

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

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

КНИШ ПАВЛО ОЛЕГОВИЧ

УДК: 78.071.1(438)(092):780.616.432.082.4.071.2"19/20"

ДИСЕРТАЦІЯ

**ВИКОНАВСЬКІ ВЕРСІЇ ФОРТЕПІАННИХ КОНЦЕРТІВ Ф. ШОПЕНА
В МУЗИЧНІЙ ПРАКТИЦІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

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

_____ П. О. Книш

Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства, професор
Очеретовська Неоніла Леонідівна

Харків – 2023

АНОТАЦІЯ

Книш П. О. Виконавські версії фортепіанних концертів Ф.Шопена в музичній практиці ХХ – початку ХХІ століть. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2023.

Дисертація містить перший досвід систематизації виконавських версій фортепіанних концертів Ф. Шопена в музичній практиці ХХ – ХХІ ст. У працях, присвячених Шопену та його творчості (М. Демська-Трембач, Л. Касьяненко, К. Кобилянська, С. Школяренко, W. Atwood, E. Burger, L. Bronarski, A. Czartkowski, Z. Jezewska, T. Fraczyk, A. Gide, F. Hoesick, J. Kleczynski, K. Kobylanska, R. Koczalski, W. Landowska, Z. Lissa, K. Michalowski, J. Samson, J. Rushton, E. Sluszkiewicz, B. Sydow, M. Szulc, M. Tomaszewski, T. Zieliński), напрацьовано досвід наукового осмислення феномену Ф. Шопена в контексті фортепіанної культури доби романтизму. Втім у *шопенознавстві* є окремий розділ, який вивчає **традицію виконання** музики Шопена «після Шопена». У розвиток цього напрямку пропонується інтерпретативна концепція, що базується на порівняльно-стильовому аналізі двох концертів для фортепіано з оркестром.

Затребуваність теми зумовлена увагою до творчої «армади» піаністів-шопеністів різних генерацій і шкіл, які створили усталену традицію *шопеніанства* ХХ-ХХІ ст. Це мистецьке явище уособлює віртуально-реальний часопростір, в якому перебуває традиція виконання музики польського генія. Завдяки креативності талановитих індивідуальностей виникає *Шопена* як «згорнутого символу» романтичного стилю. Його усвідомлення відбувається через *композиторсько-виконавський стилістичний комплекс*, що розкриває новаційність мислення Шопена засобами фортепіано. Саме цей комплекс стає предметом порівняльних характеристик обраних виконавських версій

фортепіанного концерту у подальшому мистецькому хронотопі історії. Таким чином, *актуальність теми* обумовлена: 1) нагальною потребою піаністів-практиків у репрезентації виконавського шопеніанства як феномену музичної культури сучасності; 2) браком інтерпретологічних праць, присвячених аналізу виконавських версій шопенівських творів та їх систематизації.

Мета дослідження – концептуалізувати особливості виконавських версій фортепіанних концертів Ф. Шопена в музичній практиці ХХ – початку ХХІ століть на науковій платформі порівняльної інтерпретології.

Об’єкт дослідження – виконавські стилі в інтерпретації музики Ф. Шопена, **предмет** – їх відображення у версіях видатних інтерпретаторів двох фортепіанних концертів.

Матеріал дослідження – нотні тексти, аудіо-відеозаписи двох фортепіанних концертів Ф. Шопена в інтерпретації Є. Кісіна, К. Аррау, Лан Лана, Б. Давидович, М. Агреріх, Я. Олейнічака, Д. Чоні, Н. Фрейре, А. Сагалової, А. Рубінштейна, Х. Буніатішвілі, Г. Черни-Стефанської, Я. К. Бройї, А. Кобаясі, А. Барішевського, Ф. Шаплена, К. Цимермана.

Наукова новизна отриманих результатів. У дисертації *вперше*:

– представлено досвід систематизації порівняльного аналізу виконавських версій фортепіанних концертів Ф. Шопена в музичній практиці ХХ – ХХІ століть;

– визначено риси фактурного стилю Ф. Шопена та його історичне значення для подальшої еволюції «звукового образу» фортепіано;

– проаналізовано концепції Першого та Другого фортепіанних концертів Ф. Шопена в аспекті новацій «композиторського центру», які не лише збагачують жанрову модель, але й через виконавський комплекс впливають на стиль інтерпретації твору;

– охарактеризовано співвідношення традицій і новацій у виконанні шопенівських концертів як критерій типологізації результатів порівняльного аналізу;

– розроблено порівняльно-гендерний вимір інтерпретації концертів Ф. Шопена на окремих персоналіях (виконання Є. Кісіна, К. Аррау, Лан Лана, Б. Давидович, М. Аргеріх, А. Сагалової);

– визначено версії «класицистичну» стилістику виконання концертів Ф. Шопена, представлених Я. Олейнічаком і Д. Чоні (Перший концерт), Н. Фрейре і А. Сагаловою (Другий концерт)

– презентовано «романтичну» модель інтерпретації шопенівських концертів у творчості А. Рубінштейна і Х. Буніатішвілі (Другий концерт) та Г. Черни-Стефанської та Я. К. Бройї (Перший концерт);

– виявлено універсальний (актуалізований) тип трактування стилю концертів Шопена на прикладі версій А. Кобаясі і А. Баришевського (Перший концерт) та Ф. Шаплена і К. Цимермана (Другий концерт).

Уточнено:

– основні тенденції розвитку фортепіанного виконавства Новітнього часу на прикладі інтерпретацій фортепіанних концертів Ф. Шопена.

Структура роботи тричастинна. Розділ 1 «Методологічні засади вивчення концертно-фортепіанного стилю Шопена» присвячений вивченню жанру концерту, внеску композитора у розвиток жанрової традиції з акцентуванням сольо-виконавської складової. Властива обом концертам поліжанровість визначила романтичну сутність фортепіанного мислення Ф. Шопена: ліричне висловлювання («від автора»), синтез камерності, фресковості з блискучою віртуозністю.

Розділ 2 «Фортепіанні концерти Шопена у вимірі інтерпретології» розкриває зміст методології порівняльного аналізу виконавських версій твору: рівні організації (авторський текст, тематизм, драматургія, концепція), комплекс виконавської стилістики (артикуляція, темп, агогіка, тембр), чинники музичної комунікації, звуковий образ фортепіано.

Розділ 3 «Типологія виконавських інтерпретацій фортепіанних концертів Ф. Шопена» репрезентує результати проведеного аналізу версій двох фортепіанних концертів з оркестром.

Тяжіння до *класицистичного стилю інтерпретації* концертів містить важливу установку на виконавське чуття архітектоніки, яку Шопен наділяє симетрією, ясністю, функціональною доцільністю як розділів, так і художнього цілого. Об'єднувальною ланкою інтерпретацій Концерту № 1 **Я. Олейнічака** і **Д. Чоні** є моцартіанство, абсолютизм відтворення ліричної концепції Ф. Шопена, методів його піанізму. Вікова різниця між піаністами відчувається «на слух» достатньо поверхнево: Д. Чоні – по-юнацьки експресивний, зрілий Я. Олейнічак – замріяний філософ. Обидва майстерно володіють технікою *brilliant*.

Н. Фрейре, бразильський піаніст у, зберігаючи уртекст Концерту № 2, якнайкраще втілює романтичний світ Ф. Шопена через психологічну глибину, зосередженість на деталях, чуттєве *rubato*. **А. Сагалова** у своїй інтерпретації Другого концерту стилістично апелює до бетховенської моделі піанізму, і тому її слід визначити як *маскулінну*. Фортепіано звучить оркестрово, підпорядковано єдиній лінії драматургічного розвитку, чіткій метро-ритмічній пульсації. Стилістичний комплекс вповні розкривається у ліричних темах Largo (широке дихання, розлогий орнаменталізм *brilliant*) попри економне використання *rubato* у фразуванні.

У інтерпретації романтичного типу переважає виконавське **Я. Г. Черни-Стефанська** збагатила романтичний світ Першого концерту «фемінним» стилем, з його синтезом вільного, мінливого, розгорнення тематизму, деталізацією й філігранністю техніки, наданням зайвої героїзації («патетичності») образам сонатного *allegro* I частини. **Я. К. Бройя** – представник *маскулінного* типу гри, з його раціоналізмом, вольовим рухом, переважанням бетховенсько-лістівської звучності. Втім маскулінність не виключає співіснування з чуттєвістю, прозорістю відтворення складної фактури, дещо вільно трактованою стилістикою *brilliant*.

