередньо про суттєві ознаки циклічності всередині кожної частини свідчить низка ознак: зміни темпів (а їх наявність у циклічній формі – прикмета межі розділу, закінчення одного та початку іншого); дрібність – членування на невеликі фрагменти за допомогою наявності реприз і подвійних тактових рисок; тематичні, фактурні, тональні та динамічні контрасти. Саме в такий спосіб Л. Бетховен акцентує увагу на наявності меж як між усіма частинами, так і всередині кожної з них.

Музичний матеріал першої частини сонати-фантазії (*Andante, Es-dur*) відрізняється роздробленістю структури нарівні із прагненням до наскрізного розвитку. Структура теми головної партії першої частини оформлена за принципом діалогу. Варто зазначити деякі особливості викладення основних елементів. Зокрема, вихідна тема-зерно

першого чотиритакту (перший елемент теми) вступає в діалогізовану взаємодію з тематизмом пасажного типу (другий елемент теми), де безпосередньо й закладено ген імпровізаційності, який надалі (у розробці) стане джерелом фантазійного розвитку. Обидва тематичні елементи в другому чотиритакті головної партії зіставляються між собою на основі розмаїття похідного типу, що характерно для творчого методу Л. Бетховена в цілому. Композитор наголошує на важливості дробових побудов як структурної основи першої частини за допомогою відділення в першому періоді кожного речення від подальшого паузами та повторами. На втілення монтажної драматургії вказує відсутність будь-яких сполучних побудов. Будучи характерною рисою сонатного жанру, сполучна партія в цьому випадку деактуалізується; її відсутність свідчить про вплив жанру фантазії. Отже, контрастне зіставлення стає принципом організації єдиного цілого.

Створений на похідному типі контрасту, перший елемент теми наступного розділу видається тематичною основою, другий елемент у перетвореному вигляді (замість шістнадцятих – восьмі) вплетений у мелодійну лінію. У процесі розгортання музичного матеріалу спостерігається посилення тематичних зв'язків із головною партією, виражене у взаємодії пасажного та мелодійного типів тематизму. Проте якщо у вихідній темі елементи співвідносилися за принципом діалогу, то в цьому розділі відбувається їхнє взаємопроникнення. Притаманна головній партії структурна дрібність зберігає свою значимість: перший чотиритакт подібно до того, як це втілено в головній партії, відділений повторами; другий і третій чотиритакти зумовлені варіантним повторенням. Підсумовуючи, можна стверджувати, що в чіткій квадратній структурі, властивій жанру сонати, переважає фантазійний розвиток. Поданий розділ можна розглядати у двох площинах: відіграючи роль побічної партії стосовно до всієї частини, цей розділ тим часом набуває рис епізоду, таким чином виконуючи функцію середини простої тричастинної форми в масштабах експозиції. Музичний матеріал закінчення експозиційного розділу пов'язаний із відтворенням головної партії, що зовсім не притаманно сонатній формі.

Зберігається структурне співвідношення: експозиція та реприза масштабно однакові, але композитор при цьому в репризі відходить

від точних повторів. Розширення імпровізаційного початку в репризи відбувається за рахунок наявності не тільки діалогізованого взаємопроникнення двох типів тематизму, але й більш інтенсивного впровадження трельної фактури в мелодійну лінію, що безсумнівно свідчить про переважання фантазійного початку з оформленням структурного цілого.

Акцентуації методу монтажної драматургії сприяє певна замкнутість експозиційного розділу, що виражено підкресленим відділенням експозиції від розробки двома тактовими рисками. На доповнення до зазначеного, ефекту відокремлення експозиції від розробки сприяє зміна тональності (Es-dur – C-dur) та темпу (Andante – Allegro). Безумовно, показовою є досить контрастна зміна динаміки: якщо викладення експозиційного розділу частини пов'язане з динамічними коливаннями між *p* і *pp*, то в розробці позначено якісно новий нюанс – *f*, що вказує на прагнення композитора до чіткого розмежування розділів циклу.

Варто наголосити, що обидва елементи головної теми є тематичною основою розробки. При цьому відбувається інверсія у способі викладу музичної тканини таким чином, що в головній партії акорди змінюються пасажною фактурою, а розробка починається з висхідних арпеджованих пасажів на *f*, які переходять у спадний мелодизований акордовий виклад на *p*. Спочатку весь розділ сформовано за принципом головної партії. Саме динамічними протиставленнями наголошено на діалогізованій взаємодії двох типів тематизму й далі під час розгортання музичного матеріалу відбувається динамізація тематизму пасажного типу. Зокрема, друге речення першого періоду розробки є метаморфізованим викладом мелодійного елемента у вигляді імпровізаційно-фантазійних спадних потоків шістнадцятих нот. Варто зазначити, що на цьому етапі розвитку пасажний тип тематизму має прелюдійну природу, тобто її наявність свідчить про злам барокової традиції. Незважаючи на збільшення масштабу першого періоду до восьми тактів, Л. Бетховен зберігає структурну дрібність. У другому періоді імпровізаційне зіставлення двох тематичних елементів пов'язане з певним ухиленням від квадратності як основного принципу структурного оформлення художнього цілого шляхом збільшен-

ня масштабу другого речення, що відображає вплив фантазійного початку.

Також потенційно можливе подвійне трактування втілення мелодійного типу тематизму в другому періоді розробки, де перший елемент головної партії викладено акордовою фактурою. Необхідно підкреслити, що композитор, з одного боку, мінімізує його роль, залишаючи лише окремі акорди в супроводі бурхливого потоку шістнадцятих нот із нехарактерними акцентами на останній долі такту, а з другого боку, відбувається повторення другого речення першого періоду в трансформованому вигляді. Під час розвитку музичної думки пасажі імпровізаційного характеру досягають кульмінації на межі розробки та репризи, а наявність указаної вершини підкреслює наявність методу симфонізму Л. Бетховена. Написання твору, який розглядається, збігається за часом зі створенням Симфонії № 1 (1800), тобто з початком творчих пошуків композитора у сфері симфонізму. Таким чином, показовою, хронологічно зумовленою є взаємодія фортепіанної сонати Л. Бетховена із симфонічною творчістю. Аналізуючи нотний текст, варто зазначити, що розробка сонати завершується домінантсептакордом, який дає змогу композитору зробити модуляцію та повернути виклад музичного матеріалу в головну тональність (Es-dur).

Реприза першої частини (Темпо I) побудована на темі головної партії. Проте, на відміну від експозиції, Л. Бетховен прибирає нотний знак репризи в цьому розділі, уникаючи точного повтору, створюючи розвиток тематизму з допомогою зміни регістру. Роль середини мінімалізована, але імпульс до її появи зберігається. Проте замість середини з'являється кода, основана на першому елементі головної теми. Шляхом видалення гена імпровізаційності – спонукача до розвитку – композитор у такий спосіб прагнув замкнути форму.

Риси монтажної драматургії виявляються протягом усієї першої частини, про що свідчать зміни темпів на її межах, а також і всередині розділів частини, що зумовлено безліччю реприз, фермат, відділенням паузами та подвійними ризками. Загальноносонатний принцип чергування темпів – швидко-повільно-швидко – у модифікованій формі перенесено до масштабу однієї частини. Форма всієї першої частини

трансформовано втілює структурні особливості експозиції: функції середньої частини набуває бурхлива розробка сонатної форми, що має властивості епізоду, після якої реприза сприймається як реприза складної тричастинної форми, тобто повернення головної партії в початковому вигляді в першому проведенні. Один із критеріїв досконалості художнього твору – відображення малого у великому та навпаки. Тричастинна форма у цьому випадку виступає за умов своєрідно трактованої першої частини циклу як форма другого плану, будучи зміненою в ній двічі в різних варіантах: як проста – у першому розділі, як складна – у масштабах усієї частини в цілому. Таким чином, прояв фантазійності набуває значення методу в першій частині сонати, у цьому випадку йдеться про процес формоутворення.

Друга частина, побудована на новому тематичному матеріалі, пов'язана зі зміною ладотональності (с-moll) і темпу (*Allegro molto e vivace*). Структурно частина оформлена за аналогією до експозиційного розділу першої частини. Не підлягає сумніву, що збережено загальні принципи організації художнього цілого, що засвідчує наявність репризних повторень як в експозиції, так і в середньому розділі. Структурна дрібність стає для композитора основним конструювальним елементом. В експозиції проявляються риси фантазійності у незвичайному трактуванні ладогармонічних зв'язків в умовах чіткої регламентації та квадратності побудови. Привертає увагу й те, що у сфері мажоро-мінору, що превалює, порушено тональні взаємозв'язки: T – D – мінорна D – S – мінорна S – T.

На русі за звуками тризвуку (у першому періоді) та інтонаціях зігнання (у другому періоді) заснована середина частини (*As-dur*). Однак, якщо виклад музичного матеріалу в експозиції пов'язаний із веденням голосів за акордовими звуками в октавний унісон і в зустрічному русі, то в цьому випадку відбувається диференціація фактури на два пласти: остинатну акордову фігуру в нижньому регістрі та мелодійні конфігурації у верхньому регістрі. Необхідно зазначити, що композитор у цьому розділі реалізує ухиляння від квадратності, про що свідчить побудова перших двох періодів: перший період 14-тактовий, у другому відбувається тенденція до розширення – 18 тактів. Отже, якщо в експозиційному розділі реалізацією фантазійного за-

думу слугувало порушення тональних взаємозв'язків за умови чітко регламентованої структури, то середній розділ відзначається зміною квадратної структури, що компенсується ладогармонічною відповідністю. Отже, риси фантазійності виявляються і в оригінальності тональних зв'язків, і в масштабному оформленні музичного матеріалу.

Привертає увагу побудова музичного матеріалу в репризі, у якій виявляються риси розробності. Л. Бетховен змінює принцип викладу теми таким чином: замість унісонного викладу з'являється канонічна імітація, тобто зрушення одного з голосів на одну восьму зі зміною штриха, що відтворює ефект відлуння, який є одним із принципів барокової епохи. Композитор у цьому розділі не вказує нотних знаків реприз, водночас масштабно збільшує розділ, що підтверджує загальний принцип організації репризи в першій та другій частинах. Перша частина тонально замкнута, де панує основна тональність *Es-dur* (розробка в *C-dur*), розвиток другої частини несподівано і планомірно приводить до модуляції в однойменній розробці мажор (*C-dur*).

Наскрізний розвиток, що переважає у другій частині, яка має риси скерцозності, є в певному сенсі введенням у третю частину. Варто зазначити, що, незважаючи на прагнення композитора до створення розімкнутої форми, з'являється чітка межа між частинами, зумовлена темповими й тональними контрастами (як між першою та другою, так і між другою й третьою частинами). Метод фантазійної гри реалізується лише на рівні розташування частин сонати, на що вказує наявність скерцозного початку в другій частині й повільна третя частина ліричного характеру. Тобто виявляються риси, не характерні як для сонатного, так і для симфонічного циклів. Таким чином, відбувається інверсія в композиційному співвідношенні структурних блоків художнього цілого.

У мініатюрній повільній (*Adagio con espressione*) третій частині (*As-dur*) фіксуються риси конструйованої простої тричастинної форми з варіаційною репризою, яка переростає у фантазійну коду. У цій частині композитор дотримується восьмитактової структури, яку в розвитку долає для виключно рельєфного прояву імпровізаційності. Фантазійний початок, що поступово проникає в музичну тканину, постає у вигляді перетворення, варіювання теми, сприяє подоланню квадратності, роз-

риваючи межі регламентованої структури. Фантазійний імпульс, що виникає наприкінці восьмого такту репризи, виражений в імпровізаційних пасажах і трелях, є висновком – своєрідною кодою третьої частини, що не дозволяє композитору замкнути форму. Третя частина відокремлена від наступної двома тактовими ризками й закінчується на акорді (D 5/6 до Es-dur; його протяжність подовжена за допомогою фермати), розширення якого пов'язане з початком четвертої частини.

Із черговою зміною темпу (*Allegro vivace*) та поверненням основної тональності (Es-dur) пов'язана четверта частина, у якій композитор застосовує принцип викладу музичного матеріалу першої частини, тобто взаємодію мелодійного та пасажного типів тематизму (тільки на іншому інтонаційному матеріалі), нехтуючи виписуванням нотних знаків реприз для збереження структурної рівноваги. За аналогією з першою частиною, четверта також має риси політемповості. Частина написана у формі рондо-сонати із розробкою. Спочатку йде виклад стандартної структури, який притаманний рондо-сонаті А-В-А-С-А-В¹, замість очікуваного рефрену композитор презентує репризу третьої частини – *Adagio con espressione*, проте тему відтворено в головній тональності (Es-dur). Цей розділ (*Tempo I-Adagio con espressione*), мабуть, спочатку повинен був виконати функцію завершення, проте відбувається фантазійний ривок (подібно до того, як це відбувалося в третій частині), що є імпровізаційною кульмінацією. Для завершення твору Л. Бетховен створює коду, яка сформована на новому тематичному матеріалі й написана в якісно новому темпі (*Presto*), що є заключенням скерцозного характеру.

Щодо всього сонатного цілого зазначимо, що музичній тканині четвертої частини властиві риси як синтетичної репризи, так і коди, що завершує всі етапи розвитку фантазійного циклу.

Варто наголосити на виявленні неоднозначності трактування частин цілого, де Рондо четвертої частини, що передбачає наявність епізодів, дозволяє трактувати *Tempo I (Adagio con espressione)* і *Presto* як епізоди, позбавлені рефренів. Разом з можливістю подати *Tempo I (Adagio con espressione)* як частину рондо можна трактувати *Allegro vivace* як середній розділ *Adagio con espressione*. Таким чином, *Tempo I (Adagio con espressione)* стає усіченою репризою, а *Presto* –

кодою. Логіка конструювання циклу спрямована на збільшення темпових контрастів між частинами, що є ознакою сюртності (злам барокової традиції).

З наявністю певної загальної моделі, за якою здійснюється розвиток, поєднується різноманітність задуму кожної частини. У кожній із частин посилюється прояв фантазійного початку до її завершення. Метод гри використано лише на рівні структурної організації твору таким чином: динаміка переходу від суворої регламентації на початку частини до дедалі більш вільного, імпровізаційного викладу матеріалу, що тяжіє до створення розімкнутої форми, що дозволяє віднести цей твір до типу фантазії-гри. Отже, у сонаті Л. Бетховена простежується ідея організації фантазії як фантазійного циклу – і на рівні кожної частини, і на рівні всього художнього цілого.

Слід зазначити, що в аналізованій сонаті є велика кількість змін темпів і тональностей, фермат і імпровізаційно-фантазійних пасажів, що підкреслює тісний зв'язок із трактуванням жанру фантазії у творчості В. А. Моцарта й Ф. Е. Баха. Водночас наявність лама-них арпеджіо й арпеджованих пасажів у творі Л. Бетховена підтверджує формування процесу зламу традицій втілення жанру фантазії як В. А. Моцарта та Ф. Е. Баха, так й І. С. Баха. Більшість рис, які притаманні фантазіям Ф. Е. Баха та В. А. Моцарта, зокрема: глибоко особистісний характер висловлювання, фантазійна гнучкість, різкі зміни настроїв, значне поглиблення й розширення ліричної та драматичної сфер образності, знаходять своє перетворення в Сонаті «*quasi una Fantasia*» оп. 27 № 1 Л. Бетховена.

Представники музикознавства часто зверталися до аналізу такого визначного твору, як Соната «*quasi una Fantasia*» оп. 27 № 2, яка відома під назвою «Місячна», у ній «... лише відсутнє перше сонатне Allegro; вона начебто починається відразу з “іншої” частини – Adagio sostenuto»⁶. Мистецтвознавці зазначають про наявність у цій сонаті

⁶ Москаленко В. Г. Про індивідуально-стильові засади музичного авторства. *Науковий вісник національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2018. Вип. 123. С. 87. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmaw_2018_123_3 (дата звернення: 07.09.2023).

трьох новаторських факторів, які в попередніх сонатах не були чітко вираженими, а саме: сповнення драматизму, тематична цілісність і безперервність розвитку тематичного матеріалу від першої частини й до фіналу. Під час аналізу «Місячної сонати» на перший план цілком справедливо виводять образний зміст твору. Зокрема, у музиці першої частини дослідники виявляють «... спокійну споглядальність, і смуток, і моменти світлої віри, і сумні сумніви, і стримані пориви, і важкі передчуття»⁷. Показовим є виявлення споглядальності в першій частині «Місячної сонати» багатьма найбільшими дослідниками творчості Л. Бетховена, а наявність споглядального початку притаманна саме жанру фантазії. У першій частині є вказівка Л. Бетховена: «*Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimo e senza sordino*», – тобто музика повинна звучати дуже ніжно і з педаллю. До речі, Л. Бетховен у «Місячній сонаті» показав темпи: для першої частини – *Adagio sostenuto*, для другої – *Allegretto*, для третьої – *Presto agitato*. «У «Місячній сонаті» *Adagio sostenuto* упереджує Скерцо і тому є пре-людією (перед *ludus* – грою)... У побудові «Місячної сонати» головним драматургічним акцентом на першій частині циклу є жанровий нахил у сферу ліричної драми», – зазначає В. Москаленко⁸.

Друга частина сонати служить «зверненням назовні», даним для подолання споглядальності, що панує в першій частині. Образ першої теми фіналу дуже точно охарактеризовує якнайвищий рівень хвилювання, «... коли людина зовсім не здатна міркувати, коли вона навіть не розрізняє меж зовнішнього та внутрішнього світу»⁹. У багатьох роботах учених та виконавців, зокрема, А. W. Thayer, F. Zobeley міс-

⁷ Андрейчик Б. О. Жанрово-стильові особливості музики Людвіга ван Бетховена на прикладі фортепіанних сонат: магістер. робота / наук. кер. О. В. Чеботаренко. Кривий Ріг: КДПУ, 2021. С. 52.

⁸ Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації: навч. посіб. Київ, 2013. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf>. С. 104 (дата звернення: 07.06.2022).

⁹ Андрейчик Б. О. Жанрово-стильові особливості музики Людвіга ван Бетховена на прикладі фортепіанних сонат: магістер. робота / наук. кер. О. В. Чеботаренко. Кривий Ріг: КДПУ, 2021.

титься фрагментарний аналіз «Місячної сонати». Одні подають виконавський аналіз «Місячної сонати»: «надзвичайно важливо відчуті ... дуольну природу, що протиставляється руху тріолей, ... у ритмі: вісімка з крапкою і шістнадцятка, шістнадцятка належить до тріолей не як шість до трьох, а як чотири до трьох. Ця «дрібниця» при передачі даного Adagio відіграє важливу роль»¹⁰. Інші метою розбору сонати ставлять «...розгляд логіки тематичного розвитку» та «... розкриття внутрішньої сутності сонати як живого художнього організму», наголошуючи, що «Бетховен у своєму Adagio перетворив три жанрові основи – мелодизований бас варіацій на basso ostinato, прелюдійно-хор фактуру та квінтове остинато багатьох траурно-героїчних речитативів»¹¹.

Перша частина – Adagio, у якій пульсація тріолей, що є одним із фактурних шарів частини, походить від жанру прелюдії. Отже, можна трактувати Adagio як повільний вступ. Виявляється зв'язок і з трактуванням фантазії В. А. Моцарта, оскільки прелюдійна фактура модулювала безпосередньо в жанрі фантазії (Фантазія d-moll В. А. Моцарта). Відтворення Л. Бетховеном типової гармонійної формули початкового бахівського тематичного ядра TSDT також може бути підтвердженням зламу барокових традицій. Другим фактурним шаром є мірний рух нижнього голосу, що відображає «відбиток basso ostinato»¹². Речитатив верхнього голосу виділено Л. Бетховеном у третій фактурний шар, що втілює новий варіант траурного образу. Таким чином, фантазію можна трактувати в аспекті синтезу кількох жанрових позицій, таких як: прелюдія, basso ostinato, траурна маршевість, хоральність, а також традиції І. С. Баха та В. А. Моцарта.

У другій частині – Allegretto – виявляється мотивована подібність тем цієї частини з першою, і вона містить «... ті елементи спільності, які типові й у частин циклу, й у тріо». Водночас «друга частина «Місячної» (Allegretto)... ніби підкоряється образно-емоційному то-

¹⁰ Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації: навч. посіб. Київ, 2013. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf>. С. 14 (дата звернення: 07.06.2022).

¹¹ Там само. С. 86.

¹² Там само. С. 14.

нусу звучання попередньої частини... М'яка та витончена танцювальна пластика не включає ... у динаміку руху, а скоріш постає як дещо таке, що спостерігається...»¹³.

Музичний зміст фіналу дослідники трактують як інобуття музики першої частини, мотивуючи це тісними інтонаційними зв'язками. Третю частину називають центром драматизму всієї сонати. На відміну від першої частини, де було переважання фантазійності, у третій не виключено наявності рис фантазійності і відтворено справжню сонатну форму – «...фінал – справжнє інобуття Adagio. Все, що в першій частині було пов'язане зі спіраллю, що було нею обмежене, – тепер втілюється в умовах вільного руху-поривання. Вражає майже повна ідентичність басового голосу. У цьому сенсі головна партія фіналу – свого роду варіація на фігуруванні basso ostinato першої частини»¹⁴.

У «Місячній сонаті» композитор «... відмовляється від прийому розвитку та повторення мотивів», «... не вдається до діалогічного протиставлення», «... відкидає правильність певних періодів» (III частина), зосередивши всю увагу виключно на втіленні полум'яного монологу¹⁵. Під впливом фантазії відбувається непомітне зникнення сонатності із сонати, що підтверджується відсутністю пауз між частинами (принцип циклічності, що поєднує фантазію та сонату), зміною логіки сонатного циклу, відсутністю мотивної розробки, властивої сонатній формі, різноманітністю тематизму та багатством змін темпів. «У масштабі циклу фінальне Presto agitato ... може трактуватися ... як гігантська фаза єдиного руху, яка об'єднує попередні етапи – Adagio sostenuto та Allegretto», – наголошує В. Москаленко¹⁶.

¹³ Там само. С. 64.

¹⁴ Там само. С. 86.

¹⁵ Кутасевич А. Тріада фортепіанних сонат opus 31 Людвіга ван Бетховена: музикознавчі та виконавські аспекти. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 45. С. 128.

¹⁶ Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації: навч. посіб. Київ, 2013. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf>. С. 65 (дата звернення: 07.06.2022).

У музиці фантазії Л. Бетховена відбувається заміна типу героя. Якщо у Й. Гайдна та В. А. Моцарта героєм була особистість, яка прагнула осягнення істини, пізнання таємниць світобудови, то в Л. Бетховена – людство. Ясність і лаконічність форми у поєднанні з глибинною змістовністю наближає цю сонату за духом до творів майбутнього романтизму. Феномен сонатної творчості Л. Бетховена закладений у безмежних філософських, естетичних та особистісних сенсах, а жанрово-стильові та стилістичні риси, провідні параметри інтерпретації створюють умовні межі для свободи виконання.

Фантазія для фортепіано, оркестру та хору ор. 80

Дослідники творчості Л. Бетховена, такі як А. W. Thayer, F. Zobeley та інші, стверджують, що Фантазію для фортепіано, оркестру та хору ор. 80 було створено в 1808 році. Про це свідчить і нотне видання цього твору 1984 року. Однак П. Беккер, який ніяк не аргументує своє твердження, припускає, що цей твір було написано близько 1800, а його перше виконання припадає на 1808 рік.

Досить важливим є питання часу написання твору, оскільки Фантазія, створена 1800 року, належить до раннього періоду творчості композитора і збігається з часом створення Першої симфонії і Третього фортепіанного концерту, і навіть Сонати «quasi una Fantasia» ор. 27 № 1 та № 2. Однак якщо взяти до уваги загальноприйняту концепцію, то в такому разі Фантазія для фортепіано, оркестру та хору ор. 80 належить до центрального періоду творчості Л. Бетховена, яскравими рисами якого є позиція ствердження композитора в монументалізації, це час написання П'ятої та Шостої симфоній, створення двох типів симфонізму.

Крім того, до цього часового періоду Л. Бетховен уже закінчив роботу над «Фіделіо», у якому яскравий фінальний хор проголошує ідею радості, передбачаючи концепцію Дев'ятої симфонії. Спочатку Л. Бетховен написав музику Фантазії для фортепіано, оркестру та хору ор. 80 і потім звернувся до поета, ім'я якого точно не встановлено. Передбачають, що це був Куфнер чи Трейчке, і основний зміст віршованого тексту зводиться до вихвалання мистецтва. Але при цьо-

му, як зазначають науковці, композитор дозволив видавцям змінювати слова тексту там, де вони вважатимуть це за необхідне, але дуже наполягав на збереженні одного слова – «сила». У розглянутому творі цю «силу» Л. Бетховен спочатку розосереджує в мелодійній горизонталі, тематично спорідненій із знаменитою «темою радості» із Дев'ятої симфонії, що вінчає творчість великого композитора-гуманіста, борця за високі ідеали, який оспівує свободу, рівність і братерство (принагідно зазначимо, що відлуння цієї теми звучать у пісні Л. Бетховена «Взаємне кохання» – 1794). Безпосередньо на основі цього митець втілює особливу емоційну піднесеність твору, панування світлого, оптимістичного світовідчуття з ненав'язливими нагадуваннями про життєві колізії. Відповідно, визначено історичне значення Фантазії для фортепіано, оркестру та хору ор. 80, а саме: твір займає межове місце у творчій спадщині композитора, перебуваючи в зоні центрального періоду творчості Л. Бетховена, і є відлунням раннього періоду, а водночас є також одним з етапів упередження Дев'ятої симфонії, що надає цьому твору подвійного значення в контексті творчості Л. Бетховена. Створивши Фантазію для фортепіано, оркестру та хору ор. 80, композитор звертається до трактування жанру фантазії як самостійного твору. Цей твір постає передвісником симфонічних фантазій, характерних для епохи романтизму.

Саме у Фантазії для фортепіано, оркестру та хору ор. 80 композитор звертається до циклічної концепції жанру фантазії, що знаходить тут найяскравіше своє втілення. Твір є циклом з трьох фантазійних блоків, що відрізняються за своїм тембровим оформленням, до складу яких входять фортепіанна фантазія, фантазія для фортепіано та оркестру, а також фантазія для фортепіано, оркестру та хору. Водночас кожна з фантазій оригінально втілює циклічну концепцію. У кожному розділі виявляються традиційні для досліджуваного жанру риси, такі як зміна темпів; поступова монументалізація, що проявляється в підключенні все більшого інструментального складу та в розширенні масштабів побудови.

Фортепіано, оркестр і хор трактуються як три рівноправні складові дії, які то набувають самостійної ролі, то зливаються в єдиному пориві. Значення партії фортепіано підкреслюється вже з перших

тактів твору. Саме соліст-піаніст починає свою партію без супроводу оркестру й багато в чому визначає подальшу течію музичної думки. Фортепіанний вступ залучає слухача до багатого світу образів Л. Бетховена, де панують контрасти, викликані різною градацією почуттів, вічним пошуком істини. Шлях цього пошуку складний і різноманітний, що відображено за допомогою музичної думки: від обережних тембрових діалогів – через плакатну чіткість «компанійських» пісень часів французької революції – до урочистого утвердження основної ідеї цього монументального твору, коли повністю встановлюється триєдність основних складових «дій»: фортепіано, оркестру та хору.

Перший розділ – Adagio (c-moll, 4/4) – Фантазії для фортепіано, оркестру та хору оп. 80 (фортепіано – соло) має риси самостійної фантазії, що підтверджують імпровізаційний тип викладу музичного матеріалу, каденційні вставки, часті тональні, фактурні, динамічні зміни, зміни метра, часткову відсутність тактових поділів і водночас набувають функції вступу. Дійсно, перший розділ можна трактувати як вступ. Бетховенове трактування цього розділу видається своєрідною інтродукцією до фіналу, у чому виявляється фіналцентризм, що передусє Дев'ятій симфонії.

Пасажна техніка, яка переважає у вступі, безперечно, є традиційною для жанру фантазії. Характер викладу музичного матеріалу у фортепіанній партії створює ефект театральної завіси, у якій широко використовується віртуозний стиль, притаманний концертним формам, до яких належить і фантазія. Отже, уже у вступі виявляється наявність трьох принципів, притаманних фантазії, – це віртуозність, концертність, імпровізаційність. На такому початку імпровізаційного плану немає структурного оформлення теми, проте простежується формування її інтонаційної основи. Характерними рисами вступу безпосередньо є тонально-гармонічна нестабільність, часта зміна тональних центрів.

Наступний, другий розділ Фантазії – FINALE – Allegro (c-moll, 4/4) складається з двох підрозділів, перший з яких виконує функцію вступу, характерною рисою якого є поступове приєднання до фортепіанної партії оркестрових груп (струнних та духових). Таким чином,

Л. Бетховен пов'язує початок фіналу з моментом появи оркестру, що свідчить про виникнення другого етапу вступу в масштабах усього художнього цілого. Водночас варто зазначити, що перший вступ базується на ідеї монологу (імпровізаційна сольна фортепіанна фантазія барокового типу), другий стає втіленням діалогічності, у створенні якої полягає функція фортепіано. У партії фортепіано зберігається імпровізаційний характер викладу музичного матеріалу, що виявляється в наявності прикрас, пауз, фермат, оркестровій партії притаманна впорядкованість, ідея необхідності, незворотності.

Простежується різниця між двома вступами, яка полягає в протилежності нюансів, де домінуючим динамічним відтінком в інтродукції було *f* і *ff*, а вступ до фіналу пов'язаний із позначеннями *p* і *pp*. Загальна тональність *c-moll* поєднує обидва вступи. Другий вступ можна трактувати як другу (мініатюрну) фантазію в трициклічній концепції всього твору. Другий підрозділ другого розділу Фантазії, безпосередньо фінал, пов'язаний зі зміною темпу (*Meno Allegro*), зі зміною тональності (*C-dur*) та розміру (2/4). Центральна тема другого розділу Фантазії характеризується двома прообразами, які можна ідентифікувати, по-перше, як інтонаційний аналог оди «До Радості» із Дев'ятої симфонії, маємо на увазі тему «Радості» у Дев'ятій симфонії – *Allegro assai, D-dur, 4/4* та, по-друге, як ритмообраз «долі» П'ятої симфонії в контрапунктичному викладі. Отже, відбувається вертикальна взаємодія двох символів, а саме – «радості» і «долі». Таким чином, Фантазія для фортепіано, оркестру та хору ор. 80 набуває рис такого різновиду творів, як фантазія на тему.

Перше проведення теми (*C-dur*) супроводжується авторською ремаркою *dolce*. Далі подано віртуозну вставку каденційного типу, ідея якої закладена в інтродукції і своєю появою розбиває квадратну структуру викладу теми (8+8). Під час розвитку змістове значення теми змінюється – від викладу подібного характером до гімну до ліричного й повернення до попереднього. Тема та п'ять орнаментальних варіацій (*C-dur*) у дусі класичних варіаційних циклів наповнюють перший епізод фіналу. Протягом усього епізоду спостерігається темброва та фактурна динаміка. Властивий жанру фантазії принцип розмаїття виявляється у творі, відображаючись у частій зміні тембрів та

в оновленні основної теми шляхом варіювання. Варто зазначити, що партія фортепіано відсутня після проведення трьох варіацій у партіях духових інструментів, а четверта варіація набуває нових фарб у партії струнних інструментів і, нарешті, п'ята варіація – оркестрове tutti.

Далі, після проведення теми та п'яти варіацій, виникає зв'язка, у якій знову з'являється партія фортепіано як джерело імпровізаційності, що закінчується сольною фортепіанною каденцією, яка проголошує закінчення першого варіаційного циклу, завершення першого етапу сходження до «радості». У результаті виникає такий принцип оформлення музичного матеріалу, як цикл у циклі.

Після розглянутої зв'язки, яка переважно побудована на інтонаціях теми, виникає шоста варіація в партії фортепіано та оркестру. Це новий етап розвитку художнього цілого, про що свідчить зміна тональності – повернення *c-moll*; зміна темпу на *Allegro molto*. В основному на принципі діалогу викладу музичного матеріалу стверджується ідея концертного змагання. Варіація є оригінальним варіантом трансформації образу гімну, підкресленого маршоподібним каркасом в акордах супроводу, але в досить ліричному вигляді (опівування та інтонації зітхання пом'якшують образ гімну). Для цієї варіації характерний темпоритм ходи, який надалі відобразиться в окремому епізоді – марші, а також зміна розміру з $2/4$ на $2/2$. Як і в усіх попередніх варіаціях, у шостій варіації зберігається квадратність будови ($8+8$), після проведення якої виникає зв'язка з дванадцяти тактів, в основі якої лежить ритмообраз «долі». Виклад цього тематичного матеріалу характеризується інтонаційним взаємозв'язком усіх розділів, що свідчить про наявність симфонічного методу Л. Бетховена, тобто про ідею наскрізного розвитку і, як наслідок, прагнення композитора до досягнення єдності форми.

Наступна, сьома варіація (*H-dur – h-moll*) проходить у партії фортепіано – соло, а оркестр виконує функцію акомпанементу. Аналогічно до початкової теми, початок варіації пов'язаний з авторською ремаркою *dolce*. Тема викладається не повністю в модифікованому вигляді, де відбувається трансформація образу гімну в пісенну сферу. Далі на інтонаціях теми починається мотивний розвиток таким чином: низхідний хід модифікується, з'являються паузи, уривчасте дихання, на

зміну гамоподібності приходять секундні жалібні інтонації. Факт наявності трансформації центрального образу-теми свідчить про передчуття композитором майбутніх романтичних монотематичних композицій, наприклад, поеми. Аналізовану фазу розвитку музичного матеріалу, а саме – шосту й сьому варіації можна трактувати як своєрідну розробку, тобто розвивальний початок та вихід до кульмінації.

Восьма варіація (A-dur), викладена в темпі *Adagio, ma non troppo*, базується на опосередкованих інтонаційних зв'язках, тому сприймається як нова. Певні елементи танцювальності і ліричний характер оповіді уможливають трактування цієї варіації як менуету, що виконує функцію повільної частини сонатно-симфонічного циклу. Проте грані форми нівельовані. Після цього виникає контрастне зіставлення повільної, ліричної (восьмої) варіації та швидкого маршу наступної (дев'ятої) варіації.

Дев'ята варіація (F-dur), яка викладена в темпі *Marcia, assai vivace* та в розмірі 2/4, розвивається в єдиному оркестровому пориві з короткочасними фортепіанними репліками. Для цієї варіації характерні фанфарні інтонації, маршовий пунктирний ритм, проте під час розгортання музичного матеріалу відбувається поступове втрачання характерних рис маршу й настає прорив фантазійного початку у вигляді тонально нестійкої зв'язки-переходу зі вставкою-каденцією до наступного циклу фантазії, нового етапу досягнення «радості». Однак у викладі музичного матеріалу виникає чергова зв'язка, яка презентує зміну темпу на *Allegro* й розмір (4/4) та побудована на тематичному матеріалі вступу до фіналу першого підрозділу другого розділу та каденційних пасажів у партії фортепіано. У цьому випадку саме партія фортепіано є втіленням фантазійної ідеї, а зв'язка *Allegro* набуває двоїстої функції, де є завершенням циклів оркестрових фантазій і може трактуватися як вступ до фінальної, оркестрово-хорової фантазії.

Наступний етап розвитку твору пов'язаний зі зміною темпу – *Allegretto, ma non troppo (quasi andante con moto)*, тональності (C-dur), розміру (2/4). У контексті Бетховенового трактування музичного мистецтва важлива ремарка *quasi*, оскільки саме вона надає неоднозначності інтерпретації (Сонати «*quasi una Fantasia*» op. 27 № 1 та № 2).

Подібно до того, як уся Фантазія для фортепіано, оркестру та хору оп. 80 має два вступи, так і фінальний цикл варіацій відкриває вступ у темпі *Allegro* і невеликий вступний епізод у темпі *Allegretto*. Фінальний цикл варіацій поєднує в тематичному плані ідею «долі» та імпровізаційний виклад барокового типу у фортепіанній партії, за аналогією з інтродукцією.

Новий етап повернення теми в оркестрово-хоровому викладі проходить в оригінальній тональності C-dur та початковій структурі (8+8). Виявляється неоднозначність трактування цього епізоду: проведення цієї теми стосовно свого першого викладу є десятою варіацією, але водночас відбувається повернення теми у первинному вигляді, що свідчить про початок нового фантазійного циклу.

Кульмінаційний, фінальний оркестрово-хоровий цикл варіацій складається з теми з п'ятьма варіаціями в межах нового фантазійного циклу та шести варіацій (десятої, одинадцятої, дванадцятої, тринадцятої, чотирнадцятої та п'ятнадцятої) у масштабах усього художнього цілого. Між дванадцятою та тринадцятою варіаціями виникає невелика сполучна побудова, основана на тематичному матеріалі зв'язки між п'ятою та шостою варіаціями в партії фортепіано й оркестрово-хоровими репліками основної теми. Початок чотирнадцятої варіації пов'язаний зі зміною темпу (*Presto*) та розміру (2/2). Теми в чотирнадцятій та п'ятнадцятій варіаціях викладаються в збільшенні та набувають функції коди.

Варто зазначити, що кожна варіація з моменту появи хору зумовлена оновленням вербального тексту, однак, починаючи з чотирнадцятої варіації, відбувається затвердження головних ідей твору за допомогою багаторазового повторення двох ключових фраз *Kraft* (сила) – *Kunst* (мистецтво) та *Götter* (божественний) – *Gunst* (милість, прихильність).

На кожному з етапів розвитку всього художнього цілого виникає принцип циклізації (варіаційні цикли, цикл із трьох фантазійних блоків, риси сонатно-симфонічного циклу). Неоднозначність трактування форми стає властивістю фантазії як жанру. Варіаційний цикл стає провідним принципом для Л. Бетховена. Кожен новий цикл є своєрідним етапом досягнення майбутнього братерства, людської вседності,

а кожна варіація є сходинкою вгору до мистецтва й божественного блага.

Аналіз Фантазії для фортепіано, оркестру та хору ор. 80 дозволяє припустити, що однією з головних ідей твору є споглядання всесвітнього об'єднання людства, загальної радості і єдності, що сприяє досягненню мрії.

Фантазія для фортепіано ор. 77

Час написання Фантазії для фортепіано ор. 77 (1809) збігається з однією з вершин центрального періоду творчості Л. Бетховена, із періодом створення композитором таких шедеврів, як Концерт № 5 (1808–1809) і Сонати № 24 ор. 78, № 25 ор. 79, № 26 ор. 81а (1809–1810). Після появи у творчому доробку Л. Бетховена Фантазії для фортепіано ор. 77 виникає пауза у зверненні композитора до цього жанру. Через значний проміжок часу пауза долається лише в останній період творчості, пов'язаний зі створенням останніх п'яти фортепіанних сонат.

За свідченням Н. Sichrovsky, фортепіанна Фантазія Й. Н. Гуммеля ор. 18 (1805 Л. Бетховена) виявилася своєрідним прообразом Фантазії для фортепіано ор. 77 чи, швидше, фантазія Л. Бетховена стала своєрідною відповіддю на твір Й. Н. Гуммеля. Наприклад, для В. А. Моцарта певним зразком для створення власних фантазійних концепцій було трактування жанру у творчості Ф. Е. Баха й він спирався на зразки жанру у творчому доробку композиторів минулого. Для Л. Бетховена творчим орієнтиром для написання фортепіанної Фантазії ор. 77 стала Фантазія для фортепіано Й. Н. Гуммеля ор. 18 при збереженні методу опори на зразок. У Фантазії ор. 77 Л. Бетховена виявляється певний орієнтир на Фантазію ор. 18 Й. Н. Гуммеля, який не став єдиним для Л. Бетховена, бо існувала традиційна опора на зразки досліджуваного жанру у творчості Ф. Е. Баха та В. А. Моцарта.

Фантазія ор. 77 Л. Бетховена є одним із небагатьох прикладів творів, у яких композитор, незважаючи на настрої, що стрімко змінюються, об'єднує їх в одне ціле. Аналізована фантазія зберігає внутрішню єдність, відбиваючи процес послідовного розвитку думок, почуттів

і настроїв, попри розмаїття тем. На відміну від Фантазії для фортепіано з хором та оркестром ор. 80, де Л. Бетховен втілює грандіозність задуму в монументальному за масштабами та змістом зразку жанру, фортепіанна За типом трактування жанру фантазія ор. 77 має схожість з напрацюваннями в цьому жанрі у творчості В. А. Моцарта та Й. Н. Гуммеля.

Сонати «quasi una Fantasia» ор. 27 № 1 та № 2 Л. Бетховена успадкували багато ознак жанру, розроблених у попередні епохи. Обидві сонати були переважно попередницями романтичних сонат-фантазій і симфонічних фантазій, тоді як Фантазія ор. 77 як останній, підсумковий зразок розробки жанру у творчості композитора узагальнила традиції, які вже склалися, і водночас виявила прозоріння композитора в майбутнє, представлене в «чистому вигляді». Отже, створення Л. Бетховеном Фантазії ор. 77 пов'язане з різними типами трактування жанру у творчості Ф. Е. Баха, В. А. Моцарта та Й. Н. Гуммеля, що передбачає злам у фантазіях Ф. Шуберта і Р. Шумана, проте більшою мірою спрямоване в минуле.

У фантазії Л. Бетховена є безліч змін темпів і тональностей, фермат і нетактованих пасажів, що підкреслює тісний зв'язок із трактуванням цього жанру у творчості Ф. Е. Баха та В. А. Моцарта. А наявність ламаних арпеджіо та арпеджованих пасажів свідчить про злам у фантазії Л. Бетховена традицій щодо написання творів цього жанру не лише В. А. Моцарта та Ф. Е. Баха, а й І. С. Баха.

За аналогією з Фантазією ор. 18 Й. Н. Гуммеля, фортепіанну Фантазію ор. 77 Л. Бетховена відкриває розгорнутий вступ, якому властиві часті зміни темпів (*Allegro* – *Roco Adagio*) і вторгнення капричюзності. Пасажний тип тематизму стає вираженням капричюзності. Після двох гамоподібних пасажів на *f* з'являється невелика півторатактова тема (*g-moll*) на *p*, у якій вбачаються риси пісенного типу тематизму Ф. Шуберта. Варто наголосити, що вступ до Фантазії ор. 77 Л. Бетховена, як і інтродукція у Фантазії ор. 18 Й. Н. Гуммеля базуються на ідеї діалогічності, що виявляється в темпових, динамічних, фактурних, образних змінах. Діалогізм імпровізаційно-капричюзного та ліричного плану підкреслено секвенційним зіставленням.

На початку твору спостерігаємо динамічний і темповий контраст викладу музичної тканини як невід'ємну рису жанру фантазії. Фантазійно-пасажний тип тематизму, тріольна ритміка акомпанементу, імпровізаційний характер викладу надають музиці політності, а саме – ритмопульсу, характерного для жанру музичної поеми, що виник пізніше. Так, вступ є своєрідною «завісою», подібно до театралізованого дійства – зачин, яскравий контраст імпровізаційних пасажів на *f* у темпі Allegro та ліричного програшу пісенного складу в душі поетичних елегій на *p* у темпі Poco Adagio. Співвідношення двох типів тематизму – імпровізаційно-пасажного та пісенного – подаються як два полюси, як зовнішній та внутрішній світи героя фантазії.

Друга тема вступу (Des-dur) є періодом із речень повторної будови з елементами танцювальності, що ґрунтується на інтонаціях зітхання. Виклад цієї теми пов'язаний із вторгненнями капричйозності (низхідний пасаж на *f* у темпі Allegro). Нетривала десятитактова тема розімкнена, чим згладжує межі форми, що забезпечує безпосередній перехід до наступної теми.

Третя тема вступу (B-dur, Allegro ma non troppo) характеризується тематичним зв'язком із двома попередніми, а саме: тріольний ритм одного з елементів першої теми трансформувався у тридольний у розмірі 6/8, квартовий стрибок із затакту теми Des-dur. Ця тема також розімкнена, аналогічно до попередньої теми, закінчується на домінант-септакорді і приводить до сполучного епізоду розвивального типу у вигляді арпеджованих пасажів за зменшеними септакордами, які реалізують повернення капричйозності. Таким чином, капричйозність протягом усього вступу виконує кілька функцій, а саме: безпосередньо вступу, розмежування, завершення та обрамлення. Розвиваючи тематичний матеріал вступу, Л. Бетховен удається до варіювання пісенної теми, яка набуває грайливого характеру, у той час як імпровізаційно-фантазійні пасажі зберігають своє функціональне значення, уриваючись у плавне, місцями різнохарактерне розгортання ліричної теми, у такий спосіб ніби повертаючи героя твору до дійсності.

Перший розділ Фантазії ор. 77 (d-moll) відокремлений від вступу двома тактовими ризками та пов'язаний зі зміною темпу (Allegro con brio). Музика розділу має імпульсивний характер, на що вказує автор-

ська ремарка «з вогнем», він тематично пов'язаний зі вступом. Таким чином, виявляється ще одна властивість фантазійного методу розвитку, а саме – принцип розосередженої варіаційності. Розділ є простою тричастинною формою з періодів повторної будови: 4+4, 8+8, 4+4, 4+4 з особливістю – вертикальною перестановкою голосів. Потім іде attacca, про що свідчить безпосередній перехід одного розділу до іншого.

Внутрішньотемпові контрасти є характерною особливістю другого розділу Фантазії. Повільна тема в темпі Adagio (As-dur) переривається вторгненням гамоподібного пасажу Presto, що викликає асоціації з примхливістю вступу, після якого відновлюється виклад теми Adagio, але цього разу в іншій тональності (B-dur). Порівняно зі вступом, принцип темпової організації музичного матеріалу змінено. Вступ розпочинається зі швидких капричійозно-імпровізаційних пасажів, які змінює лірична тема. На відміну від вступу в цьому розділі відбувається інверсія в їх викладенні. Сполучний епізод, побудований на русі ламаними арпеджіо, приводить до Piu presto, який починається з домінанти до h-moll і в якому кристалізується нова тема в e-moll. Варто зазначити, що початок розділів із домінантами стає характерною рисою цього твору, таким чином, привносячи в музику політність, стрімкість, поемність. Нова тема пов'язана із вступом – тріолеподібним ритморохом. Завершує розділ розробного типу тема Adagio, яка набуває функції обрамлення.

Найбільший за масштабом – наступний (третій) розділ Allegretto. Відповідно до Фантазії ор. 18 Й. Н. Гуммеля, у якій другий розділ першої частини було написано у вигляді теми з варіаціями, як і в Л. Бетховена, на цьому етапі становлення фантазії з'являється подібна форма. Музичний матеріал розділу складається з теми із сімома фактурними варіаціями в H-dur. Відповідно до цього виникає цикл у циклі, що символізує мінливість, імпровізаційність. Контрастні за динамікою гамоподібні імпровізаційні пасажі, що виявляють зв'язки зі вступом, ремінісценція капричійозності є розгорнутою зв'язкою з наступним розділом.

Кода – заключний розділ, пов'язаний із поверненням Tempo primo, побудована на тематичному матеріалі попередніх розділів і має

синтезувальний характер, про що свідчить тема з третього розділу, яка звучить у *C-dur*; потім представлена варіація (*H-dur*), що обривається на секундакорді під ферматою. Далі два динамічно контрастні гамоподібні пасажі, реприза теми (*H-dur*) в мінімалізованому вигляді в темпі *Adagio*, і вінчає весь твір знову стрімкий пасаж на *f*.

Отже, на відміну Фантазії ор. 18 Й. Н. Гуммеля, у якій примхливі ремінісценції обмежувалися інтродукцією та першою частиною твору, Л. Бетховен вводить їх на кожному етапі розвитку всього художнього цілого. Подібно до Фантазії ор. 18 Й. Н. Гуммеля, капричіозні епізоди у формоутворенні виконують функцію і межі, й обрамлення в конструюванні всієї композиції. Як і у Фантазії ор. 18 Й. Н. Гуммеля, у Фантазії ор. 77 Л. Бетховена виявляється неоднозначність трактування форми всього композиційного цілого. Варто зазначити, що Фантазія ор. 77 Л. Бетховена представлена контрастно-складовою формою із частою зміною розділів і тональностей усередині розділів, зі зміною тематичних комплексів, настроїв, відповідно, підкреслює таку властивість цієї форми, як калейдоскопічність, у чому й проявляється фантазійність. У творі спостерігається переважання ліричних образів – від умиротворених до драматичних, експресивних. Якщо ж розглядати під іншим кутом, то виявляється форма другого плану (крім контрастно-складової) – макротричастинність з елементами сонатності, відображена в наявності функцій розділів – експонуючих, що розвивають (розробка), репризних. Унікальність тем і низка тематичних зв'язків між ними – варіаційність забезпечують зв'язність, цілісність форми, що є рисою, яка передбачає монотематизм романтичних композицій.

Висновки. У всіх жанрах, у яких творив Л. Бетховен, митець відобразив перехідну епоху, сутність якої визначається поняттям «рубіжність століть». Фортепіанні фантазії композитора є своєрідним відображенням цього культурного феномена, його поява у творчості Л. Бетховена пов'язана з початком ХІХ століття (1800–1801). Однак у фортепіанних фантазіях Л. Бетховена прозріння у художній світ майбутнього століття, оформлення основ романтизму зовсім на виключало злам композитором традицій жанру, які склалися протягом ХVІІІ століття. Л. Бетховен у творчості завершує процеси роз-

витуку музичного мистецтва XVIII століття, синтезуючи у фантазії творчі принципи трактування жанру, властиві мистецтву Й. С. Баха, Ф. Е. Баха, Й. Гайдна та В. А. Моцарта. Таким чином, саме фортепіанні фантазії Л. Бетховена є квінтесенцією вираження сутності проблеми «рубіжність століть», зважаючи на те, що вони узагальнюють і історичний розвиток досягнень віденської класичної музичної школи, і попередніх етапів XVIII століття, до того ж вони декларують стрижневі ідеали романтичного трактування жанру. У фантазіях Л. Бетховена «синтез минулого» проявляється більш інтенсивно, ніж в інших жанрах, що «визначають» його спадщину, як-от соната, квіртет, симфонія. Проте слід наголосити, що втілення «синтезу майбутнього» у творчості композитора є найсміливішим.

Література

1. Андрейчик Б. О. Жанрово-стильові особливості музики Людвіга ван Бетховена на прикладі фортепіанних сонат: магістер. робота / наук. кер. О. В. Чеботаренко. Кривий Ріг: КДПУ, 2021. 100 с.
2. Баніт О. Діалектизм музичної спадщини Людвіга ван Бетховена у публіцистиці В. П. Боткіна. *Місце та роль ідейної спадщини Г. В. Ф. Гегеля в європейській та світовій історії*: матеріали I Міжнар. наук. конф. «Гегелівські штудії», присвяч. 250-річчю з дня народження Г. В. Ф. Гегеля (12 груд. 2020 р.). Київ: Ліра-К, 2021. С. 35–36.
3. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво»/ Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 20 с.
4. Веркіна Т. Б. Шанс стати тим, до кого звертався геній ... (до проблеми виконавського інтонування). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 44. С. 5–23.
5. Ганзбург Г. Складна строфічна форма 2-го роду – експеримент Бетховена. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2015. С. 79–87.
6. Зайцева Л. А. Онтологічна концепція музики: на прикладі світських та духовних жанрів: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец.:

- 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2004. 20 с.
7. Карелова Г. В. Малі жанри фортепіанної творчості Л. Бетховена: авторефер. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2013. 19 с.
 8. Кашкадамова Н. Б. Історія фортеп'янного мистецтва. ХІХ сторіччя. Тернопіль: Астон, 2006. 550 с.
 9. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах: навч. посіб. Тернопіль: Астон, 1998. 300 с.
 10. Клименко В. Б. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. Київ, 1999. 16 с.
 11. Коханик І. М. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Науковий вісник національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 20. С. 4–51.
 12. Коханик І. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. *Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть*. Мелітополь, 2002. Вип. 9. С. 70–82.
 13. Кутасевич А. Тріада фортепіанних сонат opus 31 Людвіга ван Бетховена: музикознавчі та виконавські аспекти. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 45. С. 110–130.
 14. Мізітова А. А., Бондаренко М. В. Веркіна Тетяна Борисівна. *Енциклопедія Сучасної України* / НАН України. Київ: Ін-т енциклопед. досліджень НАН України, 2017. URL: <https://esu.com.ua/article-33852> (дата звернення: 12.09.2022).
 15. Москаленко В. Г. Про індивідуально-стильові засади музичного авторства. *Науковий вісник національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2018. Вип. 123. С. 7–16. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmou_2018_123_3 (дата звернення: 07.09.2022).
 16. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації: навч. посіб. Київ, 2013. 134 с. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko>

Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf (дата звернення: 07.06.2022).

17. Очеретовська Н. Бетховенські традиції в творчості композиторів Харкова. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 45. С. 23–34.
18. Погода О. В. Утілення філософсько-поетичних концепцій уяви у фортепіанних фантазіях В. А. Моцарта. *Культура України*: зб. наук. пр. Серія: Мистецтвознавство. Філософія / ХДАК. Харків, 2007. Вип. 20. С. 156–163.
19. Погода О. В. Фортепіанна фантазія у творчості Л. Бетховена (на прикладі сонати № 1 ор. 27). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 19. С. 137–149.
20. Погода О. В. Фортепіанні фантазії І. Н. Гуммеля в аспекті жанрово-стильових взаємодій. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 43. С. 226–237.
21. Погода О. В. Епілог фантазійних пошуків Л. Бетховена. *Innovative solutions in modern science: scientific journal*. Dubai, 2019. No. 3 (30). S. 77–88.
22. Рощенко-Авер'янова О. Г. Харківська композиторська школа на межі тисячоліть. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання*: зб. наук. пр. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2007. Вип. 32. 2007. 92 с.
23. Чернявська М. С. Л. ван Бетховен і фортепіанна культура кінця XVIII – початку XIX століть (проблема формування фортепіанної фактури): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво»/ Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. Київ, 2001. 19 с.
24. Чернявська М. С. Л. ван Бетховен і фортепіанна культура кінця XVIII – початку XIX ст. (проблема формування фортепіанної фактури): дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2001. 208 с.
25. Штрифанова К. Деякі особливості старовинної фантазії для лютні (на прикладі фантазії № 8 Альберто да Ріпа). *Проблеми взаємодії мистецтва,*

- педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2003. Вип.12. С. 55–65.
26. Штрифанова К. Особливості ладогармонічної мови у фантазіях для лютні XVI ст. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2004. Вип.13. С. 314–325.
27. Штрифанова К. Зародження інструментальної фантазії в першій половині XVI століття. *Музичне і театральне мистецтво України в дослідженнях молодих мистецтвознавців*: матеріали наук. конф. / Харків. держ. ін-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2002. С. 44–46.
28. Штрифанова К. В. Фантазія для лютні XVI століття: становлення жанру: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец.: 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2007. 17 с.
29. Einstein A. Mozart: sein Charakter – sein Werk. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991. 476 s.
30. Fydrich Gudrun. Fantasien fur Klavier nach 1800. Frankfurt am Main, 1990. S. 9–13; 56–139; 174–215; 266–271.
31. Hoffmann H. Mozart. *Genialer Vater vergessene Söhne*. Schwarzach: Rauter, 1999. 320 s.
32. Huss M. Joseph Haydn. Eisenstadt, 1984. 407 s.
33. Konrad T. E. Weltberühmt, doch unbekannt ß Ludwig Ritter von Köchel. Der Verfasser des Mozartregisters. Wien; Köln; Weimar: Böhlau, 1998. 265 s.
34. Paumgartner B. Mozart. Zürich: Atlantik musikbuch-verlag; Wien: Kremayr & Scheriau, 1993. 600 s.
35. Richards A. The free Fantasien and the musical picturesque. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. XIII, 256 s.
36. Pohoda E. V. Historical concepts of the interpretation of the fantasy genre of the 18–19 centuries. *Modern systems of sciences and education in the USA, EU and postsoviet countries 2021*: Proceedings International Scientific Conference, february, 2021, Seattle, Washington, USA. Seattle, 2021. P. 175–179.
37. Pohoda O. The problem of synthesis and interaction of arts in the history of musical and aesthetic thought at the turn of the XVIII–XIX century. *Development of Scientific Space in the Context of Global Change*: Proceedings

International Scientific Conference, november 25–26, 2022, Latvia. Riga, 2022. P. 57–59.

38. Schulze S. A neglected opus: an examination of the structural procedures employed in Beethoven`s «Fantaisie pour le pianoforte» op. 77. *The Beethoven journal* / San Jose State University. 2004. № 19. S. 66–71.
39. Schulze Sean. An ignored fantasy: an examination of Beethoven`s fantasy for piano op. 77 . Tucson: University of Arizona, 1999. 75 s.
40. Zobeley F. Beethoven. Rowohlt, 1992. 187 s.
41. Zachary de Grace Mike. Style and style and structure in selected Viennese keyboard fantasias of the early nineteenth century/ American Conservatory of Music. Chicago, 1991. 92 s.

ФАКТУРА ЯК ЗАСІБ ВІДТВОРЕННЯ ПЛЕНЕРУ У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ

Довжинець Інна

доктор мистецтвознавства, доцент

Dovzhynets Inna

Doctor of Arts, Associate Professor

ORCID: 0000-0002-9663-2576

DOI 10.34064/khnum5-03.05

Досліджено становлення плерного фактурного комплексу у фортепіанній музиці. З'ясовано витoki музичного плеру: первинні форми музичування у відкритому просторі; музичні жанри, призначені для виконання просто неба (альба, серенада, ноктюрн). Визначено вторинні жанри відтворення плеру в музиці: качча, мадригал, пастораль, баркарола. Проаналізовано формування просторових ефектів у фортепіанній музиці Ф. Ліста, зокрема фактурні засоби відтворення дзвоновості, водної стихії, сигнальної семантики. Наголошено, що остаточно «плерний фактурний комплекс» сформувався в музиці К. Дебюссі. Пошуки відтворення повітряної перспективи простежено в п'єсах циклу «Образи». Зразки Прелюдій розглянуто як утвердження музичного плеру у фортепіанній творчості Клода Французького.

Вступ. Термін «плер», який виник в образотворчому мистецтві, поширився й у музикознавстві. Зазвичай ним позначають образність, пов'язану з відтворенням природи, повітряного середовища. Дослідники виявляють плерність у музиці різних стилів – від барокової до сучасної. Так, Р. Роллан неочікувано визнавав К. Монтеверді й Ф. Каваллі «геніями волі, геніями музичного плеру»¹ і, здавалося б, менш за все пов'язані з «відкритим простором» органні концерти Г. Генделя сприймав як музику «майже плерну»². Аналізуючи струнний квартет Л. Дичко, О. Зінькевич відзначає «плерні» крайні

¹ Rolland R. Essays on Music. New York: Allen, Towne heath, JVC, 2008. P 77.

² Там само. С. 285.

частини твору, напоєні повітрям і наповнені «“звучащою” тишею»³, а в особливостях «Симфонії пасторалей» Є. Станковича виокремлює «“вписане в пленер” концертування скрипок...»⁴.

Переважно ж музикознавці пов'язують музичний пленер із творчістю Клода Дебюссі. Зокрема, М. Друскін підкреслював, що майстер пленеру Дебюссі розвинув можливості передачі в музиці різних планів зображення широти і глибини, близькості і віддаленості, щільності і розрідженості. Його музика, за спостереженням Л. Кокоревої, наче винесена на пленер, де віє свіжий вітерець морський, долинає запах трав і вологих троянд. Пленерні властивості музики Клода Французького підкреслювали й виконавці, передусім В. Гізекінг, який беззастережно зараховував його твори до мистецтва «plein air»⁵.

Значно менше вживають поняття пленеру, розглядаючи музику інших композиторів. «Картини-настрої» Б. Бартока нерідко пов'язують з імпресіоністичними традиціями пленерного письма, і в них справді вчувається певна близькість до пленерного звукопису. Іноді пленерний звукопис учують у музиці М. Чюрльоніса⁶, Б. Фроляк («Соната Pastorale»), Є. Станковича («Прадавні гірські танці Верховини»). Щодо творів двох останніх авторів слід зазначити, що А. Кравченко вирізняє в них «відтворення візуальних ефектів “пейзажності”, “пленерності”»⁷. Отже, існуючи як мистецька реалія, «пленер у музиці» потребує наукового осмислення. Засоби його відтворення у фортепіанній музиці становлять предмет нашого дослідження.

³ Зінкевич О. Маршрути творчих пошуків (камерно-інструментальний ансамбль). *Музична критика і сучасність*. Київ: Музична Україна, 1984. Вип. 2. С. 67.

⁴ Зінкевич Е. Динамика обновления: Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е – нач. 80-х годов). Київ: Музична Україна, 1986. С. 158.

⁵ Gieseck W. So wurde ich Pianist. Wiesbaden: Zweite Auflage, 1963. P. 43.

⁶ Дем'яненко Л. Імпресіонізм у музиці, живопису та літературі (Коцюбинський і Чюрльоніс). *Науковий вісник Ужгородського університету*. 2011. Вип. 26. С. 41–45.

⁷ Кравченко А. Семіологія камерно-інструментального мистецтва України кінця ХХ–початку ХХІ століть: дис. ... д-ра мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, НАКККІМ, 2021. С. 257.

Витоки пленерних уявлень у музичному мистецтві

Музика здавна функціонувала у двох просторах – відкритому й замкненому. Безпосередній зв'язок із природою зумовив появу первісних форм музикування просто неба: пастухи скликали череди звуками рогів; рибалки витягували сітки, супроводжуючи рухи ритмічними вигуками; мисливці заганяли звіра, використовуючи роги і труби; воїни-звитяжці поверталися під оплески одноплемінників, стукання у предмети, що видають гучні та дзвінкі звуки. Підпорядкованість людського життя ритму та законам природи сприяла виникненню обрядів і свят, які супроводжувалися хороводами, танцями, піснями тощо.

Музика, яка існувала в замкненому просторі різноманітних споруд і будівель, принципово відрізнялася від «пленерної». Храмове й будь-яке «хатне приміщення» вимагало менш голосного й об'ємного звучання, проте саме в замкненому просторі з'являються спроби створити ілюзію відкритого середовища.

Однією зі сфер, яка отримала звуковий еквівалент у професійному музичному мистецтві, стала **сигнальна практика**. З-поміж безлічі її різновидів особливого поширення набули дзвони. Первісні спільноти приписували їм потужну магічну силу, тому обрядове дійство обов'язково включало удари в металеві предмети, гучні звуки яких відлякували й долали лиху силу. Дзвони використовували і для сповіщення про пожежу, ворожий напад, природну катастрофу тощо. У Західній Європі з XIV століття дзвони також виконували функцію музичного інструмента. «Дзвоніві концерти» з народних або класичних мелодій виконували на карильйонах – інструментах, створених на основі гармонічного добору невеликих дзвоників. Карильйони встановлювали переважно на високих годинникових вежах у Голландії, Бельгії, Північній Франції.

Серед поширених засобів звукової комунікації була й фанфара. Як умовний сигнал її здавна використовували у військовому й цивільному побуті. Яскраві трубні заклики передували святковим і релігійним церемоніям, були важливим засобом регламентації військового життя. У літописах X століття згадують перші сигнальні інструменти – роги і труби, що їх виготовляли з міді, бронзи або срі-

бла. Із XVII століття починається вдосконалення сигнальних інструментів: труби роблять у кілька обертів, фанфари – у різних ладах. У XVIII столітті з'являється ще один фанфарний інструмент – горн, а також його різновид – піхотний ріжок.

Сигнальна музика набула поширення також у пастухуванні та на полюванні. Пастуші ріжки на діатонічному звукоряді виготовлялися з деревини й мали як прикладне (керування стадом), так і музично-ігрове призначення. Мисливські роги з бивнів і рогів тварин виконували переважно ритуальну функцію.

До витоків музичного пленеру належить і **звуконаслідування**, яке було складником первісного магічного дійства. Пов'язаний із численними символічними прийомами культ обожнювання природи містив заговори, заклики живих істот, наслідування їхніх голосів. «Коли людина створила музичний звук (наспівуючи чи граючи на інструменті), – зазначає М. Кундера, – вона поділила акустичний світ на дві суворо відокремлені частини: вдавані звуки та природні звуки»⁸. У певних обрядах звукообразжальність посідала провідне місце.

Звукопис утілювався в музичному мистецтві різних епох. Уперше широкого застосування він набув у творчості французьких композиторів-клавесиністів, які в межах мініатюри досягли досконалості у відтворенні образно-конкретних вражень від навколишньої дійсності («Зозуля» К. Дакена, «Метелики», «Бджоли» Ф. Куперена тощо).

До повітряних звукових ефектів належить луна (відгомін, який повертається після появи основного звуку). У музиці її імітування досягають завдяки динамічним і тембральним градаціям. Саме таким прийомом захоплювалися композитори доби Відродження й Бароко. В інструментальній практиці звукообразжальний прийом луни найчастіше застосовують у симфонічній, камерній і фортепіанній музиці.

Первинні форми музикування у відкритому просторі з часом стали підґрунтям певних жанрів, призначених для виконання «на пленері». З-поміж таких **альба** (від фр. *alba* – ранкова пісня) – одна з най-

⁸ Kundera M. Les testaments trahis. Paris: Éditions Gallimard, 1995. P. 103.

типовіших форм середньовічної куртуазної лірики. Маючи переважно діалогічну форму, вона обов'язково містила рефрен, у якому повторювалося слово «альба». Відверта чуттєвість цих пісень викликала невдоволення й обурення, тому наприкінці XIV – на початку XV століття побутування альби добігло кінця. Найдовше проіснував її іспанський різновид – альборада (вокальний або інструментальний твір, у якому змальовано світанок, схід сонця). Зникнувши як жанровий тип, «ранкова пісня» збереглася як специфічна семантична сфера. Музику за назвою «Ранок» можна знайти в доробку багатьох композиторів («Ранок» Е. Гріга, «Ранок у горах» І. Шамо, «Ранок у лісі» А. Кос-Анатольського тощо).

На противагу альбі – «пісні прощання», *серенада* (від фр. *serenade* – вечір) запрошувала на побачення. Цей жанр любовної пісні був розповсюджений у південних романських народів, особливо в провансальських трубадурів, які ввечері або вночі виконували «serene» під вікнами коханих, акомпануючи собі на лютні, мандоліні чи гітарі. У супроводі часто використовували прийом луни, якого досягали повторенням вокальних інтонацій у партії акомпанементу. У XVII–XVIII століттях серенади почали виконувати з використанням атрибутів театральної вистави (костюмів, декорацій).

Жанр серенади отримав розвиток у професійній камерно-вокальній музиці, зберігши властивості народної пісні. Інструментальні серенади створювали для виконання просто неба на честь гостей або об'єкта особливої симпатії. За формою вони були подібні до сюїтного жанру з обов'язковим включенням у семи- або восьмичастинний цикл одного-двох менуетів. Виконавський склад – невеликий ансамбль, переважно духовий або струнний.

Близький до серенади жанр *ноктюрна* (від фр. *nocturne* – нічний) є ланцюгом невеликих п'єс для ансамблевої гри, призначених для виконання в нічний час на відкритому повітрі. Фортепіанний твір з такою назвою виник на початку XIX століття. У романтичному світосприйнятті він відтворював мрійливі настрої, різноманітні відтінки почуттів, нав'яні поетичними образами нічної природи. Створений Д. Фільдом як невелика одночастинна лірична п'єса, ноктюрн мав мелодію наспівного характеру й фоновий фігураційний супровід, асо-

ціативно пов'язаний з атмосферою ночі. Найвищої художньої досконалості цей жанр набув у творчості Ф. Шопена, перетворившись на концертний твір.

З розвитком музичного мистецтва первинні пленерні форми музикування помалу поступалися звучанням у закритих приміщеннях. Це спонукало до віднайдення того «загубленого простору», який становив природний чинник існування музики. Спроби художньо відтворити картини природи, сцени полювання, дзвонові переливи, пасторальні сцени стали підґрунтям формування специфічної жанрової системи, де «пленерні» ефекти застосовували як певний художній прийом.

До вторинних жанрів відтворення пленеру належить *качча* (від іт. *caccia* – полювання, переслідування). Цей жанр світської вокальної п'єси, що мав форму канонічної імітації, з'явився за доби Ранняго Відродження й у XIV столітті поширився Францією й Італією. Техніка «переслідування» одного голосу іншим яскраво відтворювала поетичний текст. Жвава, енергійна, динамічна музика каччі була насичена елементами звуконаслідування (заклики мисливських рогів, вигуки мисливців, гавкіт собак тощо). Звороти фанфарного плану – так званий «золотий хід валторн» – згодом почали широко використовувати в оперній і симфонічній музиці.

З-поміж жанрів доби Відродження вирізняється світський музично-поетичний жанр *мадригалу* (від фр. *madrigal* – пісня рідною мовою). З'явившись у поезії Ранняго Відродження, згодом він отримав музичне втілення. Одним із «пленерних» ефектів, притаманних мадригалу, є прийом луни, що його досягали завдяки динамічному контрасту однакових фраз (*piano*, *forte*) двома хорами, один з яких часто перебував поза сценою. Саме в межах цього жанру склався своєрідний словник музичної символіки: усі поетичні образи руху, які відтворювали кроки, політ, ширяння, хвилеподібне коливання, подих вітру тощо, утвердились у музичній мові як музично-риторичні фігури.

Формуванню «пленерних» ефектів сприяла й музична програмність, зокрема тематика, пов'язана з порами року. Твори під такою назвою є в доробку багатьох знаних композиторів (Й. Гайдна,

П. Чайковського, А. П'яццолі, В. Гавриліна). У скрипкових концертах «Пори року» А. Вівальді, які власне й започаткували цю традицію, яскраво змальовано картини природи: звуконаслідувальні інтонації викликають в уяві картини весняного пробудження (пташиний спів, дзюрчання струмків), літньої знемоги (кування зозулі, шаленство громовиці), осінніх щедрот (заклики мисливських рогів), зимового заціпеніння (кружляння завірюхи).

Специфічна образність, пов'язана з відкритим простором, формувалась у жанрі *пасторалі* (від фр. *pastorale* – пастуший). Передумови для створення програмної інструментальної музики склалися в Італії ще в XVII столітті, коли зображення пасторальних ідилій і триумфу природних стихій утвердилося в оперному театрі: в усіх таких сценах провідну роль відігравав оркестр. Так формувалися й закріплювалися топоси музичної пасторальності, відшліфовувалися зображальні деталі і просторові ефекти (луна – ефект віддаленого простору, пастуші та мисливські сигнальні перегукування).

Разом із пасторальними сценами у XVIII столітті до музичної вистави входить *баркарола* (від іт. *barcarole*, *barco* – човен). Подібно до пасторалі, що «змальовувала» пастуше життя, баркарола відтворювала картини рибальства. Її вирізняло використання пісні гондольєра, яка, суголосно з образом води, мала м'яку коливну мелодію, монотонний ритм супроводу, мінорний лад, розмір 6/8. Саме такі властивості притаманні фортепіанним баркаролам романтичної доби.

Досвід музичного звукопису, який формувався в «пленерних» жанрах і звукозображальних творах, перейняли й розвинули композитори-романтики, з-поміж яких особливе місце щодо нового чуття просторових ефектів належить Ф. Лісту.

Ефекти відкритого простору у фортепіанній музиці Ференца Ліста

Ференц Ліст зажив слави реформатора фортепіанного мистецтва: творець нового піанізму, воістину небувалої досі фактурної пишноти, він примусив рояль звучати в усіх регістрах, приголомшуючи міццю й оркестральною барвистістю. «Його погляд на піаніста як месію, ора-

тора-деміурга, який захоплював слухачів неповторною особистістю, найкращим чином репрезентував романтичну естетику»⁹. Водночас композитор був майстром фактурних знахідок щодо відтворення повітряних ефектів. Зокрема, він одним із перших утілює у фортепіанному викладі **звучання дзвонів** – музики природно пленерної. У різних за жанром творах «Кампанелла» (етюд), «Женевські дзвони» (ноктюрн), п'єсах-прелюдіях із циклу «Різдвяна ялинка» («Carillon», «Evening Bells») постали різні типи дзвоновості.

Етюд № 3 «La campanella» (gis-moll) на тему рондо з Другого концерту для скрипки (h-moll) Н. Паганіні є яскравим прикладом звуконаслідування. Твір включено до збірки етюдів за каприсами Н. Паганіні (1851), що становлять найскладніший фортепіанний репертуар, як і їхній оригінал – найвіртуозніший у скрипковому мистецтві. Етюд має довільну форму, споріднену із жанром капричіо. Композитор талановито відтворює характер імітування – примхливість вигадливого дзвоника, підвладного зміні настроїв. Звуконаслідування досягається завдяки специфічним скрипковим прийомам гри: використанню ламаних інтервалів, ширших за октаву, репетицій, трелей, хроматичних пасажів тощо. Ці заскладні фактурні засоби струнного арсеналу на фортепіано до Ф. Ліста вважалися абсолютно нездійсненними. У поєднанні з найвищим фортепіанним регістром і необтяженим акомпанементом вони створюють кришталевий колорит звучання. Ефект дзвоновості забезпечують також мелізми й гостре staccato, що є провідним артикуляційним штрихом. У цілому «Кампанелла» є взірцем концертного, віртуозно-бравурного стилю Ф. Ліста. Удаючись до звуконаслідування, композитор створив справжній шедевр фортепіанного репертуару, проте, імітуючи дзвоник, він не мав за мету відтворити просторове середовище.

Кроком у цьому напрямі стала п'єса «Женевські дзвони» (H-dur): віднайдені в ній ефекти дзвоновості вже пов'язуються з певним простором. Романтичні почуття композитор утілює у жанрі ноктюрну.

⁹ Заглядько А. Фортепіанна компонента у концертному житті Києва 70–80-х років XIX століття (за матеріалами періодики): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 2020. С. 163.

Середній розділ п'єси ніби огорнений повітряною аурою дзвонів, що лунають у нічному повітрі (вступ і завершення). Водночас аж ніяк не ноктюрновий Сі мажорний тональний колорит надає крайнім частинам мініатюри піднесеності. У його аури вечірні дзвони не видаються присмерковими, а насичуються світлом і вмиротворенням.

Створюючи повітряну атмосферу, композитор використовує широкий спектр засобів: високий регістр (імітація передзвону карильйонів), прозору фактуру (світлий, невагомий колорит), паузи, подовжені ферматами (ілюзія розчинення звуків у повітрі, резонансу, де чіткі грані втрачають свої виразні обриси), тріольну формулу в супроводі (типово ноктюрнові розкладені фігурації, що коливаються між функціонально послабленими арпеджованими секстакордовими гармоніями і створюють відчуття нестійкості, хиткості), неквапливе розгортання мелодичної лінії (створення широкої панорами розвитку – ефекту перспективи), автономність звукових прошарків, кожний з яких «живе» у своєму ритмі (об'ємність експонованого простору), виконавський штрих «крапки під лігою» на витриманій педалі (ефект розмивання лінії, що в подальшому розвинувся у творчості К. Дебюссі, – музика ніби насичується повітрям, утрачає свою матеріальність і, невагома, лине у просторі).

На відміну від піднесено-емоційного середнього розділу, у крайніх частинах п'єси музика втрачає дієвість, і в ній запановують споглядальність, очікування, знемога. За допомогою такого художнього прийому створюється враження незмінності самого предмета зображення. Його уявні модифікації можливі лише за певних змін кута зору, розташування світлотіні. Рух у такому випадку позбувається сенсу, й на перший план виходить відчуття статичності, невагомості стану. Пошуки такої образності загалом не притаманні музиці Ф. Ліста, але творення ноктюрнної атмосфери, де звуки й тіні розчиняються в темряві, а дзвоновість стає вібрацією ночі, зумовило певні знахідки в галузі просторових ефектів. Звуковий матеріал вступу й завершення п'єси, що визначається просторовістю, виконує роль обрамлення, в яке вміщено «голос почуттів». Відповідно «плернерність» тут є другорядним семантичним компонентом – тлом для предмета зображення. Проте віднайдені звукові ефекти (широке розосередження фактур-

них прошарків, регістрова контрастність, використання пауз, фермат тощо) вже передвіщали музичний імпресіонізм.

Для Ф. Ліста дзвони були не тільки символом відкритого простору – вони позначили його релігійний світогляд, набувши сенсу гласу Божого. Саме такі особливі дзвони композитор відтворив у п'єсах «Carillon» та «Evening Bells» із циклу «Різдвяна ялинка» (1874–1876). Поєднавши різні засоби звуконаслідування, Ф. Ліст у першій мініатюрі досяг ефекту світлих радісних переливів різдвяних дзвоників. Сутністю розвитку п'єси «Carillon» є гармонічне перефарбування провідного мотиву, що створює ефект невлмовимої мінливості живописно-статичного образу. За принципом імітування мініатюра наближається до «Кампанелли», але, на відміну від етюд, звучання дзвоників тут відтворено не опосередковано – «Carillon» є прямим звуконаслідуванням.

Зовсім інші дзвони лунають у п'єсі «Evening Bells». За цією музикою стоїть уже не реальний об'єкт наслідування, а вічність. Проблема розв'язується на філософському рівні взаємодії реального й ідеального. Таємничі, потойбічні дзвони відтворюють стан, де панує невизначеність і нескінченність.

Пейзажі-прелюдії циклу «Різдвяна ялинка», на думку К. Зенкіна, є одним із виявів імпресіонізму в творчості Ф. Ліста. Справді, за колористичними гармонічними знахідками, вишуканим добором фактурних засобів композитор у них наблизився до майбутнього: септі і нонакорди та інші дисонантні утворення використовуються ним тут уже в колористичному плані, динаміка змінюється статикою. Проте імпресіонізм вимагав залучення відкритого простору – «пленеру» – до творення художнього образу. Мініатюри циклу, за задумом митця, далекі від цього й не пов'язані з просторовим середовищем. Ефект дзвонівості в них використано як засіб утілення піднесеного, вічного, Незбагненого.

Іншою сферою породження пленерних ефектів, до якої звернувся Ф. Ліст, стала *водна стихія*. П'єси циклу «Роки мандрів» («На Валленштадському озері», «Біля джерела», «Фонтани вілли д'Есте»), написані під впливом подорожей Швейцарією й Італією, відбили враження від спілкування з природою. У передмові до видання «Альбом

мандрівника» (1842) Ф. Ліст відзначав: «Різні види природи <...> не проходили перед моїми очима, наче безтілесні образи, а збуджували в моїй душі глибокі почуття. Між ними і мною встановився якийсь незбагненний, але безпосередній зв'язок, невизначене, але цілком реальне спілкування <...> я намагався висловити в музиці деякі з моїх найсильніших почуттів, моїх найяскравіших вражень»¹⁰. Нагадаємо, що швейцарська природа в літературі XIX століття правила за взірцем ідилічної первозданної краси, вважалася джерелом спокою й умиротворення. Саме ці мотиви втілились у двох Ля-бемоль мажорних водних пейзажах «Першого року».

За спогадами М. д'Агу, родина Лістів у мандрах (1835) певний час мешкала на березі однієї з найчарівніших водойм Швейцарії – Валленштадського озера. Меланхолійна п'єса, натхненна тишею цих вод, у яких відбилася величність світу й нескінченність неба, наслідувала «подихи хвиль» і помаху весел. Тричастинна мініатюра позначена характерними рисами баркарольності: типовий для цього жанру розмір 3/8, коливний рух супроводу, що відтворює природу водної стихії, пісенний характер мелодії. «Розширення» і збагачення фактури наприкінці твору вможливило досягнення ефекту просторової перспективи: віднайдена в п'єсі «На Валленштадському озері» автономність звукових прошарків згодом стала передумовою «плернерного письма» К. Дебюссі. Усупереч звичному для себе моделюванню динаміки певною фактурою тут Ф. Ліст використовує доволі об'ємне звучання в тихій площині нюансування.

«Біля джерела» – типовий романтичний пейзаж. Монотематичність і варіаційно-імпровізаційний характер викладу засвідчують приналежність п'єси до жанру експромту. Мініатюра яскраво змальовує кришталево чистий дзюркотливий струмок, що стрімко несе свої води, переливаючись і виблискуючи на сонці. Наслідуючи попередників у імітуванні звуків води («Прекрасна мельничиха», «Куди?», «Подяка струмку», «Мельник і струмок» Ф. Шуберта), Ф. Ліст використовує фігураційний виклад дрібними тривалостями у швидкому темпі (шістнадцяті у розмірі 12/8, Allegretto grazioso). Відсутність

¹⁰ Liszt F. Album d'un voyageur: Avant-Propos. Budapest: EMB, 2007. 236 p.

чітких структурних меж твору в поєднанні з варіаційністю створює безпосередній, імпровізаційний характер висловлювання.

«Фонтани вілли д'Есте» – п'єса з «Третього року мандрів» (1883). Цей зошит, пронизаний католицькими настроями, відбиває світобачення останніх років життя композитора. Наче запнуті серпанком смиренності, п'єси циклу сповнені релігійної символіки: «Анелюс! Молитва янголам-охоронцям», дві тренодії під загальною назвою «Біля кипарисів вілли д'Есте», «Фонтани вілли д'Есте», «В угорському стилі», «Жалобний марш. Пам'яті Максиміліана I, імператора Мексики», «Угору серця». У цих «музичних щоденниках» чимало дослідників убачають не тільки схильність до імпресіонізму, а й майже «стовідсоткові прийоми імпресіоністичної гармонії та фактури»¹¹. Зазвичай як приклад наводять п'єсу «Фонтани вілли д'Есте» (Fis-dur).

Мініатюра є яскравим взірцем звуконаслідування. Каскади стрімких, арпеджованих пасажів, чергування тремоло, трелей, репетицій, арпеджато, що становлять основу фактури п'єси, вдало відтворюють мінливість водних струменів, які з неймовірною силою б'ють угору і з шаленою швидкістю спадають униз. Багатий гармонічний колорит, якого досягають завдяки поєднанню різнофункціональних септ-акордів, утримуваних однією педаллю, створює ефект обертонового резонансу, подовженого звучання, відчуття нескінченного водообігу. Використання полігармонічних комплексів, повторюваних інтонацій, послаблення функціональних зв'язків, «вібрування» акордових звукобудов розмиває обрис, надає зображуваному середовищу нестійкості і рухливості. Безумовно, така звукова колористичність готувала імпресіоністичну звукобарвність, але за своїми фактурними засобами мініатюра Ф. Ліста більш корелює із «Грою води» М. Равеля, де арпеджовані пасажі є основою арсеналу фортепіанних прийомів. Зв'язок із «Фонтанами» визнавав і сам М. Равель. За спогадами М. Лонг, він «радив завжди виконувати його “Гру води”, наче це Ліст»¹².

¹¹ Демченко А. Ференц Лист: вехи еволюції. *Ференц Лист и проблемы синтеза искусств*. Харьков: РА-Каравелла, 2002. С. 38.

¹² Long M. *Au piano avec Claude Debussy*. Paris: Éditions Billaudot, 2000. P. 46.

У «Фонтанах», як і в равелівській п'єсі, гра струмистих звучань заповнює вступний і заключний розділи. Це обрамлення – «чудова романтична декорація» до лістівського «серцевого вогню»¹³. Утіленням його внутрішнього світу є гімн Творцеві всього суцього – абсолют, неможливий для людини й осягнений тільки завдяки вірі. З огляду на це природно, що в репризі тричастинної структури (т. 40–181), яка є фактурною та змістовою кульмінацією п'єси, використано цитату з Біблії (Євангеліє від Іоанна, 4,14): «... але вода, яку дам йому Я, стане в ньому джерелом води, що тече в життя вічне»¹⁴. Уведення в тканину музичного твору «Слова Господня» надає йому філософської глибини. Вихід за межі буття в інший – наджиттєвий – вимір є мотивом, що найповніше відповідав тогочасним духовним прагненням композитора й був, на переконання С. Калініна, «максимальним вираженням трансцендентного»¹⁵.

Отже, вода, образ якої відтворено засобами фортепіанної фактури у «Фонтанах вілли д'Есте», сприймається як джерело вічності й не пов'язана з реальним природним простором. Хоча в засобах викладу, гармонічних знахідках, тембральних рішеннях і фонізмі фактури Ф. Ліст упритул наблизився до імпресіонізму, визначати п'єсу як імпресіоністичну немає підстав. Пізньоромантична традиція лістівської трансцендентної техніки (максимум нот на одиницю часу), втілена в п'єсі, досягла рівня концертної віртуозності у творчості М. Равеля, перетворившись на відсторонений, інтер'єрний (куперівсько-клавесинний) піанізм, що естетствує, спостерігаючи природу ніби «з вікна».

Сигнальна семантика представлена в музиці Ф. Ліста етюдями E-dur № 5 («Етюди за Паганіні») та «Дике полювання» («Трансцендентні етюди»).

¹³ Там само. С. 45.

¹⁴ Біблія. Книги священного писання Старого та Нового завіту. Київ: Видання київської патріархії Української православної церкви Київського патріархату, 2004. С. 1192.

¹⁵ Калинин С. Трансцендентное в философии XVIII – первой половины XIX веков и творчестве Листа. Ференц Лист и проблемы синтеза искусств. Харьков: РА-Каравелла, 2002. С. 99.

Натхненні грою геніального скрипаля, великі бравурні етюди за каприсами Н. Паганіні (перша редакція – 1839, друга – 1851) ознаменували новий етап у розвитку фортепіанного виконавства. Відгукуючись на складнощі ранньої редакції етюдів, Р. Шуман зауважував: «Одного погляду на ці етюди, на ці вигадливі, ніби нагромаджені карнизи нотної будівлі, достатньо для того, щоб зрозуміти, що йдеться тут не про легкі речі. Здається, наче Ліст бажав укласти сюди весь свій досвід, передати нащадкам усі таємниці свого фортепіанного виконавства»¹⁶. Справді, віртуозний бік цих творів робить їх недосяжними для більшості виконавців. Як оригінал, що являє собою взірць надскладного скрипкового репертуару (у посвяті каприсів Н. Паганіні написав «agli artisti» – артистам), етюди за каприсами італійського скрипаля й композитора по праву входять до переліку карколомно-віртуозних фортепіанних творів.