Другий концерт Ф. Шопена вирішений **А. Рубінштейном** через концепцію ігрової лірики (з елементами сентиментальності); мелос розповсюджується на фактуру. Дотримання темпових, ритмічних, динамічних

ремарок композитора можна вважати ознакою *еталонної інтерпретації* твору. Тоді як відносно вільне прочитання грузинської виконавиці *Х. Буніатішвілі* ознаменувалося індивідуальним переінтонуванням шопенівського тексту, віднайденням стилістики творів інших композиторів (Р. Шумана, К. Дебюссі).

Універсальний («актуалізований») стиль інтерпретації – змішаний, неоднорідний, стилістично невизначений у реалізації засобів і прийомів гри; втім в межах класико-романтичної традиції вітчутний «імпресіоністичний» нахил, який прихований, розкривається у колористичності звучання фактури обох концертів, підсилений духовними зв'язками Шопена із французькою ментальністю відчуття краси звуку та форми. Сучасний слухач наділяє оркестрово-фортепіанне звучання концертів (у розробці сонатної форми ! частини, повільній частині циклу) для фортепіано сонористикою «від Дебюссі».

Порівнюючи виконавські версії концерту №1 Ф. Шопена *А. Барішевського* і *А. Кобаясі* відмічається їх *спільність* через тяжіння до психологізації образів, сповільнення темпу, виконавсько-режисерське бачення концепції твору. Відмінність версії *А. Барішевського* полягає у апелюванні до лірико-драматичної експресії; у стильовій альянсі до *lamento*; у віртуозній каденційності, насиченій декламаційністю. Відмінність версії *А. Кобаясі* – у сповідальності вислову. опуклому підкресленні вишуканих звукових арабесок фортепіано. поліпластовості оркестрової фактури, «плинних» змінах динаміки й темпів з частими агогічними відхиленнями від авторського темпу;

Діаметрально протилежні інтерпретації Другого концерту Ф. Шопена піаністів *Ф. Шаплена* і *К. Цимермана* відбивають національні риси виконавської традиції, до якої вони належать – французької і польської.

Окремим контрапунктом до типології додається гендерний аспект аналізу творчості інтерпретаторів обраних концертів. Так, *К. Аррау* і *Лан Лана* тяжіють до класицистичного піанізму: у них домінує Автор і твір, а не виконавець. Виконавський комплекс (артикуляція, цезури, темп, ритмічні пульсації) свідчить про *маскулінний тип* репрезентації шопенівської концепції.

У двох жіночих версіях концерту №2 – *Б. Давидович* і *М. Аргеріх* – переважають м'яке туше, співучість, пов'язані з домінуванням романтичної стилістики, що дозволяє більшу свободу, а звукова напруженість значно менша. Наявність андрогінності визначає певні *градації* фемінних версій у відтворенні шопенівської ідеї: від мужньої волі, домінування ratio до нерегламентованої спонтанності чуттєвої жіночої натури.

У **Висновках** зазначено, що фактура обох концертів Ф. Шопена за семантико-конструктивною функцією дорівнює мелосному тематизму з його індивідуалізацією. Поряд з нерегламентованістю, що відкриває шлях до інтерпретаційної свободи, у концертах знаходимо певні регламентації, порушення яких впливатиме на звукообразність нових інтерпретаторів. Це стосується ремарок із приводу штрихів, фразування і педалізації, хоча в останній, як свідчить новітня виконавська практика, інтерпретатори знаходять нові колористичні барви.

Виявлено закономірність у застосуванні *rubato*, що уособлює стилістику композиторсько-виконавського комплексу в Концертах Шопена. Її сутність полягає у тому, що *rubato* у фактурі гомофонного типу, заснований на співвідношенні *cantabile* – *ritmico*, розподіляється нерівномірно: воно стосується мелодичної лінії, у той час, як оркестровий пласт зберігає рівномірну метричну пульсацію. У підсумку в будь-якій дефініції виконавської інтерпретації йдеться про стиль Автора, зафіксований не лише у знаках шопенівського тексту, але й виконавського «звучного тексту», що означає пріоритет семантики над структурою.

Розглянуті інтерпретаційні версії фортепіанних концертів Шопена, на прикладі діяльності 17 провідних піаністів світового рівня, створені у період 1949–2021 років, являють своєрідну антологію стилів інтерпретації. Запропоновано таблиці порівняльно-інтерпретативного аналізу, в яких закладено динаміку трактування фортепіанних концертів Шопена. Впровадження цієї методології в науковий обіг для апробації на іншому

жанровому матеріалу творчості Ф. Шопена (і не тільки) складає *перспективу подальшого розвитку* теми, вказуючи на її невичерпаність.

Ключові слова: виконавський аналіз, піанізм, фортепіанне мистецтво, піаніст-виконавець, фортепіанний репертуар, Ф. Шопен, фортепіанний концерт, музичний жанр, концертно-фортепіанний стиль, фактура, оркестровка, педалізація, типологія інтерпретації, синтез класицизму та романтизму, порівняльний аналіз, інтерпретологія, гендерний аналіз.

ANNOTATION

Knysh P. O. Performing versions of F. Chopin's piano concertos in musical practice of the 20th and early 21st centuries. – Qualifying research paper on the rights of the manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in speciality 025 “Musical Art” (02 – “Culture and Arts”). – Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2023.

The dissertation contains the first experience of systematizing the comparative analysis of performing versions of F. Chopin's piano concertos in the musical practice of the 20th – 21st centuries. In the works dedicated to Chopin and his creative work (M. Demska-Trembach, L. Kasyanenko, K. Kobylyanska, S. Shkolyarenko, W. Atwood, E. Burger, L. Bronarski, A. Czartkowski, Z. Jezewska, T. Fraczyk, A. Gide, F. Hoesick, J. Kleczynski, R. Koczalski, W. Landowska, Z. Lissa, K. Michalowski, J. Samson, J. Rushton, E. Sluszkiewicz, B. Sydow, M Szulc, M. Tomaszewski, T. Zieliński), the experience of scientific understanding of the phenomenon of F. Chopin in the context of the piano culture of the Romantic era has been developed. However, in Chopin studies there is a separate section that studies the **tradition of performing** Chopin's music "after Chopin". An interpretative concept based on a comparative stylistic analysis of two concertos for piano and orchestra is proposed for the development of this direction.

The popularity of the topic is stipulated by the attention to the creative "armada" of Chopinist pianists of different generations and schools, who created an established tradition of Chopinism in the 20th-21st centuries. This artistic phenomenon embodies the virtual-real space-time in which the tradition of performing the music of the Polish genius resides. Owing to the creativity of talented individuals, there is a fundamental attitude towards the perception of Chopin's stylistic system as a "folded symbol" of the romantic style. Its realization occurs through the *composing-performing stylistic complex*, which reveals the innovativeness of Chopin's thinking by means of the piano. It is this complex that becomes the subject of comparative characteristics of the selected performing versions of the piano concerto in the subsequent artistic chronotope of history. Thus, the *urgency* of the topic is determined by: 1) the urgent need of practicing pianists to represent the performing Chopinism as a phenomenon of modern musical practice; 2) the lack of interpretological works devoted to the analysis of performing versions of Chopin's compositions.

The purpose of the research is to conceptualize the features of the performing versions of F. Chopin's piano concertos in musical practice of the 20th – early 21st centuries on the scientific platform of comparative interpretology.

The object of the research is performing styles in the interpretation of F. Chopin's music, the **subject** is their reflection in the versions of the two piano concertos by outstanding interpreters.

The material of the research is musical texts, audio-video recordings of the two piano concertos by F. Chopin interpreted by Y. Kisin, K. Arrau, Lang Lang, B. Davydovych, M. Agrerikh, Y. Oleynichak, D. Choni, N. Freire, A. Sagalova, A. Rubinstein, H. Buniatishvili, H. Czerny-Stefanska, Y. K. Broya, A. Kobayashi, A. Baryshevsky, F. Chaplin, K. Zimmerman.

The scientific novelty of the obtained results. In the dissertation for the *first* time:

– the experience of comparative analysis of the performing versions of F. Chopin's piano concertos in musical practice of the 20th – 21st centuries is presented;

- the features of F. Chopin's textural style and its historical significance for the subsequent evolution of the sound image of the piano are determined;
- the concepts of F. Chopin's First and Second piano concertos are analysed in terms of the innovations of the "composing centre", which not only enrich the genre model, but also influence the style of interpretation of the composition through the performing complex;
- the ratio of traditions and innovations in the performance of Chopin's concertos is characterized as a criterion for typologizing the results of the comparative analysis;
- a comparative gender dimension of the interpretation of F. Chopin's concertos is developed on the basis of individual personalities (performances by Y. Kisin, K. Arrau, Lang Lang, B. Davydovych, M. Argerikh, A. Sagalova);
- the versions of the "classical" stylistic performance of F. Chopin's concertos, presented by Y. Oleynichak and D. Choni (the First Concerto), N. Freire and A. Sagalova (the Second Concerto) are defined;
- the "romantic" model of interpretation of Chopin's concertos in the creative work of A. Rubinstein and H. Buniatishvili (the Second Concerto) and H. Czerny-Stefanska and Y. K. Broya (the First Concerto) is presented;
- a universal (updated) type of interpretation of the style of Chopin's concertos was revealed, using the example of the versions of A. Kobayashi and A. Baryshevsky (the First Concerto) and F. Chaplin and K. Zimmerman (the Second Concerto).

We have clarified:

- the main trends in the development of piano performance in New times are summarized on the example of interpretations of F. Chopin's compositions.

The structure of the work is three-part. Section 1 "Methodological principles of studying Chopin's concerto-piano style" is dedicated to the study of the genre of the concerto, the composer's contribution to the development of the genre tradition with emphasis on the solo performance component. The polygenre characteristic of both concertos determined the romantic essence of F. Chopin's piano thinking: lyrical expression ("from the author"), synthesis of chamber nature, frescoes with brilliant virtuosity.

Section 2 "Chopin's piano concertos in the dimension of interpretology" reveals the content of the methodology of comparative analysis of performing versions of the composition: levels of organization (author's text, thematism, dramaturgy, concept), complex of performing stylistics (articulation, tempo, agogic, timbre), factors of musical communication, sound image of the piano.

Section 3 "Typology of performing interpretations of F. Chopin's piano concertos" represents the results of the conducted analysis of the versions of the two piano concertos with orchestra.

The tendency towards the *classicist style of interpretation* of concertos contains an important attitude towards the performing sense of architectonics, which Chopin endows with symmetry, clarity, and the functional expediency of both sections and the artistic whole. The unifying link of the interpretations of Concerto No. 1 by **Y. Oleynichak** and **D. Choni** is Mozartianism, the absolutism of the reproduction of F. Chopin's lyrical concept, and the methods of his pianism. The age difference between the pianists is felt "by ear" rather superficially: D. Choni is youthfully expressive, the mature Y. Oleynichak is a dreamy philosopher. Both masterfully use the *brilliant* technique.

N. Freire, a Brazilian pianist, while preserving the urtext of Concerto No. 2, best embodies the romantic world of F. Chopin through psychological depth, focus on details, sensual *rubato*. **A. Sagalova** stylistically appeals to Beethoven's model of pianism in her interpretation of the Second Concerto, and therefore it should be defined as masculine. The piano sounds orchestral, subject to a single line of dramatic development, a clear metro-rhythmic pulsation. The stylistic complex is fully revealed in the lyrical themes of Largo (broad breathing, developed ornamentation of *brilliant*), despite the sparing use of *rubato* in phrasing.

In the interpretation of the romantic type, the performing I prevails. **H. Czerny-Stefanska** enriched the romantic world of the First Concerto with a "feminine" style, with its synthesis of free, changeable, thematic development, detailing and filigree technique, giving unnecessary heroism ("pathetic" nature) to the images of the sonata *allegro* of the first movement. **Y.K. Broya** is a representative of the masculine type of

playing, with its rationalism, volitional movement, and the predominance of Beethoven-Liszt sound. However, masculinity does not exclude coexistence with sensuality, the transparency of the reproduction of a complex texture, the somewhat loosely interpreted style of *brilliant*.

F. Chopin's second concerto was interpreted by **A. Rubinstein** through the concept of playful lyrics (with elements of sentimentality); melos is spread over the texture. Adherence to the composer's tempo, rhythmic, and dynamic remarks can be considered a sign of a *standard interpretation* of the composition. Whereas the relatively free reading of the Georgian performer **H. Buniatishvili** was marked by an individual re-intoning of Chopin's text, a discovery of the stylistics of the compositions of other composers (R. Schumann, C. Debussy).

The universal ("updated") style of interpretation is mixed, heterogeneous, stylistically uncertain in the implementation of means and techniques of the playing; however, within the limits of the classical-romantic tradition, one can feel the "impressionist" inclination, which is hidden and revealed in the coloristic sound of the texture of both concertos, strengthened by Chopin's spiritual connections with the French mentality of feeling the beauty of sound and form. The modern listener endows the orchestral-piano sound of the concertos (in the development of the sonata form of the 1st movement, the slow one of the cycle) for the piano with sonoristics "from Debussy".

Comparing the performing versions of F. Chopin's Concerto No. 1 by **A. Baryshevsky and A. Kobayashi**, one can note their commonality through the tendency to psychologize images, to slow down the tempo, and the performing-directing vision of the concept of the composition. The difference of A. Baryshevsky's version lies in the appeal to lyrical and dramatic expression; in a stylistic allusion to *lamento*; in virtuosic cadence, saturated with declamation. The difference between A. Kobayashi's version is the confession of the statement. to the convex emphasis of the exquisite sound arabesques of the piano. multi-layered orchestral texture, "fluid" changes in dynamics and tempos with frequent agogic deviations from the author's temp.

The diametrically opposed interpretations of F. Chopin's Second Concerto by the pianists *F. Chaplin and K. Zimmerman* reflect the national features of the performing tradition to which they belong – the French one and the Polish one.

A separate counterpoint to the typology is the gender aspect of the analysis of the creativity of the interpreters of the selected concertos. Thus, *K. Arrau and Lang Lang* gravitate towards classical pianism: their versions are dominated by the Author and the composition, not the performer. The performing complex (articulation, caesuras, tempo, rhythmic pulsations) indicates a *masculine* type of representation of Chopin's concept.

In the two female versions of Concerto No. 2 – *B. Davydovych and M. Argerikh* – a soft touch and singing nature prevail, connected with the dominance of the romantic style, which allows greater freedom, and the sound tension is much less. The presence of androgenicity determines certain *gradations* of feminine versions in the reproduction of Chopin's idea: from brave will, dominance of ratio to unregulated spontaneity of sensual female nature.

In the **Conclusions**, it is stated that the texture of both F. Chopin's concertos is equivalent to melos thematism with its individualization in terms of its semantic and constructive function. Along with non-regulation, which opens the way to interpretative freedom, in the concertos we find certain regulations, the violation of which will affect the sound image of new interpreters. This applies to remarks about strokes, phrasing and pedalling, although in the latter, as evidenced by the latest performing practice, interpreters find new coloristic tones.

A regularity in the use of rubato, which embodies the stylistics of the composing-performing complex in Chopin's Concertos, has been revealed. Its essence is that the rubato in the texture of the homophonic type based on the ratio of cantabile – ritmico is distributed unevenly: it refers to the melodic line, while the orchestra layer maintains an even metrical pulsation. As a result, any definition of performing interpretation refers to the Author's style, recorded not only in the signs of Chopin's text, but also in the performing "sound text", which means the priority of semantics over structure.

The considered interpretative versions of Chopin's piano concertos, based on the work of 17 leading world-class pianists, created in the period of 1949–2021, represent a kind of anthology of interpretation styles. Tables of comparative-interpretative analysis are offered, which lay out the dynamics of the interpretation of Chopin's piano concertos. The introduction of this methodology into scientific circulation for testing on other genre material of F. Chopin's creative work (and not only that) provides a perspective for the *further development* of the topic, indicating its inexhaustibility.