Етюд № 5 є обробкою дев'ятого капрису. Імітування типової мисливської сигнальності в музиці першоджерела актуалізує жанр каччі. Твір не має назви, але в пізніх виданнях, зокрема Ф. Бузоні, з огляду на жанрову семантику, озаглавлений «Полювання». Фактурна формула початкової теми («золотий хід валторн») удало відтворює закличні інтонації мисливських ріжків («imitando il Flauto», «imitando il Corno») й наближає фортепіанне звучання до інструментальної барвистості. Розширення діапазону (перенесення тематичного матеріалу у високий регістр, т. 17) створює відчуття просторової перспективи. Цьому сприяє й «перегукування» – розміщення теми в різних октавних площинах, що імітує звуковий ефект луни, властивий картинам полювання. Середній розділ (a-moll) містить як звукову сигнальність (фанфарні звороти), так і глісандувальні злети, що охоплюють майже весь діапазон фортепіано. Політні, бравурні, вони відтворюють стрімкість гонів. Останній розділ (Un poco animato) повертає закличну фактурну формулу початку: у прискореному темпі полювання пролітає повз нас і зникає вдалині.

Ф. Бузоні наголошує: «Етюди, як жоден інший твір, дають картину піаністичної особистості Ліста в її зародженні, розвитку й роз-

¹⁶ Schumann R. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Hansebooks, 2017. Band 2. P. 357.

квіті»¹⁷. Три редакції «Етюдів трансцендентного виконання» є прикладом саме такого еволюціонування композиторського стилю. Цикл, який удосконалювався протягом двадцяти п'яти років, Ф. Ліст називав своїм «улюбленим дітищем»¹⁸. В останній редакції десять із дванадцяти етюдів отримали підзаголовки, що перетворили їх на програмні картини, визначили й затвердили за окремими технічними прийомами асоціативні значення («Пейзаж», «Заметіль»). Деякі з етюдів ґрунтуються на певних жанрово-інтонаційних типах: марш – «Героїка», ноктюрн – «Спогади», скерцо – «Блукаючі вогні».

Для Ліста-віртуоза цілком природним було висування етюду на роль «універсального» жанру, який утілює усі сфери його художнього світу. Насамперед це стосується «Трансцендентних етюдів», які докорінно відрізняються від однотипних творів-попередників. Вони будуються не на утвердженні певної технічної формули, як це було у К. Черні, Ф. Шопена та інших композиторів, а на поєднанні, змінюванні різних прийомів гри.

Етюд «Дике полювання» № 8 (с-moll) є яскравим взірцем романтичної фантастики. Витоки образного змісту твору пов'язані з відомою в німецькій і англійській міфології легендою про мисливців короля Артура, які мчать верхи, гикаючи й ляскаючи батогами, супроводжувані гавкотом собак. Шалено-люте звучання теми, що ніби вривається на «*fortissimo*» й летить «*marcatissimo*» в межево швидкому темпі («*Presto furioso*»), створює враження надприродної сили. Її заклично-грубні інтонації є втіленням енергії, закладеної в образності. У цьому творі Ф. Ліст максимально використав увесь арсенал своїх «оркестрових» прийомів («аль фресковий» піанізм): охоплення всього діапазону інструмента, контрастне зіставлення регістрів, багатозвучні потужні акордові комплекси, різке акцентування, стрімкі пасажі (максимум нот на одиницю часу), синкопування, поліритмічні сполучення, віртуозні октавні стрибки тощо. Таке нагромадження технічних труднощів створює враження шаленого урагану, що летить,

¹⁷ Liszts F. Musikalische Werke: in 33 vols. Serie II: Works for pianoforte. Leipzig: Breitkopf and Härtel, 1910. Band 1: Etüden für Pianoforte zu 2 Händen. P. 3.

¹⁸ Там само.

змітаючи все на своєму шляху. Притаманні «Дикому полюванню» мідь, яскравість барв, контрастність є питомими рисами концертно-оркестрального стилю Ф. Ліста.

Варто зауважити, що сигнальна символіка, яка в етюдах Ф. Ліста досягла максимальної реалізації, не стала сферою вподобань К. Дебюссі. Подальший розвиток вона отримала на іншому естетичному підґрунті – у неофольклорному напрямі творчості Б. Бартока.

Серед «плернерних» назв етюдів трансцендентної складності привертають увагу «Пейзаж» (f-moll) і «Вечірні гармонії» (Des-dur). Попри те, що в цих творах виявляються певні ознаки просторовості (зміщення значущості предмета і тла в бік фонових звучань, розпорошення фактури, мелодична скутість), вони все ж належать до лістівського романтичного піанізму. «Пейзаж», натхненний поезією В. Гюго, репрезентує суб'єктивні, пережиті й пропущені крізь власне «я» почуття й настрої митця. Назва «Вечірні гармонії» певним чином резонує з прелюдією К. Дебюссі «Аромати і звуки плинуть у вечірньому повітрі», проте асоціативний зв'язок порушується протилежністю задуму цих творів. Змісту однойменної бодлерівської поеми, що відтворює знемогу дня, який згасає, не властива екстатичність, характерна для етюду Ф. Ліста. Прелюдія К. Дебюссі, що «потопає у просторі», відтворює розмиті відгомони та нечіткі обриси, дуже близька до символістської поезії. На відміну від неї, лістівська «картина вечірніх гармоній» відзначається яскраво вираженою живописною рельєфністю. До п'єс такого типу належить і «Заметіль» (b-moll), що в ній як засоби звукообразальності використано дрібне тремоловання і стрімкі трелеподібні пасажі, які створюють особливу вібрацію, подібну до завивання хуртовини.

Отже, аналітичне осмислення фортепіанної мініатюри Ф. Ліста, пов'язаної з відтворенням відкритого простору, засвідчило, що у творчості угорського композитора система засобів вторинного моделювання просторових ефектів набула остаточного оформлення й закріпилась у програмових назвах. Підґрунтям формування плернерного письма стали розширення можливостей інструмента (оркестральність) та індивідуалізація фонового елементу, який, набувши певного самостійного значення, ще мислився другорядним щодо мелодичного

рельєфу. У гармонічних засобах, тембральних рішеннях, фонізмі фактури й окремих специфічних прийомах аналізованих творів Ф. Ліст упритул наблизився до імпресіонізму. Своїми знахідками він підготував пленерне письмо К. Дебюссі з його докорінним зміщенням значущості речей: усі предмети поринають у певний простір, який сам по собі є важливим для художнього відтворення.

Пленерна образність у фортепіанній творчості Клода Дебюссі ***Цикл «Образи»: перші спроби відтворення повітряної перспективи***

Два зошити «Образів» (1905, 1907) стали важливим етапом еволюції стилістики Клода Дебюссі. Композитор не тільки оновлює засоби фортепіанного викладу, поєднуючи пізньоромантичні й імпресіоністичні риси, а й відшукує сферу образності, яка в подальшому стане провідною в його творчості, – пленер – атмосферу, у якій ніби розчиняються всі речі. Сам предмет у циклі відтворюється через вплив на нього іншого середовища: води, місячного сяйва, листя тощо, завдяки чому він набуває нових якостей і відтінків. Р.-М. Рільке проникливо зауважує: «Ми звикли брати до уваги обличчя <...> а пейзаж не має обличчя... Плинуть води, в них коливаються і миготять образи предметів. Вітер шумить у старих деревах... Пейзаж <...> він увесь – обличчя, яке лякає і пригнічує людину величиною й неозорістю своїх рис...»¹⁹.

Назва першої п'єси – **«Відображення у воді»** (Des-dur) – не передбачає відтворення власне водної стихії. Відображення – це те, що у воді набуло певних обрисів, «світлі брижі заснулих відблисків, неквапливі картини, що простираються від хвилястого дзеркала...»²⁰. І хоча К. Дебюссі використовує споріднену з фортепіанною фактурою М. Равеля техніку віртуозних пасажів і в музиці вчуваються сплески та дзюрчання струменів, за образним змістом твір далекий від зву-

¹⁹ Рільке Р. Думки про мистецтво і поезію. Київ: Мистецтво, 1986. С. 23–24.

²⁰ Kortot A. The piano music of Claude Debussy. London: printed for J. & W. Chester, LTD., 1922. W. 1. P. 12.

конаслідування Ф. Ліста і М. Равеля. «Віртуозність становить тут немовби повітряний елемент, що огортає, розчиняє, пом'якшує або кристалізує звукові співвідношення», – зазначає А. Корто²¹. Така «новаторська концепція характеру й можливостей інструмента надає піаністичній техніці Дебюссі поетичної своєрідності, оберігаючи її навіть зовні від подібності до зображальної віртуозності Ліста <...> від якої вона водночас виходить»²².

З листування композитора дізнаємося, що «Відображення...» не відразу з'явилися в остаточному вигляді. «Перша п'єса мені геть не подобається, – писав К. Дебюссі Ж. Дюрану в серпні 1905 року, – тому я вирішив скласти іншу, відповідно до новітніх відкриттів у гармонічній хімії»²³. Ці відкриття нової звукової матеріальності передусім стосуються засобів фактурного викладу: широко розосереджених звукових акордових побудов, «дзюркотливих» пасажів, прозорих високих октавних звучностей, оксамиту басових барв тощо. Тематизм не отримує яскраво вираженої мелодії. Доручений середньому голосу короткий пентатонічний трихорд «потопає» в повітряній багат шаровій діатонічній фактурі об'ємом майже в п'ять октав (тт. 1–2). «Поема агонії світла, розсіяного хвилею, де співають три ноти», – так А. Сюарес влучно схарактеризував образність початку п'єси²⁴. Витримана квінта басу й акордові гірлянди, що заповнюють верхній регістр, із першого такту занурюють слухача в атмосферу фонізму колористичних багатозвучних гармонічних комплексів. Застосовані октавні дублювання, контрастні зіставлення низького й високого регістрів (тт. 9–11, 17, 19) композитор згодом широко використовуватиме в Прелюдіях («Дельфійські танцівниці», «Аромати і звуки плинуть у вечірньому повітрі»).

Ланцюжок арпеджовано розкладених малих із зменшеним септакордів, які поєднуються з мажорними сектакордами («*Quasi cadenza*»), є предиктом до появи другої теми двочастинної репризної

²¹ Там само. С. 11.

²² Там само.

²³ *Lettre de Claude Debussy à son éditeur*. Paris: Jacques Durand, 1927. P. 30.

²⁴ Long M. *Au piano avec Claude Debussy*. Paris: Éditions Billaudot, 2000. P. 30.

форми (т. 24). На тлі витончених арабесок високого регістру тема, вибудована ступенями цілотнової гами, витворює нестійкий, хиткий образ. Її обертальна інтонація, разом із фактурним поданням супроводу та глибоким витриманим басом (тт. 3, 5), створює враження дрібних хвиль на сколиханій поверхні води.

Друга частина («au Mouч») занурює першу тему у витіюваті фігурації, що становлять розкладені тризвуки початкового супроводу. У такий спосіб К. Дебюссі розмиває, нівелює контури. На відміну від романтичного розподілу фактури, де орнаментика доповнює та прикрашає основну лінію, виникає з неї та посилює її, впливаючи на виразовий і динамічний розвиток твору, віртуозний елемент у К. Дебюссі набуває самоцінності. Цей складник музичного образу спрямований на відтворення ефекту обволікання, розмивання чітких обрисів. Отримуючи однакові права з іншими фактурними елементами, рухливе тло порушує звичний розподіл голосів: рельєф і загальні форми руху врівноважуються за значущістю, неможливо визначити, що є першорядним, усе тематично. Так виникають нові співвідношення між фактурними прошарками, які визначаються не переважанням одного над іншим, а просторовими координатами.

Другу тему в репризі композитор виносить у високий регістр. Прийом обміну місцями складників музичного матеріалу знайде впровадження у Прелюдіях. Викладена спочатку в тендітному одноголосному варіанті (тт. 80–82), повторно тема лунає в октавному подвоєнні (тт. 84–85). Фактурно ущільнена, на тлі гучного басу в кульмінації вона набуває гімнічних рис. Варто зазначити, що в пізній творчості композитор відходить від яскравих кульмінаційних побудов, і в його творах починають домінувати стани тихої звучності, «зникнення, згасання». Кульмінація «Відображень...» іще є по-романтичному емоційно відвертою й піднесеною, але з огляду на стильові прагнення К. Дебюссі нетривалою. Єдиний її сплеск гасить розмивання фактури: уривчасті тематичні побудови розчиняються в низхідних терцових інтонаціях, які огортаються гамоподібними пасажами.

Основу коди становлять мікротематичні елементи попередніх музичних побудов. Інтонації кульмінаційного тематизму перемежуються з висхідними пасажами, що охоплюють увесь діапазон ін-

струмента (тт. 65–66), грона паралельних квартсекстакордів, чергуючись з інтонацією початкового звукового образу (тт. 69–72), зрештою розчиняються в тихих дзвонових октавних арпеджато пентатонічного трихорду. За фактурним розподілом (глибокий бас, легкий верхній регістр) і тризвучовою низхідною інтонацією це колористичне завершення твору нагадує заключний розділ «Женевських дзвонів» Ф. Ліста. Повторюваність музичного матеріалу, сповільнення темпу, затримання, паузи, динамічне згасання створюють відчуття статичності, завмирання звучності в чарівній прозорості.

Ще одним водним «відображенням» є «*Золоті рибки*» (Fis-dur). На створення цієї п'єси К. Дебюссі надихнуло лакове японське панно із зображенням золотих рибок, що висіло в його кімнаті. Завершуючи другий зошит циклу, п'єса утворює своєрідну арку акваобразів. Віртуозна мініатюра поєднує різні технічні прийоми гри. Безумовно, у ній присутній звукопис: музика створює враження плинного простору, в якому хлюпаються, переливаючись на сонці, чарівні істоти. Стрімкі, мінливі рухи рибок відтворено насамперед ритмічними та фактурними засобами, які вражають своїм багатством і винахідливістю.

Основою викладу є рухливе, коливне тло, що відбиває середовище, у якому перебувають рибки. За винятком середнього розділу, це остинато: тремоловальні фігури, трелі, арпеджовані та хроматичні фігурації, ротаційні звороти стрімко змінюються у жвавому тридольному ритмі (Animé). Такий метрично нечіткий супровід визначає плинну атмосферу, відчуття рухливого, «живого» простору.

Іншим складником музичного образу є гнучка та примхлива мелодична лінія. Дві теми першого розділу різняться за характером: перша, повторювана низхідна секунда, створює відчуття мінімального руху, друга, більш мелодизована, побудована на низхідних гамоподібних пасажах, з'єднує пунктир і рівномірний ритмічний малюнок (тт. 10–11).

Вигадливою є фактура середнього розділу («*Capricieux et souple*»). Тут стрімкі арпеджовані низхідні тріольні формули чергуються із трелевою вібрацією (тт. 31–32). У кульмінаційному проведенні мелодична лінія у високому регістрі збагачується октавним дублюван-

ням (тт. 51–52). Водночас, за різноманітності фактурних засобів, лінії голосів не змішуються, а існують автономно, відтворюючи всі складники образного цілого.

Одним із чинників мінливості плинного середовища, вкрай спритних рухів рибок є темпова нестабільність. П'єса містить двадцять чотири вказівки щодо темпу й характеру звучання. Загальні риси її образності точно передає А. Кортто: «“Золоті рибки”, у дзюрчанні живої й променистої віртуозності, виявляють іскристість усе нових відблисків-відображень, це схоплене лукавим чарівництвом музики трепетне, примхливе, таємниче життя»²⁵.

Продовжуючи лістівську сферу дзвонової образності, К. Дебюссі не вдається до безпосереднього відтворення дзвонів, а занурює їх в інше середовище – листя («Дзвони крізь листя»), передає їхній голос крізь товщу води («Затонулий собор»).

«Дзвони крізь листя» – перша п'єса другого зошита «Образів». У ній колористично відтворено шепіт дерев у струмливій тиші та віддалені дзвони, що ледь линуць на тлі всеохопного спокою. Тільки вслухаючись у тишу, можна почути шурхіт листя, водночас дзвони створюють один із найгучніших звуків. Тож не випадково, що ідея зіставлення цих полярних площин полонила композитора. К. Дебюссі поставив за мету «розчинити» дзвоновість у тиші, де чутно найтихіший шерех.

Тричастинна мініатюра демонструє багатство фактурних і гармонічних знахідок, у яких композитор наближається до свого пізнього пленерного імпресіонізму. Уже на початку твору чітко вирізняються чотири фактурні прошарки, які відразу створюють ефект широкої просторової перспективи. Усі вони, крім витриманого басу, будуються на різноспрямованому русі ступенями цілотнової гами (цілотновість у подальшому знайде розвиток у прелюдії «Вітрила») й одночасно інтонаційно залишаються на місці. Саме в такий спосіб композитор досягає «живої» статички. Цілотновий рух фонових голосів у подальшому змінюється остинатними секундовими (тт. 9, 11), квінтовими

²⁵ Kortot A. The piano music of Claude Debussy. London: printed for J. & W. Chester, LTD, 1922. P. 12.

інтонаціями (тт. 10, 12), квінтолями тридцять других (тт. 13–19), арпеджованими, витіюватими фігураціями (тт. 22–28, 31–39) тощо. Саме такий супровід і є головним засобом створення шелесткого середовища, що огортає дзвони.

Три інтонаційно споріднені теми утворюють коло мелодичних образів першої частини п'єси. Їхня інтонаційна «схожість» створює ефект непомітної мінливості, удаваної статичності, що складається з безлічі миттєвостей руху. Водночас мелодичні голоси відтворюють поодинокі дзвони, які линуть у просторі.

Найбільш яскравого звучання дзвонівість набуває в середньому розділі (т. 24). «Шелесткий» фоновий елемент тут перетворюється на пентатонічні підголоскові дзвоники. Разом із кришталевим звучанням мелодичного голосу він утворює сферу чистої дзвонівості, яка в кульмінації подібна до святкового передзвону (тт. 31–32).

Скорочена реприза повертає тематизм першої частини. Її сумний стан, поглиблений ефектом луни (ламані октави), асоціативно пов'язаний із просторовістю.

«І місяць опромінює руїни храму, що був» – таку символічну назву має середня п'єса другого зошиту «Образів». Емоційний настрій мініатюри «гармоніює з відтворюваною красою старовинного ландшафту, що в нічній неясності злитий з безмовністю руїн, занурених у спогади»²⁶. Це найімпресіоністичніша п'єса циклу. Витримана в тихій звучності («р», «рр»), вона є грою напівтонів, мерехтливих відблисків місячного сяйва, що ковзають поверхнею. Провідним фактурним прийомом двочастинної мініатюри є доволі часто використовуваний композитором паралельний акордово-інтервальний рух, який стане основою прелюдії «Затонулий собор». Порожнисте, об'ємне звучання паралелізмів яскраво відтворює безживну, холодну картину, забарвлену лише місячним сяйвом, яке струменить рештками минулого.

У п'єсі вже чітко простежується зрілий стиль К. Дебюссі. Характер фактурного викладу (паралелізми, октавні подвоєння, щільно й широко розташовані звукові прошарки), тематизм (стислі лаконічні теми), інтонаційна й гармонічна мова (кварто-секундові вертикалі, цілотно-

²⁶ Там само.

вість, пентатоніка), динамічний план (відсутність голосної звучності), уникання кульмінацій дозволяють уважати мініатюру прообразом музичної мови Прелюдій.

Отже, «Образи» засвідчують зламний етап у творчості К. Дебюссі. Саме тут формується система засобів, що в подальшому зреалізується в пізніх творах. У символічних заголовках, які поступово ускладнюються, стають розлогішими та набувають пленерного спрямування, композитор відкрито декларує те, що потім буде винесено наприкінці твору й оточене крапками. В «Образах» іще відчутні романтичні елементи (емоційність кульмінаційних епізодів, віртуозність, похідна від концертного лістівського стилю), проте в них уже прозирають і риси зрілого стилю К. Дебюссі: розшарування фактури, розпорошення тематизму, ускладнення гармоній, використання фонічних прийомів письма, гнучкість ритміки та динамічна багатоманітність.

Утвердження фактурного «пленерного комплексу» в Прелюдіях

Два зошити прелюдій (1910, 1913) стали не тільки узагальненням образного світобачення К. Дебюссі, а й енциклопедією фортепіанних засобів його письма. Усі прелюдії мають програмові підзаголовки, винесені у кінець кожної п'єси та випереджені трикрапками. М. Лонг наголошувала, що музика творів настільки красномовна, що не потребує назв, тому автор подав їх, немов *postscriptum*, «ніби для очищення совісті»²⁷. А. Кортот із цього приводу відзначав, що такий незвичний прийом публікації, коли назви подаються наприкінці кожної п'єси, наштовхує на думку, що композитор бажає, «щоб задоволення виконавця полягало у вгадуванні ним музичного замислу, а з перевірки точності відчуттів народжувалося ніби інтимне спілкування. Цей графічний спосіб у стилі Малларме, безумовно натхненний справжнім символізмом, з навмисною властивістю сюрпризу, який може тривати вельми недовго»²⁸. Композитор «часто зупиняється на достатньо роз-

²⁷ Long M. *Au piano avec Claude Debussy*. Paris: Éditions Billaudot, 2000. P. 101.

²⁸ Kortot A. *The piano music of Claude Debussy*. London: printed for J. & W. Chester, LTD, 1922. P. 21.

пливчастих назвах, які є лише певними словесними випромінюваннями почуття, висловленого в музиці; ці назви швидше здатні продовжити відчуття, ніж його визначити»²⁹. Саме жанр прелюдії, з властивим йому «характером імпровізації, лаконічністю, що допомагає передати музичні думки, не нав'язуючи їм задалегідь установленної строгої схеми розвитку», виявився для К. Дебюссі «особливо сприятливим для здійснення його поетичних спрямувань»³⁰.

Жодну з прелюдій не виконують так часто, як «*Затонулий собор*». За своїм технічним рівнем вона приваблює як професійних виконавців, так і поціновувачів фортепіанного мистецтва, але її складність пов'язана з колористичними завданнями та відтворенням тих звукових ефектів, що їх вимагає пленерне письмо К. Дебюссі.

Основою образного змісту твору є бретонська легенда про затонуле місто Іс, яке спить заклятим сном під морськими хвилями. Проте зрідка, в ранкові години, коли вода прозора, з глибин учуються дзвони, звуки органу й хоровий спів у соборі Іса, проте невдовзі хвили заховують видіння.

П'єса має просту тричастинну форму з великим вступом і кодою. Безумовно, важливу роль у ній відіграють звукозображальні, звуконаслідувальні прийоми. Розпочинається мініатюра зображенням морської стихії, товщу якої долає далекий відгомін дзвонів. Широко розташовані фонічні звучності, що охоплюють крайні регістри, становлять тло, на якому, ніби з глибин моря, підносяться кварто-квінтови вертикалі, створюючи ефект розбіжних водних кіл. Шлейф обертонового звучання огортає гармонічні послідовності. Розшарування фактури заповнює весь регістровий діапазон інструмента, змальовучи безмежність простору.

Перший розділ («*Peu à peu sortant de la brume*») є рухливим. Хоча темпові зміни тут відсутні, басовий тріольний супровід сприяє імітації темпового прискорення. За образним задумом, цей при-

²⁹ Kortot A. La musique française de piano. Paris: Presses universitaires de France reedition numeri, 1944. Vol. 2. P. 16.

³⁰ Kortot A. The piano music of Claude Debussy. London: printed for J. & W. Chester, LTD, 1922. P. 17.

йом використано для зображення повільного виринання собору з морських глибин. Викладений переважно в середньо-низькому регістрі музичний матеріал пронизують дисонантні дзвонові звучання, винесені в протилежний тембральний діапазон, завдяки чому фактурні прошарки не змішуються і дзвін лине над усією звуковою масою.

Поступово фактура ущільнюється, діапазон звучання розширюється й у кульмінації, в октавному подвоєнні, сходячи ступенями До мажорної гами, піднесено лунає святковий дзвін (тт. 22–27). Його високий голос підхоплюється гулом низьких, плагальність гармонії в поєднанні з діатонічністю тематичного матеріалу створюють настрій світлої урочистості. На тлі глибокого тонічного басу линуць масивні паралельні акордові тризвуки хоральної теми – це архаїчний спів, грандіозний у своїй величі католицький хорал (тт. 28–40).

У новому варіанті дзвонових звучань К. Дебюссі використовує інший прийом: фактурно ущільнені дисонантні акордові звучності середньої теситури він занурює в прозорі октавні відлуння крайніх регістрів. Чотириразове повторення такого гармонічного комплексу створює враження застиглого пейзажу (тт. 42–45), на тлі якого природно виникає голос монодії (початок середнього розділу «Un peu moins lent»).

Поступово фактура ущільнюється, багатозвучні акордові комплекси досягають потужного «fortissimo». Це вже не хорал, це стогін, трагічний крик, що долинає з прадавніх глибин. Низхідний рух паралельних вертикалей завмирає на ударах басового дзвону (тт. 68–69).

Реприза є відлунням звучання першого розділу («Comme un echo de la phrase entendue précédemment»). На тлі стугону басової остинатної фігурації лунає тема хоралу. Перенесена в регістр малої октави, вона відтворює рух собору до морських глибин.

Кода відновлює колорит вступу («Dans la sonorité du début»). На тонічному басі звучать висхідні багатоярусні комплекси середньовічного органуму, за образним змістом нагадуючи кола, які розходяться поверхнею води та приховують казкове видіння. Останні

акорди, почергово проведені в усіх регістрах, є відгомонам дзвону, що поринає.

За образністю «найплернішою» вважається IV прелюдія (A-dur), за назву якої К. Дебюссі обрав рядок із вірша Ш. Бодлера «Вечірня гармонія» – «*Аромати і звуки плінуть у вечірньому повітрі*». «Ця прелюдія – дарунок, насичений почуттями, сповнений бодлерівської туги: тривожне зачарування коливань ночі, швидкоплинна знемога, що охоплює нас, жадібних до п'яних насолод, без роздумів про завтрашній день», – так характеризує твір М. Лонг³¹. У мініатюрі композитор ставить за мету відтворити образ, який не має візуального плану і сприймається тільки чуттєво.

Прагнення до такої символіки було на часі: «Мінливість і є сама річ», – декларує А. Бергсон³²; «Невиразного не існує», – проголошує Ш. Бодлер³³. Безумовно, ці та подібні гасла справили на К. Дебюссі значний вплив. Його музика, зазначає М. Лонг, є «чуттєвим перетворенням “невидимого” у природі»³⁴. Найсуттєвішими засадами творчості композитора стають невагомість, невловимість предмета, позбавленого матеріальності; стирання межі між явним і неявним; добирання не кольорів, а відтінків, напівтонів.

«Коли виконують цю прелюдію, завжди здається, що справжнім епіграфом мав би бути четвертий вірш поеми Бодлера: «Меланхолійний вальс і млосне запаморочення», – зазначав А. Корто³⁵. Проте саме вальсова модель на початку прелюдії нівелюється. Композитор, як в імпресіоністичному живописі, розмиває її чіткі обриси, залишаючи лише чуття ковзання. П'ятидольність ритму створює особливу плинність звучання, подібну до плинності повітря і світла, води і хмар, плинності всього живого. Зазвичай романтики використовували геміолу в кульмінаційних розділах форми, прагнучи досягти ефекту

³¹ Long M. Au piano avec Claude Debussy. Paris: Éditions Billaudot, 2000. P. 103.

³² Bergson H. The philosophy of change. London and Edinburgh: T. C. E. C. JACK; New York: dodge publishing, 2016. P. 16.

³³ Baudelaire C. Œuvre complètes, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, édition révisée, complétée et présentée par Claude Pichois. Paris: NRF, 2011. P. 690.

³⁴ Long M. Au piano avec Claude Debussy. Paris: Éditions Billaudot, 2000. P. 124.

³⁵ Kortot A. Cours D'interpretation. Paris: Librairie Musicale R. Legoux. 1934. P. 181.

«stretta». Натомість К. Дебюссі застосував цей прийом на початку твору, ніби приховуючи вальсовість: ритмоформула, більшою мірою «жанру “блакитного вальсу”», ідеалізованого витонченістю гармоній»³⁶, створює атмосферу солодкої вечірньої знемоги.

Інтонація незавершеності, «насичена почуттями, сповнена бодлерівською нудьгою»³⁷, становить інтонаційний код твору. З неї виростає весь музичний матеріал складної тричастинної форми з елементами рондальності. За спогадами, К. Дебюссі мріяв досягти ідеалу музики, «вільної від мотивів», або ж посталої на одному безперервному мотиві, який ніщо не перериває і який ніколи не повертається в первинній формі.

Особливу роль у створенні образу п'єси відіграє гармонічний колорит: «Це – таємниця, порівнянна з владою ароматів. Це – скарб, обіцяний тому, хто може відчутти гармонічну насолоду»³⁸. Барва «пряного аромату» нонакорду, у який збираються середні голоси, надає музичному комплексу неповторності. За висловом Л. Лалуа, гармонія К. Дебюссі містить у собі основу й мету, «оскільки вона прагне передати лише миттєве враження <...> вона позбавлена турбот; вона неспішно смакує зачарування хвилини. У квітнику акордів вона збирає найчарівніші; перше, що визначає її вибір, – це подобатися»³⁹. Багатозвучні акорди, якими викладено тему, віддалені від басового тону на чотири октави, завдяки чому з перших тактів прелюдії виникає враження просторового об'єму.

Друга фраза становить фактурний і змістовий контраст: виклад стискається, змінюється реєстрове розташування. Застосований прийом мелодизації акомпанементу й відсутності вираженої інтонаційної лінії породжує рівнозначність компонентів фактури, нівелює «співвідношення» мелодії та супроводу. Водночас підкреслена дводольність мелодизованого акомпанементу, на тлі якого звучить тридольна

³⁶ Там само.

³⁷ Long M. *Au piano avec Claude Debussy*. Paris: Éditions Billaudot, 2000. P. 104.

³⁸ Там само. С. 128.

³⁹ Louis Laloy (1874–1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky. Copyright by Deborah Priest, 1999. P. 247.

тема, привносить ефект баркарольності. Співіснування цих двох прошарків створює відчуття паралельних просторів.

Друге речення (*En animant un reu*) – вальс із усіма його атрибутами: опорною першою долею, класичною ритмоформулою, обертальним мелодичним рухом. Розподіл на три прошарки – октавно подвоєний бас, акордові середні голоси й мелодичну лінію, що кружляє у верхньому регістрі, – дозволяє охопити велику «площину звучання». До того ж кожен елемент фактури має свою лінію розвитку, що створює багатоплановість і об'ємність композиції.

Вигадливості й примхливості середньому розділу (*En animant*) надає агогічна рухливість. Майже кожен такт має авторські позначки: «*Rubato*», «*Serrez*», «*Cédez*». Вільний «дух *rubato*» є особливістю музики французького майстра, а гра із часом – маркером стилю К. Дебюссі, незалежно від того, у який ремарці це виражається. Вісім позначок щодо зміни темпу (3/4, 5/4, 4/4, 3/4) також зумовлюють надзвичайну гнучкість музики цього розділу.

Контрастне зіставлення регістрів позначає репризу (*Tranquille et flottant*). Вальсовий ритм притаманний і цьому розділу, хоча поділ на такти (5/4, 3/4) не скрізь збігається із жанровою основою. Така «гра» з тактовою рисою є одним із засобів досягнення образної несталості. Калейдоскопічні зміни діапазонів, фактурних комбінацій, тематичного матеріалу і штрихових артикуляцій також спрямовані на відтворення багатовимірності пленерного середовища.

Сформована образність утверджується в останніх тактах прелюдії. Просторовість звукового цілого досягається концентрацією різних прийомів: зіставленнями фактурного викладу (щільне – широке розташування), штриховою контрастністю («залізоване стакато» – легато), ритмічною неоднорідністю (дрібні – довгі тривалості), одночасним використанням усього регістрового діапазону інструмента. Ці чотири такти, на думку багатьох музикантів, є неперевершеними: досягнута звукова перспектива здається безмежною, а слух потопає у просторі.

Безумовно, однією із чільних тем творчості К. Дебюссі є морська стихія. У листі до А. Мессаже композитор зізнався: «Ви, можливо, не знаєте, що у дитинстві я був призначений чудовій кар'єрі моряка,

і тільки примхи долі змусили мене звернути з цього шляху. Проте до моря я назавжди зберіг щиру пристрась»⁴⁰.

Звісно, К. Дебюссі не був першовідкривачем музичних морських пейзажів. Практика відображення водної стихії в музиці до ХХ століття вже сформувала певний звуковий «аквакомплекс», проте композитор шукав власні шляхи творення образу моря. На відміну від митців, які зображували безпосередньо «воду», він намагався відтворити морський простір опосередковано.

Прелюдія «*Vitрила*» незвичайна тим, що в ній відсутня панорама самого моря, яке ніби винесено «за кадр». Увагу сконцентровано на єдиному морському атрибуті, який є уособленням моря і без нього не існує. Водночас вітрила є символом руху, повітря, тож залежно від їх зображення відчувається стан самого моря. Характеризуючи п'єсу, А. Корто писав: «У осяяному порту човни на відпочинку. Лець коливаються вітрила, а вітерець, напинаючи їх, вабить біг білого крила ласкавим морем до обр'ю – туди, де поринає сонце»⁴¹. Але найточніший опис образності твору дає М. Лонг: «Вітрила» – це нематеріальний образ човнів на морі»⁴². Справді, за допомогою музичних засобів створюється враження, що об'єкт зображення, подібний до «примарного видіння», знаходиться дуже далеко, майже на межі зникнення, й цю відстань заповнює великий повітряний простір.

Інтонаційне підґрунтя простої двочастинної репризної форми прелюдії становить варіантне повторення двох мотивів, які розгортаються на ритмоформулі остинатного баса. Перший із них – «мотив поклику» (мотив «а», «très doux»): «У морі мають плавати лише Сирени...», – писав в одному з листів композитор⁴³. Підкреслена синкопою заклична інтонація, що сягає другої октави, сприймається як відлуння, яке тане в повітрі. Таке ритмічне подання в поєднанні з ладовим колоритом цілотноності, де відсутні ладові тяжіння, з одного боку, створює відчуття статичності, застигності, з другого – невагомого

⁴⁰ Debussy C. Selected Letters. Publisher: Faber & Faber, 1987. P. 100.

⁴¹ Kortot A. The piano music of Claude Debussy. London: printed for J. & W. Chester, LTD, 1922. P. 17.

⁴² Long M. Au piano avec Claude Debussy. Paris: Éditions Billaudot, 2000. P. 103.

⁴³ Debussy C. Selected Letters. Publisher: Faber & Faber, 1987. P. 118.

подиху вітерця, який приніс на своїх крилах далекий відгомін голосів сирен.

Октавний низхідний рух ступенями цілотонової гами (другий елемент теми) в глибині контроктави породжує басове остинато. Саме воно і є підґрунтям музичної тканини твору – звуковим елементом, що виконує не акомпанувальну роль, а являє собою основу музично-образного цілого. Остинато звучить до останніх тактів п'єси як символ холодних і моторошних морських глибин. Характерна ямбічна ритмічна формула баса, з одного боку, є елементом скутості, нерухомості, з другого – відтворює звукові коливання. Інтонаційно продовжуючи «мотив поклику», остинато згодом дублюється в партіях крайніх голосів, утворюючи звукову арку, що охоплює великий звуковий простір: виникає враження об'ємності композиції та поринання в безмежне повітряне середовище. Обертоність використаних засобів, до спектра якої вкладається весь подальший музичний матеріал, є запорукою неосаяжності цього простору.

Другий мотив (мотив «в», т. 6) – легатний триступеневий хід подвоєної в октаву цілотонової гами – ритмічно протистоїть басовому остинато. Засобами пауз і ліг К. Дебюссі уникає сильної долі, а отже, й метричної пульсації, яку задає бас. Характеризуючи ритміку композитора, О. Мессіан відзначає: «Ми згадували Дебюссі у зв'язку з <...> його любов'ю до природи, повітря, води. Саме це привело його до нерівномірності у тривалостях <...> тобто до справжнього ритму»⁴⁴. Композитор часто використовує прийоми ритмічного контрасту, передусім у прелюдях («Дельфійські танцівниці», «Кроки на снігу» тощо). Поєднання ліній, які мають різні ритмічні завдання, допомагає позбутися точності й чіткості, створити відчуття нематеріальності, невагомості образу.

Друге речення (т. 10) разом із початковою інтонацією повертає і статичність. Дія не відбувається, й усі музичні засоби зосереджено на відтворенні такого стану. Композитор психологічно тонко вибудовує образність: кожен музичний елемент він подає спочатку окремо,

⁴⁴ Messiaen O. In quest of rhythm. *Music and Color. Conversations with Claude Samuel*. Paris: Editions Belfond, 1986. Translation copyright by Amadeus Press, 1994. P. 70.

дозволяючи відчутти відмінність і самостійність складників, а потім поєднує мотиви засобом реєстрового розшарування, досягаючи враження об'ємності й неосяжності простору, у який поринають вітрила. Таке композиторське подання, коли теми у своєму розвитку повертаються до вихідного стану (мотиви «а», «в») або взагалі залишаються незмінними (басове остинато), дозволяє створити враження нерухомості музичного матеріалу, домогтись ефекту статички, не притаманного часовому музичному мистецтву.

Завдяки використанню дрібних тривалостей, пунктирного ритму, тріолей, коротких форшлагів тощо друга частина здається рухливішою, хоча насправді темп не змінюється. Композитор удається тут до одного з улюблених прийомів – реєстрової зміни теми, що дозволяє ніби з іншого боку висвітлити музичний матеріал, по-новому поглянути на ті самі речі. Варіаційно розвинений мотив «в» отримує в цьому розділі роль мелодичного голосу. Поступово розгортаючись, він сягає третьої октави, проводиться в октавно дубльованому акордовому викладі й стає інтонаційним підґрунтям кульмінації. На відміну від попереднього розділу, де кожна музична побудова роз'єднувалася паузою для створення статичності, тут вони майже відсутні, тому розділ сприймається як цілісний звуковий шар. За допомогою різноплановості звукових прошарків досягається ефект багатовимірності простору. Своєрідна остинатність, тобто поєднання двох планів, фіксованого й плинного, де стійкий елемент розташований у верхньому реєстрі, працює на звукову перспективу. Водночас остинатна фігурація, як елемент статички, створює відчуття «нерухомого простору», що асоціюється із живописом, також просторово нерухомим.

У кульмінації прийом застосування полігармонічного комплексу, широке реєстрове охоплення, яке заповнюється глісандувальними пасажами, створює враження звукового об'єму, прискорення темпу, використання дрібних тривалостей – ефект рвучкого вітру, який напинає вітрила. Проте подув вітру – явище нетривале, й усе знову повертається до попереднього стану.

Обернена реприза створює відчуття серпанку, у якому обриси речей стають майже нерозрізненими. Ефект далекої відстані, коли все перебуває на межі зникнення, композиторові вдалося створити за до-

помогою незвичайного фактурного рішення – полегшення й розосередження фактури. Різноспрямовані, широко розташовані її елементи створюють ефект множинності звукових потоків, багатомірності їх сприйняття. За образністю це нагадує незліченні повітряні коливання, притаманні природі. Як відзначає О. Мессіан, «завдяки спостереженням за природою К. Дебюссі вловив цей аспект руху, постійне коливання, яке він переніс у свою музику і завдяки цьому став одним із найвидатніших реалістів усіх часів»⁴⁵.

Особливу роль у музиці К. Дебюссі відіграють так звані «другорядні» елементи форми: динаміка, артикуляція й агогіка. Саме із застосуванням засобів динамічного, артикуляційного й агогічного протиставлення відбувається диференціювання фактури, що дозволяє отримати просторовий ефект, повітряне, «плернерне» звучання. «Чим різноманітніший “артикуляційний словник” композитора, чим більше артикуляційних опозицій він може застосувати, тим різноманітнішим і виразнішим є динамічний та ритмічний і в цілому – експресивно-мовний потік його музики», – зазначає О. Сокол⁴⁶. У монографії «Теорія музичної інтерпретації» музикознавець здійснює артикуляційний аналіз «Прелюдій» для фортепіано К. Дебюссі. Узагальнюючи, він зауважує, що в циклі застосовано 24 різновиди артикуляцій, серед яких «цілковито переважають легато і “залізоване стакато”»⁴⁷. Саме на поєднанні або протиставленні цих штрихів майже всуціль і побудовано прелюдію «Вітрила». Відмінність вимови інтонаційних елементів зумовлює характеристичність, особність кожного з них. «Артикуляційна палітра композитора доповнюється до того словесними ремарками, що уточнюють характер вимови фактурних елементів, ступінь їхньої підкресленості, зв’язності або уривчастості й т. ін.»⁴⁸.

Поряд із «водними» пейзажами увагу композитора також привертає і стихія вітру. В листі до Р. Годе він пише: «Мене <...> приваблює

⁴⁵ Там само.

⁴⁶ Сокол А. Теорія музичної артикуляції. Одеса: ОКФА, 1996. С. 106.

⁴⁷ Там само. С. 167.

⁴⁸ Там само. С. 166.

думка податися разом із вами слухати вітер у горах <...> він проспівав нам тільки музику, виткану з безлічі гармоній, які він, пролітаючи, зібрав у верхівках дерев»⁴⁹.

Відтворенню повітряної стихії в музиці циклу Прелюдій присвячено дві п'єси – «Вітер на рівнині» і «Те, що бачив західний вітер», які мають чимало спільного: швидкий темп (*animé*), дрібні тривалості нотного викладу, остинатний рух, динамічні контрасти тощо. Зокрема К. Зенкін вважає, що можна говорити про символічний «мотив вітру», який єднає обидві прелюдії (а також мі-бемоль мінорний предикт прелюдії «Вітрила»).

Назва прелюдії «*Вітер на рівнині*» перегукується з рядками Ш. Фавара «Вітер на рівнині залишає свій подих», які є епіграфом до вірша П. Верлена «*C'est l'extase*», тому можна припустити, що назва п'єси запозичена із цього епіграфа.

«Вітер на рівнині» (b-moll) породжує яскраві зорові образи: «то таємничий, то швидкий, він ковзає гладкою травою, чіпляється за чагарники, рве тини, а іноді в молодечому запалі ранку раптовим сильним подувом хилить довгою хиткою хвилею хліба, що досягають»⁵⁰. Створюючи ефекти неочікуваних поривів вітру або шквалів, композитор широко використовує звуконаслідувальні прийоми. Майже вся прелюдія побудована на остинатній формі руху, що іноді переривається ланцюгом секвентних низхідних септакордів або стрімкими «ривками» тризвуків. Незважаючи на досить скупі фактурні засоби, у музиці яскраво втілено відчуття простору й руху. Особливістю інтонаційного подання є використання секундового інтервалу як основи остинатної формули. Саме цей прийом допомагає досягти ефекту завивання вітру, його сумного свисту. За фактурним викладом п'єса є вражаючим прикладом фонічної щільності. Тематичний матеріал реєстрово максимально наближений до остинатного тла й укупі з ним утворює суцільний звуковий шар. Така тематична невиразність є втіленням випадковості, хиткості зобра-

⁴⁹ Debussy C. Selected Letters. Publisher: Faber & Faber, 1987. P. 188.

⁵⁰ Kortot A. The piano music of Claude Debussy. London: printed for J. & W. Chester, LTD, 1922. P. 17.

жуваного середовища. Широке регістрове розшарування створює відчуття незамкненого простору.

Використання засобу ритмічного збільшення в коді сприяє «послабленню поривів вітру». Заключний інтонаційний мотив ніби завмирає «посеред шляху». Він «зависає» на подовженій педалі (*laissez vibrer*), що «огортає закінчення п'єси густою вібрацією»⁵¹ і, здається, зупиняє миттєвість.