Key words: performance analysis, pianism, piano art, pianist-performer, piano repertoire, F. Chopin, piano concerto, musical genre, concert piano style, texture, orchestration, pedalization, typology of interpretation, synthesis of classicism and romanticism, comparative analysis, interpretology, gender analysis.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові видання України, затверджені МОН України

як фахові за напрямом «мистецтвознавство»:

1. Книш П. О. Гендерний підхід в аналізі виконавських версій (на прикладі інтерпретацій Другого фортепіанного концерту Ф. Шопена Є. Кісінім, К. Аррау, Ланг Лангом, М. Аргеріх, Б. Давидович). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 56. Харків : ХНУМ, 2020. С. 189–199. <https://doi.org/10.34064/khnum1-56.12>.
2. Книш П. О. Фортепіанні концерти Ф. Шопена: засоби «композиторського центру». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 57. Харків : ХНУМ, 2020. С. 270–285. <https://doi.org/10.34064/khnum1-57.17>.
3. Книш П. О. Романтична модель інтерпретації фортепіанних концертів Ф. Шопена у версіях А. Рубінштейна (Другий концерт) та Г Черни-Стефанської (Перший концерт). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 63. Харків : ХНУМ, 2022. С. 108–123. <https://doi.org/10.34064/khnum1-63.06>.

Публікації у зарубіжних наукових виданнях:

1. Knysh P. The role and significance of the means of the performing center in Chopin's Piano concertos // *European Journal of Arts*, 2022, № 1. P. 27–32. <https://doi.org/10.29013/eja-22-1-27-32>.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2
ANNOTATION	8
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ ...	15
ВСТУП	18
РОЗДІЛ 1 МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ КОНЦЕРТНО- ФОРТЕПІАННОГО СТИЛЮ Ф. ШОПЕНА	25
1.1 Концерт і концертність: історіографія.....	25
1.2 Концертно-фортеп'яний стиль як композиторсько- виконавський феномен.....	31
1.3 Шопен у дзеркалі фортеп'яних стилів історичних епох.....	42
Висновки до Розділу 1.....	50
РОЗДІЛ 2 ФОРТЕП'ЯННІ КОНЦЕРТИ Ф. ШОПЕНА У ВИМІРІ ІНТЕРПРЕТОЛОГІЇ	56
2.1 Шопеніанство як феномен виконавської практики ХХ–ХХІ століть.....	56
2.2 «Композиторський центр» в системі аналізу виконавської версії.....	65
2.3 Роль і значення засобів «виконавського центру».....	76
2.4 Виконавсько-фортеп'янні стилі в теорії музичної інтерпретації.....	86
Висновки до Розділу 2.....	97
РОЗДІЛ 3 ТИПОЛОГІЯ ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ФОРТЕП'ЯННИХ КОНЦЕРТІВ Ф. ШОПЕНА	104
3.1 Концерти Ф. Шопена: інтерпретаційні моделі та їхні індивідуальні відтворення. Класицистична модель: Я. Олейнічак і Д. Чоні (Перший концерт); Н. Фрейре і А. Сагалова (Другий концерт).....	104

3.2	Романтична модель: версії А. Рубінштейна і Х. Буніатішвілі (Другий концерт); Г. Черни-Стефанської та Я. К. Бройї (Перший концерт).....	121
3.3	Змішана модель: версії А. Кобаясі і А. Баришевського (Перший концерт); Ф. Шаплена і К. Цимермана (Другий концерт).....	141
3.4	Другий концерт: порівняльно-гендерні аспекти інтерпретації.....	159
	Висновки до Розділу 3.....	167
	ВИСНОВКИ	184
	СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	193
	ДОДАТКИ	215
	Додаток А. Список опублікованих праць за темою дисертації.....	215
	Додаток Б. Відомості про апробацію результатів дослідження.....	216

ВСТУП

Обґрунтування теми. Фортепіанний концерт є одним із найзатребуваніших жанрів у новоєвропейській культурі, де вповні розкривається генетична єдність професій композитора та виконавця. Тенденція до формування змішаного композиторсько-виконавського (або виконавсько-композиторського) стилю має багатовікову історію й сягає часів бароко, в якому вперше було осмислено концепт музичного виконавства *virtus* (його етимон означає майстерність, талант, звитягу).

Становлення сольного інструментального концерту відбувалося еволюційно, за стильовими напрямками і впливом різних складових, головним з яких є діалог як принцип музикування – «змагання–згода» між солістом і оркестром. Інший стабільний чинник жанру – віртуозно-технічна вправність – то виходив на перший план, то поступався іншим у залежності від епохально-стильових тенденцій розвитку музичного мистецтва.

Такі масштабні велетні європейського піанізму, як Ф. Шопен (чиї фортепіанні концерти є об'єктом дослідницької уваги в пропонованій дисертації), у своїй творчості «готують ґрунт» для новацій, які унаочнюються, як правило, значно пізніше і розкриваються виконавцями наступних поколінь. Серед класичних жанрів європейської традиції, до яких звертався Ф. Шопен, значне місце належить моножанрам, до яких «за визначенням» відноситься і концерт. Відразу ж виникає питання щодо загальної поліжанрової природи його стилю. На перший погляд, якість поліжанровості стосується мислення Ф. Шопена в цілому: його творчість є напрочуд розмаїтою за жанровими моделями, хоча й зосереджується майже виключно на фортепіанній музиці (виняток становлять два концерти у супроводі оркестру, низка фортепіанно-оркестрових п'єс, які їм передували).

Підґрунтям збереження/оновлення жанрових традицій слугує виконавський стиль, який кореспондує з композиторським і утворює разом із ним двоскладову єдність, якщо мати на увазі феномен «актуального

інтонувannya» [12], де здійснюються процедури реалізації композиторського тексту через напрацювання виконавцями власних концепцій. Значення останніх уособлює індивідуальність піаністів, їх особистісна «закоханість» у музику Шопена, внесок у збереження традиції виконання його музики. Визначимо цей досвід дефініцією «стиль інтерпретації» (методологічно важливою на подальші когнітивні процедури).

Два фортепіанні концерти Ф. Шопена, створені у 30-ті роки ХІХ ст. стали підсумком попереднього розвитку жанру, з одного боку, а з другого – знаменували нові обрії його еволюції. Віддаючи данину традиції, пов'язаної з класико-романтичним стилем *brilliant*, молодий композитор відкриває у своїх концертах нові горизонти у творчому осягненні жанру. Провідною ознакою шопенівського новаторства є шлях до самодостатності фортепіано як концертного інструмента та його фактури, що вбирає в себе властивості оркестрового звучання. Ф. Шопен, всупереч розповсюдженій думці, на високому професійному рівні володів оркестровим письмом, що підтверджується низкою його творів раннього періоду. Йдеться про стилістичну лінію від тв. 2 Варіації *B-dur* на тему “*La ci darem la mano*” з опери «Дон Жуан» В. А. Моцарта і до *Andante spianato* і тв. 22. «Великий блискучий полонез» *Es-dur*. До окреслених меж формально відносяться і два фортепіанні концерти, хоча і з певними поправками (стосовно фортепіанного тематизму)¹.

Затребуваність теми дисертації зумовлена увагою до творчості чисельної «армади» піаністів-шопеністів (від часів композитора – до різних генерацій ХХ ст.), які створили виконавську традицію як самодостатню «гілку» сучасної музичної практики – *шопеніанство*. Цей феномен уособлює, по-перше, мистецький часопростір (від ХХ ст. до сучасності), в якому у віртуальній формі перебуває традиція виконання музики польського генія, завдячуючи креативу талановитих особистостей. По-друге, *шопеніанство* – це фундаментальна установа слухацького сприймання *стильової системи Шопена як «згорнутого*

¹ Відомо, що Ф. Шопен припускав заміну оркестрового складу на струнний квартет, що унаочнює видання Концертів 1836 року.

символу» романтичної культури. Його усвідомлення відбувається через *композиторсько-виконавський стилістичний комплекс*, що уособлює оригінальність і новаційність мислення Шопена засобами фортепіано. Саме цей звукообразний комплекс стає предметом порівняльних характеристик усіх існуючих виконавських версій сольного інструментального концерту доби романтизму у подальшому мистецькому хронотопі історії.

Таким чином, *актуальність теми* обумовлена контекстом сучасної фортепіанно-педагогічної практики та науки, в якому констатуємо: по-перше, нагальну потребу піаністів-практиків у науковій репрезентації шопеніанства як феномену музичної культури сучасності; по-друге, брак інтерпетологічних праць, присвячених аналізу виконавських версій шопенівських творів та їх систематизації.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію виконано на кафедрі інтерпетології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 2 від 27 вересня 2018 р.); вона відповідає комплексній темі «Когнітивне музикознавство: парадигматика музичної творчості в актуальних запитах історії» (протокол вченої ради №5 від 29.12.2021 рр.).

Мета дослідження – концептуалізувати особливості виконавських версій фортепіанних концертів Ф. Шопена в музичній практиці ХХ – початку ХХІ століть на платформі порівняльної інтерпетології.

Завдання дослідження:

- окреслити історіографію фортепіанного концерту в історико-стильовому та жанрово-стилістичному аспектах;
- визначити засоби композиторського тексту Першого та Другого концертів Ф. Шопена;
- визначити роль фактурних системі фортепіанного стилю Ф. Шопена;

– виявити специфіку виконання концертів Ф. Шопена Я. Олейнічаком і Д. Чоні (Перший концерт), Н. Фрейре і А. Сагаловою (Другий концерт);

– охарактеризувати стиль інтерпретації концертів у світлі традицій минулого та сучасності на прикладі версій А. Рубінштейна і Х. Буніатішвілі (Другий концерт) та Г. Черни-Стефанської та Я. К. Бройї (Перший концерт);

– визначити прояви творчого універсалізму на прикладі версій А. Кобаясі і А. Барішевського (Перший концерт) та Ф. Шаплена і К. Цимермана (Другий концерт);

– обґрунтувати гендерно-порівняльний підхід до інтерпретації концертів Ф. Шопена як додатковий чинник їх актуалізації в творчості сучасних піаністів.

Об’єкт дослідження – виконавські стилі в інтерпретації музики Ф. Шопена, **предмет** – їх відображення у версіях видатних інтерпретаторів двох фортепіанних концертів.

Матеріал дослідження: нотні тексти, аудіо-відеозаписи фортепіанних концертів Ф. Шопена в інтерпретаторських версіях Є. Кісіна, К. Аррау, Лан Лана, Б. Давидович, М. Агреріх, Я. Олейнічака, Д. Чоні, Н. Фрейре, А. Сагалової, А. Рубінштейна, Х. Буніатішвілі, Г. Черни-Стефанської, Я. К. Бройї, А. Кобаясі, А. Барішевського, Ф. Шаплена, К. Цимермана.

Методи дослідження. Для розкриття змісту теми дисертації використовуються загальнонаукові і спеціальні підходи:

– *історико-стильовий* – застосовується при екстраполяції фортепіанних стилів європейської традиції в площину виконавського попеніанства;

– *гендерно-компаративний* – для порівняльного аналізу версій концертів Ф. Шопена піаністами в аспекті творчої актуалізації інтерпретаторської функції виконавців та виконавиць;

– *жанрово-стильовий* – необхідний для визначення типологічних та індивідуальних принципів стилю фортепіанних концертів Ф. Шопена;

– *інтерпретативний* – виявляє стилістику виконавського центру твору крізь призму стилю конкретного музиканта, здатного на інтерпретацію твору Шопена на відповідному рівні;

– *фактурний аналіз* акцентує функції жанрово-стильового комплексу у виконавських утіленнях фортепіанних концертів.

Теоретичну базу складають методологічні «блоки» праць за фундаментальними напрямками сучасного музикознавства:

– *теорія жанру, стилю, музичної форми, гармонії, фактури, музичного мислення, зокрема концертного* (Т. Адорно [79, 198], О. Антонєць [3], К. Біла [7], М. Борисенко [10], Г. Дауноравічене [23], М. Дьяченко, І. Котляревський, Ю. Полянський [31], О. Зінькевич [34], Г. Ігнатченко [35], Л. Кадцин [37], М. Калашник [38], О. Катрич [44], Т. Кравцов [50], В. Москаленко [56, 61, 62], О. Сокол [75], І. Тукова [83, 84], Л. Шаповалова [89, 90], С. Шип [92], Н. Besseler [110], С. Dahlhaus [125], М. Hood [148], E. Kurth [168], Z. Lissa [170], A. Schering [190]);

– *інтерпретологія* (Т. Адорно [80, 81], Д. Вечір [11], Т. Веркіна [12], І. Гребнєва [21], Н. Жайворонок [32], Г. Ігнатченко [36], О. Катрич [43], О. Котляревська [49], О. Лисенко [52], В. Москаленко [57, 58, 60, 76], Ю. Монахова [55], О. Мурзіна [63], І. Полусмяк [66], Н. Сікорська [73], Л. Шаповалова [88, 91], С. Dahlhaus [123, 124], E. Ferand [132], E. Fischer [134], B. Hettl [145], J. Huizinga [149], R. Levin [169], B. Nettl [179]);

– *теорія та історія фортепіанного мистецтва, зокрема, жанру фортепіанного концерту* (М. Бондаренко [8], Ж. Дедусенко [24], І. Денисенко [26], Р. Геніка [15, 16, 17], В. Гіголаєва-Юрченко [18], Л. Касьяненко [41], Н. Кашкадамова [46], В. Клин [47], О. Кріпак [51], Л. Мінкін [54], Г. Нейгауз [180], Н. Рябуха [69], В. Сирятський [72], І. Сухленко [77], Т. Cristensen [199], A. Cortot [120], R. Finlow Simon [133], W. Giesecking [142], J. Hofmann [147], A. Kurska [167], R. Taruskin [197]);

– *праці, присвячені творчості Ф. Шопена та епістолярній спадщині композитора (особисті листи і нотатки)* (М. Бондаренко [9], Я. Данковська

[22], М. Демська-Трембач [25], Л. Касьяненко [40, 42], К. Кобилянська [96], М. Ковалінас [48], Ф. Мендельсон-Бартольдї [174], Ф. Шопен [117, 172], Р. Шуман [185, 186, 191], С. Школяренко [93, 94], Д. Яворський [99], W. Atwood [107], E. Burger [112], L. Bronarski [113], A. Czartkowski, Z. Jezewska [122], T. Fraczyk [135], A. Gide [141], F. Hoesick [146], J. Kleczynski [157], K. Kobylanska [158, 159], R. Koczalski [160], W. Landowska [202], Z. Lissa [170], F. Liszt [172], K. Michalowski, J. Samson [176, 188], J. Samson, J. Rushton [189], E. Sluszkiewicz [192], B. Sydow [194], M. Szulc [195], M. Tomaszewski [200], T. Zieliński [205]).

Методологічне значення для розкриття актуальності теми дисертації мають праці з суміжних гуманітарних дисциплін – *філософії та естетики* (J. Barbey d'Aurevilly [108], H. Bergson [109], S. Kierkegaard [156]), семіології (U. Eco [127]), культурології (Ю. Чекан [87], J. Huizinga [149]), *психології* (Н. Власенко, Л. Виноградової, І. Калачової [13], З. Горова, В. Косенко, Н. Чайка [14], І. Грабовської [20], Т. Журженко [33], Н. Чухим, І. Головашенко, Л. Малес, П. Горностай, С. Оксамитної, О. Маланчук-Рибак, М. Скорик, Н. Лавриненко, В. Агєєвої [65]).

Наукова новизна отриманих результатів. У дисертації *вперше*:

– представлено досвід компаративно-інтерпретативного аналізу шопеніанства як *системи координат* на матеріалі антології концертів Ф. Шопена у часопросторі століть («після Шопена»);

– розроблено типологію інтерпретацій Першого та Другого фортепіанних концертів Ф. Шопена у світлі виконавсько-стильової атрибуції;

– визначено зразки виконання з точки зору гендерно-порівняльної інтерпретації концертів Ф. Шопена у версіях Є. Кісіна, К. Аррау, Лан Лана, Б. Давидович, М. Аргеріх, А. Сагалової;

– проаналізовано зразки класицистичного стилю інтерпретації концертів Ф. Шопена, представлених Я. Олейнічаком і Д. Чоні (Перший концерт), Н. Фрейре і А. Сагаловою (Другий концерт);

– репрезентовано романтичний тип інтерпретації шопенівських концертів в інтерпретаціях А. Рубінштейна і Х. Буніатішвілі (Другий концерт) та Г. Черни-Стефанської та Я. К. Бройї (Перший концерт);

– охарактеризовано риси універсалізму представників виконавського шопеніанства: А. Кобаясі – А. Барішевський (Перший концерт) та Ф. Шаплен – К. Цимерман (Другий концерт).