Поєднання «моря й вітру» в прелюдії «*Те, що бачив західний вітер*» (*fis-moll*) – то картина лютування руйнівної стихії. У Франції західний вітер зазвичай дме з океану, приносячи туман і дощ, у його шумі вчуваються трагічні відгомони кораблетрощ. Видовище стихії тут безрадісне. «Жахливі шквали урагану, океан, що розбушувався, – зауважує М. Лонг, – виявляють пристрасть автора до цих стихій, надають їм характеру дикої епопеї, яка охоплює простір і час, оповідає про катаклізми всіх ер, що існували»⁵². Це «жахлива примара урагану, коли у завиваннях моря <...> чутно передсмертні лементи, які перекочуються від хвилі до хвилі»⁵³.

Фактура прелюдії ґрунтується на так званих загальних формах руху: арпеджованих і гамоподібних пасажах, низках паралельних розкладених тризвуків, секвенційних побудовах, остинатних формулах, тремоло тощо. «На початку прелюдії “Те, що бачив західний вітер”, – відзначає О. Сокол, – панує стихія сонорно-моторних лавин арпеджіо, що “здіймаються” і потім переходять у “фанфари” якихось жахливих “ієрихонських труб” і безперервне тремоло, яке переривається різкими “покликами” з артикуляціями типу *martelé* меді (наче тромбони або туби)»⁵⁴. На відміну від «Вітру на рівнині», де фактура є досить щільною, тут обсяг охоплення басового регістру становить дві з половиною октави. Привертає увагу інтонаційна спорідненість обох «повітряних» п'єс – застосування інтервалу великої секунди як елементу символічного «вітрового мотиву».

⁵¹ Kortot A. Cours D'interpretation. Paris: Librairie Musicale R. Legouix. 1934. P. 181.

⁵² Long M. Au piano avec Claude Debussy. Paris: Éditions Billaudot, 2000. P. 106.

⁵³ Kortot A. The piano music of Claude Debussy. London: printed for J. & W. Chester, LTD, 1922. P. 18.

⁵⁴ Сокол А. Теорія музичної артикуляції. Одеса: ОКФА, 1996. С. 173.

Мелодія, яка формується з повторення однієї ноти, доповненої низхідними трихордовими форшлагами (тт. 3–4), інтонаційно споріднена з мелодичною будовою прелюдії «Вітер на рівнині», а отже, інтонаційний «словник вітру» К. Дебюссі включає також пентатонічний трихорд.

Розділ «Commencer un per au dessous du mouvement» виникає ніби здалеку (низький регістр, «pp»), немов таємничий гуркіт, який приховує в собі неабияку силу. Тріольний рух паралельних тризвуків, що розгортається на тонічному басі, готує кульмінаційний епізод: поступово збільшується обсяг звучання, зростає гучність («mf», «f», «ff»). У викладенні багатозвучних акордів, які заповнюються стрімкими злетами ламаних октав, кульмінація сприймається як гімнічна пісня стихії, що розшаленілася (тт. 22–23). Це вже не просто вітер, це буря, ураган, що змітає все на своєму шляху. Тема, яка є точним повторенням жалібної інтонації, що експонувалася на початку прелюдії (тт. 11–15), за нових умов декларується вперто й невідступно (*très en dehors*). «Це справді “ієрихонські труби” – такий жакхливий їхній поклик»⁵⁵. Ураган утверджує своє панування, розгинаючи басові глибини потужним громовим ударом (тт. 53–54).

«Furieux et rapide» відновлює основний характер твору, стисло повторюючи перший розділ: вітер лине, шалений і руйнівний. Наче лиха примара, на тлі квінтового тремоло в контроктаві «subito pp» лунає хорал із мажорних тризвуків. «Уся ця музика малюється в чорному»⁵⁶. У заключному епізоді (*Serrez et augmentez*) фактура і штрихи раптово змінюються. Повторювана басова формула (стакато в пунктирно-тріольному ритмі) разом із короткими акцентованими арпеджжованими акордами відбивають посилення напруги. Поринанням у безодню сповнені акорди з потроєних в октаву секунд, що здалека, як пророкування, звучали в першому розділі твору. Заключні звуки прелюдії – «найвище вираження жаху...»⁵⁷.

⁵⁵ Там само.

⁵⁶ Kortot A. Cours D'interpretation. Paris: Librairie Musicale R. Legouix. 1934. P. 183.

⁵⁷ Там само.

Отже, в обох прелюдіях, які відтворюють «повітряну стихію», основою образу є мінливість і рух. Застосовуючи принцип калейдоскопічної зміни різних елементів музичної мови та підтримуючи швидкий темп (максимум звуків на одиницю часу), композитор досягає ефекту пересувної субстанції. Засоби, використані в прелюдіях «Вітер на рівнині» і «Те, що бачив західний вітер» (інтонаційно-лаконічний тематизм, що потопає у фонових фігураціях; «рівноправність» у співвідношенні рельєфу і тла; тематична «незавершеність», «відкритість»; варіантна повторюваність матеріалу; контрастні зміни фактурного розташування; зіставлення великих прошарків різної звукової щільності), багато в чому збігаються із засобами «плерного» письма композитора. З огляду на це можна зробити висновок, що «прелюдії вітру» є прикладом «рухомого плеру» К. Дебюссі. «Мелодичне, пластичне, моторно-фігурне інтонування ніби спеціально вигнане з них. Основними засобами вимови <...> є тремольвання, мартеле, стакато нон легато, а також ударна акцентність»⁵⁸.

Наведені засоби відтворення плеру застосовано й у інших прелюдіях К. Дебюссі, зокрема «Дельфійських танцівницях», «Кроках на снігу», «Мертвому листі», «Вереску» тощо. Аналізовані у науковій розвідці твори подано як приклади формування фактурного комплексу плерного письма французького майстра.

Висновки. Отже, плерний фактурний комплекс, який сформувався у фортепіанній музиці К. Дебюссі, увібрав у себе досвід усього попереднього розвитку музичного мистецтва. Витоки плерних уявлень сягають первісного суспільства, де значного поширення набуло музикування просто неба, зокрема звукова сигнальність (дзвони, фанфара, мисливські та пастуші роги тощо), звуконаслідування (імітування голосів тварин, ефект луни). На підґрунті первинних форм музикування постали музичні жанри, безпосередньо пов'язані з плерним простором: альба, серенада, ноктюрн передбачали виконання на відкритому повітрі. Згодом сформувалися вторинні жанри відтворення плеру – качча, мадригал, пастораль, баркарола, де просторові ефек-

⁵⁸ Сокол А. Теорія музичної артикуляції. Одеса: ОКФА, 1996. С. 173.

ти утвердилися як певний художній прийом у музиці, призначений для виконання в замкненому середовищі.

Семантика пленеру закріпилась у програмових назвах творів, зокрема композиторів-романтиків. Особливу роль тут відіграв Ф. Ліст, який узагальнив увесь попередній досвід утілення музичного пленеру. У різножанрових мініатюрах композитор охопив майже всю сферу звуконаслідувальних просторових ефектів. Використовуючи засоби піаністичної фактури, він відтворив звучання дзвонів («La campanella», «Женевські дзвони», «Передзвін», «Вечірній дзвін»), водну стихію («На Валленштадському озері», «Біля джерела», «Фонтани вілли д'Есте»), сигнальну семантику (етюди E-dur за Н. Паганіні, «Дике полювання»), атмосферні явища (етюд «Заметіль»), просторові образи (етюди «Пейзаж», «Вечірні гармонії»). Максимально реалізуючи потенціал засобів вторинного відтворення просторовості, Ф. Ліст винайшов також певні пленерні прийоми письма, у гармонічних, тембральних і фактурних знахідках упритул наблизившись до імпресіонізму. Проте власне пленерний музичний комплекс сформувався у творчості К. Дебюссі.

Пленерність оприявлена вже в циклі «Образи», де композитор знаходить засоби відтворення не самого предмета, а його відображення (у воді, місячному сяйві, листі). За принципами фактурної організації п'єси циклу ще поєднують пізньоромантичне письмо з новаторськими прийомами відтворення пленеру, проте вже в назвах мініатюр композитор чітко визначає сферу образності, що є предметом зображення.

Остаточно пленерний фактурний комплекс утвердився у Прелюдях. Специфіка часової та фактурної організації цих мініатюр пов'язана із самоцінністю звука, усвідомленням його як самостійної чуттєво-пластичної одиниці. «Рух звука» у просторі та його «розчинення» в тиші стають символами безперервної мінливості і плинності життя. Переважання звукової колористики послаблює функціонально-гармонічну логіку й метричну сталість музичного матеріалу, де звукові сполучення (інтонації) є певними символами, залежно від асоціативно-образного ряду твору.

До основних маркерів пленерного фактурного комплексу належать:

- фактурний поділ музичного матеріалу на звукові прошарки, які існують незалежно один від одного й не змішуються в загальному плані звучання (об'ємність композиції);
- гармонічне зіставлення паралельних звукових шарів, використання пентатоніки, цілотноності (багатоплановість рельєфу);
- ритмічна контрастність, поєднання неоднаково метро-ритмічно впорядкованих ліній (хиткість, нематеріальність образу);
- урівноваження за значенням супровідного й тематичного голосів, що розчиняє мелодичні обриси (нівелювання ясності, чіткості зображуваного);
- фрагментарність і лаконічність тематичного матеріалу, що подається не в розвитку, а фактурному, тембральному варіюванні, мозаїчних зіставленнях (багатство градацій світлотіні, мінливість простору);
- використання агогічних і темпових відхилень, «гра з тактовою ризикою» (нестійкість, мінливість, плинність миттєвостей дійсності);
- застосування остинатних форм, зокрема органних пунктів, фігурацій (стани застигlosti, заціпеніння);
- регістровий контраст із багатоярусним дублюванням голосів (просторова багатовимірність).

Важливим чинником звукового відтворення пленеру є виконавська інтерпретація. За допомогою специфічно піаністичних засобів, зафіксованих композитором у нотному тексті (штрихи, темпові та словесні авторські ремарки, педаль, динаміка), а також виконавських прийомів (різноманітність туше, широка артикуляційна палітра, витончене нюансування) можна досягти справді пленерних звучань. О. Сокол доречно зазначає, що всі виконавські засоби – «темпоритм, агогіка, динаміка, артикуляція, тип експресивної цілісності зливаються в єдиному стилістично забарвленому інтонаційно-художньому потоці музики великого “майстра нюансів”»⁵⁹, музики, що створює «блаженне відчуття “гармонічного” й гармонійного»⁶⁰, дарує насолоду, вібрує й зачаровує витонченими нюансами мінливого пленерного простору.

⁵⁹ Сокол А. Теорія музичної артикуляції. Одеса: ОКФА, 1996. С. 175.

⁶⁰ Long M. *Au piano avec Claude Debussy*. Paris: Éditions Billaudot, 2000. P. 41.

Література

1. Біблія. Книги священного писання Старого та Нового завіту. Київ: Видання київської патріархії Української православної церкви Київського патріархату, 2004. 1407 с.
2. Демченко А. Ференц Лист: веги еволюції. *Ференц Лист и проблемы синтеза искусств*. Харьков: РА-Каравелла, 2002. С. 25–42.
3. Дем'яненко Л. Імпресіонізм у музиці, живопису та літературі (Коцюбинський і Чюрльоніс). *Науковий вісник Ужгородського університету*. 2011. Вип. 26. С. 41–45.
4. Загладько А. Фортепіанна компонента у концертному житті Києва 70–80-х років XIX століття (за матеріалами періодики): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 2020. 381 с.
5. Зінкевич Е. Динамика обновления: Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е – нач. 80-х годов). Київ: Музична Україна, 1986. 184 с.
6. Зінкевич О. Маршрути творчих пошуків (камерно-інструментальний ансамбль). *Музична критика і сучасність*. Київ: Музична Україна, 1984. Вип. 2. С. 57–76.
7. Калинин С. Трансцендентное в философии XVIII – первой половины XIX веков и творчестве Листа. *Ференц Лист и проблемы синтеза искусств*. Харьков: РА-Каравелла, 2002. С. 92–100.
8. Кравченко А. Семіологія камерно-інструментального мистецтва України кінця XX – початку XXI століть: дис. ... д-ра мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, НАКККіМ, 2021. 363 с.
9. Рільке Р. Думки про мистецтво і поезію. Київ: Мистецтво, 1986. 293 с.
10. Сокол А. Теорія музичної артикуляції. Одеса: ОКФА, 1996. 208 с.
11. Baudelaire C. Œuvres complètes. Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, édition révisée, complétée et présentée par Claude Pichois. Paris: NRF, 2011. 1184 p.
12. Bergson H. The philosophy of change. London and Edinburgh: T. C. E. C. JACK, New York: Dodge Publishing, 2016. 96 p.
13. Debussy C. Selected Letters. Publisher: Faber & Faber, 1987. 384 p.
14. Gieseeking W. So wurde ich Pianist. Wiesbaden: Zweite Auflage, 1963. 56 p.
15. Kortot A. Cours D'interpretation. Paris: Librairie Musicale R. Legouix, 1934. 281 p.

16. Kortot A. La musique française de piano. Paris: Presses universitaires de France reedition numeri, 1944. Vol. 2. 280 p.
17. Kortot A. The piano music of Claude Debussy. London: printed for J. & W. Chester, LTD, 1922. 28 p.
18. Kundera M. Les testaments trahis. Paris: Éditions Gallimard, 1995. 336 p.
19. Lettres de Claude Debussy à son éditeur. Paris: Jacques Durand, 1927. 203 p.
20. Liszt F. Album d'un voyageur: Avant-Propos. Budapest: EMB, 2007. 236 p.
21. Liszts F. Musikalische werke: in 33 vols. Serie II: Works for pianoforte. Leipzig: Breitkopf and Härtel, 1910. Band 1: Etüden für Pianoforte zu 2 Händen. 157 p.
22. Louis Laloy (1874–1944) on Debussy, Ravel and Stravinsky. Copyright by Deborah Priest, 1999. 358 p.
23. Long M. Au piano avec Claude Debussy. Paris: Éditions Billaudot, 2000. 170 p.
24. Messiaen O. In quest of rhythm. *Music and Color: Conversations with Claude Samuel*. Paris: Editions Belfond, 1986. Translation copyright by Amadeus Press, 1994. P. 67–83.
25. Rolland R. Essays on Music. New York: Allen, Towne heath, JVC, 2008. 388 p.
26. Schumann R. Gesammelte Schriftenuber Musik und Musiker. Hansebooks, 2017. Band 2. 384 p.

**КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ ЦИКЛИ Д. МІЙО ТА А. ОНЕГГЕРА
НА ВІРШІ Ж. КОКТО В КОЛЕСІ БУТТЯ
ФРАНЦУЗЬКОГО МОДЕРНІЗМУ**

Краснощок Катерина

кандидат мистецтвознавства, доцент

Krasnoshchok Kateryna

PhD in musicology, Associate Professor

ORCID: 0000-0003-0804-6807

DOI 10.34064/khnum5-03.06

В основі дослідження постає вивчення вокально-інструментальних циклів «Три поеми» та «Шість віршів Жана Кокто» періоду становлення французького модернізму двох композиторів «Групи Шести» – Даріуса Мійо та Артура Онеггера. Першоджерела обох творів належать перу їх друга і соратника, видатного поета, режисера, художника, драматурга, ідеолога авангардного руху у Франції – «Принца Поезії» ХХ століття Жана Кокто.

У дослідженні представлено авторський підрядковий переклад віршів поета, що отримали нове існування як композиторські інтерпретації. Багаторівневий аналіз поетичного і музичного просторів цілого, зокрема семантичний аналіз текстів Ж. Кокто й аналіз музичної драматургії вокально-інструментальних циклів, виявив затвердження естетики «нової простоти».

«Трьом поемам» Д. Мійо притаманні метафоричність висловлювання, що базується на алюзивності. Циклу властива «кадрова» драматургія та використання методу гри. Риси афористичного стилю Ж. Кокто увиразнюються завдяки ущільненню, концентрації інформації, що віднайшли втілення у системі музичних смислообразів.

В основу концепції «Шести віршів Жана Кокто» покладено вічні теми мистецтва: дитинство і старість, життя і смерть, любов і краса. Вокальний цикл трактовано як атрибутивно-антуражний, декоративний театр, у якому кожний вірш-мініатюра – сцена однієї декорації, синопсис, що надає «ключ» до усвідомлення цілого.

У роботі зроблено висновок, що визначальним завданням Д. Мійо та А. Онеггера було втілення в музиці тих метафор, які містить поезія

Жана Кокто. Це зумовило виникнення спільних музичних смислообразів – лейтінтоном. Вони ємно відображають художній світ поезії їхнього автора. Серед них: лейтінтонами дуги, літаври, подиху, різновиди *ostinato* («Три поеми») та лейтінтонами зітхання, дуги, сигналізови, узагальнення через жанр хоралу («Шість віршів Жана Кокто»). Ключовим символом на рівні формоутворення (вокально-інструментальний цикл) і смислоутворення (лейтінтонома кола) обох творів постає ідея колеса буття.

Вступ. З кінця ХІХ століття мистецьку Францію охопив рух, який спричинився до появи нових естетичних програм, художніх стилів і напрямів, – так починалася доба високого модернізму й одночасно відбувалося руйнування усталених канонів. Визначну роль у цьому двоєдиному процесі відіграв Жан Моріс Ежен Клеман Кокто – виразник ідеалів паризької богеми: художників, літераторів, музикантів, серед яких ті, що стояли в авангарді руху оновлення мистецтва Франції, а саме – Ерік Саті й композитори «Групи Шести» (*Groupe de Six*).

У статті «Нова музика у Франції» (1922) Ж. Кокто наголосив: «Група Шести – це об'єднання суто дружнє, яке спілкується з художниками та поетами, і кожен у ньому зберігає свою свободу, поважає те, що здається йому добрим, і пише, що забажає»¹. Поет вважав, що не стільки подібність творчого почерку і стилю об'єднала французьких музикантів, скільки «лінія їхніх душ», спільне налаштування на творчий пошук в атмосфері дружньої підтримки. Показовими є слова Ж. Кокто з промови до ювілейного концерту «Групи Шести» в Театрі Єлісейських полів, виголошеної в 1953 році: «Привілей групи за назвою “Французька Шістка”, як на мене, полягав не в загальній естетиці, а в тому, що це об'єднання друзів... Крім того, віддамо належне Ерікові Саті; він до групи не входив, але його мелодична лінія – настільки чиста, стримана, благородна – завжди була нам за справжню школу»².

¹ Cock and Harlequin: Notes concerning Music by Jean Cocteau. URL: https://archive.org/stream/CockAndHarlequin/Cock%20and%20Harlequin%20%28Jean%20Cocteau%29_djvu.txt (дата звернення : 19.02.2022).

² Там само.

Е. Саті й композитори «Групи Шести» написали чимало творів на тексти «великого поета», як називала Ж. Кокто славетна Едіт Піаф. Це балети, опери, сценічні постановки, музика до кінофільмів, вокальні опуси. Прикметно, що жанр вокально-інструментального циклу на вірші Ж. Кокто входить до кола інтересів майже всіх композиторів – представників французького модернізму, які співпрацювали з ним.

Даріус Мійо: «естетичний променад» рядками «Трьох поем» Жана Кокто

Даріус Мійо (1892–1974) любив повторювати, що належить до ідеальної країни, серце якої б'ється в його рідному Провансі. Широкі композиторські зацікавлення проклали місток між класичною й популярною музикою, і Д. Мійо буквально подолав шлях від Єрусалиму до Ріо, про що свідчать самі назви його опусів: «*Poèmes Juifs*» («Єврейські поеми»), «*Carnaval a la N. Orlean*» («Ново-орлеанський карнавал»), «*Le Bal Martiniquais*» («Мартиніканський бал»), «*Suite Française*» («Французька сюїта»), «*Kentukiana*» («Кентукіана»), сюїта «*Saudades do Brazil*» («Туга за Бразилією», існують дві версії: для оркестру і для скрипки та фортепіано). Композитор багато писав для фортепіано: три п'єси для фортепіано «Осінь» (1932), сюїта для двох фортепіано «Скарамуш» (1937), «Новоорлеанський карнавал» для двох фортепіано (1947), сюїта для чотирьох фортепіано «Париж» (1948) тощо.

Особливе місце у творчому доробку Д. Мійо посідають камерно-вокальні твори: вокальна сюїта для голосу й фортепіано на тексти Андре Жиди «Аліса» (1913), пасторалі для голосу й семи інструментів «Сільськогосподарські машини» (1919), сюїта для голосу й фортепіано «Каталог квітів» (1920). Композитор неодноразово надихався поезією Ф. Жамма, Ф. Р. де Шатобріана, П. Клоделя, Л. Латіля, А. Люнеля, Р. Тагора. Але насамперед до кола зацікавлень Д. Мійо входять тексти ідеолога французького модернізму, його побратима за авангардним рухом, ревного обстоювача ідеалів «Нового мистецтва», поета, драматурга й режисера Ж. Кокто. У співдружності з ним

протягом 1919–1926 років було створено сінема-балет «Бик на даху» (1919), танцювальну оперету «Блакитний експрес» (1924), оперу-пісню «Бідний матрос» (1926).

У 1919 році побачив світ спільний витвір Д. Мійо і Ж. Кокто – присвячений Е. Саті камерно-вокальний цикл «Три поеми», прем'єра якого відбулась у паризькому театрі «Мішель» у травні 1921 року. Це були часи становлення нового мистецтва, коли композитори «Групи Шести» намагались уповні зреалізувати естетичні настанови маніфесту Ж. Кокто «Півень і Арлекін», спрямованого на очищення мистецтва від впливу імпресіонізму й утвердження сучасних естетичних ідеалів та засобів виразності.

Цього ж року і Франсіс Пуленк написав вокально-інструментальний цикл «Кокарди» з трьох номерів на тексти Ж. Кокто. Тип поетового віршування, образне коло й композиційні особливості свідчать про спорідненість творів цих представників «Групи Шести», композиторські стилі яких доволі своєрідні. Невипадково Д. Мійо ставився до Ф. Пуленка з безмежним пієтетом.

Образна манера камерно-вокального циклу «Три поеми» Д. Мійо на тексти Ж. Кокто споріднює його також із сінема-балетом «Бик на даху», написаним тоді ж, коли й «Три поеми», й уперше представленим у Парижі 1920 року. У згаданих творах, безперечно, відбулося захоплення обох митців майстерністю братів Фратіннелі з цирку «Медрано» (до речі, хореографія «Бика на даху» рясніє акробатично-цирковими номерами).

Однією з прикметних рис типу віршування Ж. Кокто є лаконізм висловлювання. На його переконання, «справжній поет і його мистецтво має враховувати особливості нашого сприйняття, тобто бути синтетичним, воно має прагнути зосередити в одному рядку те, що раніше розтягувалося на чотири строфи, адже не сторінка сумного тексту, а диво до ладу дібраного слова викликає в нас справді чудові слъози»³.

³ Cock and Harlequin: Notes concerning Music by Jean Cocteau. URL: https://archive.org/stream/CockAndHarlequin/Cock%20and%20Harlequin%20%28Jean%20Cocteau%29_djvu.txt (дата звернення: 19.02.2022).

Камерно-вокальний цикл «Три поеми» складається з трьох різних за формою мініатюр у жанрі *melodie*. «*Melodie* була здатна втілити найнесподіваніші художні рішення, продиктовані поетичним текстом, навіть такі, які йшли врозріз із усією попередньою традицією й музичною практикою»⁴.

Присвячення Е. Саті засвідчує прихильність Д. Мійо до ще одного апологета французького модернізму, але вже в музиці. Ж. Кокто влучно оцінив потужний вплив, що його Е. Саті справив на тогочасну молодь: «щиросерді ароматні гілки стилю композитора живили молоде покоління, втомлене від надлишку прийомів і хитрощів»⁵. Як і Ж. Кокто, Е. Саті передбачив подальші шляхи розвитку французького мистецтва, пов'язавши його музичну іпостась зі сферою гармонії. Його композиторському стилю притаманні дисонуючі акорди, що виходять за межі правил шкільної науки.

Саме до атонального письма, культивованого Е. Саті, і звертається Д. Мійо у «Трьох поемах». Водночас кожен вірш із музикою цього вокально-інструментального циклу репрезентує певну тональну сферу. Вокальна партія має мелодекламаційні риси «пісенно-романсових висловлювань», де першорядна роль належить поезії.

Цикл відкриває мініатюра «*Fumée*» («Дим»). Звернімося до підрядкового перекладу поетичного першоджерела⁶:

Дим

*Дозвіл курити. Вокзал
Л'Екюєр із Медрано
Коли ти куриш сигару
Стрибаєш через кільця.*

⁴ Жаркова В. Прогулки в музикальному мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания автора): монографія. Киев: Автограф, 2009. С. 205.

⁵ Cock and Harlequin: Notes concerning Music by Jean Cocteau. URL: https://archive.org/stream/CockAndHarlequin/Cock%20and%20Harlequin%20%28Jean%20Cocteau%29_djvu.txt (дата звернення: 19.02.2022).

⁶ Тут і далі подано підрядкові переклади текстів, виконані К. Ю. Краснощок.

У цьому номері мелодія відповідає віршуванню, виняток становлять слова «*Futée*» и «*Médrano*», які розспівуються. Текст містить низку виразних поетичних алюзій, зокрема, «*L'Écuÿère de Médrano*» – це, вочевидь, згадка про картину Анрі де Тулуза-Лотрека «У цирку Фернандо. Наїзниця» (1888)⁷. Такі естетичні променади до творчості сучасників наділяють поезію Ж. Кокто надзвичайною життєвою енергетикою.

Унікаючи зайвих епітетів, поет відтворює атмосферу французької богеми за допомогою ємних образів, з-поміж яких особливу увагу привертають кільця диму, що нагадують циркову атрибутику. Тут варто зауважити, що образ цирку є одним із чільних у поезії Ж. Кокто і він міцно пов'язаний із темою дитинства, яка пронизує всі його твори. Загалом авторський художній простір твориться за законами дитячої гри шляхом вільного асоціювання, і такий підхід певною мірою корелює з теорією З. Фрейда. До речі, захоплення Ж. Кокто циркум найяскравіше відбилось у вірші «Викрадачі дітей» («*Les voleurs d'enfants*»):

Викрадачі дітей

*Там, де бруд і кропива навколо,
Із засідки вискочивши раптом,
Для цирку вкрала циганка
Графського сина із замку.*

*У той час як скорботно і палко,
Збожеволівши, кликала його мати,
Під самим куполом цирку
Дитина вчилася літати.*

*Злетіти може кожен, хто хоче,
Цирк – величезний паперовий змії,
І літають під куполом ночі
Циркачі, що крадуть дітей.*

⁷ Цирк Медрано (або ж цирк Фернандо) незмінно знаходиться на *Rue des Martyrs* паризького Монмартра.

*Ці злодії мають крила,
Ці злодії навчать вмить
Полетіти за пагорби, що приховали
Материнський тужливий крик.*

*«О дитя, моє серце розбите!
О, повернися під батьківський дах!»
Він не чує. Він з апетитом
Уплітає юшку злодіїв.*

*Сон підповз із злодійською вправністю,
Оглушив, немов гіркота вина,
Голова поруч із мискою юшки
Котиться в море сну.*

*Сон літати привчає його,
Він не бачить уві сні нічого,
Тільки статуї бачить, що самі
Вгору злітають, змахнувши руками.*

Зауважимо, що кожен частину циклу Д. Мійо супроводжує своїми ремарками. У першому номері він регламентує швидкість виконання твору – «*vivement*», тобто «жваво». Композитор утілює «кадри» вірша Ж. Кокто в музичному просторі, відтворюючи атмосферу святкового параду циркових артистів за допомогою лаконічних засобів – мажорної барви *H-dur* і простої тричастинної форми.

Перший розділ номера побудовано на початковому двотакті, що являє собою його інтонаційне осердя. Двотактовий фортепіанний вступ із динамікою *f* створює піднесений настрій завдяки взаємодії двох лейтінтоном: «сигнальної» (у верхньому голосі) та «дзвонів» (стрибки акордів у нижньому голосі партії фортепіано). Становлячи єдиний звукокомплекс і взаємодіючи, вони проявляють себе в інтонаційній драматургії як суцільна лейтінтонома «колеса» або «кола». На цьому музичному матеріалі ґрунтуються фортепіанний вступ, перший розділ і фортепіанний епілог. Узагалі інтонаційна ідея колеса, до-

волі поширена в музичній драматургії композиторів «Групи Шести» 1920-х років, у випадку «Диму» Д. Мійо вочевидь пов'язана зі сферичною формою цирку та його арени.

Провідний принцип розвитку музичного матеріалу – варіантне повторення у вокальній партії. Натомість середній розділ містить контрастний інтонаційний матеріал. Починаючи з десятого такту, де з'являється нова фігурація в партії фортепіано, і до кінця розділу цей звукокомплекс багаторазово проводиться за принципом *ostinato*. Реприза, майже суголосна тематиці першого розділу номера, водночас виконує функцію фортепіанного висновку.

Схема конструкції:

А В А1

a a1 a2 a3 зв'язка b b1a a4 a5 a6

2 + 2 + 2 + 2 + 1 4 + 8 2 + 2 + 2 + 2

Другий номер циклу – «*Fête de Bordeaux*» («Свято Бордо»):

Свято Бордо

Манеж спостерігає пар

Як лайнер «Ля Турен» нескінченно йде

Він віддав би все золото своєї ярмаркової слави

За розв'язання спіралі пригод по воді.

У тексті номера постає образ славетного океанського лайнера «Ля Турен». Цей найшвидший і найбільший за тоннажем корабель Франції експлуатувався протягом 1891–1923 років, а в 1894 році здійснив подорож від Константинополя до Нью-Йорка й назад.

Номер «Свято Бордо» з огляду на тип віршування Ж. Кокто має чітку структуру. У вірші злам рими пов'язаний зі словосполученням «*gloire foraine*» («ярмаркова слава»), у музичній драматургії ця семантична цезура ділить номер на два розділи (цезура і зміна музичного матеріалу виявляється як у партії фортепіано, так і у вокальній), завдяки чому Д. Мійо досягає повної відповідності музичної драматургії поетичному першоджерелу.

Конструкція твору – монолітна структура (період) з умовним поділом на два неконтрастні речення. Об'єднувальним для музичного матеріалу чинником є *ostinato* в лінії басового голосу й гармонічна логіка побудови фортепіанного супроводу. Натомість чинником поділу стає вокальна партія (друге речення – більш розгорнена мелодична лінія).

Структура номера:

a1 a2

10 + 13

Перші два рядки звучать монотонно: мелодія вокальної партії ніби балансує між звуками *as* і *a* («псалмодіювання-речитація» на звуках *as1-a1*), щемливі інтонації малої секунди та багаторазові повторення одних і тих самих фраз у динамічному нюансі *p* творять ніжний і сумний образ. Фортепіанна партія відзначається підкресленою констатувальною ритмічністю, сталістю руху, який відповідає конструкції й типу віршування. У межах переважної атональності домінує тональна сфера *As-Dur*.

Виклад музичного матеріалу доволі простий і зрозумілий. Композиторська ремарка «*doucement*» («ніжно») й динаміка *p* спонукають до проникливого виконання. Ця, здавалося б, невігадлива музична драматургія суголосна міркуванням Ж. Кокто із трактату «Півень і Арлекін»: «Простота не повинна сприйматись ані як синонім бідності, ані як невдача. Простота прогресує так само, як витонченість, і простота наших сучасних музикантів уже не та, що у клавесиністів. Виникаючи як відповідь на витонченість, простота походить від тієї витонченості, яку вона звільняє, примножуючи набуті нею скарби»⁸.

Семантика музичної драматургії номера також відповідає змістові поезії Ж. Кокто. Прагнучи особливо наголосити на слові

⁸ Cock and Harlequin: Notes concerning Music by Jean Cocteau. URL: https://archive.org/stream/CockAndHarlequin/Cock%20and%20Harlequin%20%28Jean%20Cocteau%29_djvu.txt (дата звернення : 19.02.2022).

«*interminablement*» («нескінченно»), Д. Мійо накладає дводольний ритм у вокальній партії на тридольність партії фортепіано, на тлі чого мелодекламація набуває значно більшої опуклості. Це слово в контексті драматургії номера є точкою «золотого перетину», що дає ключ до розуміння авторського задуму.

Інтонаційна драматургія номера ґрунтується на нескінченних повторах тотожних музичних формул, що відтворюють вічний рух легендарного корабля. Визначальним інтонаційним зерном є інтонація похитування з поверненням, одна з модифікацій інтонації кола. Лейтсимвол у виразнюється в нижньому голосі партії фортепіано.

Інший рівень інтонаційної драматургії, представлений у партії фортепіано, – це ще два смислообрази, які відповідають першому і другому розділам цілого. Перший постав на мелодичних секвенціях, другий – на четвертних нотах із точкою і форшлагом. Знову ж таки їх мелодичний малюнок утворює ідею колеса буття.

Третій номер циклу має назву «*Fête de Montmartre*» («Свято Монмартра»).

Свято Монмартра

Не балануйте дуже сильно

Намет для всіх людей

Маринад води ніжної ночі темної

Над вами посміхається якір золотий

П'є стоячи в тиші

Як папір промокашка

Твоя блакитна спина така ароматна

Могутній бульвар.

Вірш Ж. Кокто має властивості просодії (грец. *prosodia* – наголос, мелодія), що означає ритмічну схему, пов'язану з певним звуковим ланцюгом. Словесні наголоси, фразова інтонація й мелодичний малюнок зближують цей різновид віршування з прозою та схиляють до мелодекламації, й такі тексти доволі звичні для французьких *melodie*. В інтерпретації Д. Мійо просодичні риси виявляються в тому, що на кожен звук мелодичної лінії голосу припадає один склад поетичного тексту.

Вербальний текст номера має й семантичні «фокуси» *a-la* Кокто. Поет бавиться зі словами, які мають подвійний сенс: «*marin*» – моряк, маринад; «*dos*» – спина, корінець книги; «*le ciel*» – небо, намет. Знову в поезії зринають циркові образи: балансування на канаті, схоже на купол небо. Гра із сенсами, притаманна поезії Ж. Кокто, виявляється як у цьому вірші, так і в попередніх номерах.

Музика Д. Мійо вступає у взаємодію з поетичними образами Ж. Кокто в річищі принципу, заявленого самим «принцом поетів» (так називали його сучасники) в есе «Півень і Арлекін». На переконання Ж. Кокто, музика – єдине мистецтво, яке нічого не представляє, а існує з огляду на відповідності й асоціації. Гарна музика рухається завдяки таємничій подібності до предметів і почуттів, що її породжують⁹. На «*correspondances*» (відповідності), що панують у світі мистецтва, вказує й В. Жаркова, посилаючись на Ш. Бодлера¹⁰.

Твір має просту тричастинну форму із розвивальним середнім розділом і динамізованою синтезувальною репризою. Перший розділ являє собою монолітний період, середній, такий самий період, ґрунтується на розвитку й видозміні початкових інтонацій. Умовна реприза постає на ґрунті інтонацій середнього розділу вокальної партії й тематизму першого розділу фортепіанної партії, динамізованого завдяки зміні регістру.

Структура номера:

А В А1

7 7 9

Характер номера «Свято Монмартра» Д. Мійо визначає на початку фортепіанного вступу, подаючи ремарку «*дуже ритмічно*» й використовуючи динамічний нюанс *ff*. Знову з'являється інтонама «ко-

⁹ Cock and Harlequin: Notes concerning Music by Jean Cocteau. URL: https://archive.org/stream/CockAndHarlequin/Cock%20and%20Harlequin%20%28Jean%20Cocteau%29_djvu.txt (дата звернення: 19.02.2022).

¹⁰ Жаркова В. Прогулки в музикальному мире Мориса Равеля (в пошуках смисла послання автора): монографія. Київ: Автограф, 2009. С. 163.

леса», основана на фігурі *ostinato* – незмінному поверненні до того акорду в лінії басу, що нагадує удар литаври. Другий звукокомплекс смислообразу складається з ритмічної формули, представлені октавами. Верхній голос фортепіанного вступу побудовано на поступовому піднесенні до вершини (звук *a* другої октави) й подальшому зниженні аж до акорду-литаври (малюнок цієї мелодії повертає все до початку, утворюючи ідею колеса. В інтонаційній драматургії рух до вершини – ніби сходження до світла, оновлення, того, чого палко прагнули модерністи 20-х років минулого століття.

Номер, сповнений життєдайної енергії, підкресленої мелодичними злетами вокальної партії, репрезентує монтажний тип драматургії. У межах мініатюри зміни «кадрів-відчуттів» зумовлено поворотними моментами поезії Ж. Кокто. Наприклад, у другому «кадрі» (у вербальному тексті «*Marin d'eau douce la nuit profonde se moque de vos ancres d'or*» – «Маринад води ніжної ночі темної над вами посміхається якір золотий») чотиридольний розмір змінюється розміром 6/8, з'являється вальсовий рух, а контраст увиразнюється за допомогою динаміки. Вододіл між цим і наступним епізодами припадає на слово «*d'or*» («золото»), з яким у музичну драматургію повертається чотиридольний розмір.

Слово «золото» і його модифікації в поезії Ж. Кокто є не тільки улюбленим символом, а й надважливим лейтмотивом. Саме з нього в музичній палітрі мініатюри «Свято Монмартра» починається динамічне зростання, що веде до тріумфального завершення й цього вірша з музикою, й усього вокально-інструментального циклу (динаміка *ff*, *A-dur* і фанфарний звукокомплекс у партії фортепіано). Показово, що кульмінація збігається з вербальним текстом «*puissamment le boulevard*» («могутній бульвар»), адже, як відомо, Монмартр, однойменний із пагорбом і вулицею, – це один із Великих бульварів правого берега Сени. Отже, святковий парад, що так неповторно відтворено завдяки поезії Ж. Кокто й музиці Д. Мійо, ніби доправляє слухача в саме серце Монмартра, де жили й творили художники, туди, де виник феномен за назвою французький модернізм.

«Шість віршів Жана Кокто» Артюра Онеггера: від миттєвості до вічності

Поетичні замальовки Ж. Кокто, сповнені ємних смислообразів, надихали й Артюра Онеггера, і ця творча співдружність виявилася вельми плідною. На початку 20-х років ХХ століття А. Онеггер створив музику до драматичних п'єс Ж. Кокто «Наречені на Ейфелевій вежі» (1921) й «Антигона» (1922), а також камерно-інструментальний цикл «Шість віршів Жана Кокто» (1920–1923), що межує з ораторією «Цар Давид» (1924). Твір, певна річ, підсумовує ранню творчість композитора.

Збірку віршів Ж. Кокто, куди ввійшли й ті, що згодом стали номерами твору А. Онеггера, було надруковано в травні 1920 року, однак поет згадує про створення мелодій до них у березні. Ймовірно, роботу над вокальним утіленням віршів Ж. Кокто композитор розпочав ще до їх публікації.

Формування творчих засад А. Онеггера відбувалося під впливом художньо-естетичних маніфестів Ж. Кокто, музики Е. Саті й композиторів «Групи Шести». Водночас світогляд молодого митця вже мав індивідуалізований характер. Постулати програми, яку обстоювали Ж. Кокто й Е. Саті, перегукувалися з утвердженням ідеї простоти в мистецтві: «Треба, щоб музикант вилікував музику від її складнощів, її хитрощів, її карткових фокусів, щоб він змусив її, якщо змога, стояти віч-на-віч зі слухачем»¹¹. Поширена на той час увага до засобів виразності, притаманних цирку, мюзик-холу, музиці повсякденності, обтяжувала молодого митця, який віддавав перевагу класичним формам, і саме тому вже під час раннього періоду його творчості почала переважати спрямованість на заломлення класично-романтичних тенденцій.

Спираючись у музичній мові на традиції попередніх епох, ясність висловлювання й конструктивну чіткість класичного мисте-

¹¹ Cock and Harlequin: Notes concerning Music by Jean Cocteau. URL: https://archive.org/stream/CockAndHarlequin/Cock%20and%20Harlequin%20%28Jean%20Cocteau%29_djvu.txt (дата звернення: 19.02.2022).

цтва, А. Онеггер відкидав стилізаторську тенденцію, яка поширилась у середовищі музикантів у 20-ті роки минулого століття. Водночас він приділяв увагу «культу машини й урбанізму», який утілювався в балетах «Скетінг-ринг», «Підводний човен» (1924), «Пасифік 231», «Регбі» (1928), а також у концерті для віолончелі з оркестром (1929). Натомість у «Шести віршах Жана Кокто» урбаністична концепція не стає переважним джерелом натхнення. Цей твір засвідчує прагнення молодого композитора до сучасного осмислення вічних тем, чому сприяло звернення до жанру «вірша з музикою», який сформувався за доби пізнього романтизму. Логічно розглядати згаданий цикл і в контексті впливу особливостей французького вокального жанру *melodie*.

Тяжіння до програмовості є однією з рис композиторського стилю А. Онеггера, який черпав натхнення в літературі й образотворчому мистецтві. Невипадковий його інтерес до опери, сценічної музики й вокально-інструментального жанру. Визначальними в «Шести віршах Жана Кокто» є як смислообрази, створені поетом, так і творчі парадигми А. Онеггера, що згодом визначили стилістику французького модернізму ХХ століття. Програмовість твору ґрунтується передусім на всеосяжному символізмі поетичного тексту.

З огляду на принципи Ж. Кокто, А. Онеггер тяжіє до заглиблення в коло вічних ідей, що, до речі, перегукуються з образною палітрою поезії П'єра де Ронсара, а саме такими полярними поняттями, як вічність і час, життя і смерть, дитинство і старість, розквіт і відцвітання. Усі шість віршів монологічні, й монологізм, як найважливіша властивість поетичного стилю Ж. Кокто, стає тим висхідним до романтизму методом, що об'єднує всі частини вокально-інструментального циклу А. Онеггера. Масштаби драматичного монологу зменшуються до розмірів мініатюри. В основі кожного з монологів – внутрішній конфлікт між різними станами душі ліричного героя. Об'єднавчою темою циклу стає минушість життя і його довічне повернення.

До циклу Ж. Кокто й А. Онеггера проникають риси міфологічного мислення, і ця закономірність логічна, бо зумовлена самою ідеєю вокального циклу як кола. Такий драматургічний принцип простежується й у циклі загалом, і в кожній із шести мініатюр окремо, тобто символ кола позначається на кожній стадії формування цілого.

Завдання щодо втілення поетичного символізму Ж. Кокто вимагало від композитора новаторських стилістичних прийомів письма, налаштування взаємодії між надчасовими інтонаційними словесними образами-символами й сучасною музичною мовою. Понад усе А. Онеггер прагнув дбайливо ставитися до пластики слова.

Почерк А. Онеггера відрізняється деталізованістю підходу до поетичних текстів Ж. Кокто, які являють собою не тільки низку елементів-метафор, а складну ідейно-естетичну систему. У цій системі значущими є й характер ліричного героя, й поєднання об'єктивного та суб'єктивного, а також ступінь відходу фантазії від правдоподібності, забарвлення авторської інтонації, лексико-ритмічні моменти, що її визначають. Крім того, у поезії діапазони художнього сенсу залежать від мелодики, музики вірша, яка часто відіграє особливу функціональну роль.

Прагнення до відтворення таких особливостей стилю Ж. Кокто, як ясність дикції й динамічність декламації, стає свідченням прихильності А. Онеггера до теорії Поля Клоделя (1868–1955), яка регламентує найсуттєвішу увагу до приголосних звуків, які надають вимові ударної сили. Кожне слово містить свою мелодичну лінію. Витоки такої стилістики – у французькій класичній трагедії, що виникла у XVII столітті за доби класицизму (ідеться передусім про поезію та драматургію П'єра Корнеля й Жана Расіна). У П. Клоделя А. Онеггер запозичив розраховану на драматичних акторів теорію правильної вимови вокального тексту, пристосувавши її до вимови вербального тексту у вокальній музиці.

У «Шести віршах...» декламаційність, похідна від сучасної композиторові французької поетичної мови, стає відмітною рисою авторського стилю. Зважаючи на логіку побудови фрази у віршах Ж. Кокто, А. Онеггер вирізняє певне ключове слово, що визначає сенс цілого чи його частини. У контексті музичної фрази «питома вага» окремих слів неоднакова. Композитор робить незвичні акценти, виділяє важливе слово, наголошуючи на змісті чи особливому емоційному відтінку. А. Онеггер шукає мелодичну лінію, створену самим словом, самою його пластичною сутністю, яка покликана зробити слово більш рельєфним, підкресленим. У циклі «Шість віршів Жана Кокто» на фор-

мування вокальної фрази впливають не тільки живомовні інтонації, а й деякі рівні звуковидобування.

Особливості смисловобудування циклу визначає звернення до стилістики афоризму, тож не випадково центральними номерами «Шести віршів...» стали «Вислів» і «Епітафія». До того ж у межах цілого циклу окремі твори Ж. Кокто й А. Онеггера являють собою низку висловів із притаманним їм «високим стилем», який є питомою рисою афоризму.

Засобами досягнення афористичності для Ж. Кокто стають синтезування й максимальне ущільнення інформації. Ця особливість не могла не позначитися на стилі А. Онеггера, тому одиницею вокально-інструментального циклу «Шість віршів Жана Кокто» стає мініатюра. Стислість музичної форми та ємність змісту сприяють збільшенню самоцінної експресивності вокального й інструментального інтонування.

Композитор не копіює тип віршування, а по-своєму заломлює принцип «прикметності», виявлений у вербальному тексті завдяки творенню в інтонаційній драматургії музичної символіки. Афористична форма віршів перегукується з лаконічністю музичного ліричного висловлювання. А. Онеггер прагне втілити в музиці сміливі метафори афористичного поетичного тексту, синтезуючи символи, зокрема по вертикалі. Наприклад, у другому вірші «Вислів» композитор поєднує лейтмотиви дуги, хоралу і *perpetuum mobile* (вічного руху).

Загалом вокальний цикл «Шість віршів Жана Кокто» постає як атрибутивно-антуражний, декоративний театр, де кожна мініатюра – сцена однієї декорації, одного чи кількох предметів, синопсис, який дає ключ до осягнення провідної ідеї цілого. Головною дійовою особою цього вокально-поетичного театру є ліричний герой, що осягає сенс власного життя і світобудови. Він спостерігає за предметами-символами, предметами-ідеями: хижою трояндою, зіркою, снігом, вазою, крабом, і спостереження сприяє перетворенню цих образів на джерело внутрішніх переживань.

Завдяки асоціативному методу, властивому як Ж. Кокто, так і А. Онеггеру, розгорнуте поняття локалізується в символ, обертаєть-

ся однією із граней внутрішнього світу ліричного героя. Емблематика й символіка, властиві стилям Ж. Кокто, своєрідно втілені у вокальному циклі. Поширюючи творчий метод поета-сучасника, А. Онеггер звертається до вічних символів і знаків (хорал, дуга тощо), і саме музичний символ дуги відіграє визначальну роль в об'єднанні вокальних мініатюр у єдине ціле.

Вокальні номери циклу А. Онеггера організовано на підставі взаємодії кількох драматургічних принципів: контрастного зіставлення номерів (тональний, темповий, жанровий, фактурний), наскрізного розвитку (спільні жанрово-стильові моделі), а також аркової драматургії, пов'язаної з трансформацією вихідного сенсу. Інтонаційна драматургія циклу ґрунтується на перетворенні чільних поетичних смислообразів на їхні інтонаційні аналоги, підпорядковані логіці наскрізного розвитку.

Цикл відкриває номер «Негр», який є другою частиною поеми Ж. Кокто «*Températures*» («Температура»).

Негр

*О негре, міноре блакиті,
Що ніколи не плаче
Мокрий та блідий
Вугілля вигнуте
Горить від палючого сонця
Хатина дядька Тома
Рамки, театральні ґрати
Одного разу
Був такий вояж
Далеко від нашого саду
Злива змушує веселку
Буянням барв
Квітнути безстрашно.*

Ліричний герой першого номера, що споглядає світ очима дорослого, завдяки дитячим спогадам повертається в ті чудові часи. Показово, що не тільки Ж. Кокто, а ще Андре Бретон уважав, що «твір

мистецтва гідний іменуватися таким, бо повертає нам свіжість дитячих емоцій»¹². Поетичний текст занурює у сферу символів-метафор: літературний герой дитинства з роману «Хатина дядька Тома», театральні атрибути, сад, злива й веселка як символ, що поєднує дитинство та зрілість людини, а інтонаційна драматургія А. Онеггера надає цьому символі вигляду лейтінтоніми дуги.

Подібно до того, як поетичні образи Ж. Кокто випереджають художню концепцію наступних номерів циклу, композиторська інтерпретація також побудована на принципі випередження. Зокрема, це стосується лейтінтоніми зітхання, що утворює смислові арки від номера «Негр» до інших, передусім фінального – «Мадам».

Номер «Негр» композитор визначив як заявку щодо загальної концепції, зробивши носієм його ключової метафоричної ідеї партію фортепіано. Тон «*d*» у фортепіанній фактурі набуває значення своєрідної семантичної зернини, з якої проростає інтонаційна символіка всього циклу, зокрема й акордів, що уособлюють вічність («Епітафія», «Мадам»)¹³.

Осердам тематичного матеріалу камерно-вокальної мініатюри є скерцозна мелодія в партії фортепіано. Ключову роль відіграє висхідна кварта, що дає імпульс до подальшого мелодичного розвитку за принципом оновлення. Вокальна партія також збагачена кварто-квінтовими інтонаціями. Артикуляційний прийом *staccatto* асоціюється з дощовими краплями – одним із ключових образів джерела поетичного натхнення. Ця тема стає музичним символом дитинства. Попри ознаки оновлення, незмінність монотематичного комплексу підкреслено наскрізною інтонаційною ідеєю: основна тема пронизує всі регістри зрізи фортепіанної фактури, ніби поєднуючи минуле й сьогодні.

Музичну форму мініатюри зумовлено структурою поетичного тексту – тристрофний каркас відіграє об'єднувальну роль щодо ета-

¹² Стерьєпулу Ап. Э. Введение в сюрреализм / пер. Левона Акоюяна. Львов: БАК, 2008. С. 29.

¹³ До таких лейтзвуків можна віднести і звук «а» в музиці Ж. Орїка до кінофільму Ж. Кокто «Орфей».

пів розвитку його змісту. Перша строфа містить три проведення теми. Поява мініатюрної фортепіанної інтерлюдії викликана модуляцією з *G-dur* в *E-dur*. Друга строфа вербального тексту відповідає середині композиції, й тут музична тема дитинства зазнає скорочення у викладі *stretto*. Третя строфа являє собою синтетичну репризу.

Друга частина вокально-інструментального циклу «Шість віршів Жана Кокто» – «Вислів».

Вислів

*Свіжа наче троянда
Цнотлива картина
Душа у формі серця
Це рідкість!
Як золото франка
Троянда звичайна
Всі троянди
скидають рум'янець на килим
Як смерть блідий я.*

«Вислів» – рафінована, «естетизована» мініатюра, основана на ланцюжку афоризмів, де поетична тема дитинства поглиблюється і стикається зі своєю антитезою – смертю. Текст Ж. Кокто кореспондує із сонетом П. де Ронсара, що входить до циклу «З другої книги кохання»:

*Як троянда рання, квітка травнева духмяна,
У буянні юності та ніжної краси,
Коли день, що встає, омив росою квіти,
Виблискує, небеса рум'янцем затьмарює.*

*Красою дихає, вся грація жива,
Пахощами напуває вона сади,
І сонце палить її, і дощ січе листя,
І хилиться вона і тихо в'яне.*

*Так ти, красуне юна, ти цвіла,
Ти небом і землею вславлена була,
Але втяла твій шлях ревнової Парки злість.*

*І я в тузі, в сльозах на смертний одр приніс
У глеку – молока, в кошику – свіжих квітів,
Щоби трояндою живою ти розквітла з труни.*

Як і П. де Ронсар, Ж. Кокто охоплює полярні сфери життя і смерті, юності і старості. Для реалізації свого поетичного задуму поет створює промовисті образи-символи троянди, дитини, картини, золота. Ключовою метафорою вірша стає уподібнення життя і смерті людини до долі квітки (троянди). До речі, поет і себе асоціює з нею, ба більше: символ троянди набуває для нього ширшого значення, адже, за його висловом з есе «Професійний секрет», утілює поезію як естетичне явище¹⁴. Троянда, що є одним із найдавніших символів буття, – це й уособлення ідеального світу, раю, досягти якого можна лише після смерті. Фраза «троянда звичайна», що об'єднує розквіт і відцвітання, розташовується в центрі «Вислову», перша частина якого – апофеоз життя, друга – провісник смерті.

В інтерпретації А. Онеггера вірш має двочастинну форму. Музика поглиблює дещо іронічний текст Ж. Кокто і психологізує його зміст. Музичного втілення поетичних смислообразів композитор досягає за допомогою трьох лейтмотивів, які змінюються за принципом монтажної драматургії, й саме тому вони порівняні з «кадрами» кінострічки. До речі, таке потрактування поетичного тексту було притаманне й сучасникам А. Онеггера, зокрема, за спостереженнями О. Михайлової, Ф. Пуленкові, який удався до монтажу в камерно-вокальному циклі «Каліграми»¹⁵, а спосіб організації цілого «за принципом монтажу завершених кадрів» музикознавиця відзначає навіть у фортепіанному

¹⁴ Cock and Harlequin: Notes concerning Music by Jean Cocteau. URL: https://archive.org/stream/CockAndHarlequin/Cock%20and%20Harlequin%20%28Jean%20Cocteau%29_djvu.txt (дата звернення: 19.02.2022).

¹⁵ Drach I., Cherkashina-Gubarenko M., Chernyavska M., Govorukhina N., Mykhailova O. Francis Poulenc's Music through Screen Media. *European Journal of*

циклі «*Chemin Faisant*» композитора старшого покоління – Б. Годара (1849–1895)¹⁶.

Перший лейтмотив має жанрові властивості хоралу, що уособлює спокій, другий – це дугоподібна побудова. Третій звукокомплекс, ґрунтований на незмінному повторенні тризвучного мотиву, втілює ідею *perpetuum mobile*. Показовим є місце розташування у «Вислові» лейтмотиву дуги людського життя. Його перше проведення кореспондує з поетичною фразою «душа у формі серця». Смісловій арці поетичного тексту (метафоричне уподібнення дівчини до троянди) відповідає дугоподібна побудова в партії фортепіано, що символізує небесну красу. Друге проведення лейтмотиву дуги пов'язане із драматургічним переходом від першої частини номера до другої (зв'язок між етапами формотворення як між етапами людського життя). Дугоподібна побудова мелодії в першій мініатюрі охоплює більшу амплітуду підйому і спуску, відтворюючи повний життєвий шлях людини.

У другій строфі вірша відбувається, сказати б, «пересемантизування» образів, зумовлене переосмисленням центрального символу поетичного тексту – троянди. Коли йдеться про те, що краса життя поступається відцвітанню і швидкій смерті, змінюється порядок запровадження лейтмотивів – відбувається інверсія.

В обох випадках хорал залишається символом вічності, однак у першій строфі він уособлює безсмертну красу, у другій – неминущий спокій. Спершу тризвучний мотив означає вічний рух як незмінність краси життя, натомість згодом стає символом того руху, що спрямовує красу до відцвітання і смерті («лейтмотив трояндових пелюсток, що обсіпаються»).

Другий розділ містить три інтонаційні шари. Хорал поєднується з інтонаційними сегментами лейтмотиву дуги і лейтмотивом пелюсток, які опадають. У завершальному розділі строфи мелодична хви-

Media, Art and Photography. 2021. Vol. 9. No. 2. P. 99. URL: <https://ejmap.sk/francisroulencs-music-through-screen-media/> (дата звернення: 19.10.2022).

¹⁶ Михайлова О. Феномен «Прогулянок» у французькому мистецтві. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. Вип. XV / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред. упоряд. К. В. Підпорінова. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2019. С. 130.

ля, пов'язана з лейтмотивом дуги, згортається до стислої формули *ostinato*. У другому розділі наскрізним стає хоральний смислообраз, що по вертикалі кореспондує з лейтмотивами дуги й вічного руху – так відбувається їх вертикальна взаємодія. Нескінченна мелодія («відкрита форма») живить роздуми про сенс життя, красу і смерть. Музична інтерпретація вірша «Вислів» настільки деталізована, що кожен штрих набуває ваги символу.

Третій номер «Спогад про дитинство», організований за принципом монтажної драматургії, являє собою низку кадрів-спогадів, що змінюють один одного протягом чотирьох розділів. Звернемося до підрядкового перекладу вербального тексту.

Спогад про дитинство

*Нічною порою троянда
Чекатиме ранку
Що б не сталося
Вона дочекається ранку
Горіхів жменька золота
Ялинки новорічної
Черевик на межі світанку
Вони приборкують небо
Одного разу дороге дитинство
Подорожувало алюром у Ліверпуль
У казкові прекрасні країни
Москітна сітка – мертвий сніг
Особливо якщо зірка горить
Крила сажотруса.*

Тут, як і в попередньому вірші, одним із головних символів є троянда. Цей наскрізний смислообраз об'єднує три перші номери вокального циклу (квітучий садок – у першому, троянда – у другому і третьому). В останній строфі поетичного тексту «Спогад про дитинство» з'являється ще один символ – зірка. Прикметно, що зображення образу-символу зірки у вигляді пентаграми супроводжує чи не всі твори Ж. Кокто. У контексті циклу «Шість віршів...» смислообраз зірки,

уведений поетом наприкінці третього вірша, виконує функцію «золотого перетину» цілого.

Музичний світ «Спогаду про дитинство» ґрунтується на взаємодії системно організованих символів. У вірші увиразнено розбіжність між поетичним і музичним формотворенням. Перша частина музичної форми охоплює першу строфу поетичного тексту й перший рядок другої; друга частина – закінчення другої строфи й третю; третя частина ліричної форми відповідає четвертій строфі. А. Онеггер мав за мету відобразити зв'язок між тими етапами смислового занурення в дитинство, що їх виокремив Ж. Кокто. Водночас смислова грань у музичному оформленні вірша виникла там, де поетом не передбачалося, унаслідок чого в музичному тексті утвердилася дещо інша логіка занурення у світ дитинства.

Музична драматургія вірша ґрунтується на розвитку полісемантичного шару, що веде своє походження від смислообразу *perpetuum mobile*. Музичний ряд вірша стилізовано під інструктивний етюд-екзерсис. Нижній голос партії фортепіано постає на мінімалізованому смислообразі дуги, символічне значення якого полягає в пов'язуванні етапів людського життя – дитинства і зрілості.

Попри те, що вірш «Спогад про дитинство» містить чотири поетичні строфи, його музична форма – тричастинна репризна. Середній розділ номера містить танцювальний елемент, що ілюструє образ дитячого свята, змалюваного в поетичному тексті.

Четвертий номер «Епітафія» – найлаконічніший, такий собі мініатюрний реквієм, основна ідея якого – споглядання образу, що втілює ідею вічного спокою.

Епітафія

*Біля Святої Вірджинії
Має бути дуже тепло
Це свічки
Вічно щасливі
У вазі блакитній
Над іменами мертвих
Літери в золотому блиску.*

Ж. Кокто так міркував про смерть: «Мене дивує, що стільки людей страждають через неї, адже ми завжди носимо її із собою. Час уже з нею змиритися. Звідки взятися страху перед тим, що живе разом з нами і становить частину нашої сутності?»¹⁷. З огляду на це висловлювання можна припустити, що ключовим у вірші є образ вази з іменами мертвих. Поет не лише метафорично представляє потойбіччя, – можливо, він має на увазі й саму людину, носія смерті, прихованої в її душі.

Споглядання «печатки смерті», що її він бачив на обличчях людей, які відійшли в інший світ, захоплювало Ж. Кокто – художника й поета. Він згадував, що, востаннє прощаючись із померлими, довго перебував наодинці з ними, малював їх, гостро відчуючи їхню близькість. Досконалість мертвої краси та замилування нею відбилися й у поетичній «Епітафії» Ж. Кокто – першоджерелі однойменної мініатюри А. Онеггера.

Інтерпретуючи вірш, композитор звертається до фактури хорального взірця, що дозволяє зіставити мініатюру з аналогічними за змістом епізодами вірша з музикою «Вислів». Кластери у фортепіанній партії номера «Епітафія» подібні до вертикалей мініатюри «Вислів». Якщо в попередніх віршах образ дуги містився в партії фортепіано, то тут він переважно запроваджений у вокальну партію. Лише в заключному такті смислообраз дуги втілюється й у фортепіанній партії у вигляді пентатоніки, що надає музиці східного колориту, викликаючи асоціацію з орнаментальним вазописом.

У циклі поступово проявляється музична символіка дуги як зв'язку, що поєднує антитетичні явища: день і ніч, дитинство і старість, життя і смерть. «Епітафія» демонструє перетворення смислообразу дуги з горизонтальної мелодичної формули на вертикаль.

А. Онеггер ніби вибирає в музику одну з ідей «Думок» Ж. Кокто: «Якщо мені судилося прожити навіть сто років, – це

¹⁷ Cock and Harlequin: Notes concerning Music by Jean Cocteau. URL: https://archive.org/stream/CockAndHarlequin/Cock%20and%20Harlequin%20%28Jean%20Cocteau%29_djvu.txt (дата звернення: 19.02.2022).

лише кілька миттєвостей. Але мало хто хоче визнати, що ми займаємося своїми справами та граємо в карти в експресі, який мчить до смерті»¹⁸.

П'ятий вірш із музикою А. Онеггера – «Танцівниця». Розглянемо підрядковий переклад вербального тексту.

Танцівниця

*Краб виходить на пуантах
І несе кільце клешень,
Усміхаючись по самі вуха.
Танцівниця впливає
Із фарбованої куліси
Дуже схожа на краба,
Округляє дві руки.*

Учасники «Групи Шести» товаришували із трупкою Сергія Дягілева, тож інтерес Ж. Кокто до мистецтва танцю закономірний. «Танцівниця» – мініатюра, шестирядок, що складається з двох тривіршів. Відмова від традиційної чотирирядкової строфи – один із способів творення яскравого і гротескного образу балерини.

Портрету театральної дівки властиві сюрреалістичні риси, присмачені іронією, гумором і сарказмом. Тонко підібрана метафора розкриває сутність задуму поета, що насміхається з рухів «старого» балету, його класико-романтичної образності, «неприродної посмішки» й афектованих балетних «па». Уподібнюючи балерину до краба, Ж. Кокто удається до метафоризації, що сприяє деформуванню образу прекрасного у традиційному розумінні.

Митці початку ХХ століття прагнули оновлення усталених норм і форм. Вони намагалися повернути природну пластику і грацію, відмовляючись від нестерпної пачки з пуантами. Невипадково Айседора Дункан, сучасниця Ж. Кокто, зрікшись умовностей класичного ба-

¹⁸ Cock and Harlequin: Notes concerning Music by Jean Cocteau. URL: https://archive.org/stream/CockAndHarlequin/Cock%20and%20Harlequin%20%28Jean%20Cocteau%29_djvu.txt (дата звернення: 19.02.2022).

лету, стала знаменитою «босоніжкою», уособленням нової краси, за-тверджуваної модернізмом.

На змальований Ж. Кокто образ балерини можна поглянути й під іншим кутом – у контексті потрактування краси в розумінні модерністів. Для митців тієї доби красивість і краса не мали нічого спільного. На думку Ж. Кокто, красивість тотожна банальності, а краса набуває спотворених форм, несучи на собі відбиток «витонченості», деформації. Так митець переосмислює сутність естетичних категорій і дотичних до них понять.

Образ краси та її розуміння належить до наскрізних лейттем у творчості Ж. Кокто. Для творців нового мистецтва краса перестає бути синонімом пропорційного, симетричного, гармонійного. Розуміння краси, яку культивує митець, породжує новий взірць, оснований на поєднанні непоєднуваного. Ця парадоксальна гармонія впливає на того, хто споглядає красу, яка вабить до себе, наче Медуза Горгона, що поглядом обертає людей на каміння. Вочевидь, для Ж. Кокто краса – це поєднання прекрасного й потворного. Ба більше, витвір мистецтва, модель якого недосконала, народжує красу.

«Танцівниця» у вокальному циклі А. Онеггера постає в оточенні номерів, перший з яких зображує смерть як даність, заключний – як її присінок. Водночас вірш є з'єднувальною ланкою між номерами, що відтворюють різні прояви краси – посмертної й тієї, що уособлює невмирущу юність і любов. А. Онеггер, як і Ж. Кокто, відбиває той тип бачення краси, що ґрунтується на її іронічному втіленні.

Елементами, за допомогою яких композитор створює музичний відповідник поетичного втілення деформованої краси, стають гротескно представлена наскрізна інтонація зітхання і лейтмотив дуги, подані в невластивому їм потрактуванні (використання жанрових рис *scherzo*, штрихів *staccato*). Серед гротескних прийомів творення ідеального образу є й гротескне розщеплення лейтмотиву дуги.

Шостий номер вокально-інструментального циклу – «Мадам». Насамперед ознайомимо з підрядковим перекладом вербального тексту.

Мадам

*О Мадам!
Ось що потрібно знати
Ви мені кажете завжди
Що закохані в красу
А красень хто?
Красень Леандр.*

Як і «Епітафія», вірш «Мадам» – це ґрунтована на наскрізному інтонаційному розвитку мініатюра, у якій композитор знову апелює до смислообразу дуги. Художній зміст заключного номера циклу пов'язаний із взаємодією античності й сучасності. Завдяки зверненню до античного міфу про ідеальне кохання Леандра й Геро вірш «Мадам» в інтерпретації А. Онеггера оспівує джерело неперушної краси.

У фінальному номері циклу ключовою є інтонація зітхання, що має багаторівневий символічний зміст. Інтонаційний символ набуває функції відтворення як внутрішньої драми (почуттів, переживань), так і зовнішньої дії. Зчеплення інтоном зітхання стає підґрунтям тла, яке коливається, що є «знаком» хвилювання і душі, і морської гладі. Так проявляється романтична традиція взаємодії внутрішнього й зовнішнього планів, пов'язаних із відтворенням «пейзажу душі».

Інтонація зітхання багатовимірно представлена у фортепіанній партії мініатюри: три її верхні голоси основані на зчепленні різноспрямованих секундових ходів, утілених різними ритмічними малюнками. Лінія вокальної партії постає завдяки взаємодії інтоном зітхання й сигналу-заклику (ходи вгору й униз на чисту квінту або кварту).

Фактурний перетин виявляє модифікований хоральний комплекс. Наявність опосередкованих зв'язків із жанровою моделлю хоралу дозволяє співвіднести фінальний номер з одним із наскрізних символів циклу, і вірш «Мадам» стає взірцем ліричного втілення вічності (нескінченності).

Найбільш опукло у фінальному вірші представлено наскрізний ліричний образ циклу – лейтмотив дуги. Її графічний малюнок втілю-

ється переважно у вокальній партії (дев'ятий такт), де смислообраз проявляється у стислому, сегментованому варіанті. Щодо партії фортепіано зазначимо, що в ній лейтообраз дуги у скороченому вигляді виникає лише в постлюдії (її прообраз – фінальна дугоподібна побудова четвертого вірша «Епітафія»). Хвильова природа інтонаційної драматургії, широкі низхідні ходи, гармонічна палітра, мінливість мажору й мінору ріднять «Мадам» із «Танцівницею».

Важливо наголосити на стилістиці виконання вокально-інструментальних циклів французьких модерністів на вірші поетів-сучасників, зокрема Ж. Кокто. Вишуканість і витонченість музики та краса поетичного слова часто спонукають виконавців інтерпретувати їх у манері, близькій до імпресіоністичної. Цю помилку викликано й часовим збігом зазначених напрямів мистецтва, адже модернізм зародився в надрах імпресіонізму як його заперечення.

У 20-х роках ХХ століття жанр камерно-вокального циклу відходить від романтичних традицій і зазнає суттєвих змін. «Кокто іронізує над будь-якою елітарністю і намагається змусити публіку заново знайти в театрі та концертному залі безпосередність дитячого споглядання, позбутися багатослівності, розвіяти імпресіоністські та вагнеріанські тумани і кинути нескаламучений погляд на першоеlementи мистецтва, на графіку мелодії, на естетику кабаре, на нову простоту»¹⁹. У манеру виконання камерно-вокальних творів проникають риси естрадності й мюзик-хольності. Взагалі Ж. Кокто прагне створити художній образ мюзик-холу, надавши йому естетизованого характеру.

Партитури композиторів «Групи Шести» доволі щедро забезпечені авторськими ремарками, яких треба суворо дотримуватися. Необхідно уникати застосування зайвої педалі, якщо на цьому не наголошено. Протягом виконання вокальної партії на перший план виходять мелодекламація й речитація, проста й щира подача поетичного тексту, уважне ставлення до ключових слів. Нерідко тогочасні вірші з музикою мають іронічний підтекст, на який варто зважати, уникаючи надмірної афектації й необґрунтованої емоційності.

¹⁹ Там само.

Висновки. Вокально-інструментальні цикли Д. Мійо й А. Онегера на вірші Ж. Кокто є композиторськими інтерпретаціями його поетичних творів, яким притаманні жанрові риси «віршів на музику». До них передусім належать індивідуалізація формообразів, вокалізація поетичного тексту за взірцем ритмізованої прози, смислові паузи, що впроваджуються в кантилену, живомовне звуковисотне підвищення або зниження інтонації з огляду на смисловий розвиток фрази вербального тексту.

Аналіз драматургії вокально-інструментального циклу «Три поеми» на вірші Ж. Кокто засвідчив, що провідним завданням Д. Мійо було музичне втілення поетичних образів Ж. Кокто з використанням тих засобів виразності, які вповні відповідали ідеалам «нової простоти», затверджуваним як Ж. Кокто, так і Е. Саті. Цю спрямованість задекларовано в посвяті циклу композиторові-новатору. У музичній драматургії знайшли відображення місткість образів, «кадровість», алюзивність і метод гри, властиві поезії Ж. Кокто.

Усі три номери Д. Мійо чітко структуровано. Усередині творів виявляються темпові відхилення та зміна розміру, у них також різний гармонічний план. Фортепіанна партія не лише супроводжує голос, але й є самодостатньою за своїми виразовими можливостями. Вокальна партія близька до мелодекламації, фінальний номер «Свято Монмартра» за типом поезії та вокалізації наближається до просодії.

Аналіз інтонаційної драматургії вокально-інструментального циклу «Три поеми» на вірші Ж. Кокто переконав, що Д. Мійо, який тонко розумів їхні смислообрази, в усіх номерах циклу на різних рівнях утілює ідею вічного руху й повернення, «колеса буття». Семантика номерів циклу виявляє також лейтінтонами дуги, литаври, зітхання й різновиди *ostinato*.

Коло буття «Шести віршів Жана Кокто» А. Онегера охоплює вічні ідеї, що покликуються до поетики «принца поезії» доби Відродження П. де Ронсара. Цикл має вигляд сюїти стислих синопсисів і ґрунтується на репрезентації образу одного предмета, поняття чи явища без докладної аргументації. Лаконізм досягається завдяки афористичному методу й високій концентрації метафор, що властиві художньому стилю Ж. Кокто.

Афористичність, що досягається шляхом перетворення наскрізних поетичних смислообразів на їхні інтонаційні аналоги (хорал, інтонаема дуги, кварто-квінтові ходи, *perpetuum mobile*, інтонаема зітхання), притаманна й музичній драматургії. Декламаційність вокальної партії, «опуклість» ключових слів «Шести віршів Жана Кокто» вможливають співвіднесення композиторської інтерпретації з теорією П. Клоделя.

«Шість віршів Жана Кокто» містять два власні імені («дядько Том» у першому номері та «Леандр» у шостому), які створюють алюзії на роман Гаррієт Бічер-Стоун «Хатина дядька Тома» й на античний міф. І висловлювання, і звернення до міфолого-літературних констант свідчать про притаманність поетичному текстові рис «ученого стилю». Цей творчий метод виходить з асоціативності, припускаючи ментальну готовність освіченого читача до сприйняття. У циклі А. Онеггера «ученому стилю» Ж. Кокто відповідають жанрово-стильові алюзії, що виявляються завдяки введенню символічних моделей хоралу й польки.

Інтонаційну цілісність циклу забезпечують лейтмотиви та лейтінтонами. Лейтмотив дуги спільно зі своїми варіантами (як-от у п'ятому номері «Танцівниця») символізує єдність життя і смерті, дитинства та зрілості, краси в різних її проявах. Хоральний лейткомплекс набуває значення символу спокою, а лейтмотив *perpetuum mobile* втілює ідею невпинності руху. У драматургічну канву циклу А. Онеггер уплітає інтонами зітхання й сигналу-поклику. Водночас хоральний комплекс і лейтмотив дуги постають як два способи оформлення однієї інтонаційної ідеї в її мелодійному та вертикалізованому варіантах. Зрештою з'ясовується всеосяжна ідея циклу, сутність якої полягає в загальному зв'язку різних форм буття: час, складений з незліченних миттєвостей (лейтмотив дуги), переходить у вічність (тема хоралу). Так вокально-інструментальні цикли композиторів «Групи Шести» Д. Мійо й А. Онеггера на різних рівнях виявляють лейтсимволи вічного руху й повернення, втілюючи ідею колеса буття в річище естетичних ідеалів високого модернізму.

Література

1. Жарких Т. Особливості музично-словного інтонування у французькій музиці ХХ століття (на прикладі моноопери Ф. Пуленка «Людський голос»). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 19. С. 200–209.
2. Жаркова В. Прогулки в музикальному мире Мориса Равеля (в пошуках смисла послання автора): монографія. Київ: Автограф, 2009. 527 с.
3. Краснощок К. Композиторська інтерпретація художньо-естетичного спадку Жана Кокто в творчості представників французького модернізму ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2012. 17 с.
4. Краснощек Е. Вокальний цикл Луї Дюрея «Три песни басков» на стихи Жана Кокто в контексте раннього періода творчества композитора. *Актуальні питання гуманітарних наук*: зб. наук. пр. / Дрогобицьк. держ. пед. ун-т ім. І. Франка. Дрогобич, 2020. Вип. 29. С. 112–120.
5. Краснощек Е. Песни Ф. Пуленка на стихи Ж. Кокто. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 20. С. 101–113.
6. Краснощек Е. Смысловая логика оформления семантических рядов в вокальном цикле «Кокарды» Ж. Кокто. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків, 2008. № 8. С. 51–59.
7. Краснощок К. Вірш-гротеск Ж. Кокто «Танцюристка» і його композиторські інтерпретації. *Культура України*: зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2008. Вип. 25. С. 231–242.
8. Краснощек Е. Роль Ж. Кокто в оформленні сценичного пространства сінета-балета Д. Мийо «Бык на крыше». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2009. Вип. 24. С. 237–248.
9. Кужелева Е. А. Неактуальный стиль как феномен композиторской поэтики ХХ века: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2003. 231 с.
10. Левчук Л. Західноєвропейська естетика ХХ століття: навч. посіб. / [ред. О. Вербило]. Київ: Лебідь, 1997. 222 с.

11. Михайлова О. В. Поетика камерно-вокальної лірики Франсиса Пуленка: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2009. 19 с.
12. Михайлова О. Феномен «Прогулянок» у французькому мистецтві. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; ред.-упоряд. К. В. Підпорінова. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2019. Вип. XV. С. 119–137.
13. Москаленко В. Аура слова в музичній інтонації. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 28. С. 3–14.
14. Рощенко Е. Г. Историко-социальные типы функционирования музыкально-культурного наследия в композиторском творчестве: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1984. 16 с.
15. Рощенко Е. Г. Проблемы анализа полистилевого произведения: метод. рек. для студ. ист.-теорет. отделения. Харьков: ХИИ, 1992. 20 с.
16. Стерьёпулу Ап. Э. Введение в сюрреализм / пер. Левона Акоюяна. Львов: БаК, 2008. 144 с.
17. Фрейд З. Толкование сновидений / изд. подгот. Б. Г. Херсонский. Киев: Здоровье, 1991. 382 с.
18. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» Харків, 2009. 17 с.
19. Шаповалова Л. В. Смысл как категория ценностей семантики музыки. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 60. С. 17–25.
20. Cock and Harlequin: Notes concerning Music by Jean Cocteau. URL: https://archive.org/stream/CockAndHarlequin/Cock%20and%20Harlequin%20%28Jean%20Cocteau%29_djvu.txt (дата звернення: 19.02.2022).
21. Cocteau J. *Meine Reise um die Welt in achtzig Tagen: kritische Poesie aus dem Fr. von F. Hagen*. Leipzig: Reclam-Verl., 1991. 191 s.
22. Cocteau J. *Thomas l'imposteur: histoire*. Paris: Gallimard, 1980. 157 p.
23. Crana C. *Bohemian versus bourgeois: French society and the French man of letters in the nineteenth century*. New York: Basic Books, 1964. 220 p.

24. Digithèque Université Libre de Bruxelles. 1989. 1/2. Jean Cocteau / Composé par Albert Mingelgrún; éditions de l'Université Bruxelles. Bruxelles: Université Libre de Bruxelles, 1989. 137 p.
25. Dorian F. *The History of Music in Performance: The Art of Musical Interpretation from the Renaissance to Our Day*. New York: W. W. Norton & Company, 1942. 414 p.
26. Gullentops D., Haine M. Jean Cocteau Textes et Musique. Review by Manuela Schwartz. *Musikforschung*, 2008. P. 61.
27. Emboden W., Clark T. Jean Cocteau ou L'évolution d'une esthétique. *Le monde de Jean Cocteau* / G. Albrechtskirchinger. Paris: Albin Michel, 1991. P. 61–73.
28. Drach I., Cherkashina-Gubarenko M., Chernyavska M., Govorukhina N., Mykhailova O. Francis Poulenc's Music through Screen Media. *European Journal of Media, Art and Photography*. 2021. Vol. 9. No. 2. P. 92–105. URL: <https://ejmap.sk/francis-poulencs-music-through-screen-media/> (дата звернення: 19.10.2022).
29. Kallen S. *Postmodern art*. Detroit : Gale, Cengage Learning: Lucent books, 2009. 112 p.
30. Hurard-Viltard E. Jean Cocteau et la musique à travers Le Coq et l'Arlequin (du manuscrit à l'oeuvre publiée). *Digithèque Université Libre de Bruxelles* / composé par Albert Mingelgrún; éditions de l'Université Bruxelles. Bruxelles, 1989. № 1/2. P. 85–101.

Ф. ПУЛЕНК У ВИРІ ПОЕТИЧНИХ ОБРАЗІВ**Михайлова Ольга**

кандидат мистецтвознавства, доцент

Mykhailova Olga

PhD in musicology, Associate Professor

ORCID: 0000-0002-8246-3679

DOI 10.34064/khnum5-03.07

Метою нашого дослідження є окреслення кола поетичних інтересів Ф. Пуленка із заглибленням у літературно-мистецьке середовище Парижа рубежу XIX–XX століть, на тлі якого відбувалося творче «визрівання» композитора. Серед найбільш значущих постатей, чії поетичні образи знайшли яскраве втілення в камерно-вокальному доробку митця, названо імена Г. Аполлінера та П. Елюара – на їхні вірші написано переважну більшість творів для голосу в супроводі фортепіано. Водночас увагу зосереджено на співтворчості Ф. Пуленка з особистостями, до чїїх текстів він звертався рідше, але твори на їхні вірші не менш виразно виявляють індивідуальність і характеристичність музичної мови композитора. Зокрема, розглянуто прийоми музичного втілення поезії Луїзи де Вільморен на прикладі циклу «Заручини жартома», Макса Жакоба на матеріалі опусів «П'ять віршів ...» і «Паризіана» та Мориса Карема в аналітичних міркуваннях до фінальної роботи Ф. Пуленка в камерно-вокальному жанрі – циклі «Коротка соломинка».

Вступ. Коло поетичних зацікавлень французького композитора Франсіса Пуленка було доволі широким, але передусім його приваблювала поезія представників минулих століть – Шарля Орлеанського (1394–1465), П'єра де Ронсара (1524–1585), Франсуа де Малерба (1555–1628), Жана Расіна (1639–1699). Водночас митець не цурався й утілення анонімних текстів XVII століття, що перегукувалися з його засадничими художніми уявленнями. А поза тим особливу увагу Ф. Пуленк приділяв доробку поетів-сучасників, які згодом склали еліту художньої культури не лише Франції, а й усієї Європи.

Імена поетів, чії вірші визначили вигляд більшості вокальних творів Ф. Пуленка, засвідчують розмаїтість образного світу й чуттєвий відгук композитора на новітні тенденції у вітчизняному красному письменстві. Численні вокальні цикли Ф. Пуленка створено на вірші Гійома Аполлінера (1880–1918), Поля Елюара (1895–1952), Луї Арагона (1897–1982), Раймона Радиге (1903–1923), Поля Валері (1871–1945), Робера Десноса (1900–1945), Луїзи де Вільморен (1902–1969), Макса Жакоба (1876–1944) та ін., і багато в чому це вможливив особливий творчий простір Парижа.

Напевно, жодне з європейських міст не вражає такою плідною співдружністю письменників, художників і музикантів. Поети, натхненні живописом, складали вірші; своєю чергою, художники ілюстрували літературні твори, що їх заторкнули. Досить згадати ілюстрації Пабло Пікассо (1881–1973) до новели «Невідомий шедевр» Оноре де Бальзака (1799–1850), «Природничої історії» Жоржа-Луї Леклерка де Бюффона (1707–1788) й «Дінго» Октава Мірбо (1848–1917); Теофіля Стейнлейна (1859–1923) до поетичної збірки «Розмова бідняка із самим собою» Жана Рікюса (1867–1933); малюнки Марка Шагала (1887–1985) до «Мертвих душ» Миколи Гоголя (1809–1852), що їх було визнано шедевром світового друкарства, тощо. Є всі підстави стверджувати, що паризьке мистецьке середовище помежів'я ХІХ–ХХ століть позначене винятковим взаємовпливом поетів і художників.

Познайомимося ближче з поетами, творчість яких знайшла втілення у вокальній ліриці Ф. Пуленка, щоб зрозуміти і поетичні вподобання композитора, і стиль його письма.

Однією з чільних постатей тогочасного мистецького середовища був Гійом Аполлінер, який справив потужний вплив на майстрів живопису й малюнка. Поет не надто розумівся на образотворчому мистецтві, проте це не стало на заваді його спілкуванню з визначними художниками – Пабло Пікассо, Жоржем Браком (1882–1963), Хуаном Грісом (1887–1927), Морісом де Вламінком (1876–1958), Марком Шагалом, Анрі Дереном (1880–1954). Дружнє спілкування нерідко супроводжувалося появою творів, натхнених поетичними образами Г. Аполлінера. Насамперед, ідеться про знамениті гравю-

ри Рауля Дюфі (1877–1953) до циклу «Бестіарій, або Кортеж Орфея». Своєю чергою, цей поетико-мальовничий зразок доповнився своєрідними музичними ілюстраціями вокального циклу Ф. Пуленка. Прикметно, що до віршів Г. Аполлінера композитор звертався протягом усього творчого життя.

Щодо не менш важливого представника красного письменства – Поля Елюара Ф. Пуленк зазначив: «... він був моїм справжнім братом – завдяки йому я навчився висловлювати найпотаємнішу частину себе й, особливо, мій вокальний ліризм»¹. П. Елюар уже на початку 1920-х років приєднався до еліти сюрреалізму, проте його не можна назвати ревним обстоювачем ідеалів наряду. Дослідники висловлюються про цю експериментальну смугу його творчості як про кризу, що неминуче виникає за часів зростання і становлення.

Гра в «автоматичне письмо» тривала понад десять років, але, незважаючи на те, що П. Елюар одним з останніх зрікся заповітів Андре Бретона (1896–1966), протягом довгого блукання в «нетрях надійсного» він не лише не згубив самотності, а й збагатив свою поетичну скарбницю безліччю ефектних прийомів. Саме тому в його віршах так природно співіснує те, що насправді може здатись абсурдним, зближуються геть чужі образи й ситуації в не властивих їм положеннях.

Зберігши чимало механістичних принципів, П. Елюар не ототожнює поетичну творчість із «автоматичним письмом», обстоюючи необхідність розумової праці й ретельного обмірковування всіх поворотів вірша. Його метафора, що стала одним зі складників цілісного художнього образу, перетворюється на символ із вагомим смисловим та емоційним навантаженням. Так П. Елюар опиняється осторонь магістралі сюрреалізму, що вимагав від своїх adeptів відсутності будь-якої внутрішньої образної емоційності. Послугуючись технічними прийомами сюрреалістичного віршування, поет насправді зраджує естетичним вимогам наряду, висловлюючи вир почуттів та емоцій.

Невипадково сучасники П. Елюара справедливо вважали його одним із найніжніших ліриків початку ХХ століття, а його поезію –

¹ Mellers W. Francis Poulenc. New York: Oxford University Press, 2003. P. 61.

дещо старосвітською, «верленівською», попри позірну новизну віршової тканини. І. Манолі зауважує, що за вірець для поета великі творці минувшини – Леонардо да Вінчі, Вінсент Ван Гог, Гюстав Курбе, Ромен Роллан, «матеріалом для яких було саме життя»². Крім того, «зображуючи сьогодення, П. Елюар прагне піднести його в яскравому позитивному ключі, спираючись на естетичні принципи давніх єгиптян, які підкорялися строгому закону зображати людей добрими»³.

«Заручини жартома» Луїзи де Вільморен і Франсіса Пуленка

З-поміж поетів, чії вірші знайшли втілення в камерно-вокальній спадщині Ф. Пуленка, передусім виокремимо імена Луїзи де Вільморен, адже на її тексти створено три серії – «Три вірші...» (1937), «Заручини жартома» (1939) й «Метаморфози» (1943), що є окрасою центрального періоду, Макса Жакоба, чию творчість презентують два опуси циклічного типу – «П'ять віршів...» (1931) і «Паризіана» (1954), що постали на крайніх межах творчого шляху Ф. Пуленка, а також Моріса Карема, твір на тексти якого «Коротка соломинка» (1960) ознаменував завершення композиторської діяльності.

Спершу про твори, за основу яких стала поезія сучасниці композитора Луїзи де Вільморен. Прикметно, що «жіноча» поезія посідає дуже скромне місце у вокальній творчості Ф. Пуленка: за винятком опусів на тексти Луїзи де Вільморен, вірші іншої письменниці (а саме – Колетт) використано лише одного разу – у мініатюрі «Портрет» (1939). Здавалося б, з огляду на чуттєвість і витонченість, властиві внутрішньому світові жінок, твори на їхні тексти мали б по сутню відрізнитися від опусів на слова поетів-чоловіків⁴, але музична мова композитора не демонструє контрастних стилістичних зрушень,

² Манолі И. Французское поэтическое слово (очерк на материале худ. произведений фр. писателей XX века). Кишинев: Штиинца, 1979. С. 87.