Практичне значення отриманих результатів дослідження. Положення та висновки дисертації можуть бути враховані в програмах навчальних курсів «Музична інтерпретація», «Аналіз музичних творів», «Історія світової музичної культури», «Історія фортепіанного виконавства» для бакалаврів та магістрів вищих музичних навчальних закладів України; а також виконавцями з фаху «Фортепіано».

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Основні положення роботи викладено в доповідях на всеукраїнських та міжнародних наукових і науково-практичних конференціях: «Музика і театр у науковому дискурсі» (Харків, 22 лютого 2019 р.); «Сучасні парадигми музики, театру та мистецької освіти» (21–22 лютого 2020 року).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 3 одноосібні статті у спеціалізованих фахових виданнях, рекомендованих та затверджених МОН України, 1 стаття – у спеціалізованому періодичному зарубіжному виданні.

Структура роботи. Дисертація складається зі Вступу, трьох основних розділів, Висновків, Списку використаних джерел (з 205 позицій, з них – 106 іноземними мовами). Загальний обсяг дисертації становить 216 сторінок, із них 175 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ КОНЦЕРТНО-ФОРТЕПІАННОГО СТИЛЮ Ф. ШОПЕНА

1.1 Концерт і концертність: історіографія

Концерт, концертність, концертування – терміни, які вже давно вкорінені до музикознавчого дискурсу, втім й досі їхній зміст не можна вважати остаточно визначеним. Кожна нова епоха, кожна школа – композиторська, виконавська, кожний окремих індивідуальний стиль вносить до розуміння цих понять свої особливі нюанси.

Етимон слова «концерт». Вперше цей термін став використовуватися в музиці бароко. Витоки концертності як форми публічного музикування знаходимо у пізньому Ренесансі («концерт у церкві»). Музичне бароко визначають як «концертуючий стиль» (термін Я. Хандшина), але відношення до концертування вже тоді не було однозначним. Термін “concert” етимологічно пов’язаний із “concerere” (італ. «з’єднувати») і “concertare” (італ. «змагатися»). Отже, концерт як *поняття і явище* характеризується подвійним змістом: з одного боку, це вказівка на колективний тип музикування будь-якого виконавського різновиду (оскільки відбувається на концертній сцені для широкої публіки), а з іншого – як особлива форма музичного спілкування-змагання, де на першому плані очікується демонстрація віртуозної майстерності виконавців. До цього слід додати ще й комунікативну складову – «концерт для кого?» (виконавський склад, інструментарій), що є багато у чому визначальним з точки зору історичного розвитку різновидів концертного жанру.

У кожному музичному жанрі міститься певна константна ідея, яка визначає його екстравертну спрямованість, комунікативну функцію у системі суспільного буття/музикування. Це відноситься і до концертного жанру, який був породженням естетичних потреб тієї епохи, коли музично-інструментальна музика ставала автономною. Світська музична культура подарувала особливий тип музичної комунікації, в якому жанрова система позначена терміном

“*Darbietungsmusik*” (за Г. Бесселером [110]). Йдеться про систему жанрів, які «підносяться», репрезентуються публіці зі сцени або іншого концертного майданчика професійними музикантами. Вмонтованість до екстрамузичних явищ буття (ритуал, гра) вирізняє цю жанрову групу від *Umgangsmusik* («ужиткована» музика). Жанрова класифікація, запропонована Г. Бесселером, слугувала в подальшому основою визначення жанрових груп у працях інших вчених.

В основі вивчення концертного жанру – базове поняття «діалог», що сприяло в історичному плані становленню діалектики музичної форми, найвищим проявом якої є сонатна форма з антитезою «контраст–єдність» [170], а пізніше симфонія, де сонатна подієвість, театральна логіка діють в філософському узагальненні. Саме тому бароковий концерт, точніше – принцип концертності, стали передумовою, важливим чинником кристалізації сонатної «фази» в еволюції музичного мислення.

Як відомо з теорії музичного жанру, концерт розуміється в двох сенсах – музична форма та жанр: «Концерт – віртуозний імпровізаційний твір для хору чи оркестру або соліста (чи хору) з оркестром, побудований на послідовному перетворенні діалогічного принципу, котрий визначає внутрішню структуру твору, форми викладу і розвитку музичного матеріалу, прийоми солювання одного або групи виконавців», – зазначає Л. Мінкін [54, с. 83]. У цій дефініції окреслені основні риси концерту як музичного жанру, витоки якого сягають глибокої давнини та який базується на трьох принципах – діалогічності, імпровізаційності, віртуозності. Витоки концерту як музичної форми у мистецтві Нового часу слід вбачати не лише у культових жанрах, але й у світській культурі Ренесансу, котра породила оперу з її центральним за значенням художньо-конструктивним елементом – арією *da capo* – найпершим зразком концертної форми, яка, у свою чергу, сприяла становленню форми сонатного алегро як атрибута власне концертного жанру.

Становленню циклічної форми сольного інструментального концерту історично передувало декілька етапів, що відповідали естетичним засадам епох

бароко, просвітництва (класицизму), романтизму, Новітнього часу (під останнім розуміється ХХ – початок ХХІ століть). Це означає, що концертні форми як відображення картезіанської картини світу формувалися під впливом історико-стильових детермінант у поєднанні з внутрішніми чинниками, притаманними концерту в його персональних репрезентаціях. Композитори, звертаючись до концертної форми, враховували й те, й інше, але у різному співвідношенні: у класицизмі панував канон, у романтизмі – індивідуально-стильові рішення на модифікованих моделях минулого.

Серед константних ознак концерту засадниче значення набуває діалог, який потребує додаткового пояснення. Префікс «*dia*» вказує на наявність двох «логосів» – двох різних думок, які знаходяться у протиставленні, але спрямовані у кінцевому підсумку до досягнення згоди. У цьому полягає сутність діалогу, як способу міжособистісного спілкування. Якщо розуміти під діалогом лише одну частку його значення – або «змагання», або «згоду», то розкрити його зміст неможливо. Це стосується і концерту, в якому діалог здійснюється у розмаїтті його проявів. Якщо це «змагання», то між ким? Аналогічно, якщо це – «згода», то між ким вона укладається? Відповідь на ці питання дає, насамперед, лінгвістична теорія діалогу, на яку посилається у своїй статті Л. Мінкін [54, с. 82]. У лінгвістиці діалог класифікується як: паралельний діалог (сполука двох взаємокоментуючих діалогів), полілог (бесіда трьох–чотирьох людей), діалог–суперечка, діалог з питально-відповідною структурою, різновиди діалогічного підхвату (підхват–розвиток, підхват–перебивання, підхват–доповнення) [там само].

Відображенням ідеї діалогу в концерті є принцип концертування, який має генезу у культовій практиці (антифон). З розвитком світського музикування діалогічність відбувається у певній **періодизації**: «від імітації ефектів відлуння у поліфонічній музиці Ренесансу – до принципу динамічних просторових зіставлень звукових мас у *concerto grosso* (перший етап, пов'язаний із колективним концертуванням);

– у зрілому бароко просторові перегуки у *concerto grosso* здійснюються вже не тільки між двома цілісними групами, але й на рівні солістів, що вирізняються з кожної групи (другий етап, тенденція до одноосібної сольності);

– діалогічний принцип поглиблюється, диференціюється і доповнюється у концертах Д. Скарлатті, Г. Ф. Генделя, А. Вівальді, що й призводить до створення жанру сольного концерту: спочатку скрипкового, а потім і клавірного у творчості Й. С. Баха (третій етап, що характеризується відокремленням жанру сольного концерту);

– в епоху класицизму барочні діалоги *tutti–solo* («терасні» *forte–piano*) ускладнюються, диференціюються, доповнюються тематичними діалогами сонатного типу, різних тембрів, регістрів, оркестрових груп, типів викладення, партій лівої й правої рук (у соліста–піаніста); відповідно – це четвертий етап, на якому остаточно стабілізуються константні ознаки жанру сольного інструментального концерту», за періодизацією Л. Мінкіна [54, с. 78].

У добу романтизму жанр концерт набуває найрізноманітніших форм, заснованих на різному тлумаченні провідної ідеї діалогу. Поступово визріває ситуація «жанрового вибуху» (метафора Л. Шаповалової [90]), коли стійка модель ніби «розхитується» зсередини через «вторгнення» позамузичних факторів (програмність) або ознак інших жанрів.