³ Там само.

⁴ Докладні спостереження щодо стилістики камерно-вокальних творів композитора на вірші поетів-чоловіків висвітлено в окремих статтях авторки [3–7].

очевидних змін – ані залежно від зіткнення з текстами певного автора, ані в часовій еволюції⁵.

У цьому випадку еволюція композиторського стилю пов'язана не зі зримими видозмінами його почерку, а, більшою чи меншою мірою, з поетичним нюансуванням та акцентуванням і залежить не стільки від зовнішніх чинників, як від тонкощів художнього сприйняття митця та яскравості його емоційного відгуку на певний поетичний імпульс. Іншою важливою причиною такої стилістичної сталості можна вважати й сукупність прикметних рис сучасної Ф. Пуленкові поезії: її барвисту метафоричність, яскраву образність, алегоричність, ілюзорність і живий перегук розрізнених, здавалося б, метафоричних «спалахів».

Такою видається й поезія Луїзи де Вільморен. За відсутності фундаментальних досліджень її творчості, присвячених ґрунтовному аналізу особливостей образного світу, стилістики й тематики творів, поетичної мови письменниці, обмежимось уривчастими відомостями, що містяться в літературних джерелах. Твори поетеси визначаються як «романтичні та захопливі любовні історії, написані у витонченій і дещо сентиментальній манері ХІХ століття, на сторінках яких Луїза де Вільморен створює гармонійну картину реального життя, насичуючи її доброю іронією й тонким ліризмом. Герої її творів – чарівні, зворушливі й кумедні – шукають, вимагають, просять одного – ідеального кохання, нестримно летять на його світло, але зустріч із ним не завжди приносить щастя»⁶. Підтвердженням цього є вірші, обрані Ф. Пуленком для його вокальних мініатюр. За приклад візьмемо цикл «Заручини жартома», що складається із шести мініатюр: «Дама

⁵ Наведене спостереження не стосується початкового етапу творчості Ф. Пуленка – часу формування його почерку і визначення поетичних уподобань, стилістика якого істотно різниться від подальшої пісенної спадщини. Йдеться про зрілу творчість композитора, у межах якої музична мова залишається фактично незмінною, скоряючись раз і назавжди визначеним правилам музикування Ф. Пуленка та близької йому сучасної поезії.

⁶ Wagener F. Je suis née inconsolable: Louise de Vilmorin (1902–1969). URL: https://books.google.com.ua/books?id=_VzIVxU2QxAC&redir_esc=y (дата звернення: 24.01.2023).

Анре» (№ 1), «Трава» (№ 2), «Він летить» (№ 3), «Мій труп ніжний як рукавичка» (№ 4), «Скрипка» (№ 5) і «Квіти» (№ 6).

За образною будовою й тематичним спрямуванням мініатюри циклу можна умовно поділити на дві групи: пов'язані зі смертю (до них зарахуємо №№ 2 та 4), і такі, де певною мірою увиразнюється лірична любовна лінія (решта мініатюр – №№ 1, 3, 5, 6). Хоча наведена класифікація виразно перегукується із циклом «Той день, та ніч» на вірші П. Елюара, в одній тональності з тематикою смерті перебуває образний лад, наділений від'ємним емоційним потенціалом без визначеного тематичного спрямування⁷. Ця паралель має логічне пояснення з огляду на безпосередню часову близькість зазначених опусів. Досить згадати, що їх розділяє дворічний інтервал, протягом якого з-під пера композитора не вийшло жодної великої циклічної композиції, що демонструвала б достатню драматургічну цілісність. Одночасно, попри зовнішню подібність тематичного поділу на блоки, негативне емоційне забарвлення мініатюр циклу «Заручини жартома», які обігрують мотив смерті, набуває у Ф. Пуленка м'якшого, аж до сентиментальності, відтінку порівняно з похмурим драматизмом циклу «Той день, та ніч». Причиною тому й пастельний колорит метафоричного ряду, створеного поетесою, й засоби, що ними композитор оперує для відтворення всіх поетичних відтінків тексту.

Поетичні засоби, що визначають спокійний тон мініатюр, з огляду на свою тематику апріорі пов'язані з від'ємними душевними імпульсами. Ось низка метафор, що нівелюють трагізм теми смерті завдяки то сентиментальній лексиці, як-от у четвертій мініатюрі: *«Мій труп ніжний як рукавичка / <...> / Мої пальці стільки разів блудили / Складені в позу святу / Спираючись на западину моїх скарг / На вузол мого серця, що зупинилося...»*, то життєствердним картинам природи: *«Він помер своєю природною смертю <...> на відкритому ландшафті / Він помер на самоті у лісі під своїм деревом дитин-*

⁷ Михайлова О. Лирика П. Елюара в вокальній мініатюрі Ф. Пуленка (на прикладі вокального циклу «Тот день, та ночь»). *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. 2017. Вип. 9. С. 213–228.

ства...»⁸. Достатньо порівняти наведені рядки із похмурими елюарівськими: «*Фургон, критий черепицею / кінь мертвий, дитя, вчитель / Замислене чоло, синє від злості / Про дві груди, що спускаються на нього / Наче два кулаки...*» («Фургон, критий черепицею») або «*У венах, на скронях, як на кінцях грудей / Життя відбивається / Очі, які ніхто не може ні випити, ні пити їхній блиск та їхні сльози / Кров над ними тріумфує...*» («Образ сили»).

Чутливий до найтонших поетичних настроїв, Ф. Пуленк не міг не вловити цієї відмінності, що виявилася на рівні нюансів гармонічного руху, деталей фактурної організації супроводу й витонченого плетива мелодичної лінії. Зокрема, у згаданих номерах циклу на вірші П. Елюара похмура нервовість висловлювання втілюється в незграбних обрисах мелодичної лінії, гостроті гармонічних поєднань, тональній нестійкості й імпульсивності ритмічних формул. Натомість у мініатюрах «Заручин жартома», поетичний тон яких позначений вужчим переліком афектів, композитор обирає дещо інші виразові засоби.

Наприклад, у пісні «Трава» особливо впливовими виявляються гармонічні засоби, що демонструють реакцію композитора на найменші зміни поетичного висловлювання. Тут Ф. Пуленк грає барвами дієзних і бемольних тональностей, тонко відгукуючись на переливи широкої гами емоційних імпульсів. Обравши *cis-moll* за основну тональність мініатюри, Ф. Пуленк недовго зберігає цю барву, що пояснюється передусім бажанням по-іншому висвітлити двічі повторюваний рядок «*Він помер своєю природною смертю*». Для її другого проведення композитор обирає похмуріший колорит *h-moll*, поглиблюючи смиренний і водночас трагічно-філософський стан, спричинений смертю.

⁸ Тут і далі використано підрядкові переклади поетичних текстів. Такий підхід зумовлено прагненням максимально точно відтворити лексику вірша, якою в авторизованих перекладах нерідко поступаються заради рими. У всіх наведених перекладах збережено пунктуацію первопису, оскільки розділові знаки, що мають свою логіку в українській мові, впливають на сприйняття внутрішньорядкових цезур французького тексту.

У наступних тактах, із появою слів «*Під деревом / У повній тиші*», Ф. Пуленк «малює» м'якою барвою бемольної тональності *es-moll*, і в рядках «*Він помер непоміченим / Вижукуючи про свій перехід / Кличучи мене...*» повертаються колишній смуток і душевний надрив; колірна палітра гармонії знову забарвлюється густим *cis-moll* ним колоритом. Зрештою, безвиході й тихому розпачу рядків «*Але тому що я була далеко від нього / І його голос не долинав до мене / Він помер на самоті...*» Ф. Пуленк надає більшої виразності завдяки матовим і водночас сумним бемольним фарбам. Використаний прийом покликється до **інтонаційного відтінення** супротивних емоційних імпульсів у мелодичній лінії низки мініатюр циклу «Той день, та ніч» на вірші П. Елюара. За аналогією прийом забарвлення різних емоцій у контрастні кольори тональної палітри можна назвати **гармонічним відтіненням**.

Інший яскравий приклад застосування цього методу надає мініатюра «Мій труп ніжний як рукавичка». Зокрема, для вираження витонченої алегоричності заголовного рядка Ф. Пуленк обирає світлий смуток тональності *e-moll*, у рядках «*І мої зіниці стерті / Роблять з моїх очей бруківки білі / Два білі камені на моєму обличчі*» за допомогою семантики *C-dur*, яку зазвичай пов'язують із відтінками білого, виявляється синестетичний зв'язок тональної забарвленості й «безбарвно-білого» ореолу поетичних рядків. Для кожного нового емоційного імпульсу композитор віднаходить індивідуальне колірне заломлення, що підтверджує слушність його наміру гармонійно відтінити тонкі переливи поетичних нюансів.

На противагу гармонічній подієвості, описані номери демонструють фактурну й темпоритмічну однорідність – Ф. Пуленк зберігає обрану на початку кожної з мініатюр фактурну формулу, уникаючи контрастних темпових зіставлень і підтримуючи спокійний мелодичний рух. Вочевидь, композитор не зраджує собі у прагненні уникати зовнішньої афектації й химерності, що в цьому випадку проявляється у свідомому доборі лише одного доволі потужного виразового засобу, який відбиває динаміку поетичної подієвості. Проте це не означає, що Ф. Пуленк не задіює багатий арсенал музичної мови. Посилюючи гармонічне відтінення поетичних нюансів завдяки контрастному зі-

ставленню динамічних сфер, митець досягає ефекту емоційних перепадів. Однак саме гармонічна розмальовка виявляється тим індикатором, який дуже делікатно, але водночас наполегливо і яскраво виявляє кольори гранично виразних поетичних метафор.

На протигагу тяжінню до витонченого нюансування емоційної палітри в мініатюрах, об'єднаних темою смерті, у низці любовно-ліричних номерів Ф. Пуленк демонструє очевидне прагнення до узагальненості. Уловлюючи єдиний образний лад вірша, композитор, як і раніше, засвідчує межову вибірковість у доборі виразових засобів, і певний спосіб висловлювання стає для нього знаряддям увиразнення провідного імпульсу, закладеного в тексті. Прикладом може бути відображення тихого умиротворення поетичних рядків *«Він її покохав за її колір / За її добрий недільний гумор / А вона розчинилася в білому аркуші альбому його кращих часів...»* у м'яких, помірних дуолях фактури фортепіанного супроводу початкового номера циклу – «Дама Анре».

У стилі фортепіанного етюдів відбито болісні душевні терзання, відображені в поетичних рядках другої мініатюри «Він летить»: *«Сонце, що заходить, відображається в лакові мого столу / Я хотіла б шити, але магніт притягує до себе всі мої голки... / Де мій коханий? / Він летить / Де мій коханий? / Він – злодій мого серця... / Але де щастя? / Воно пролітає... / Доберіть риму до моєї нерозсудливості... / Я хочу щоб мій злодій мене вкрав...»*.

Алегоричне порівняння закоханої пари зі скрипалем і скрипкою в рядках п'ятої мініатюри «Скрипка» – *«Пара закохана з акцентами незрозумілими / Скрипка і скрипаль у неї закоханий / У годину коли закони мовчать / Спокушається любов'ю як плодом невідомим»*, чуттєва знемога й метафорична загадковість вірша знаходять утілення в інтервальних ланцюжках, які м'яко пульсують, нагадуючи, з одного боку, биття серця, з другого – скрипкові прийоми гри.

Зрештою в заключній мініатюрі циклу «Квіти» застиглість пейзажної замальовки *«Квіти обіцяні / Квіти у твоїх руках / Квіти під твоїми ногами / Хто приносить тобі ці квіти взимку / Посипані морським піском / Пісок твоїх поцілунків / Квіти кохання...»*, овіяної світлим сумом спогадів, досягається в музиці, на відміну від попередніх

номерів, завдяки відразу кільком засобам: хиткій, овіяній серпанком педалі звучності, одноманітній акордово-хоральній тканині фортепіанного супроводу і, головне, – тональному забарвленню, на художній важливості якого наголошує в щоденнику сам композитор. Він зауважує, що *des-moll'* на тональність пісні, сповненої «такої непереборної туги», неодмінно має створити враження «звука, що долітає здалеку»⁹.

Підсумовуючи, відзначимо простоту обраних композитором прийомів, доказом чого є і зовнішня невигадливість письма, і простота ритмічних моделей, і фактурна однорідність, властиві не лише згаданим творам, а й переважній більшості камерно-вокальних опусів зрілого Ф. Пуленка. Водночас приналежність і своєрідність композиторського почерку постає на ґрунті не зовнішніх афектів, а виняткової чутливості у відображенні настроїв поетичного тексту то, зокрема, шляхом застосування методу *гармонічного відтінення* віршових нюансів, виявленого в певному опусі, то завдяки висвітленню загального емоційного настрою, що засвідчує трепетну вибіркковість композитора в доборі засобів виразовості.

Макс Жакоб і Франсіс Пуленк: «Паризіана» завдовжки в життя

Розсуваючи межі дослідження вокальної лірики Ф. Пуленка, осібню звернімося до мініатюр на вірші Макса Жакоба, які, з одного боку, завдяки своїй мові суголосні вокальній спадщині композитора, з другого – мають низку дрібних, непомітних на перший погляд деталей, що надають творам на тексти цього поета такої неповторності. Передусім нас цікавитимуть особистість і типові риси поетичного стилю автора, який посідав доволі важливе місце на літературному небосхилі помежів'я XIX–XX століть.

Багаторічний завсідник Монмартра, М. Жакоб був частиною вищої художньо-поетичної спільноти, куди входили живописці Ж. Брак, А. Дерен, Х. Гріс, А. Модільяні та П. Пікассо (до речі, М. Жакоб не лише певний час мешкав із П. Пікассо в одній кімнаті, але й був

⁹ Poulenc F. Journal de mes melodies. Paris: Grosset, 1964. P. 32.

його похресником), а також поет Г. Аполлінер, у тіні якого, і на думку самого М. Жакоба, і за спостереженнями сучасників, він незаслужено перебував. У розмові зі Стефаном Оделем Ф. Пуленк згадав зустріч із М. Жакобом, під час якої той поскаржився: «Мене не люблять, все тільки для Аполлінера!»¹⁰. Крім очевидної вразливості, у цих словах виявилась і поетова дотепність – якості, що вповні відбилися у його віршах.

Водночас поезія М. Жакоба рясніє свідченнями властивої йому ніжної та зворушливої романтичності, а головне – майже в кожному вірші він згадає Ім'я Господа – то мимохідь, то акцентуючи на ньому увагу, що підтверджує переконаність Ф. Пуленка в щирій і глибокій побожності поета: «Незважаючи на свою екстравагантність і побіжні богохульства, що допускаються ним у розмові, Макс був здавна глибоко віруючою людиною»¹¹. Не менш цікаві й рядки з листа М. Жакоба Ф. Пуленкові, процитовані композитором у зазначеній бесіді: «У Сен-Бенуа, – писав мені Макс, – мені випадає менше нагоди грішити; трохи полихословити, певна річ, виходить, але об'єкти лихослів'я тут такі обмежені! Я міг би тобі, звісно, розповісти, що бакалійниця... і що агент фірми шевської вакси “Чорний лев”... Але тс-с-с. Я мовчу»¹². У цих словах, за Ф. Пуленком, – увесь М. Жакоб із притаманною йому незрівнянною чарівністю. Невипадково композитор відчував до поета щирі симпатії: їх об'єднували і спільна пристрасть до живопису, і щира віра в Бога, яка по-своєму втілювалась у творчості обох митців, зрештою, схожі риси, як-от, дотепність, тонка душевна організація і трепетне ставлення до Франції, Парижа і його передмістя.

Перший твір Ф. Пуленка на вірші М. Жакоба «П'ять віршів...» (1931) було створено за часів, коли композитор переживав захоплення текстами й формами музичного висловлювання, які спираються на народну творчість і професійне мистецтво минулого. Цьому творові передували арії на вірші Жана Мореаса (1927–1928) й «Епітафія» на текст Ф. де Малерба (1930), а кількома роками пізніше з'явилися

¹⁰ Poulenc F. *Moi et ses amis*. Paris: La Palatine Liguge, 1963. P. 61.

¹¹ Там само. С. 62.

¹² Там само. С. 63.

«Вісім польських пісень» (1934). Однак цього ж, 1931-го, року одночасно з опусом на вірші М. Жакоба з-під пера Ф. Пуленка виходять два цикли на аполлінерівський текст, що не лише свідчить про певне переорієнтування камерно-вокальної творчості композитора з неокласицистських устремлінь на сучасне поетичне мистецтво, а й спростовує твердження М. Жакоба про несправедливе переважання Г. Аполлінера (принаймні, щодо пуленківської творчості). Сусідство опусів на вірші цих поетів відкриває перед дослідником можливість уявити аналіз кожного твору окремо, мимохідь окреслити їхні спільні та відмінні риси.

Вокальний цикл «П'ять віршів...» складається з п'яти мініатюр: «Бретонська пісня», «Цвинтар», «Маленька служниця», «Колискова», «Сурик і Мурик». Навіть побіжний погляд на ці назви засвідчує очевидний потенціал їх музичного втілення, що вимагає різноманіття, навіть строкатості залучуваних засобів. Детально ознайомившись зі змістом згаданих текстів, можна припустити, що цикл уявлявся як низка своєрідних музично-поетичних сценок, кожна з яких має окремий сюжет, своїх дійових осіб, певний характер, а вказівка на жанрову приналежність у вірші четвертої мініатюри, як, утім, і різномодальне налаштування всіх текстів, що входять до композиції, апріорі визначає сюїтну драматургію вокального циклу.

Тут, як і в тогочасних циклах Ф. Пуленка на вірші Г. Аполлінера, привертає увагу фрагментарність, ґрунтована на зіставленні контрастних, не пов'язаних між собою картин і образів, яку композитор намагається подолати. Одним зі шляхів досягнення художньої цілісності у творах на аполлінерівські тексти стало поєднання номерів за принципом сюїтного циклу. У «П'яти віршах...» так звана сюїтність відходить на другий план, поступаючись прагненню використовувати контрастність і різноманітність для створення певної картинної галереї, у якій є і пейзажна замальовка, і портретне полотно, і жанрові сцени. Сам Ф. Пуленк відгукується про мініатюри як про «бретонські пейзажі», підкреслюючи їх «описову» природу¹³, проте, з огляду на зміст більшості текстів М. Жакоба, їх важко так назвати. Припустимо,

¹³ Poulenc F. Journal de mes melodies. Paris: Grosset, 1964. P. 18.

що, характеризуючи ці твори, композитор удався до алегорії, маючи на увазі мальовничі полотна із зображенням картин провінційного життя.

Наприклад, загальним тлом першої мініатюри «Бретонська пісня» є піднесена атмосфера міського свята, а на передньому плані розгортається комедійна ситуація за участю однієї з фігур загального дійства. На користь «описовості» свідчить музика, яка в унісон текстові змальовує все, що відбувається, чому особливо сприяє вправне використання звукозображувальних прийомів. Перегук твору з народно-пісенною творчістю підтверджують і час появи твору – період, коли композитор ще не став «співачом» сучасної поезії, віддаючи перевагу традиції перед новаторством, і слова самого Ф. Пуленка з коментаря до мініатюри, у якому композитор називає її «оповіданням селянки»¹⁴. Зайвим доказом цього є й набір виразових засобів: простота малюнку вокальної партії, який найчастіше ґрунтується на повторенні одного звука чи мотиву (хоча водночас трапляються відтинки, коли мелодія набуває доволі химерних форм, нагадуючи про свою приналежність авторові ХХ століття) й фактурно-гармонічна повторюваність партії супроводу (досить сказати, що фактично всі обороти, застосовані у фортепіанній тканині, повторюються щонайменше двічі, а найчастіше певна фактурно-гармонічна формула усталюється у плині цілого епізоду мініатюри).

Певна традиційність музичної мови цієї мініатюри сусидить з ознаками того зламу, який стався в 1931 році, коли Ф. Пуленк звернувся до сучасної поезії, і проявляється насамперед у тонально-гармонічному вигляді інструментальної тканини. На відміну від попередніх творів, тут немає відчутної тональної визначеності, фактура рясніє доволі гострими гармонічними поєднаннями, що утворюються завдяки частому застосуванню затримувань, дисонувальних інтервалів, які, незважаючи на розрідженість вертикальної осі, надають звучанню пряності.

Аскетизм фортепіанної фактури «Бретонської пісні» покликується до твору «Бестіарій, або Кортеж Орфея», що з'явився на зорі камерно-вокальної творчості композитора. Подібність початкових мініатюр

¹⁴ Там само.

згаданих опусів не обмежується загальним визначенням виняткової глибинної ощадливості залучених ресурсів. У «Бретонській пісні» ми знову відзначаємо прийом симетричних зміщень¹⁵, проте якщо в мініатюрі «Верблюду» із «Бестиарію...» він виконує звукозображувальну функцію, то в цьому випадку гармонічна статика й монотонність мають за мету відбити загальний настрій жартівливої безпорадності й розгубленості, означений рядками *«Я втратив свою курочку і втратив свого kota / Я біжу запитати у Бога, чи не поверне він їх мені / Я йду до Жана і Марі / Іду запитати у Герода може він знає»*.

Причина тяжіння Ф. Пуленка до підкресленої статичності полягає у прагненні максимально наблизити музичну картину до мальовничого аналога, що, своєю чергою, зумовлює намір «зупинити» час. Фактурно-гармонічна статичність є не лише свідченням навмисного зближення матеріалу з народнопісенною традицією, а й спробою відбити безжурний і водночас стурбований настрій поетичного тексту, що частково підтверджує ідею щодо створення низки строкатих картинок. Яскравішим свідченням видається використання звукозображувального прийому, породженого цими поетичними рядками: *«Усі птахи польові / На стінах і на дахах / Грали на трубі / Для бенкету короля»*, суть якого – у густій мелізматичній тканині супроводу. У поєднанні з першими процитованими рядками, позначеними тихою звучністю й композиторськими вимогами щодо використання «лівої» педалі та виконання *«ніжно й поетично»*, її (мелізматику) можна віднести до засобів відтворення витонченості й переливчастості пташиного співу. Нижче, з появою заключних фраз і ремарки *f*, мелізм уподібнюється до глісандувального звуковидобування на трубі.

Наступна «картинка» – «Цвинтар» – похмуріша, що сприймається не лише як реакція на зміну тональності поетичного висловлювання, а й насамперед як прагнення увиразнити контрастність створених замальовок. Настрій тексту, певною мірою залежного від на-

¹⁵ Михайлова О. Взаимодействие культурных традиций в «Бестиарии» Ф. Пуленка – Г. Аполлинера. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст./ Харків. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2006. Вип. 18. С. 257–269.

зви, не такого легкого й безжурного, як у попередньому номері, тут дуже умовно можна визначити як скорботний, навіяний роздумами про смерть, хоча він швидше просякнутий легким ароматом гри та іронією. Натяк на це міститься в авторському коментарі до мініатюри, де сказано, по-перше, що «“Цвинтар” нагадає вінок зі штучних квітів, який можна купити у крамничці бакалійника», по-друге, що власне мініатюра «схожа на дешеву олеографію»¹⁶. І якщо перша характеристика зумовлена поетичним текстом, де рефреном проходять репліки-звернення до квітів: *«Якщо мій моряк не повернеться, на цвинтарі ви мене покладете, трояндо біла та трояндо червона»* або *«У неділю ви підете, трояндо біла / Ви підете гуляти, трояндо біла і біла конваліє»*, то зіставлення з олеографічним зображенням походить уже безпосередньо від його музичного втілення.

Важливу роль відіграє техніка виконання цього виду поліграфії, що спирається на відтворення рельєфності художніх мазків шляхом тиснення. У поданому визначенні як ключове доцільно виокремити поняття рельєфності, тому що саме ця якість у музичній тканині мініатюри вказує на означену композитором паралель. Остання проявляється й у кількох фактурних шарах: зокрема, в одних епізодах – це акордова або інтервальна вертикаль у теситурі верхнього регістру, октавна або одноголосна басова підтримка та химерний малюнок середнього шару, який безпосередньо і створює те саме «тиснення» музичної тканини, властиве олеографії. На інших відтинках фортепіанного супроводу відбувається ще більше розшарування тканини, коли в басовому шарі, крім затриманих опорних звуків, з'являються рухливі мелодизовані голоси, а в деяких випадках у нього проникає той самий хисткий «гойдалковий» малюнок, що створює відчуття рельєфної нерівності на поверхні зображення.

Крім фактурного рельєфу, близькість до живописного твору засвідчує й колірна палітра гармонічних співзвуч, що й створює те саме враження «вінка зі штучних квітів», про яке писав композитор. Незважаючи на те, що в тексті фігурують лише червоний і білий кольори як своєрідні символи кохання та смерті, але смерті не як траге-

¹⁶ Poulenc F. Journal de mes melodies. Paris: Grosset, 1964. P. 18.

дії, а як легкого шляху до райської обителі, Ф. Пуленк не обмежується обраною палітрою, а розширює її за допомогою строкатих тональних перетворень. Якщо виокремити всі моменти, де лунає «лейтмотивне» звернення до квітів – червоної та білої троянд і білої конвалії, постає картина, де багатобарвні тонально-гармонічні «мазки» влітають у двоколірний вінок стрічки різних відтінків: перша поява червоно-білого символу забарвлюється в м'які кольори діатонічних співзвучностей *f-moll*, *c-moll* і *As-dur*. Згодом монохромія своєрідного символічного лейтмотиву набуває багатшого підсвічування: з'являються гострі гармонії, дисонансні співзвуччя, що породжують синестетичні асоціації звукових комплексів і химерних колірних плям. За приклад можна навести гармонічну вертикаль, де розгорнений *A-dur*'ний тризвук спирається на секундакорд його доміанти, або використання септакорду, переведеного замість очікуваної розв'язки в дисонувальну гармонію, – як кольорової стрічки, що влітається в червоно-білий вінок. Його гостроту підсилює «суперечка» голосів, унаслідок якої не просто втрачається відчуття чистого «кольору», а й досягається ефект парадоксального змішування непокєднуваних фарб.

Створенню асоціативного відчуття візуальної картини сприяє й згадана Ф. Пуленком описовість, від самого початку присутня в поетичному тексті й майстерно перенесена на музичне полотно. Поруч із тонально-гармонічними засобами до її втілення залучено графіку мелодичної лінії, оперування фактурною щільністю, використання виразових можливостей регістрових фарб. Похмурий характер початкових рядків «*Якщо мій моряк не повернеться, на цвинтарі ви мене покладете*», крім мінорного забарвлення, передано переважанням звуків нижнього й середнього регістрів, хоральним звучанням акордових вертикалей, мелодичною статичністю, що виражено у повторюваності ритмічного та звуковисотного малюнку. Музика, що відповідає словам «*У неділю ви підете гуляти...*», забарвлюється переважно в світлі відтінки *C-dur*, мелодика стає схвильованою й уривчастою, теситурні межі партії супроводу розсуваються, створюючи ефект наповненості повітрям. Запропоновані композитором акцентування й рельєфність акордового руху віддалено відтворюють звучання дзвонів, що з огляду на відому побожність і поета, і композитора логічно пов'язується

з відвідуванням недільної церковної служби. До моментів, пов'язаних із проявами щирої віри, можна віднести й кілька прийомів, використаних Ф. Пуленком у поєднанні з рядками *«Якщо Господь захоче воскресити мене до раю, я піднімуся з німбом позолоченим...»*. Це і перенесення всіх фактурних шарів у верхній регістр, і мелодична спрямованість до теситурної вершини на слові *«Господь»*, і поява ремарки *«світло і ніжно»* на тлі загального *riano*, і, що важливо, тональна стійкість із переважанням «чистих» мажорних співзвуч.

Зрештою, не можна обійти увагою заключний епізод мініатюри, де описовість матеріалу стає найбільш очевидною. Тут поетичний текст овіяний ароматом щасливих і зворушливих дитячих спогадів: *«Згадай наше дитинство, трояндо біла, коли ми грали на набережній, трояндо біла та біла конваліє»*, на що композитор відповідає *«дуже ніжною»*, приглушеною звучністю, примарними, майже нереальними гармонійними співзвуччями й мелодичною лінією, яка сповзає хроматизмами. З огляду на періодичну повторюваність наведених засобів знову можна припустити, що Ф. Пуленк, навмисно домагаючись статичності й застигlosti музичного матеріалу, прагнув створити трепетний образ, навіяний спогадами дитинства.

Аналіз чергової музично-поетичної замальовки *«Колискова»* виявляє очевидну навіть на побіжний погляд невідповідність жанрового визначення, винесеного в назву мініатюри, й авторської темпової ремарки *Mouvement de Valse* – «у темпі вальсу». На неї вказують початкові рядки поетичного тексту, жартівливо-іронічний характер яких у поєднанні з відкритим, дуже яскравим звуком, сміливою акцентуацією вокальної мелодії та партії супроводу, раптовими динамічними перепадами тощо стає всупереч засобам жанру. Як приклад наведемо такі рядки: *«Твій батько на місі / Твоя мати в кабаре / Ти отримаси по дупі / Якщо кричатимеш / <...> / Я роблю млинці, качаючи тебе ногою / Якби ти помер від кольок або від діареї / Я б ловила криветок у годину припливу / Щоб варити суп із їхніх голів...»*. Судячи зі змісту – своєрідного монологу няньки, яка заколисує немовля, його назва до певної міри виправдана, водночас їдкий гумор і цинізм тексту підтверджують доцільність залучення композитором виразових засобів, що суперечать жанровому потенціалу.

Цікавими видаються спостереження І. Тукової щодо ролі жанрового визначення твору¹⁷. Зокрема, дослідниця наголошує на поширеній серед композиторів ХХ століття практиці відходу від заявленого жанрового інваріанта й актуалізації лише притаманного йому асоціативного ряду. Ф. Пуленк навмисно не використовує такі близькі до жанру колискової засоби, як тихий звук, плавний мелодичний рух, статичний гойдалковий акомпанемент і т. ін., завдяки чому «спрацьовує» згаданий І. Туковою «ефект очуження»¹⁸, мета якого – змусити реципієнта поглянути на об'єкт під незвичним кутом. Із цим завданням композитор блискуче впорався: застосування набору парадоксальних засобів додало цинічному гумору мініатюри чималої пікантності, унаслідок чого постав музично-поетичний шарж, де все перебільшено і спотворено. Зайвим підтвердженням тому є слова автора: тут «усе навпаки: батько в церкві, а мати в шинку, ритм вальсу замінює колискову. Від пісні пахне сидром і терпким запахом халупи»¹⁹. Наприклад, перебільшенням видається і злість, яку нянька відчуває до немовляти, і пристрасне бажання його смерті, втілені в мелодичній лінії, сповненій різких широких стрибків, масивному акцентованому акомпанементі, підтриманому ремаркою «*поступово розпалюючись*», так само, як і просвітлений мрійливий смуток, який прозирає в заключних тактах на словах «*Я б ловила криветок у годину припливу / Щоб варити суп із їхніх голів...*», посилені авторськими позначками «*сумно*», «*ніжно*». Ф. Пуленк, абсолютно точно вловивши гумористичний і водночас грубуватий настрій віршованого тексту М. Жакоба, створює ще одну модель музично-поетичної картинки – своєрідну шаржовану мініатюру.

Насамкінець окреслимо коло спільних моментів, притаманних майже всім мініатюрам циклу. Передусім ідеться про різочу увагу Ф. Пуленка до найтонших нюансів настрою поетичного твору, його «колористичного» потенціалу чи моментів, що так чи інакше сти-

¹⁷ Тукова І. Роль жанрового означення в розумінні музичного виробу. *Науковий вісник*: зб. статей. Вип. 28: Семантичні аспекти слова в музичному творі. Київ: НМАУ, 2003. С. 74–81.

¹⁸ Там само. С. 76.

¹⁹ Poulenc F. *Journal de mes melodies*. Paris: Grosset, 1964. P. 18.

мулюють композитора до візуалізації образу, про здатність завдяки дрібним, фактично непомітним для непосвяченого слухача чи виконавця деталям утілити в музиці визначальні моменти, посиливши суб'єктивне сприйняття тексту. Передусім ідеться про засоби, використані композитором з появою в поетичному тексті Імені Господа. Як уже згадувалося, віра, закорінена в душі Ф. Пуленка, була вповні співзвучна світоглядним переконанням М. Жакоба. Переплітаючись у цій площині, вірші й музика двох митців утворили низку певних інтонаційних стереотипів – інтоном, що вирізняються на загальному тлі музично-поетичної взаємодії.

Як один із найяскравіших прикладів можна навести інтонаційний малюнок вокальної партії третьої мініатюри циклу – «Маленька служниця». Цікаво, що кожного разу з появою лексем «*seigneur*» або «*dieu*», що в перекладі з французької означають «*Бог*» або «*Господь*», плавна мелодія набуває різких, незграбних обрисів, пов'язаних зазвичай із висхідним стрибком, що випадає з контексту попереднього музичного руху. Спочатку доволі статичний, а згодом переважно низхідний мелодичний рух, що відповідає початковим поетичним рядкам «*Відверни від нас блискавку і грім / Нехай грім біжить як птах / Якцо Господь ним керує*», з появою в тексті лексеми «*seigneur*» ознаменовується висхідним квартовим стрибком і подальшою уривчасто-схвильованою спрямованістю до верхніх теситурних обріїв. Протягом музично-поетичної портретної замальовки «Маленька служниця» як основний літературний засіб творення образу героїні обрано монолог-молитву, адже вона ще двічі закликає Бога, на що Ф. Пуленк реагує раптовими октавними стрибками, які змінюють статичний малюнок вокальної декламації. Прикметно, що в обох випадках композитор навмисно виокремлює інтоному паузами з обох боків, що робить його наміри ще очевиднішими.

Іншим прикладом пильної уваги до згаданої лексичної одиниці, що перетворює її на своєрідний символ, є фраза «*Якцо Господь захоче воскресити мене до раю, я піднімуся...*» з першої мініатюри, де мелодія різко злинає на слові «*Господь*», що особливо вирізняється на тлі спокійного мелодичного ландшафту попередніх тактів. У тому ж контексті сприймається й музичне втілення фрази «*Твій батько на месі*»

з мініатюри «Колискова», де навіть за відсутності конкретних лексичних сигналів, за допомогою лише загального керунку, який містить релігійне посилання, композитор зіставляє висхідну мелодичну спрямованість зі статичністю вимовлених на одному звуці контрастно заряджених слів «*Твоя мати в кабаре*», що є зайвим підтвердженням живого композиторського інтересу до проявів релігійності в поезії М. Жакоба і ще чіткіше окреслює обриси її музичного осмислення.

Отже, на основі наведених прикладів можна говорити не стільки про стійкі інтонаційні конструкції, які відповідають певним лексемам, скільки про загальну тенденцію до сходження, переважно стрибкоподібного, що виявляється в поєднанні з ними.

Висвітлюючи інтонаційну символіку цього твору, варто згадати про ставлення Ф. Пуленка до деяких лексем із поетичного словника М. Жакоба. Попри те, що його поезія не так широко представлена в камерно-вокальній творчості Ф. Пуленка порівняно з віршами П. Елюара (проаналізувавши опуси на які, ми склали своєрідний поетичний словник²⁰), навіть невеликий обсяг обраних композитором текстів дозволяє виокремити найбільш уживані М. Жакобом лексеми, що визначили закономірності організації музичного матеріалу. У цьому контексті принагідно звернімося до мініциклу з двох віршів «Паризіана». Він не настільки яскравий за своїми виразовими характеристиками, проте посутньо розширює уявлення про шляхи втілення в музиці певних стабільних лексичних домінант.

З огляду на це доречно знову звернутися до проблеми поетичного словника, вже порушеної нами в контексті поезії П. Елюара. На висновок про існування в мові М. Жакоба певних усталених лексичних матриць наштовхує очевидна неординарність поетичного висловлювання, а саме – наявність певних смислових груп, які виділяються на тлі лексики сучасних йому авторів, що, безсумнівно, вимагало від композитора індивідуалізованого підходу до музичного відтворення

²⁰ Михайлова О. Лирика П. Елюара в вокальній мініатюрі Ф. Пуленка (на прикладі вокального циклу «Тот день, та ніч»). *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. 2017. Вип. 9. С. 213–228.

їхніх граней. Немає потреби заглиблюватись у питання поетичного словника М. Жакоба, так само як і немає достатнього підґрунтя для отримання об'єктивної картини щодо взаємодії його поезії та музики Ф. Пуленка (нагадаймо, що на вірші М. Жакоба було створено лише два опуси), тому обмежимося позначенням особливо численних семантичних груп слів і окреслимо способи композиторського реагування на яскраві експресії.

Зокрема, однією з провідних рис поетичної мови М. Жакоба є схильність до витівок і гри, іронії та глузування, що посутньо відрізняє його словник від елюарівського. Незважаючи на те, що дослідники, та й сам Ф. Пуленк, говорять про М. Жакоба як про надзвичайно глибоку, чутливу, сентиментальну й романтичну натуру, тексти, покладені в основу пуленківських циклів, увиразнюють геть іншу грань його внутрішнього світу, влучно виражену в лаконічному вислові Стефана Оделя «Макс-жартівник»²¹. Водночас дослідникові його текстів не доводиться стикатися з домінуванням експресивів, які відкривають багатий світ людських почуттів і переживань. Натомість у М. Жакоба домінантами стають слова, що допомагають описати певну життєву ситуацію, здебільшого комічну²², тобто лексеми з «побуту» – прості й часто вживані в розмовній мові, що не утворюють асоціативних рядів.

Показовою з огляду на демократичність мови можна назвати строфу з пісні «Гравці на ріжку», яка разом із мініатюрою «Ви не пишете більше?» склала мініцикл «Паризіана»: *«Три дами, які зазвичай грають на ріжку дуже пізно у своїй ванній / Навчаються в якогось хама, який може приходити до них туди лише вранці»*. Не менш яскравими видаються молитва служниці з «П'яти віршів...»: *«Зроби так, щоб я виросла швидко / І дай мені хорошого чоловіка, щоб той не був затягтим п'яницею і щоб не бив мене щовечора»* або рядки з мініатюри «Сурік і Мурік», яка ввійшла до того самого опусу: *«Сурік і Мурік – білий щур і чорна миша, що потрапили до шафи, щоб навчити навука ткати на верстаті прекрасну тканину з павутинки»*.

²¹ Poulenc F. *Moi et ses amis*. Paris: La Palatine Liguе, 1963. P. 62.

²² Тут, безперечно, йдеться лише про тексти, покладені на музику Ф. Пуленком.

Отже, якщо в словнику П. Елюара, за нашими спостереженнями, домінують семантичні блоки, що відображають світло-колірну палітру і панораму людських почуттів, то в М. Жакоба – це слова, що називають предмети, обстановку, птахів, тварин, людей тощо в описуваних ситуаціях. Зазначимо, що Ф. Пуленк зазвичай реагує не на слово як таке (виняток становить лише обігравання звернень до Бога), а на характер картинки-ситуації з тексту, розкриваючи в музиці її образно-емоційний настрій. Зокрема, передаючи характер наведених рядків із мініатюри «Гравці на ріжку», Ф. Пуленк у партії супроводу користується зображувальними засобами, що наслідують фігуративну легкість звучання цього інструмента. Тут як основний прийом утілення ідеї залучено групи 32-х тривалостей, що ніби скочуються з верхньої тесигурної точки. Як уже згадувалося, звукозображувальні прийоми композитор використовував і в разі наслідування пташиного співу в «Бретонській пісні» з «П'яти віршів...».

Яскраві приклади вирізнення із загального контексту окремих лексичних груп містять мініатюри «Маленька служниця» й «Колискова». Йдеться про фрагменти з перерахуванням людських недуг: у першій – «*Оберігай нас від лишаїв і від прищів, від чуми і від прокази*», у другій – «*Якби ти помер від грипу, кольок або діареї / Якби ти помер від струнів, які в тебе на носі*». Відповідними є й методи їх музичного втілення: в обох випадках це декламаційна статичність мелодії, що чергується з різкими стрибками – своєрідними акцентами особливо експресивних слів. У «Колісковій» стрибок на сексту наголошує на слові «*помер*», квінтовий – загострює слово «*кольок*», а різкий зліт від *d* першої октави через квартовий стрибок супроводжує фразу «*від струнів, які в тебе на носі*». У «Маленькій служниці» монотонний речитатив на одній ноті «прорізає» різко акцентований стрибок на септиму – разом із словом «*проказа*». До спільних моментів варто віднести й те, що в обох мініатюрах композитор підкреслює емоційну «піднесеність» наведених рядків схожими ремарками, як-от: «*поступово розпалюючись*» або «*суттєво прискорюючи з кожним тактом*».

Прикметно, що відповідно до текстового переходу в інше смислове поле змінюється й характер музичного викладу, зокрема тип фактури та малюнок вокальної лінії. Ця риса не вирізняється в контексті

загальної стилістики композиторського письма, водночас, поряд із зазначеними раніше прийомами інтонаційного й гармонічного відтінення, дозволяє висновувати про прийом фактурно-мелодичного увиразнення емоційно яскравих експресивів щодо цього опусу Ф. Пуленка, проте поза претензією на стійку дефініцію.

Вокальний опус на вірші Моріса Карема – заключний акорд у *chanson* Франсіса Пуленка

Звернення до вокального циклу на вірші бельгійського поета Моріса Карема наприкінці дослідження є логічним завершенням вивчення камерно-вокальної творчості Ф. Пуленка, тому що цей опус ставить крапку на композиторських пошуках у галузі музичного втілення поетичного слова. Залучення текстів не вітчизняного автора, що в контексті творчості композитора сприймається як певне правило, а іноземного, на перший погляд, видається несподіваним і дивним. Однак осмислення ймовірних причин, що спонукали Ф. Пуленка до відходу від національної поезії, проливає світло на не випадковість і закономірність появи твору саме тоді й на тому етапі його творчості.

Важливо, що обрані за основу тексти М. Карема, які втілюють щирість почуттів, лукаву наївність і життєрадісність, урахувуючи захоплення автора «казковою» поезією, можна умовно віднести до дитячої літератури. Можливо, тому Ф. Пуленк і присвятив цикл дитині виконавиці своїх вокальних творів Деніз Дюваль. Однак ближчий розгляд віршів, які ввійшли до нього, засвідчує, що так звана «дитячість» і жартівливість властиві не всім текстам, а лише частині, друга ж, приблизно однакова за обсягом, породжена багатим світом «дорослих» почуттів і емоцій. До того ж, навіть «інфантильні», здавалося б, тексти М. Карема часто містять такий складний метафоричний підтекст, що не можна однозначно стверджувати, ніби їх створено виключно для дітей. На доказ варто навести кілька рядків з вірша під жартівливою назвою «Карафка», на початку якого постає невідгадлива гра слів «*carafon*» – «*карафка*» і «*girafon*» – «*жирафчик*», основана на їхньому асонансному поєднанні, що згодом розгортається в метафоричний ланцюжок, який асоціюється зі світлими й теплими люд-

ськими стосунками: *«Вона побачила цього ранку маленьку карафку / Що притулилася до вази / Так само, як у зоопарку жирафчик / Кладе свою шию тендітну і довгу / На світлий бік жирафи».*

Не менш прикметним є вірш «Яка пригода!», що, з одного боку, нагадує гру дитячої фантазії: *«Блоха у своєму візку / Тягнула маленького слона / Розглядаючи вітрини / Де виблискували діаманти...»*, з другого – вигуки *«Мій Бог! / Хто мені повірить, якщо почує?»*, *«Мій Бог! / Нехай це триває довше / Я просто божевільний!»* породжено бурхливою уявою в річищі естетики дадаїзму з його утвердженням переваги несвідомого, примітивно-інфантильного ставлення до реальної дійсності. У цьому випадку не можна говорити про дадаїстичне начало в чистому вигляді, бо ці тексти не є ані нісенітницею, ані відтворенням безладного дитячого белькотіння й лише за низкою ознак подібні до дадаїстичних.