Незважаючи на принципову свободу у романтичному трактуванні жанру, вирізняються дві загальні тенденції протилежного змісту. Перша з них – «проекція діалогу на саму оркестрову тканину», при якій інструменти оркестру виявляють нахил до «персоніфікації через сольне концертуюче самовизначення», – за концепцією Л. Мінкіна [54, с. 78]. Друга тенденція, навпаки, підкреслює пріоритет інструмента–соліста, який є лідером, «Моїсеєм», який веде оркестр за собою.

Наявність у концерті каденцій – не лише одна з атрибутів цього жанру, але й відображення його імпровізаційних витоків. Вийшовши з фантазій, де імпровізаційність існувала *a priori*, концерт набував сталих форм академічної «опусної» музики з точною фіксацією всіх текстових елементів. Саме каденції–

фантазії, метою яких було надати можливість виконавцю–солісту продемонструвати рівень віртуозності, відкрили шлях до подальшої еволюції концертуючого стилю, головним репрезентантом якого був і залишається сольний концерт.

Різне семантико-композиційне призначення каденцій в інструментальних концертах пояснюють двома причинами. Першу з них являє «домінування віртуозності», матеріалом для чого слугують, як правило, теми і фактурні формули. Друга причина – «домінування імпровізаційності», на базі якої виникають «нерегламентовані», заздалегідь не заплановані каденції–імпровізації, які здебільшого засновуються на вільно підбраному матеріалі і більше за все нагадують розповсюджені у часи Бароко каденції–вставки.

Зрозуміло, що обидві ці детермінанти існують у «тандемі»: віртуозність передбачає імпровізаційність, оскільки саме через останню виконавець–соліст має змогу обрати найбільш виграшні для нього фактурно-технічні формули і продемонструвати у повному обсязі свою майстерність. Не залишається, проте осторонь і композитор – автор концертного твору, який, дедалі більше орієнтується на конкретного виконавця, зокрема й на самого себе, якщо його стиль є змішаним – композиторсько-виконавським [52].

Стильові системи склалися історично й характеризують основні епохи у співвідношенні складових системи «композитор–виконавець». Перша з них визначається дослідницею як час «творців, які грають» (найпоказовіші постаті – Й. С. Бах, В. А. Моцарт), а друга як епоха «віртуозів, які творять» (переважно композитори-романтики – Ф. Шопен, Н. Паганіні, Ф. Ліст).

У сольному концерті доби Романтизму ідея діалогу актуалізується на рівні спілкування композитора і виконавця. Концерт стає жанром, спеціально «запрограмованим на здійснення виконавської діяльності, оскільки соліст наділяється функцією головного адресата твору». – справедливо вказує М. Бондаренко [8, с. 5]. Це призвело до того, що, як далі відзначає дослідниця, «діалог композитора і виконавця виявляється закладеним в художню структуру жанру, його *геном*» (курсив мій – П.К.) [там само]. Отже, концерт як жанр, де

«акумуляються» найтипівіші на той чи інший історичний період засоби експресії, сполучає в собі *константні* та *змінні* параметри. До перших належить тріада «діалогічність, віртуозність, імпровізаційність», до других – історико-стильові та індивідуально-авторські інтерпретації жанру., К. Біла до ключових констант концерту відносить: 1) циклічну (тричастинну) композицію; 2) наявність конкретного образно-емоційного змісту частин; 3) темпове співвідношення частин циклу; 4) регламентовані форми частин; 5) протиставлення виконавських груп [7, с. 10]. Ця жанрова модель екстраполюється на різновиди (композиторських інтерпретацій) концертного принципу, базовими установками якого є три семантичні ознаки: 1) наявність одного або декількох солістів; 2) ансамблева діалогічність (соліст–оркестр); 3) принцип контрасту [там само].

На підставі наведених вище класифікацій дослідниця вибудовує ієрархію можливих інтерпретацій жанру концерту в сучасній українській музиці (хоча стосується це, як видається, й інших історичних періодів і національних шкіл): 1) концерт для солюючого інструмента з симфонічним оркестром; 2) симфонія з солюючим інструментом; 3) концерт для оркестру; 4) твори з рисами концерту; 5) концертштюк; 6) *concerto grosso* [7, с. 13].

Такою є цілісна система класифікації, похідна від «концерту». Її особливістю є «історична арка»: від витоків (*concerto grosso*) – до кульмінаційного «піку» (сольний інструментальний концерт з оркестром доби романтизму). Додамо до типології К. Білою інші різновиди концертного жанру: 1) концерти з іншою кількістю частин – дво-, чотири-, п'ятичастинні, а також одностинні; 2) концерти для різних виконавських складів, призначені для двох, трьох або чотирьох солістів у супроводі оркестру; 3) концерти для окремих інструментів-соло без супроводу оркестру; 4) концерти для оркестру без солістів.

Репрезентації жанру концерту залежать від цілого ряду чинників, які виникали на історико-типологічному та індивідуально-стильовому (композиторському та виконавському) рівнях їх розвитку. К. Тимофєєва за основу класифікації обрала співвідношення тем у фортепіано та оркестру: 1)

концерт із відносно рівноправними партіями соло та оркестру; 2) концерт із переважанням соліста, де оркестр грає підпорядковану роль супроводу; 3) концерт, в якому панує оркестр (*concerto grosso*, концерти–симфонії) [82]².

У період зрілого класицизму, коли інструментальний концерт набув концептуалізації, у ньому домінував оркестр, а партія соліста у значній мірі йому підпорядковувалася. У перехідний період між класицизмом та романтизмом відбувалася переорієнтація на домінування соліста (солістів), що цілком відповідало естетиці стилю *brilliant* та «нової концертності» (Ф. Ліст).

Концерт як музичний жанр має константні та змінні ознаки, що знаходяться між собою у гнучкому сполученні. Історіографія концерту свідчить, що на різних етапах його становлення на перший план виходили виконавські або композиторські інтенції, що значною мірою впливало на жанрову форму та її комунікацію. Отже, концерт не можна вважати моножанровим явищем. Для його характеристики більше підходять поняття, як поліжанр і ліброжанр (визначення Г. Дауноравічене [23]). Особливо це характерно для сьогодення, коли спостерігаємо винайдення нових форм жанрового синтезу, що виникає завдяки наявності у кожній жанровій системі нових, супідрядних між собою елементів. Тож маємо класифікацію трьох родів музичних жанрів: моножанри (збереження типової моделі), «гібридні» (змішані) та «вільні» (лібро-форми) [23, с. 100].

1.2 Концертно-фортепіанний стиль як композиторсько-виконавський феномен

Мобільність, властива жанровій системі концерту, багато у чому завдячує виконавській творчості. Доказом цього є фортепіанний стиль Ф. Шопена, де композиторські інтенції перебувають у тісному взаємозв'язку з виконавськими. Тому для розкриття змісту можливих і наявних інтерпретацій шопенівських фортепіанних концертів необхідно зупинитися окремо на питанні про

² Авторка має на увазі фортепіанний концерт, хоча ці варіанти мають відношення до еволюції жанру інструментального концерту в цілому, який вийшов із колективного концертування (принцип паритету з одночасним розподілом фактури на рельєф і фон, щільну та розріджену звучність – гра «світлотіні» у бароковому *concerto grosso*).

виконавський стиль. Визначення цього поняття знаходимо у дисертації О. Катрич: «Індивідуальний стиль музиканта–виконавця – це відповідна до специфічності його музичного світобачення система виражальних засобів, яка, зберігаючи цілісність, функціонує в якості опорного чинника переінтонування різних композиторських стилів» [43, с. 9]. Ключові слова у цьому визначенні – «світобачення» і «переінтонування», які характеризують у сукупності виконавство як творчість, де, як і у композиторській діяльності, діє прагнення до художнього відкриття. Музикант–виконавець, інтерпретуючи твір, виступає з позиції його співавтора, якщо йдеться про «стильову музично-виконавську інтерпретацію», яка відрізняється від «нестильової» за змістом і характером використання виражальних засобів [44, с. 8].