Щодо причин, які спонукали Ф. Пуленка звернутися до поетичної творчості М. Карема, відзначимо підсвідоме (не виключено, що й свідоме) прагнення звести щось на взірць арки, опорами якої є два «крайні» опуси – «Бестіарій, або Кортеж Орфея» на вірші Г. Аполлінера, що започатковує камерно-вокальну творчість композитора, й «Коротка соломинка», що підбиває своєрідні підсумки його пошуків у жанрі вокальної мініатюри. Зазначимо, що другий твір, попри оригінальність тематики та пов'язану з нею своєрідність музичного втілення, опинився поза дослідницьким контекстом.

А втім, матеріал «Короткої соломинки» свідчить про яскраву індивідуальність і характеристичність композиторського стилю, демонструє сформовані протягом десятиліть прийоми втілення поетичного тексту й пов'язані з ними принципи організації музичної тканини. Однак перш ніж окреслити чільні особливості опусу, звернемося до рис, що дозволяють провести сполучну лінію між крайніми точками камерно-вокальної творчості Ф. Пуленка. Однею з першорядних можна назвати характер поетичного тексту, що править за основу мініатюр. Незважаючи на те, що поети, творчість яких надихала композитора, є представниками різних країн і поетичних напрямів (хоча творчість М. Карема не вписується в жоден, і сам він проголосив себе ворогом будь-яких експериментів), їхні збірки об'єднує особлива іро-

нічність і легкість, що водночас не виключає глибокого психологічного підтексту і смислових паралелей, які виникають завдяки метафорам та алегоріям.

Зокрема, у «Бестіарії...» Г. Аполлінера домінує метод алегоричного зв'язку живої природи й духовного світу людини. До речі, М. Карем теж активно використовує образи тварин, проводячи паралелі з людьми – указуючи на їхні помилки, кепкуючи з вад, часом підкреслюючи позитивні якості. У вірші «Цвіркун», що не ввійшов до збірки «Коротка соломинка», алегорично засуджується прагнення до показового благополуччя й незаслуженого добробуту, споживацьке ставлення до життя, що чувається в рядках *«Загинув цвіркун. Ніхто про нього / Не зміг повідати світові... / блаженний, хто не бував цвіркуном / І не змінював квартиру»*. У творі «Пінгвіни» автор алегорично закликає вподібнитися птахам, які не прагнуть слави й багатства, визнання й успіху: *«Ви хто? – Ми пінгвіни. / Посівши на крижини, / Ми плескаємо крилами / З виглядом невинним»*.

Крім ілюзорності, простодушності й іронічності, аполлінерівський «Бестіарій...» та збірку М. Карема «Коротка соломинка» ріднять ритмічна простота і ясність формотворення. Чіткий розподіл на близькі за складовою будовою рядки, наявність рими чи асонансу, метрична рівномірність – ці якості здебільшого не притаманні поетичному матеріалу, до якого звертався Ф. Пуленк у зрілі, кульмінаційні роки своєї творчості. Згадані риси обраних композитором текстів позначилися на палітрі засобів музичної виразовості, серед яких – та сама ощадливість, ба навіть аскетичність музичних ресурсів. Однак віршам із «Короткої соломинки» не чужа й метафорична хиткість, вислизання смислів і тонка гра нюансів, переливи несподіваного й недомовленого, тобто все властиве сюрреалістичним текстам улюблених поетів Ф. Пуленка – П. Елюара, М. Жакоба, Л. де Вільморен, більшості творів Г. Аполлінера. А тому, незважаючи на своєрідний розрив провідної нитки, що з'єднує всю камерно-вокальну творчість Ф. Пуленка сталістю національних витоків, відзначаємо паралелі між доробком М. Карема та процесами, які відбувалися в тогочасній французькій поезії, де розвинулися сюрреалізм і дадаїзм, які йшли пліч-о-пліч у літературі початку ХХ століття.

Вокальний цикл «Коротка соломинка» на вірші М. Карема є свідченням композиторського прагнення підбити певні підсумки не тільки своєї творчості, а й ідейно-естетичних устремлінь минулої «великої епохи». Водночас, як своєрідний результат авторських пошуків у межах жанру, цикл опосередковано синтезує досягнення попередників Ф. Пуленка, що визначили шляхи розвитку французької вокальної мініатюри. Простота письма на тлі граничної уваги до поетичного тексту була притаманна не тільки Ф. Пуленку, а й Жулеві Массне (1842–1912), який, прагнучи глибокого психологізму, тонкого нюансування та вишуканого потрактування любовної лірики, послуговувався доволі обмеженим колом засобів. Зазначене стосується й сприйнятливого щодо найменших нюансів поетичного тексту Клода Дебюссі (1862–1918), який понад усе обстоював вираженість кожного повороту гармонії, кожної деталі музичної тканини своїх вокальних творів. Витоки гармонічної «пряності», переважання септ- і нонакордів, хроматично забарвлених співзвуч і в розглядуваному циклі Ф. Пуленка, і в контексті його творчих засад сягають спадщини саме цього митця.

Вокальний цикл «Коротка соломинка» Ф. Пуленк створив у 1960 році, за три роки до смерті. Незважаючи на поважний вік, він не покинув писати, а лише зупинився в процесі створення камерно-вокальної музики, що свідчить про виснаження ресурсів, спрямованих на втілення поетичних образів у жанрі вокальної мініатюри. Твір не просто ставить крапку й підбиває певні підсумки – він є кінцевим пунктом еволюції композиторського стилю. Проте перш ніж висвітлювати це питання, необхідно докладніше розглянути визначальні риси як окремих мініатюр, так і циклу в цілому.

Твір містить сім мініатюр: «Сон» (№ 1), «Яка пригода!» (№ 2), «Королева серця» (№ 3), «Ба, бе, бі, бо, бу» (№ 4), «Ангели музиканти» (№ 5), «Карафка» (№ 6) і «Квітневий місяць» (№ 7). Навіть побіжний погляд на назви засвідчує двоїстість відбитих у них настроїв. З одного боку, це загадковість, таємничість і ліризм, якими овіяні заголовки «Сон», «Королева серця», «Ангели музиканти» та «Квітневий місяць», з другого – відверта жартівливість, дитяча наївність і легкість, що прозирають у заголовках «Яка пригода!», «Ба, бе, бі, бо, бу» і «Карафка».

Отже, настрої, відображений у заголовках віршів, дозволяє виокремити дві контрастні образні сфери, що співіснують у межах однієї композиції. Цікава симетрія, з якою твори «розподіляються» в межах циклу²³. Зокрема, тексти з різних образних сфер чергуються в такий спосіб, що утворюється певна вісь із ліричних віршів – 1, 3, 5, 7, до якої симетрично доєднуються «несерйозні» – 2, 4 і 6. Задум композитора гранично чітко розмежувати ці сфери виявляється насамперед у спільності обраних засобів утілення кожної з них. У першій групі мініатюр Ф. Пуленк оперує повільними темпами та схожими текстовими ремарками: *«дуже спокійно»*, *«дуже спокійно і млосно»*, *«дуже повільно і ніжно»*, *«дуже повільно і нереально»*, а для другої обирає контрастні коментарі, як-от, *«дуже швидко і ритмічно»*, *«дуже весело, шалено швидко»* або просто *«дуже швидко»*. Привертає увагу і спектр виразових засобів, за допомогою яких митець розмежує зазначені образні сфери: наприклад, другій властиві пульсування токатного викладу, гостра акцентуація і декламаційність вокальної мелодії, натовість перша плекає плавність ліній, приглушену звучність і м'якість інструментального супроводу.

Попри відмінність залучених музичних засобів, спільним для цілого твору є ставлення композитора до синтезу музичного й поетичного синтаксису. Ідеться не тільки про збіг віршових і мелодичних граней, за якого членування літературного тексту позначається зупинками у викладі вокальної партії, але й прагнення Ф. Пуленка зрівняти межами певного мелодичного відтинку, такту або двотакту, різні за складовою будовою віршовані рядки. Це можна пояснити тим, що обрані ним тексти не відбивають яскраво вираженої динаміки переживання, а швидше експонують відбитий стан: сон (№ 1), мрію (№ 3), споглядання (№ 7), розчулення (№ 6), збудження (№ 2).

Міркування щодо природи динамічності і статичності переживання у вокальних творах приводять до розуміння певних закономірностей у відмінностях підходу до реалізації поетичного синтаксису

²³ Відсутність первопису поетичної збірки М. Карема не дозволяє з'ясувати, чи належить така композиційна структура Ф. Пуленкові, чи трансформована ним з урахуванням певного художнього задуму.

в музиці. З одного боку, не можна відкидати існування емоційного членування, коли роз'єднувальні цезури-паузи, що виникають у миті найвищого емоційного сплеску, втручаються у склад мови і перемагають над синтаксисом. З другого боку, постає домінування синтаксису над членуванням, зумовленим емоцією, у випадках, коли твір демонструє результативність стану, тобто певну емоційну статичність. У цьому вбачається причина збігу мелодичного й поетичного синтаксису мініатюр «Короткої соломинки» як засобу відображення сталості образу й відсутності драматизму.

Утім, на тлі прагнення до узагальненості і приведення до спільного музичного знаменника поетичних образів М. Карема, мініатюри циклу рясніють безліччю свідчень композиторської чутливості до найменших зрушень у настрої вірша. Візьмемо за приклад мініатюру «Королева серця», витриману в одній манері – мірній тріольній пульсації акомпанементу, спокій і млість якого вповні відповідають тексту *«М'яко спершись на вікно / На свої скла місячні / Королева вас вітає / Квіткою мигдалю»*, та пластичного мелодичного мотиву, що наприкінці кожної фрази сягає теситурної вершини – звуку більшої тривалості.

Наведене спостереження вже характеризує Ф. Пуленка як сумлінного й чутливого інтерпретатора поезії. Як відомо, у французькій мові основний наголос завжди падає на останній склад або всієї фрази, або окремої синтагматичної побудови та знаменує собою кінець віршованої конструкції. Із цим явищем пов'язане й тяжіння смислових акцентів до закінчень рядків, а тому, теситурно й ритмічно вирізняючи із загального мелодичного потоку останню ноту, Ф. Пуленк привертає увагу до смислової фразової домінанти. Крім цього, незважаючи на збереження єдиної тріольної ритмічної пульсації, фактурної й гармонічної сталості, вираженої в неодноразовому проведенні ланцюжка з тонічного секстакорду, домінантового септакорду з його подальшим переходом у нонакорд – одне з найбільш властивих авторському стилю співзвуч, Ф. Пуленк оперує двома іншими інструментами з арсеналу виразових засобів – динамікою та графікою вокальної лінії. У відповідь на відчуття порожнечі й нереальності, що виникає зі словами *«Туди, де немає більше ні дверей, ні залів, ні веж»*, звук

раптово слабшає від *mf* до *pp*, а гнучкий досі вокальний мотив «застрягає» на одному звуці, ніби скоряючись загальному заціпенінню.

Двоїстість композиторських намірів не менш переконливо демонструє сьома мініатюра «Квітневий місяць». У ній знаходимо яскраві докази прагнення до узагальненого відтворення емоційного заціпеніння за допомогою фактурних ресурсів партії супроводу, де панує формула з повільного й важкого «перетікання» одного хроматично забарвленого акорду в інший на тлі гіпноізуючого синкопованого остинатного басу. Натомість вокальна лінія насичена подіями, які руйнують налаштування, що запанувало в акомпанементі. Зокрема, попри те, що Ф. Пуленк продовжує співвідносити поетичний і музичний синтаксис, як правило, вміщуючи різні за складовою будовою віршовані рядки в закінчені двотактові мелодичні відтинки, у яких переважає мірний, здебільшого силабічний розспів складів, він подекуди жертвує мірністю заради виокремлення певного поетичного нюансу, тобто використовує можливості так званого «емоційного синтаксису».

Як приклад можна навести першу фразу, розтягнену, на противагу наступним, до розміру чотирьох тактів завдяки частим укралпленням емоційних цезур-пауз. За їх допомогою Ф. Пуленк виділяє слово, що багаторазово повторюється в різних поєднаннях: «*Місяць, прекрасний місяць, місяць квітня*». Композитор грає з можливостями ритму й теситури, спочатку озвучуючи слово «*місяць*» розтягнено, згодом – схвильовано, підносячи оборот на наступний звуковисотний рівень, і, зрештою, в завершальному проведенні ритмічно збагачений мотив лине до верхніх теситурних обріїв, засвідчуючи граничне емоційне напруження. Мірністю мелодичної течії композитор жертвує й у кульмінаційний момент, що припадає на слова «*Де радісно, / Де світло*». Радість і світло поетичних рядків не лише відбиваються в мелодичній лінії, а й насичують барвисту палітру супроводу. Віддаливши початки фраз паузою, Ф. Пуленк виплескує потік світла в повнозвучному, забарвленому хроматичними нашаруваннями септакорді, а вводячи цезуру на сильному часі мелодії, створює яскраве враження схвильованої уривчастості дихання, породженої емоційністю поетичних рядків.

Висновки. Підсумовуючи, зробимо кілька зауважень щодо еволюції композиторського стилю. Ця проблема нелегка з огляду на певну двоїстість тенденцій, що відкриваються погляді дослідника. З одного боку, зіставлення крайніх творів Ф. Пуленка увиразнює збереження вихідних творчих налаштувань, з другого – занурення у його творчий процес демонструє явний перехід від близьких до народнопісенної традиції опусів, провідними рисами яких є простота форми, фактурна й ладо-гармонічна невігадливність, до складніших композицій, де за збереження зовнішньої простоти музичної тканини палітра використаних ресурсів збагачується безліччю різних відтінків, сприяючи істинній мальовничості музики, що, безперечно, зумовлено глибоким психологізмом і яскравою образністю дібраних текстів.

Література

1. Манолі І. Французське поетичне слово: (очерк на матеріалі худ. произведений фр. писателів ХХ століття). Кишинев: Штиинца, 1979. 106 с.
2. Михайлова О. Анонімна поезія ХVІІ століття в творчості Ф. Пуленка (на прикладі вокального циклу «Chanson gaillardes»). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2008. Вип. 22. С. 207–216.
3. Михайлова О. Взаємодія культурних традицій в «Бестіарії» Ф. Пуленка – Г. Аполлінера. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2006. Вип. 18. С. 257–269.
4. Михайлова О. Лірика П. Елюара в вокальній мініатюрі Ф. Пуленка (на прикладі вокального циклу «Той день, та ніч»). *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. 2017. Вип. 9. С. 213–228.
5. Михайлова О. Неокласична лінія в камерно-вокальній творчості Ф. Пуленка. *Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв*. Харків, 2007. Вип. 2. С. 89–100
6. Михайлова О. Принципи циклізації *mélodie* Ф. Пуленка на вірші Г. Аполлінера. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Київ: Міленіум, 2018. Вип. 1 (10). С. 155–160.

7. Тукова И. Роль жанрового обозначения в понимании музыкального произведения. *Науковий вісник*: зб. ст. Вип. 28: Семантичні аспекти слова в музичному творі. Київ: НМАУ, 2003. С. 74–81.
8. Ivry B. Francis Poulenc. London: Phaidon, 1996. 240 p.
9. Mellers W. Francis Poulenc. New York: Oxford University Press, 2003. 200 p.
10. Poulenc F. *Journal de mes melodies*. Paris: Grosset, 1964. 160 p.
11. Poulenc F. *Moi et ses amis*. Paris: La Palatine Liguge, 1963. 206 p.
12. Wagener F. *Je suis née inconsolable: Louise de Vilmorin (1902–1969)*. URL: https://books.google.com.ua/books?id=_VzIVxU2QxAC&redir_esc=y (дата звернення: 24.01.2023).

ВИКОНАВСЬКІ КОНЦЕПЦІЇ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ C-DUR М. СКОРИКА

Сирятська Тетяна

кандидат мистецтвознавства, доцент

Syryatska Tetyana

Ph.D. in musicology, Associate Professor

ORCID: 0000-0003-0900-2857

DOI 10.34064/khnum5-03.08

У науковому дослідженні розглянуто виконавські концепції Концерту для фортепіано з оркестром C-dur Мирослава Скорика. Проведено порівняльний аналіз інтерпретації цього концерту відомими піаністками Д. Нільсен, Д. Чубак, Н. Граб та О. Стечишин з огляду на особливості його формотворчої логіки.

Вступ. Фортепіанні концерти М. Скорика посідають гідне місце в репертуарі українських та зарубіжних піаністів. Ці твори розглядають у музикознавчих дослідженнях, де кожен науковець висловлює власне розуміння і бачення концертів. Стосовно Концерту для фортепіано з оркестром C-dur слід зауважити, що в наявних джерелах акцентовано увагу на умовах його створення, на його оптимістичному характері, відображеному в підзаголовку «Юнацький», а також на збагаченні традиційного арсеналу гармонічних засобів виразності за допомогою елементів джазової гармонії. Про особливість будови концерту – одночастинність – зазначається лише оглядово, немає ані пояснення, ані детального аналізу. Відсутні також і дослідження, які інтегрують цей твір у контекст традиції одночастинних фортепіанних концертів, що є актуальним принаймні останні два сторіччя, починаючи з «Konzertstück» К. М. Вебера (1821).

Водночас така незвичність композиції твору має вирішальне значення і для його жанрової атрибуції, і для побудови виконавської інтерпретації, що могла б адекватно відбивати оригінальну драматургію концерту. Перед виконавцем постає завдання врахувати у своїй

інтерпретації ті засоби об'єднання концерту в одночастинний цикл, що їх використовує композитор: зв'язки між розділами, які забезпечують неперервність музичного процесу; наявність циклічних тем, які зазнають суттєвих змін і одночасно поєднують структуру твору, динамізуючи його.

Передумови виникнення та формулювання проблеми

Майже для всіх композиторів, у творчому доробку яких значне місце посідала фортепіанна спадщина, важливим та навіть репрезентативним є жанр фортепіанного концерту. Взагалі концерт для солюючого інструмента з оркестром показує виключну життєздатність, що полягає в його спроможності швидкого пристосування до нових стилістичних та світоглядних умов. Причина полягає в множинності варіантів реалізації самої сутності жанру – концертності¹. У музикознавчій літературі та у виконавсько-педагогічній практиці можна знайти визначення концертності як підвищеної складності, «концертний стиль» майже прирівнюється до стилю «*brillante*». Звісно, це має під собою певні підстави – з огляду на віртуозність, притаманну партіям *solo* більшості концертів, особливо в каденціях. Утім підвищена складність партії одного з учасників є взагалі умовою існування жанру концерту – особливо не у фортепіанних, а в концертах для оркестрових інструментів, щоб соліст мав «моральне право» стати таким, для логічності й обґрунтованості його диференціації зі складу оркестру. Це взагалі слід вважати досить неприродним, адже з боку формальної логіки один інструмент не може бути зрівняний з колективом – якщо б він і відрізнявся від них усіх, тим більш парадоксальним стає вихід «одного з рівних» на авансцену та зрівняння в правах з іншими своїми колишніми «колегами».

Також під концертністю розуміють сам тип взаємодії двох виконавців, що походить від барокових *concerti grossi*². Передбачається,

¹ Айси. Концертность как стилевая парадигма фортепианного творчества С. Прокофьева: дис. ... канд. искусствоведения. Одесса, 2016. С. 31.

² Там само. С. 31.

що загальна структура твору буде складеною з чергування окремих епізодів, що їх виконуватиме чи то оркестр, чи то соліст. На більш високому, світоглядному рівні узагальнення стає ознакою «змагання» (зафіксованого в італійському етимоні жанру «*concertare*»), а також є підставою вбачати в концертному жанрі ознаки діалогічності, за ідеєю філософа, культуролога, теоретика європейської культури та мистецтва М. Бахтіна. На прикладі концертів А. Солера музикознавець К. Підпоринова визначає цілу низку варіантів діалогу, серед яких: діалог-суперництво, діалог-перекличка, діалог-досказування, діалог типу «запитання-відповідь» та діалог-згода³. Для слухачів незалежно від рівня їх підготовки така організація фактури забезпечує різноманітність, що є необхідною складовою утримання уваги, тобто стає додатковим засобом забезпечення цікавості як одного з вимірів концертності.

З огляду на вищенаведене, одночастинний фортепіанний концерт постає явищем одночасно і закономірним, і парадоксальним. З одного боку, відсутність передбаченого канонами жанру поділу на три самостійні частини (з тональною і темповою диференціацією) не є порушенням умови концертності – адже активна взаємодія солюючої та оркестрової партій може відбутися і за цих умов. Утім об'єднання циклічної будови потенційно несе в собі ряд загроз, у тому числі і для деяких з граней концертності, визначених вище. Зокрема, відмова від принципу кількох контрастуючих частин у фортепіанному концерті приводить до однієї з трьох провідних тенденцій: редукування, інтеграції, трансформації. Під редукуванням у цьому випадку розуміємо таку побудову концерту, у якій ті образні сфери, що традиційно входять до другої і третьої частин концерту, відкидаються. Це негативно відбивається на якості різноманітності, необхідної для концертності, адже не дозволяє виконавцеві повною мірою виявити себе, що і є однією з основних цілей жанру концерту. Навіть за умови віртуозності партії соліста відсутність інших амплуа, виражених у принципово ін-

³ Підпоринова Е. В. Концерты для двух клавесинов Антонио Солера в контексте барочного искусства. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2016. Вип. 7. С. 35.

шому типі інтонування (кантиленність чи скерцозність), стає значною проблемою. Через це зразки подібної жанрової модифікації є достатньо рідкісними.

Одна з означених проблем інтегруючого типу одночастинного концерту полягає в його «рихлій» та довгій формі. Попри те, що виконується вимога різноманітності, сприйняття слухача може бути ускладнене ненормативністю побудови при значних розмірах твору, може скластися враження нескінченного розгортання музичної думки, що видозмінюється. Тому в цьому аспекті одночастинність спричиняє проблеми для всіх учасників комунікативної музичної тріади: для композитора та слухача з означених вище причин, а також для виконавця. Тож одночастинність впливає на виконавську концепцію – під цим терміном Л. Шаповалова розуміє результат спілкування художнього світу музики та інтерпретатора⁴. Перед останнім постає непросте завдання побудови власної виконавської інтерпретації, що була б здатною до консолідації загального уявлення про жанр концерту з його конкретним утіленням. Часто саме від обґрунтованості прочитання одночастинного концерту виконавцем і залежить органічність його сприйняття, усвідомлення твору, з одного боку, як цільної побудови, об'єднаної музичним змістом, а з другого – як певної структури, що має досить чітку організацію. Таке завдання особливо ускладнюється з огляду на «співтворчий» характер жанру інструментального концерту – єдність концепції виконання має бути досягнута всіма музикантами, до нього причетними – солістом, диригентом, оркестрантами.

Остання з тенденцій, трансформаційна, відводить убік від власне жанру фортепіанного концерту. Результатом є твори, стосовно яких статус «концерт для фортепіано з оркестром» кожного разу стає суперечливим. З одного боку, виконавський склад, віртуозність партії соліста й орієнтація на канон форми концерту, що подекуди умовно зберігається, дозволяє долучити їх до концертів. Але проти подібної

⁴ Шаповалова Л. Інтерпретологія як інтегративна наука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 46. С. 296.

атрибуції свідчать, по-перше, авторські найменування, що не використовують слова «концерт», а по-друге – відсутність звичної циклічної будови. Для багатьох творів XIX століття це виявляється вкрай важливим, адже остаточною прокламацією можливої розбіжності жанру та форми стосується вже XX століття – як у жанрі симфонії (Симфонія № 2 Р. Щедріна, «25 прелюдій для оркестру»), так і власне для фортепіанного концерту (Концерт № 3 для фортепіано з оркестром І. Карабиця, «П'ять музичних моментів»), і список подібних прикладів серед творів минулого століття може бути досить великим. Крім того, для атрибуції твору як одночастинного концерту важливим виявляється і контекст інших творів цього композитора: наприклад, у нашій роботі не будуть розглянуті «Пляска смерті» Ф. Ліста та «Джини» С. Франка – через те, що автор першого твору не вважав за доцільне позначати його як концерт, навіть попри те, що обидва інші його концерти одночастинні. «Джини», хоча і містять партію фортепіано в ролі соліста («для фортепіано та оркестру»), все ж визначені автором як симфонічна поема, навіть попри значну складність фортепіанної партії та наявність у ній досить довгих сольних побудов.

Кризові та перехідні явища охоплюють усі жанри, не винятком з цього стає і симфонія, адже вона за своєю природою – узагальнювальний жанр, розвиток якого є вкрай проблемним у часи історичної невизначеності. Тому цілком закономірно, що автор найбільш відомих одночастинних фортепіанних концертів доби романтизму – Ф. Ліст (у доробку якого немає традиційних циклічних зразків указанного жанру) є творцем жанру симфонічної поеми (12 зразків), що так чи інакше апелює до європейської культури. Звідси можна зробити висновок про повторення історичної ситуації класицизму, а саме – концерт як «відгалуження сонати-симфонії» з плином часу бере на себе той вплив, якого зазнає симфонія, стискаючись до принципово одночастинної симфонічної поеми. Однак таке порівняння не є повністю точним, адже між відношенням класичних симфонії та концерту, з одного боку, і романтичної симфонічної поеми та одночастинного концерту – з другого, є визначальна відмінність у належності до типу музики. Обидва класичні жанри являють собою зразок так званої чистої, або абсолютної, музики (принаймні, найбільше до неї наближуються).

Романтичний одночастинний концерт також зазвичай не має позамузичного змісту – на відміну від симфонічної поеми, для якої програмність є однією з головних умов існування жанру. Тож особливість статусу одночастинного фортепіанного концерту полягає в тому, що саме із цим жанром у добу романтизму було пов'язане розмежування ліній розвитку до того майже дублюючих один одного жанрів симфонії та концерту – на програмну симфонічну поему та непрограмний фортепіанний концерт.

Якщо визначити головною рисою одночастинного концерту «поєднання, інтеграцію», то можна сказати, що Перший фортепіанний концерт Мирослава Скорика виводить цю ідею на новий рівень. У цьому творі поєднано не лише різні принципи формотворення, але і стилі, способи висловлювання – настільки багатими виявляються витоки концерту. Попри багатогранність його зв'язків з іншими концертами і взагалі музичними творами, авторові вдається зберегти єдність, підкоривши весь процес розвитку ідеї сумісного музикування, концертування.

М. Скорик назвав концерт «Юнацьким». Судячи з назви й відчуваючи нестримну енергію твору, можна було б припустити, що твір був написаний молодим композитором, однак це не так. Концерт було створено 1977 року – М. Скорика було 39 років, а приводом до написання стало замовлення Всесоюзного конкурсу молодих піаністів⁵. Таке пізнє написання Першого концерту суттєво відрізняє М. Скорика від плеяди композиторів, починаючи від Ф. Шопена і закінчуючи Ф. Рісом⁶. Сам факт замовлення вказує на високий рівень довіри до композитора та визнання не тільки його здібностей, а й здатності створити саме такий твір, попри те, що досі концертів для фортепіано з оркестром М. Скорик не писав. Утім він уже був автором численних успішних опусів, серед яких кантати «Весна» (1960) та «Людина» (1964), «Гуцульський триптих» (1965) та «Карпатський концерт»

⁵ Івахова К. Історико-мистецтвознавчі та художньо-дидактичні дослідження фортепіанної творчості Мирослава Скорика. *Педагогічний дискурс*. 2013. Вип. 15. С. 282.

⁶ Стахевич Г. Фортепіанний концерт у творчості Фердинанда Ріса. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2018. Вип. 3 (40). С. 42.

(1972), чотири Партити для різних складів оркестру (1966–1974) та славнозвісна Партита № 5 для фортепіано тощо. «Мелодія» ля-мінор з кінофільму «Високий перевал» з'явиться кількома роками пізніше. Стосовно ж вимог до самого концерту зауважимо, що вони визначаються його конкурсним призначенням, яке досить складним чином поєднується із самою природою концертного жанру. Твір такого роду має бути достатньо «доступним» з технічного боку, не повинен містити надто специфічних прийомів гри, щоб не надати переваги комусь з конкурсантів. Додамо, що на момент створення концерту (1977) його звуковий образ здавався значно більш новаторським, ніж сьогодні, – тому до адекватного прочитання музичного тексту була готова менша кількість виконавців.

Крім того, сам факт написання концерту на замовлення міг мати суттєвий вплив і власне на композицію твору. Адже для виконання в конкурсній програмі бажано, щоб твір сучасного композитора не був надто тривалим, – і «компактний» одночастинний концерт М. Скорика (час звучання зазвичай близько 11–12 хвилин) повністю відповідав вимозі. У цьому виявляється його схожість з іншими одночастинними концертами, розглянутими в роботі, – багато з них мали біографічну зумовленість. Зокрема, одночастинні концерти М. Балакірева та С. Прокоф'єва були не лише їхніми першими спробами в цьому жанрі, але й першими «самостійними», зрілими творами (утім композиторська творчість М. Балакірева розпочалась не з концерту, позначеного «ор. 1»). Хоча М. Скорик створив Концерт № 1, не будучи початківцем, проте сама зумовленість твору біографічним контекстом дозволяє провести між ними паралелі.

Спільне, як і відмінне, виявляється при порівнянні обставин написання концертів М. Скорика і М. Равеля, оскільки обидва композитори створювали їх на замовлення, але замовник та, відповідно, мета були максимально віддалені. Якщо М. Равель писав концерт, знаючи, хто буде його виконавцем, і міг певним чином коригувати свій задум⁷ (не лише щодо виконання однією рукою, але і стосовно технічних прийомів, будови твору в цілому), то М. Скорик опинився в ситуації

⁷ І навіть попри це виникало непорозуміння з П. Вітгенштейном.

прямо протилежній. Він мусив писати не лише не знаючи, для кого, а й максимально «уніфіковано» з технічного боку, щоб не надати ко-мусь з учасників переваги. Разом із тим стилістика концерту була своєрідним «викликом» виконавцям – на відміну від випадку з концертом М. Равеля.

З «Konzertstück» К. М. Вебера обставини створення концерту М. Скорика споріднює призначення обох творів для демонстрації майстерності виконавця: адже опус першого автора став надзвичайно популярним серед гастролуючих піаністів (зважаючи на виключну легкість оркестрових партій і відносну простоту взаємодії соліста з оркестром), а другого – уперше був представлений саме на конкурсі.

Загалом будова концерту підпорядковується традиційній для жанру тричастинній схемі з темповим профілем «швидко – помірно – найшвидше». Утім одночастинність вносить свої корективи, і на будову цілого з трьох розділів накладається звична схема сонатної форми. У концерті можна знайти її досить послідовне втілення, що виявляється в кожній з частин циклу і у взаємозв'язках між ними. У концерті використана логіка монотематизму: початкова тема трансформується, набуваючи протилежного образно-емоційного наповнення, стаючи то основою для віртуозних фігурацій соліста, то повільною меланхолічною мелодією. Це цілком відповідає логіці концертності, адже дослідниця О. Крипак наголошує, що «інструментальний діалог, закладений в концертності, ґрунтується на розкритті, розгортванні імпульсів, закладених в тезі, в ролі якої можуть виступати найрізноманітніші елементи, аж до поспівки»⁸.

Будова першого розділу, *Allegro con brio*, C-dur є досить складною, адже поєднує основу сонатної експозиції з рондальністю. Викладення початкової теми, головної партії, розподілено між піаністом та оркестром, унаслідок чого утворюється висловлювання діалогічного типу, так звана структура «питання – відповідь». Після октавного встановлення тоніки соліст унісонним ходом на дві кварта поспіль

⁸ Крипак О. Л. Начало и принцип концертности в творчестве А. Караманова. *Культура народов Причерноморья*. 2009. № 162. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/6996/23-Kripak.pdf> (дата звернення: 11.05.2020). С. 87.

встановлює піднесений емоційний тонус, загалом притаманний концертові, – інтонація сприймається ніби як тонічний квартсектакорд, у якому вершину було взято надто високо. У момент зупинки соліста на довгому звуці в оркестрі звучить низхідний хід, утворюючи таким чином хвилеподібну лінію. У ритмічному відношенні вибудовується єдина лінія синкоп, об'єднана низхідним напрямом руху. Важливо зазначити, що навіть у межах одного такту спостерігається монотематичний принцип побудови тем – адже оркестрова відповідь (дві квінти поспіль униз) є ритмічним варіантом обернення першої інтонації соліста. Розгортання першої побудови втілює принцип поступового нарощення звучності різними способами: у другому такті унісонна лінія соліста стає довшою, у третьому і в партії піаніста, і в оркестровій партитурі є подвоєння фактури терціями, у четвертому такті ці риси поєднуються. Починаючи з п'ятого такту, відбувається поступове «стиснення часу» – відстань між повтореннями основного мотиву скорочується до половинної ноти, а потім він лунає безперервно, утворюючи суцільну висхідну лінію. Відповідно до цього пришвидшується і пульсація тонічними октавами в оркестровому супроводі.

Попри витриманість на тонічному органному пункті, першому періоду не властива гармонічна одноманітність – адже другий ступінь ладу виявляється то зниженим, то звичайним. Така гармонічна «примхливість» посилюється переходом до другої «фази» викладення теми, яка після раптової модуляції опиняється у віддаленій тональності *es-moll*. Тут змінюється розподіл ролей: піаністу доручено фігурацію із «прихованим двоголоссям», а в оркестрі лунають басові опори та ключова інтонація, а згодом – і фігурація піаніста, після модуляції в *e-moll*. У чотиритактовому переході до наступної теми звучить суцільна висхідна лінія акордів, розподілена між оркестром та піаністом. Вона є тонально нестійкою, адже акорди в паралельному русі підвищуються на великі чи малі секунди. Попри зовнішню відмінність від головної теми, ці акорди зберігають дві її важливі риси: синкопованість пов'язує їх з ритмом першого такту концерту, а майже однаковий виклад у партіях правої та лівої руки відбиває унісонність, що панувала перші 10 тактів у партії піаніста. Передача ж однієї лінії між солістом та оркестром продовжує ту ідею взаємодоповнюваності,

що встановилася із самого початку концерту й буде панувати майже протягом усього твору. Натомість виділення цих акордів із загального контексту підкреслено позначенням «*sempre f*» та штрихом *tenuto* на кожному акорді.

Аналіз наявних методів вирішення проблеми

Зауважимо, що створення інтерпретації циклічного твору є складнішим завданням, ніж інтерпретація мініатюри, адже логічну завершеність мусить мати і кожна з окремих частин, і все ціле. Крім того, це зобов'язує виконавця до більшої продуманості, звужує рамки ситуаційного виконання, адже будь-яка «імпровізація» має бути узгоджена з більшою кількістю чинників. Виконання концерту для фортепіано з оркестром також є складнішим, ніж виконання звичайної сонати – жанру, до якого концерт досить наблизений. Головною проблемою є необхідність уніфікації виконавської інтерпретації між солістом та диригентом, інакше «конфлікт», «змагання» з фундаментальних естетичних засад концерту перейдуть до розряду неузгодженості, спроб нав'язати своє уявлення про твір прямо під час його виконання, що не є позитивною практикою: попри все, концерт передбачає спільне прочитання опусу.

Нарешті, одночастинна композиція, що утворилася внаслідок «стиснення» циклічного твору, також кидає свої виклики. Головним з них є необхідність ретельної побудови переходів між розділами форми, що в розгорнутій моделі циклу відповідали б частинам. Адже завершити виклад музичної думки, зупинитися хоча б на мить між частинами та почати ніби наново значно легше, ніж створити плавне перетікання за допомогою прийому *attacca*, незалежно від того, чи є саме така ремарка в нотному тексті. До того ж у подібній одночастинній формі необхідно утримувати зв'язки на значно більшій відстані, адже саме це і є одним із засобів забезпечення безперервного музичного процесу.

Одним з них є повторення тематизму експозиційного розділу – чи то видозмінене, чи то у вигляді, наближеному до первинного. Таким чином, у Концерті М. Скорика для фортепіано з оркестром № 1 що-

найменше ці три провідні складові пов'язані з жанром одночастинного фортепіанного концерту: циклічність, наявність «конкурента/компаньйона» у вигляді оркестру та об'єднання трьох «частин» у межах однієї. Звісно, ці аспекти не є однорядними та стосуються різних сторін організації твору, але в рамках нашого дослідження їх розглядаємо разом – через те, що в аналізованому концерті вони вступають у взаємодію між собою, частково полегшуючи, а частково ускладнюючи завдання піаніста.

Парадоксальність саме цього концерту полягає в тому, що в кожному з трьох розділів партія соліста завершується і починається досить чітко. Якщо уявити нотне видання, у якому надрукована лише партія соліста, то обидва переходи будуть досить логічними, і за ними майже неможливо встановити, що між розділами розвиток музичної думки не переривається – в обох випадках у партії піаніста досягається місцева кульмінація, яка цілком могла б бути заключною точкою частини (якби твір ділився на частини). У цьому розглянутий твір контрастує з Концертом С. Прокоф'єва, у якому відчувається «недосказаність» кінця кожного з епізодів та «підхоплення» думки на початку. Фактично така побудова твору М. Скорика «знімає відповідальність» із соліста за плавне створення переходів: адже і середній, і репризний розділи починаються після досить тривалого оркестрового висловлювання. Різниця полягає в тому, що на межі перших двох розділів ліричний настрій створює оркестр, а ось у заключному розділі саме соліст мусить «переключитися» у сферу моторики. До того ж в останньому випадку автором передбачено настільки полярний контраст, що виконати плавний та послідовний перехід неможливо – через це виконавці в досліджених інтерпретаціях просто починають «заново». Водночас визначення темпу другого і третього розділів є виключно завданням соліста – тож вплив на побудову драматургії циклу в нього все ж зберігається.

Сходження до кульмінації в кожному розділі розподілене між солістом та оркестром досить специфічно. У завершенні експозиційного розділу між партіями фортепіано та оркестру виникає єдина лінія, у якій нагнітається гармонічна і теситурна напруженість. Утім її логічне завершення та постановка точки, глибокого басу, уже віднесено

до оркестру. У ліричній середині використано схожий прийом – завершення висловлювання піаніста збігається з початком репризи розділу, що проводиться виключно оркестром. Тобто соліст має «точку опори» (на відміну від попереднього випадку), але безпосередньо в кульмінації він участі не бере – тому і цей момент виявляється «за межами» його компетенції. У тріумфальному завершенні всього концерту соліст також має досить обмежений вплив на розгортання драматургії, адже вся його партія складається з тонічного акорду, повтореного дванадцять разів *ff* з акцентом на кожному з них. Весь тематично значимий матеріал доручено оркестру. Тому від піаніста залежить не стільки звучання цієї кульмінації, скільки її підготовка у темповому та динамічному плані. Але й у цьому піаніст дещо обмежений, оскільки майже весь акордовий «підхід» до найвищої точки партії фортепіано дублюється оркестром, що змушує соліста ретельно коригувати власний задум, звертаючи пильну увагу на оркестр (в одному з виконань, розглянутих далі, саме в цьому моменті соліст з оркестром розійшлися).

Тож розподіл музичного матеріалу між усіма виконавцями в цьому концерті сприяє полегшенню його інтерпретації солістом – багато вкрай важливих моментів (кульмінації, переходи між розділами) фактично не залежать від нього. З другого боку, це ж і ускладнює побудову виконавської концепції твору, адже всі нюанси мають бути попередньо обговорені з диригентом у тому разі, якщо соліст має розбіжне з ним бачення драматургії концерту. Тим більшого значення набувають індивідуальні риси інтерпретації, які соліст зміг втілити навіть у цих умовах.

У рамках нашої роботи розглянемо чотири інтерпретації Концерту для фортепіано з оркестром М. Скорика C-dur. Їх вибір зумовлений і міркуваннями доступності (усі записи взято із сервісу Youtube, комерційних записів Концерту знайти не вдалося), і прагненням до різноманітності виконавських втілень. До переліку інтерпретаторів увійшли: піаністка з Данії в супроводі Національного президентського оркестру (зала Національної філармонії України), запис виступів з Конкурсу молодих піаністів імені М. Скорика, ще два виконання не зазначають місця та «нагоди» виступу – лише імена солісток. У виборі записів

не дотримується гендерний баланс – у чоловічому виконанні Концерт не представлений. Хоча це могло б суттєво урізноманітнити загальну картину – адже гендерний аспект інтерпретацій є вкрай важливим, як показала у своїй науковій роботі В. Гіголаєва-Юрченко⁹.

Обрані чотири версії є досить різними з ряду причин. Кожна з виконавиць акцентує певний набір стильових рис твору, має власне усвідомлення звукового образу як кожного окремого розділу, так і самого звучання інструмента (принаймні, вихідні результати суттєво відрізняються – вважатимемо, що це саме виконавський задум, а не наслідок технічної недосконалості записів). Також досить цікаво, що в різних версіях встановлюються різні типи співвідношення між солістом та оркестром – можна почути як злагоджене паритетне звучання, так і намагання піаністки стати «головною» – як стосовно динаміки, так і стосовно темпу та характеру руху.

Першим розглянемо виконання концерту Оксаною Стечишин¹⁰. Загалом для цієї інтерпретації характерним є дотримання композиторських вказівок, прагнення якомога адекватніше передати авторський задум твору. Контраст між різними розділами чи різнохарактерними епізодами є підкресленим, завдяки чому драматургія виконання будується на зіставленні трьох відрізків, які умовно можна визначити як «активний розвиток, зміни – максимальна ліричність – невпинна моторика». Виконавиця від самого початку обирає досить міцний та енергійний характер звучання, що цілком відповідає композиторській ремарці *Allegro con brio*. Синкопованість ритму спеціально не підкреслюється, що дозволяє вибудувати невпинну лінію сходження на тонічній гармонії, тим більше акцентуючи увагу на змінності тональностей згодом. У синкопованих акордах визначним фактором, що зумовлює динаміку, стає саме ритм. О. Стечишин слі-

⁹ Гіголаєва-Юрченко В. Гендерно-исполнительский анализ вокальных интерпретаций романса П. И. Чайковского «Нет, только тот, кто знал». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 293–302.

¹⁰ Oksana Stechyshyn. Myroslav Skoryk Piano concerto № 1 C-dur plays Oksana Stechyshyn (2016). [Youtube video]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IFDkD9oLgTU> (дата звернення: 18.05.2020).

дує загальновідомому правилу: другий з акордів у кожній «трійці» є акцентованим (попри формально зазначений однаковий штрих), перший акорд є легшим та навіть коротшим. Це сприяє підкресленню різного характеру ритмічної пульсації – невпинної досі та нерегулярної. Сполучна партія в інтерпретації О. Стечишин наголошує наближеність штрихової палітри мелодики до прокоф'євської. Виконавиця прочитує артикуляційні позначення М. Скорика «з корекцією»: там, де композитор не вказав штрих, звучить легке та відривчасте *staccato*, а в шістнадцятих, поєднаних *legato*, реально використовується штрих *poco legato*, з дуже чіткою атакою кожного звуку. Акорди в партії лівої руки також звучать досить відокремлено один від одного, басовий звук на межі двох речень є дуже коротким (попри те, що в нотах його тривалість визначена як чверть). Це надає характеру виконання сполучної партії стриманої грайливості, яка все ж не переходить у хаотичність.

Узв'язці між сполучною та побічною партіями виконавиця обирає прозоре, «ажурне» звучання. Цьому сприяє чергування штрихів *staccato* та *legato*, а також досить тиха динаміка – на відміну від інших прочитань концерту, у цьому випадку фортепіанна партія не виходить «на перший план», що точно відповідає розподіленню тематичного матеріалу між солістом та оркестром: останньому доручено саме функцію акомпаніменту, і О. Стечишин це чітко усвідомлює. У побічній партії піаністка підкреслює її джазову природу: синкоповані акорди в партії лівої руки та позначення *tenuto* в правій, що збігаються з ними, звучать швидше як акценти, що дозволяє виявити своєрідність музики. Цій же меті слугують і достатньо жорсткі синкопи в мелодії, де відчувається значний вплив естрадно-джазової традиції. Не бажаючи протиставляти звучання рояля оркестру, що «протягує» акорди, виконавиця в повторюваних в різних октавах звуках досить щедро використовує праву педаль, хоча на початку побічної партії її роль полягала лише в скромному тембровому забарвленні.

О. Стечишин чітко дотримується нюансу *pp* в заключній партії, обираючи «кришталевий» тембр звучання, усі звуки є відділеними один від одного, туше – легким і точним. Починаючи з переходу в *Fis-dur*, піаністка підкреслює грайливий характер музики заго-

стренням синкоп та ледь відчутним прискоренням темпу. Останні такти теми мають святково-урочистий характер, з аллюзією на музику доби класицизму – переважанням струнної групи оркестру. Саме цей фрагмент звучить майже однаково у всіх виконаннях, розглянутих у нашому дослідженні. Крім того, сама фортепіанна партія не передбачає багатоманітності варіантів її трактування – це лише акорди на «слабких» долях (вони не збігаються з оркестровими синкопами), які слід грати досить сильно, щоб їх було чути за щільним звучанням оркестру. Повторення сполучної партії виявляє певну розбіжність її прочитання солісткою та оркестром. З'являючись у струнних, вона має більш м'який характер: *staccato* не таке відривчасте, а акорди супроводу переходять один в один досить плавно. Під впливом цього у «відповіді» фортепіано штрих також дещо пом'якшується, відрізняючись від того, що був застосований у першому показі теми. У невеликому «розробковому» розділі О. Стечишин демонструє гарну взаємодію з оркестром – усі «підхоплені» повтори звучать майже ідентично. В акордовому підході до другого розділу виконавиця зберігає принцип акцентування синкопи, але з наростанням гучності й інші акорди також стають більш масивними за звуком. Характерним є досить стримане *ritenuto* – попри те, що виконавиця могла зробити дуже сильне розширення (на останніх акордах партія соліста фактично незалежна від оркестрової), вона уникає надмірності, таким чином допомагаючи оркестру створити плавний перехід між двома розділами.

Серединний, повільний розділ концерту О. Стечишин трактує як безпосереднє ліричне висловлювання. Піаністка суттєво змінює сам характер інтонування, звертаючись до романтичного відтворення ліричного звукового образу, надаючи фортепіанному тембру співучості. Виконавиця поєднує штрих *legato* з показом синкопованої будови теми. Це досягається внаслідок того, що синкоповані звуки усвідомлюються не як прийом, а як затримання чи його розв'язання м'якого характеру. Піаністка створює власну лінію динамічного розвитку наприкінці теми: замість передбаченого М. Скориком *crescendo* з підсумковим *subito piano* виконавиця робить поступове *diminuendo*, що дозволяє досягти більшої плавності й однорідності розгортання

музичної думки, уникнути дрібності. У другому реченні, коли тема звучить в оркестрі, піаністка знаходить гарний звуковий баланс: її репліки не залишаються непоміченими і в той же час не виходять на перший план. Це досягається використанням штриха *legato* та розподілом сили звучання між руками: партії правої та лівої рук ідентичні, але переважає саме права рука, що дозволяє створити два віддалені регістрові пласти. Наступні пасажі також осмислені як мелодична лінія (згідно з настановами шопенівського піанізму) – тому не привертають до себе надмірної уваги.

У середній частині розділу О. Стечишин реалізує ідею «подвійного діалогу»: соліст – оркестр (за допомогою пасажів) і внутрішній діалог фортепіанної партії (швидкі злети – помірні низхідні лінії). Останні добре прослуховуються не у всіх записах, розглянутих у нашій роботі. Підхід до кульмінації, як і межа між першими двома розділами концерту, не позначений великим *ritenuto* – ідея створення безперервного висловлювання виявляється для піаністки важливішою за зовнішній ефект розширення та переходу до потужної кульмінації. Те, що відсутність великої кількості звуку є не наслідком спотворення запису чи нездатності піаністки перекрити оркестр, можна підтвердити візуально – адже сам рух її рук не справляє враження такого, що прагне до сильного динамічного рівня (на відміну від того, як в останніх тактах концерту виконавиця грає акорди, активізуючи всі резерви свого апарату).

Інтерпретація репризного розділу відрізняється помірністю. Так, його темп є швидшим за експозиційний, але не суттєво. Майже до кінця твору темп залишається незмінним, що надає завершенню додаткової єдності і цілісності. О. Стечишин, відходячи від авторського позначення динаміки *pp*, одразу починає розділ досить щільним звуком, з чіткою атакою та ясною артикуляцією. У пасажах зберігається прагнення до однорідності – інтонаційна та суто технологічна будова по чотири звуки не підкреслюється: замість цього утворюються більш протягнені лінії. Відхід від цього принципу збігається з появою побічної партії в оркестрі: акомпанемент і опорні звуки в партії правої руки диференційовані із загального звукового потоку. У заключній партії солістка обирає звучання, яке гармонує з тембром флейти, – легке

та прозоре. Опорні звуки в партії лівої руки не підкреслюються, що сприяє створенню єдиної протягнутої лінії-пасажу. Єдність розгортання заключної теми забезпечується виваженим посиленням динаміки – навіть у двох зовні однакових мотивах в *As-dur* другий звучить потужніше, таким чином піаністка уникає зупинки в розвитку.

Довгий акордовий підхід до останньої кульмінації О. Стечишин починає, дотримуючись авторської вказівки *mp*, але досить швидко *crescendo molto* дозволяє їй протягом лише кількох тактів наростити звуковий об'єм. Як і у двох попередніх випадках, *ritenuto* невелике, але все ж значніше – адже це найвища точка драматургії концерту. Таким чином, піаністка вибудовує власну виконавську інтерпретацію за логікою поступового і неперервного розгортання музичної думки з досягненням яскравої кульмінації наприкінці.

В інтерпретації Елізабет Нільсен¹¹, піаністки з Данії, що має українсько-польське походження¹², постає інша концепція твору і найбільш індивідуалізований звуковий образ фортепіано. Запис було зроблено 21 жовтня 2017 року з Національним президентським оркестром, диригент – Василь Василенко. Концерт відбувся в Колонному залі імені Миколи Лисенка Національної філармонії України.

Головною особливістю цього виконання є характер звучання фортепіано. Він є досить сухим, наближеним до клавесинного. Д. Нільсен обирає переважно дуже чітку атаку, і звуки згасають досить швидко. Можливо, це має суто технічні причини, проте швидше за все піаністка власними силами створює подібне легке звучання, майже позбавлене реверберації. Уже від самого початку такий характер звуковидобування приводить до грайливої, жартівливої інтерпретації головної партії. Тому ж сприяє і досить незвична розстановка штрихів: попри те, що більшість звуків виконуються *staccato*, останній звук кожного такту виконується з підкресленим *tenuto*,

¹¹ Національний президентський оркестр. М. Скорик. Концерт для фортепіано з оркестром № 1. 2017. [Youtube]. URL: youtu.be/w77Xbh3tFmc (дата звернення: 14.05.2020).

¹² Oron A. Elisabeth Nielsen (Piano). Bach Cantatas Website (2015). URL: <https://www.bach-cantatas.com/Bio/Nielsen-Elisabeth.htm> (дата звернення: 21.05.2020).

посиленим правою педаллю. Отже, створюється оригінальний спосіб синкопування наприкінці такту – шляхом м'якого акцентування звуку (особливо відчутного на тлі відривчастих попередніх звуків). Ані в токатній фактурі, ані в акордовій виконавиця не вдається до потужного *forte* – це не притаманно її концепції. У синкопованих акордах сильнішим є другий з трьох, але всі вони досить легкі. Розподіл штрихів майже такий самий, як у О. Стечишин, – спільним є *staccato* на першому з акордів, що підкреслює акцент на другому. У сполучній партії в трактовці Д. Нільсен апеляція до стилю С. Прокоф'єва більш виражена. Це зумовлено не лише чергуванням штрихів, настроєм на межі ліричного та іронічного, а й темповим профілем з витонченими «примхливими» уповільненнями. Далі піаністка ще сильніше підкреслює контраст скерцозного та ліричного – у чергуванні швидких квінтольних пасажів, що звучать майже механістично, з повільним висхідним мотивом.

У пасажній зв'язці перед побічною партією головним засобом виконавської виразності є максимальна вивіреність кожного звуку, надзвичайна деталізація гри. Цим Д. Нільсен акцентує протиставлення «загального» звучання фортепіанної партії (хоча воно насправді є тематично значимим) і більш мелодичної оркестрової фактури. У побічній партії наближеність до джазової музики акцентується за допомогою інших засобів, ніж у О. Стечишин. Переосмислення торкається не лише характеру туше кожного звуку, але й їх співвідношення – усі вони опиняються майже однаковими за динамікою та наповненням, і саме це пориває з традиційним класико-романтичним інтонуванням, яке походить від мовлення. Застосування такого прийому досить вдало поєднується з акомпанементом оркестру, де відсторонено повторюється один і той самий звук. Відповідно до звукового образу фортепіано в запропонованій інтерпретації концерту, повторювані солістом у різних октавах звуки виконуються підкреслено без педалі, що створює особливий крапельний ефект. Аналогічний характер звучання зберігається і в заключній партії, Д. Нільсен фактично не співвідносить окремі ноти між собою за інтонацією, створюючи враження майже хаотичного їх розташування. Зі зміною фактури виконання набуває іншого характеру: з відчутними акцентами на

синкопах (особливо в басовому голосі фактури) грайливий настрій, притаманний уже першим тактам цієї інтерпретації, відновлюється. У цьому контексті досить конвенціональне виконання останніх тактів заключної партії сприймається дещо інакше: як втілення радості руху, гри, а не як урочиста кульмінація. Таким чином три фактурні типи, представлені в заключній партії, стають трьома етапами розгортання одного образу – скерцозного, радісного і дещо наївного. Оскільки основна ідея виконання концерту не передбачає масивного звучання, кульмінаційний підхід майже не позначений розширенням чи суттєвим наростанням звукової маси. Унаслідок цього перехід до ліричної середини стає досить несподіваним, і поява мінорної тоніки, скорботних зітхань струнних створюють дещо приголомшувальний ефект. Якщо згадати про назву концерту «Юнацький», то таку побудову драматургії можна трактувати як відображення швидкоплинності емоцій та почуттів юнацтва.

Власне виконавське інтонування в ліричному розділі концерту суттєво відрізняється від романтичного, що панувало в О. Стечишин. Її датська колега створює дещо інший образ, використовуючи інші засоби. Д. Нільсен майже не застосовує *legato* з плавним переходом від одного звуку до іншого – кожен з них має свою досить чітку атаку. Це допомагає досягти майже кришталевого звучання, з особливо відчутною крихкістю – водночас таке виконання убезпечує від надмірної експресивності. Акомпануючи оркестру, піаністка не відходить на другий план, по-перше, через те, що чіткі звуки фортепіано досить сильно відрізняються від плавного проведення оркестрової теми, а по-друге – з точки зору рівня звуку солістка не поступається оркестру.

У середині розвиваючого розділу саме в цьому виконанні висхідні пасажі є найбільш наближеними до оркестрових, навіть попри чіткішу атаку звуку. Цьому сприяє підкреслена рівність пасажів у партіях усіх інструментів (якість супроводу Національного президентського оркестру є найкращою). Як і у виконанні О. Стечишин, низхідні відповіді чутні дуже добре, але різниця полягає у більш роздільному штриху, що об'єктивує звучання естрадно-джазової секвенції. Певний елемент несподіваності криється в надмірній драматизації кульміна-

ції – суттєвому розширенні та *crescendo*, і цей раптовий спалах почуття характеризує мінливість, нестабільність світосприйняття в юнацькому віці. Після цього проголошення теми мідною групою оркестру сприймається значно емоційніше, як щире висловлювання.

Тим більшим контрастом стає інтерпретація репризного розділу концерту – як віртуозного етюдю чи невеликої концертної п'єси. Використання дуже швидкого темпу та ударної, токатної артикуляції вказує на наближеність до скерцо, яке цілком допустиме у фортепіанному концерті, навіть одночастинному (прикладом чого є Перший концерт С. Прокоф'єва). Д. Нільсен не звертається до динамічно однорідних пасажів – у кожному з них є власна лінія розвитку, зумовлена як суто технологічними аспектами (розподіл одноголосся між двома руками), так і інтонаційною будовою – піаністка детально висвітлює всі вигини мелодичної лінії. Генетично притаманне жанру концерту прагнення до віртуозності виявляється у виконанні Д. Нільсен вкрай очевидно – наприклад, у заключній партії і так швидкий темп прискорюється саме солісткою. У цьому, а також у динамічному переважанні партії фортепіано над оркестровою в репризному розділі виявляється бажання піаністки «бути головною», перейняти ініціативу. Тобто в рамках одного достатньо невеликого твору змінюється сам тип співвідношення партій. Зазначимо, що вищевказане стосується саме цього виконання, а не концерту як такого, адже написана М. Скориком фактура допускає різні варіанти її інтерпретації: від показової віртуозності до м'якого акомпанементу, зображення «шерехів» чи іншого безперервного руху.

Таким чином, виконання Д. Нільсен у трьох розділах твору втілює три різні психологічні стани: безтурботна гра – момент ліричного роздуму без заглибленої рефлексії – прагнення до самовираження через акцентуацію віртуозності і змагання з оркестром. І всі вони органічно поєднуються з назвою концерту «Юнацький». Така побудова виконання є прикладом вдалої виконавської стратегії. Під цим терміном Ю. Ніколаєвська розуміє «різновид комунікативної стратегії, спрямований на організацію акустичної (звукової) форми музичного твору, модальної за своєю природою (змінювані компоненти виконавського процесу – темпоритм, артикуляційна і динамічна шкала, агогіка, іноді

фактурний виклад)»¹³; а також «інтерпретацію ідеї Іншого як суб'єкта адресації смислу»¹⁴. Це не створює надто сильного контрасту (адже всі розділи прочитані «легко»), що і дозволяє зробити ефектним фінал, приголомшити слухача технічною вправністю.

Інший варіант виконання концерту, запропонований Діаною Чубак¹⁵, було представлено 19 лютого 2016 року на I Всеукраїнському конкурсі піаністів імені М. Скорика в Києві. Піаністку супроводжував Національний президентський оркестр, але, на відміну від попередньої версії, диригентом був художній керівник цього оркестру, народний артист України Анатолій Молотай. За результатами конкурсу, Діана Чубак посіла II місце й отримала спеціальний приз¹⁶. Ця інтерпретація тяжіє до романтичної, з духом виконавської традиції Ф. Ліста, що виявляється в масивності і яскравому піднесенні матеріалу.

Одразу привертає увагу досить сильний рівень звуку, акустичне домінування сольної партії над оркестровою. Хоча це можна пояснити суто технічними обставинами і досить незвичним розташуванням виконавців (рояль розміщений значно ближче до глядачів, ніж оркестранти, на відміну від традиційного розсаджування, за якого оркестр півколом охоплює соліста), але за досить напруженим тембром рояля та за амплітудою рухів піаністки можна встановити, що це є елементом задуми. Вже перша тема у виконанні Д. Чубак звучить дуже ґрунтовно, із сильною опорою на кожну з нот. У цьому випадку представлено третій варіант інтонування головного мотиву концерту – опорним кожного разу стає верхній звук, навіть природний акцент

¹³ Николаевська Ю. В. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С. 186.

¹⁴ Николаевская Ю. В. Коммуникативная стратегия как проблема интерпретологии. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 46. С. 105.

¹⁵ Аграмаков В. Мирослав Скорик. Концерт № 1 С-Dur. Исполняет Диана Чубак, 2016 [Youtube]. URL: <https://youtu.be/iEOKf5eFO0U>. (дата звернення: 23.05.2020).

¹⁶ Vere Music Fund. Діана Чубак. URL: <https://vere.fund/musicians/chubak/> (дата звернення: 23.05.2020).

на синкопі не змінює цього. Результатом є рішучо-вольовий характер виконання, що зберігається майже протягом усього першого розділу. Потужне звуковидобування розповсюджується і на синкоповані акорди – Д. Чубак грає їх саме однаковим штрихом, як і зазначено в нотному записі. Але тут виникають дві проблеми, що свідчать про певну недосконалість інтерпретації. По-перше, через це порушується ритмічна будова – синкопи пом'якшуються досить сильно, іноді майже перетворюючись на тріолі. По-друге, оркестр грає ці акорди інакше і в штриховому плані (з акцентом на другий звук), і в ритмічному, точно дотримуючись синкопи. Така розбіжність є особливо відчутною при багаторазовому чергуванні акордів поміж партіями соліста й оркестру, і кожен з виконавців не змінює свого способу інтонування.

Водночас було б неправильним вважати, що Д. Чубак неуважна до деталей, адже саме в цьому виконанні одиночна поява головного мотиву концерту після сполучної партії була показана найбільш рельєфно і стала яскравим моментом розвитку тематичної драматургії. Таке рішення органічно поєднується із загальним темповим профілем виконання: «задумлива» затримка передбачає природне уповільнення руху на більш тривалих звуках. Тракткування сполучної партії не відрізняється особливою оригінальністю – вона звучить грайливо і легко, єдиною особливістю стає більш ударний та щільний звук як наслідок загальної ідеї трактування концерту. Із цієї ж причини солістка у висхідних гамах досить відчутно перехоплює ініціативу, навіть попри наявність у цей час у партії оркестру тематично важливих інтонацій.

У лірично наповненій побічній партії Д. Чубак акцентує іншу сторону романтичного піанізму – щирість і чуттєвість. Це виявляється і в менш активній атаці звуку, і в особливому виконанні синкоп, що трактуються як затримання (інші виконавиці підкреслювали їх для виявлення джазової природи музики). Не бажаючи створювати надто об'ємного звучання, піаністка грає повторювані в різних октавах звуки без педалі, але досить сильним штрихом. Цей принцип зберігається і в заключній партії, що звучить досить наповнено вже з перших тактів (окремі звуки вже не нагадують краплі). Це можна помітити навіть візуально, адже амплітуда рухів піаністки є досить широкою, а сам прийом виконання передбачає прямий рух руки вниз

(але не «вищипування» з клавіатури, як у двох попередніх виконаннях). Особливе трактування синкопованих акордів як майже однакових за звучанням приводить до чергової новації: «короткі» акорди виявляються насправді досить тривалими, уповільнення темпу – надто суттєве, при цьому і звукова маса нарощується дуже сильно (ремарка *crescendo molto* виконується сповна). Таким чином створюється вражаючий драматичний ефект, що логічно віщує скорботний настрій ліричного розділу концерту.

Романтичне трактування твору виливається в переважанні абсолютного *legato*, особливо яскраво відчутного після дещо ударного характеру звуку в експозиційному розділі. Іншими рисами романтичного піанізму стають надзвичайно сильне пом'якшення синкоп-розв'язань, що межує з протилежним динамічним нюансом, та застосування прийому *rubato* (також і в синкопованому ритмі). Таке звучання дозволяє створити самозаглиблене, рефлексивне висловлювання, з вираженим тужливим характером. Досить оригінальним є трактування Д. Чубак динаміки в заключних тактах речення: потужне звучання встановлюється одразу, проте виконавиця дотримується позначення *p* згодом, що провокує раптовий контраст. Крім того, акустично у фортепіанній фактурі переважає середній голос, у якому звучить виразний хроматичний хід. Це дозволяє виконавиці поєднати два варіанти викладу теми, адже вдруге саме на цьому мотиві побудована фортепіанна партія в аналогічному епізоді. У другому реченні сольна партія відчутно виходить на перший план завдяки використанню досить цікавого артикуляційного прийому: перші дві репліки звучать з максимально можливим *legato*, а третя будується з відокремлено-декламаційних звуків. Парадоксальним чином відступаючи від загальної ідеї виразного показу всього тематичного матеріалу фортепіанної партії, Д. Чубак надзвичайно стримано та обережно виконує низхідні відповіді в середньому розділі, що особливо відчутно в контрасті з чіткою артикульованими та гучними пасажами. Імовірно за все, метою був більш рельєфний показ перегукування оркестру із солістом.

Подібно до Д. Нільсен, Д. Чубак трактує репризний розділ концерту як слухну нагоду для демонстрації віртуозності і лідерства стосовно оркестру. Проте українська піаністка по-своєму розуміє ці

якості: віртуозність для неї виявляється не в темпі, а в чіткості і якості виконання пасажів, у той час як лідерство – у здатності утримувати темп і бути «на авансцені» динамічного плану, а не в прискоренні руху. Характерним є також і дуже рівне за звуком виконання одноголосних ліній навіть тоді, коли вони реально розподілені між партіями двох рук. Саме це й є однією з вимог лістівського піанізму. Треба відзначити, що гами зіграні, мабуть, однією рукою. Та ж ідея «однолінійності» покладена і в основу виконання заключної партії, у якій переходи між регістрами майже не відчуються завдяки тембровій однорідності всіх звуків. Підхід до останньої кульмінації Д. Чубак вибудовує з притаманною їй інтерпретації грандіозністю – потужне звучання встановлюється майже з перших акордів, а розширення є надзвичайно сильним. Звідси і проблема, адже виконавиці не вдалося прийти в тонічне розв'язання одночасно з оркестром (фортепіанний акорд прозвучав приблизно на секунду раніше, що створило сильний дисонуючий «політональний» ефект). Попри цей момент, інтерпретація піаністки відрізняється досить гарною взаємодією з оркестром, якщо прийняти за відправну точку акустичне переважання фортепіанної партії.

Вельми оригінальним є трактування концерту Надією Граб¹⁷. Однак відомостей про обставини виконання твору знайти не вдалося – не зазначено ані імені диригента, ані назву оркестру, ані точної дати виступу (сам запис було опубліковано 21 грудня 2016 року). Інтерпретація Н. Граб якнайбільше з усіх відбиває стильову різномірність музики концерту, а загальне трактування форми відрізняється цілісністю і впорядкованістю.

Як і інші піаністки, Н. Граб репрезентує свій варіант інтонування початкового мотиву концерту, акцентуючи синкопи і підкреслюючи сильні долі рівномірних звуків, чим створює особливий ефект ритмічної гри – чергування двох принципово різних видів акцентуації. Утім варто зазначити, що при зміні ролей оркестр виконав цю тему інакше, у більш звичному варіанті, створивши тим самим дисонуючий ефект

¹⁷ Надя Граб. Мирослав Скорик Концерт № 1 для фортепіано з оркестром Виконує Надя Граб, 2016. [Youtube]. URL: <https://youtu.be/bMFDYEazHUY> (дата звернення: 17.05.2020).

протилежного прочитання однієї інтонації. Більш злагодженою виявилася взаємодія з оркестром в синкопованих акордах, які пролунали майже однаково в обох партіях. Особливим є трактування піаністкою сполучної партії: у прочитанні Н. Граб вона втрачає свою скерцозність – стає більш ліричною. Тому сприяє декілька чинників: відмова від штриха *staccato*, усвідомлення мелодії як більш цілісної, з лише невеликою цезурою на межі речень та без підкреслення кожної інтонації динамічними засобами. Такий же ліричний настрій зберігається і в невеликому сольному висловлюванні піаністки перед повтором головної партії: на відміну від інших виконавиць, Н. Граб тут досить сильно вповільнює темп. Піаністка грає так, що перед побічною партією вона відходить «на другий план». Н. Граб звільняє акустичний простір для оркестрових тематичних ліній. У цьому виявляються інтелектуальні риси її виконавства.

Виконання побічної теми найбільшою мірою серед розглянутих у дослідженні інтерпретацій віддзеркалює її джазові витоки. Це виявляється і в підкреслено жорсткому звуковидобуванні, і в інтонуванні – піаністка навіть не намагається пом'якшувати короткий звук, який слідує після довгого, як того б вимагала академічна манера виконання. У такий же спосіб беруться й акорди лівою рукою, не переходячи один в одного, а лише з'являються в потрібний час, без будь-яких інтонаційних взаємозв'язків. Створюється досить сильний контраст з ліричною сполучною партією, втім звучить органічно, адже композиторський текст допускає таке трактування. Цікаво, що попри підкреслено жорстке звучання цього розділу, Н. Граб застосовує праву педаль для повторюваних у різних октавах звуків, що створює об'ємнішу звукову ауру. Не менш оригінальним є трактування заключної партії – її піаністка виконує значно повільніше за інші і важчим штрихом. Через це виникає враження більшої врівноваженості – на відміну від безтурботної радості руху в інших версіях. Разом з тим такий звук пов'язує цей розділ з побічною партією артикуляцією і тембром. Досить неочікуваний характер мають акорди при переході до другого розділу концерту – у них піаністка опирається на останній з трьох. Це доволі дивно, адже в аналогічному місці на початку твору такі ж акорди були зіграні з опорою на другий, більш тривалий та синкопований.

Тракування другого розділу також є об'єктивнішим. По-перше, Н. Граб обирає досить помірний темп, не вдаючись до надміру повільного руху для досягнення більшої виразності. По-друге, сам характер звуку є чітким та впевненим, атака – добре маркованою та сильною. Унаслідок цього сам тип інтонування стає речитативно-декламаційним, на відміну від кантиленного в інших виконаннях (особливо у Д. Чубак). По-третє, піаністка досить сильно акцентує синкопованість теми, що також відводить вбік від ліричної безпосередності. Вочевидь, прагнучи до більшої цілісності висловлювання, виконавиця не зупиняється там, де мелодія фактично переривається, у тому числі на «рахманіновському» моменті. Наприкінці речення динаміка найповнішою мірою відповідає визначеній композитором – з поступовим *crescendo* та раптовим *p*. Проте в мелодичній лінії є значні видозміни, викликані фактурою: середній «заповнювальний» голос приєднується до мелодії, утворюючи так зване «приховане двоголосся» та альтеровані інтервали. Стосовно першого слід зауважити – це взагалі є рисою фортепіанного типу фактури, у якому, як стверджує М. Чернявська, «утворюються специфічні гармонічні фарби та приховані голоси, але переважає монологічність висловлювання думки»¹⁸. У другому реченні речитативний характер фортепіанної партії зберігається, що досить сильно контрастує з оркестровим викладом, де всі поєднання звуків є надзвичайно плавними. Своя логіка утворюється при переході до середини – замість передбаченого композитором *p* є суцільне нарощування звукового об'єму. Підхід до репрізної кульмінації досить драматичний, із сильним розширенням та *crescendo*.

Подібно до того, як ліричний розділ не був надто повільним, репрізний розділ є досить стриманим за темпом – прискорення стосовно експозиційного проведення тем мінімальне. Тобто Н. Граб фактично переосмислює саму структуру твору: замість циклу, стиснутого в одночастинну композицію, на перший план виходить саме сонатна

¹⁸ Чернявська М. Деякі особливості актуалізації виконавського інтонування фортепіанної фактури. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 44. С. 136.

форма. Адже однаковий темп крайніх розділів є умовою саме сонатної форми і майже не розповсюджений у концертах (або в сонатах, симфоніях, тріо тощо). За цих умов найбільш подібною до свого первинного вигляду виявляється заключна тема, оскільки М. Скорик вніс найменше фактурних змін до її повторення, тому вона майже не відрізняється. У трактуванні початкових пасажів розділу виконавиця дотримується логіки якомога рівнішої лінії з окремими нечастими акцентами. При цьому піаністка ретельно показує всі інтонаційні «вігини» пасажів – найбільшою мірою ті, що пов'язані з тематизацією фактури. З настанням побічної партії в оркестрі в партії фортепіано з'являється досить виражена опора на кожен долю, що вносить деяку дрібність у побудову фраз. Попри досить стриманий темп та акцентування репризності в цьому розділі, Н. Граб уникає монотонності, передбачуваності, застосовуючи яскраве темпове і динамічне зрушення наприкінці концерту. Акорди перед останнім проголошенням ключового мотиву звучать одразу гучно та швидко, і стрімко, без зазначеного автором уповільнення, переходять в останню кульмінацію. Вона ж є мало не найшвидшою та найактивнішою серед інтерпретацій концерту, розглянутих у роботі, що створює надзвичайно потужний контраст з помірним звучанням музики до того. Цим піаністка підкреслює фіналоцентричність твору, закладену його автором.

Висновки. Перший фортепіанний концерт М. Скорика завдяки множинності своїх стильових витоків, різних підходів до трактування сольної партії, поєднанню різних принципів формотворення надає виконавцям широкі можливості для створення інтерпретацій. Кожен із чотирьох розглянутих у роботі записів твору суттєво відрізняється від інших за багатьма параметрами – найбільш показовим у цьому відношенні стає інтонування початкового мотиву, яке є індивідуальним у кожній з піаністок. Усі виконавиці створили неповторний звуковий образ концерту: Д. Нільсен репрезентувала блискучий віртуозний варіант, Д. Чубак – надзвичайно емоційне романтичне висловлювання, академічна інтерпретація Н. Граб вирізняється зрілістю, а виконання О. Стечишин несе в собі деякі «реконструкторські» риси, хоча піаністці не можна відмовити і в індивідуалізації задуму. І лише в деяких окремих моментах усі записи звучать майже однаково, коли сам ком-

позиторський текст не передбачає розмаїття варіантів. Така диференціація виконань, навіть попри те, що соліст фактично не впливає на переходи між розділами, свідчить про невичерпність варіантів інтерпретації одного твору з огляду на задум, можливості й індивідуальні особливості музикантів.

Визначена вище множинність майже всіх рис твору зумовила можливість його принципово різних прочитань, адже в кожному з чотирьох виконань, розглянутих у дослідженні, акцентовані ті чи інші його особливості. Завдяки особливому розподілу матеріалу між солістом та оркестром перший фактично не впливає на переходи між розділами і кульмінації – ключові моменти будь-якої інтерпретації. Загалом чотири інтерпретації вирізняються звуковим утіленням образів, привертають увагу слухача наголошенням різних атрибутів стильових витоків концерту, досконалою віртуозністю виконавиць.

Найбільш урівноваженим виконанням постає гра О. Стечишин. Піаністка академічно точно репрезентує твір, виявляючи розмаїття його звучання, доцільно використовуючи різноманітне туше – чіткий звук в енергійних епізодах, у ліричних – застосовує м'яке, співуче звучання, а шляхом певної акцентуації підкреслює джазову природу деяких тем. Тобто ця інтерпретація, відповідаючи авторській ідеї, не містить привнесення яскравого виконавського підходу до її втілення.

Провідними рисами інтерпретації Д. Нільсен є тяжіння до легко-го чіткого звуку та до віртуозності. Виконавиця обирає швидкі темпи, у яких особлива манера звуковидобування та надзвичайна точність створюють характерний «механістичний» образ, своєрідну аліюзу на стиль рококо. Частими прискореннями темпу та детальністю виконання пасажів піаністка намагається вийти «на перший план», виявити себе лідером у змаганні з оркестром.

Д. Чубак трактує концерт у романтичному дусі, з логікою заострення темброво-динамічних контрастів. В активних фрагментах виконавиця вдається до надпотужного *forte*, а для ліричних тем обирає максимально можливе *legato* та занадто пом'якшене звучання ламентозних інтонацій. Суттєві відхилення від основного темпу показують вплив романтичної традиції, з притаманним їй тяжінням до утрирування заради більшої виразності.

Риси інтелектуального виконання виявляються в інтерпретації Н. Граб. По-перше, вона максимально підкреслює своєрідність кожного з фрагментів концерту в стилізовому відношенні. По-друге, тяжіє до вибору більш повільних темпів, що характерно саме для такого виконання. По-третє, вибір темпових співвідношень вказує на головний формотворчий принцип, яким керується Н. Граб, – це сонатна форма, адже використовується її ключове правило єдності темпів крайніх частин, навіть попри передбачену жанром концерту віртуозність.

Така відкритість концерту для різноманітних інтерпретацій, крім рис творчого методу М. Скорика, може бути пояснена й обставинами його написання – замовлення опусу для конкурсу, оскільки твір такого призначення має бути багатограним, інакше всі його виконання будуть майже однаковими, що унеможливить вибір найкращого з конкурсантів. У цьому і виявилася майстерність композитора, адже йому вдалося створити такий «Юнацький» концерт, у якому кожен із солістів максимально яскраво та неповторно може розкрити себе, рівень своєї музичної обдарованості й розвитку художнього мислення, що і є наріжним каменем мистецтва інтерпретації.

Література

1. Айси. Концертность как стилевая парадигма фортепианного творчества С. Прокофьева: дис. ... канд. искусствоведения. Одесса, 2016. 204 с.
2. Бондаренко М. Авторська каденція як невід'ємна частина драматургічної логіки сонатного Allegro (фортепіанні концерти Р. Шумана та Е. Гріга). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 42. С. 136–148.
3. Аграмаков В. Мирослав Скорик. Концерт № 1 C-Dur. Исполняет Диана Чубак, 2016 [Youtube]. URL: <https://youtu.be/iEOKf5eFO0U> (дата звернення: 23.05.2020).
4. Гиголаева-Юрченко В. Гендерно-исполнительский анализ вокальных интерпретаций романса П. И. Чайковского «Нет, только тот, кто знал». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 293–302.

5. Івахова К. Історико-мистецтвознавчі та художньо-дидактичні дослідження фортепіанної творчості Мирослава Скорика. *Педагогічний дискурс*. 2013. Вип. 15. С. 279–285.
6. Івахова К. Темпоритм фортепіанних творів М. Скорика. *Культура та сучасність* : альманах. 2015. Вип. 1. С. 141–145. URL: journals.uran.ua/kis/article/view/147763/147119 (дата звернення: 14.05.2020).
7. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів: Незалежний культурологічний журнал «Ї», 2008. URL: <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/kujanovska/kujanovska-ch1.htm> (дата звернення: 23.05.2020).
8. Кияновська Л. Мирослав Скорик (До 70-річчя від дня народження). *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2009. Вип. 2. С. 80–82. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=11019> (дата звернення: 13.05.2020).
9. Кияновська Л. Опера для одного композитора з увертюрою і мораліте (творчий портрет Мирослава Скорика). *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2013. Вип. 1. С. 139–144. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvckfm_2013_1%281%29__24 (дата звернення: 10.05.2020).
10. Коменда О. Естрадно-джазові твори Мирослава Скорика. *Новината за напреднали наука – 2013: матеріали за IX міжнародна научна практична конференция*. Софія, 2013. Вип. 42. 67–72.
11. Крипак О. Л. Начало и принцип концертности в творчестве А. Караманова. *Культура народів Причорномор'я*. 2009. № 162. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/6996/23-Kripak.pdf> (дата звернення: 11.05.2020). С. 87.
12. Крипак О. Л. Модуси та моделі концертно-фортепіанного стилю А. Караманова: «концертність», «симфонічність». *Культура народів Причорномор'я*. 2012. № 238. С. 148–151. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/107890> (дата звернення: 12.05.2020).
13. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації: навч. посіб. Київ, 2012. 272 с.
14. Николаевская Ю. В. Коммуникативная стратегия как проблема интерпретологии. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 46. С. 94–110.

15. Ніколаєвська Ю. В. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С. 180–198.
16. Нью Нин. Одночасність як категорія теоретичного та історичного музикознавства: дис. ... канд. музикознавства. Одеса, 2017. 190 с.
17. Подпорінова К. В. Концерти для двох клавесинів Антоніо Солера у контексті барочного мистецтва. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2016. Вип. 7. С. 22–37.
18. Ревенко Н. Український фортепіанний концерт в репертуарі майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського. Педагогічні науки*. 2019. Вип. 3 (66). С. 191–195.
19. Скорик М. Концерт № 1 для фортепіано з оркестром / виконує Надя Граб, 2016. [Youtube]. URL: <https://youtu.be/bMFDYEazHUY> (дата звернення: 17.05.2020).
20. Скорик М. Концерт для фортепіано з оркестром № 1 / Національний президентський оркестр. 2017. [Youtube]. URL: <youtu.be/w77Xbh3tFmc> (дата звернення: 14.05.2020).
21. Скорик М. Ладова система С. Прокоф'єва. Київ: Музична Україна, 1969. 169 с.
22. Стахевич Г. Фортепіанний концерт у творчості Фердинанда Ріса. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2018. Вип. 3 (40). С. 39–50.
23. Тимофєєва К. Інтерпретологія у системі сучасного музикознавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2011. Вип. 32. С. 177–187.
24. Тимофєєв В. Український радянський фортепіанний концерт. Київ: Музична Україна, 1972. 159 с.
25. Чернявська М. Деякі особливості актуалізації виконавського інтонування фортепіанної фактури. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 44. С. 128–140.

26. Шаповалова Л. Интерпретология как интегративная наука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 46. С. 289–300.
27. Юзюк З. Творчість Мирослава Скорика для фортепіанного дуету в педагогічному та концертному репертуарі піаністів. *Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*. 2013. Вип. 19. URL: [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=L INK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILE=&2_S21STR=Uk_msshrg_2013_19\(1\)_41](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=L INK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILE=&2_S21STR=Uk_msshrg_2013_19(1)_41) (дата звернення: 17.05.2020).
28. Юзюк З. Музика Мирослава Скорика для фортепіанного дуету. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка*. 2015. Вип. 34. С. 278–282. URL: <http://conservatory.lviv.ua/naukovi-zbirky-kamerno-instrumentalnyj-ansambl/> (дата звернення: 12.05.2020).
29. Anderson K. About this recording. URL: https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=9.70217&catNum=9.70217&filetype=About%20this%20Recording&language=English (дата звернення: 17.05.2020).
30. Clark M. The Piano Concerto Transcription: Liszt's Back Door Entrance to the Genre. URL: http://ams-sw.org/Proceedings/AMS-SW_V4Spring2015Clark.pdf (дата звернення: 19.05.2020).
31. Gooley D. Warhorses: Liszt, Weber's «Konzertstück», and the Cult of Napoléon. *19th-Century Music*. 2000, 24 (1). С. 62–88.
32. Oksana Stechyshyn. Myroslav Skoryk Piano concerto № 1 C-dur plays Oksana Stechyshyn (2016). [Youtube video]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IFDkD9oLgTU> (дата звернення: 18.05.2020).
33. Oron A. Elisabeth Nielsen (Piano). Bach Cantatas Website. 2015. URL: <https://www.bach-cantatas.com/Bio/Nielsen-Elisabeth.htm> (дата звернення: 21.05.2020).
34. Vere Music Fund. Чубак Д. URL: <https://vere.fund/musicians/chubak/> (дата звернення: 23.05.2020).

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

ЗИМОГЛЯД Наталія Юріївна – завідувач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано, кандидат мистецтвознавства, доцент. Автор понад 50 наукових та методичних публікацій у збірках, включених до переліку наукових фахових видань України, у яких досліджуються проблеми історії культури та фортепіанного виконавства. Особливу увагу приділяє аналізу історії піаністичної культури України, у тому числі творчості провідних педагогів-піаністів Харкова.

КОРДОВСЬКА Поліна Анатоліївна – старший викладач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано, кандидат мистецтвознавства. Автор декількох публікацій у наукових виданнях України, затверджених як фахові за напрямом «мистецтвознавство», а також публікацій у музично-критичних інтернет-ресурсах. Сфера наукових інтересів авторки сконцентрована навколо музичного мистецтва останньої третини ХХ – початку ХХІ століть і, зокрема, творчості сучасного італійського композитора С. Шарріно.

КУТЛУЄВА Дар'я Володимирівна – викладач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано. Автор декількох публікацій у наукових виданнях України, затверджених як фахові за напрямом «мистецтвознавство», та збірках, включених до наукометричної бази Scopus. Сфера наукових інтересів охоплює дослідження проблем камерно-інструментальної музики віденських класиків та австро-німецьких романтиків.

ПОГОДА Олена Віталіївна – декан оркестрового факультету, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано, кандидат мистецтвознавства. Автор 23 друкованих праць у збірках, включених до переліку наукових фахових видань України та наукометричної бази Web of Science. Сфера наукових досліджень автора включає вивчення проблем жанру фортепіанної фантазії епохи віденського класицизму в контексті філософсько-художніх трактувань уяви, а також деяких аспектів освітньої діяльності закладів вищої освіти: проблем інклюзивної освіти, удосконалення дистанційного навчання тощо.

ДОВЖИНЕЦЬ Інна Георгіївна – доктор мистецтвознавства, професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано. Автор понад 50 наукових праць у збірках, включених до переліку наукових фахових видань України та наукометричної бази Web of Science, а також монографії «Суми. Середовище музичної класики». Сфера наукових інтересів – фортепіанне виконавство, музичне середовище як соціокультурний феномен.

КРАСНОЦОК Катерина Юріївна – доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано, кандидат мистецтвознавства. Має 21 публікацію у фахових виданнях України та збірках, включених до наукометричної бази Web of Science. Сфера наукових інтересів включає дослідження проблем французького музичного мистецтва періоду становлення модернізму, зокрема творчості композиторів «Групи Шести».

МИХАЙЛОВА Ольга Валеріївна – доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано, кандидат мистецтвознавства. Має 19 друкованих праць у збірках, включених до переліку наукових фахових видань України та наукометричної бази Web of Science. Коло наукових інтересів – художня культура Франції рубежу ХХ–ХХІ століть, камерно-вокальна творчість Ф. Пуленка, фортепіанна спадщина Ф. Шмітта.

СИРЯТСЬКА Тетяна Олександрівна – доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано, кандидат мистецтвознавства. Авторка понад 10 наукових та навчально-методичних публікацій у фахових виданнях України та збірках, включених до наукометричної бази Web of Science. Коло наукових інтересів – проблеми інтерпретації та питання фортепіанного виконавства України.

Наукове видання

**Зимогляд Наталія Юрїївна
Кордовська Полїна Анатолїївна
Кутлуєва Дар'я Володимирівна
Погода Олена Віталїївна
Довжинець Інна Георгїївна
Краснощок Катерина Юрїївна
Михайлова Ольга Валерїївна
Сирятська Тетяна Олександрівна**

ФОРТЕПІАННЕ МИСТЕЦТВО В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ЧАСОПРОСТОРІ

Колективна монографія

Редактор О. В. Васільєва

Комп'ютерна верстка: О. Б. Мальцев

Підписано до друку 23.05.2023. Формат 60x84 1/16.

Умов. др. арк. 16,5. Об. вид арк. 16,8.

Зам. № ЕП-2405231. Тираж 100 прим.

Видавництво «Естет Прінт»
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 6381 від 3.09.2018
тел.: +38 (050) 831-58-36

*Віддруковано у друкарні ТОВ «Естет Прінт»
Україна, 61002, м. Харків, вул. Рилєєва, 60*