Щодо виконання шопенівських концертів для фортепіано це стосується, насамперед, занурення у духовну ауру конкретного твору як частки його композиторсько-виконавського стилю, який визначається у дисертації С. Школяренка як «буттєво-художня двоєдність» [94, с. 5]. Це означає, насамперед, поєднання особистісного життєвого досвіду з художньо-творчим, причому, у загальному пріоритеті другого над першим. Слід враховувати і жанрові моменти, а також їхнє відтворення у конкретних зразках. Про це читаємо у Й. Гофмана, який вважав, що стиль автора розкривається різними гранями на рівні конкретного твору і радив виконавцям шопенівської музики наступне: «Якщо вам вдалося зіграти стильно один твір Шопена, то з цього в жодному разі не слідує, що ви зможете таким же чином добре виконати будь-який інший твір, приналежний його перу. Хоча у загальних рисах манера його письма може бути однаковою в усіх його творах, тим не менш, різні його п'єси будуть помітно відрізнятися одна від іншої» [147, с. 49].

Проблема виконавського стилю, яка раніше вирішувалася як допоміжна, у процесі історико-стильових змін, що спостерігаються в останні два–три десятиліття, тепер виходить на пріоритетні позиції. Сформувався інтерпретологія як складова музикології, теорії інтерпретації [57, 58] та сучасного когнітивного музикознавства [88, 89, 91]. Підґрунтям для цього

слугували спостереження піаністів–виконавців і педагогів (Г. Нейгауз [180], А. Корто [120], В. Гізекінг [142]). На думку Л. Шаповалової, виконавська інтерпретація поєднує «дві операційні функції свідомості, котрі і складають “камінь спотикання” для інтерпретатора: це розуміння твору (для самого себе) та його відтворення (співтворення) для інших, тобто комунікація або спілкування» [91, с. 555]. Багато в чому виконавська інтерпретація подібна до акторської гри. Така «автономізація» виконавства свідчить про його особливу роль в новітній музичній комунікації, де воно стає фактором першорядного значення. Це стосується сучасного стану співвідношення цих творчих професій, але відбивається й на інтерпретаціях «класики», котрі стають доволі вільними.

У когнітивному музикознавстві головною тезою є визнання, з одного боку, принципової свободи творчості виконавця, а з другого, – вказівки на «об’єктивні критерії її обмеження» [88, с. 218]. Зона творчої діяльності виконавця–інтерпретатора розміщується між композиторським твором, де свідомість автора зафіксовано у нотному тексті, що має свій адресат, і слухацьким сприйняттям, де «рефлексія базується на відображенні (структурному ізоморфізмі) авторської свідомості у процесі спілкування з авторським текстом – носієм інформації» [88, с. 218].

Репродуктивна природа виконавства не означає відсутності у ньому особливих якостей авторського (співавторського) статусу. У зв’язку з цим Л. Шаповалова наводить тезу відомого оперного режисера Б. Покровського: «Кожен виконавець, якщо він дійсно художник, а не “інформатор”, відносячись з повною повагою до авторської інтонації, вивчивши, пізнавши її, на її основі створює свою – не на протигагу і протилежність, а у розвитку і конкретному здійсненні» [91, с. 554]. Отже, Б. Покровський обирає поняття «інтонація», маючи на увазі акторську гру, яка багато у чому споріднена з музичним виконанням. Різниця полягає, за Л. Шаповаловою, «лише в зоні сенсорно-перцептивних процесів – пластики, моторно-рухової техніки. У решті завдання подібні: пошук інтонації, артикульованості, тембрової та психодинамічної партитури» [91, с. 555].

Психосемантичними механізмами реалізації виконавської інтонації в обох випадках (акторська та музична гра) виступають, за Л. Шаповаловою «пам'ять, увага та воля» [91, с. 555]. Зміст цих складових виконавського процесу – доволі багатогранний. «Пам'ять» – це не тільки навички гри напам'ять, що, до речі, не завжди є обов'язковим, але й спрямованість на створення симультанного образу музичного твору, який у свідомості виконавця постає ніби миттєво. «Увага» означає не тільки детальний аналіз нотного тексту з усіма його позначками – авторськими або редакторськими, але й розшифровку їхнього значення у створенні художнього образу твору, що інтерпретується. «Воля» означає використання засобів виконавської лексики, які, з одного боку, не суперечать авторській інтонації, а з другого – додають виконуваному тексту додаткової експресії.

Етимон «експресія» (лат. *expressio*) має два основних значення: 1) власне виразність того чи іншого висловлювання; 2) сила відображення у вислові почуттів. У художньому (виконавському) висловлюванні експресія означає ще й надання образності звучанню музичного тексту. Так, у статті під назвою «*Expression*» із *The New Grove Dictionary of Music and musicians in twenty volumes*) зазначено, що «...у своєму найпростішому значенні термін “експресія” (виразність) використовується по відношенню до таких елементів музичного виконавства, які залежать від особистісної “реакції” і роблять різноманітними можливі інтерпретації» [63, с. 127]. Разом з тим, експресія у виконавстві – явище історико-стильового виміру, що визначається епохальними, національно-ментальними, жанровими та іншими детермінантами, сконцентрованими в особистості музиканта–виконавця. До їхнього числа належать, насамперед, історико-епохальні стилі. Адже у кожен епоху експресія у мистецтві приймалася «з точки зору певних відносин між музикою та почуттями <...> – інструктивно-повчальних (Платон), імітаційно-спадкоємних (Аристотель), збуджуючих (Декарт, Мерсенн), якихось містичних “спілкувань”, про які ніхто не може сказати більш детально (Св. Августин)» [63, с. 127–128].

Отже, виконавська експресія та її параметри конституються тими чи іншими музикантами відносно даного твору і входить як складова сукупного поняття «музично-виконавський стиль» [43]. Втім у ньому закладено три аспекти пізнання – діалектичний, онтологічний, музично-функціональний. Визначальним є перший, який потребує розгляду на двох рівнях – діалектики співвідношення різних факторів виконавського стилетворення (індивідуальних, національних, історичних тощо), специфіки «пов'язаності» стилю виконавського та стилю композиторського [43, с. 4]. У зв'язку з цим О. Катрич пропонує поняття «стильова концентричність», де у центрі знаходиться виконавський стиль як концентрат композиторського стилетворення, від якого останні розходяться «кола різного радіусу». Вони постають в якості «фаз». Отже, композиторський та виконавський стилі справляють обопільний вплив на «процес музично-виконавського стилетворення» [43, с. 4].

Щодо співвідношення виконавського та композиторського стилів О. Катрич вказує на три тенденції: 1) відсутність відокремленості композиторського і виконавського стилів, які потрібно розглядати у єдиному історико-стильовому руслі; 2) почергове домінування одного з цих стильових різновидів у різні культурно-історичні часи; 3) включення виконавського стилю до загальної системи музичного стилетворення, представленою <...> тріадою «композитор–виконавець–слухач» [37, 59, 73]. Зміст онтологічний погляду на стиль виконання розкриває тріада «творення–відтворення–сприйняття». У виконавстві це означено так: «першоінтонування (композитор) – переінтонування (виконавець) – співінтонування (слухач)» [43, с. 7]. Нарешті, слід розрізняти терміни «музичне виконання» та «музично-виконавська інтерпретація». Під першим (достильовий рівень) мається на увазі «відтворення авторського тексту засобами виконавства», під другим (стильовий рівень) – «індивідуальне тлумачення виконавцем цього тексту», – вказує О. Катрич [там само].

Стиль як інтерпретація – ключ до розкриття обраної теми – відрізняється домінуванням особистісного Я виконавця. Існують такі його різновиди (за

О. Катрич): 1) *стилізована*, де відображується цілеспрямована виконавська установка на імітацію певного музично-історичного стилю; 2) *стильна*, де відбувається підпорядкування стилю композитора естетичним ідеалам та художнім нормам сучасної виконавцю культурно-історичної епохи; 3) *виконавська інтерпретація композиторського стилю* [43, с. 8]. У націй дисертації в якості **предмета** дослідження задіяний третій різновид. Отже, творча особистість виконавця з його системою світобачення є константою, а композиторські стилі – змінними, хоча акцент робиться на тлумаченні індивідуального стилю автора, чий твір виконується. Співвідношення композиторського та виконавського Я, їх тонка діалектика визначає рух наукового обґрунтування дефініцій стилю інтерпретації, тої чи іншої якості в пошуках загального та індивідуального, спільного і відмінного.

Музично-виконавський стиль є морфологічно автономним явищем у системах як стильової ієрархії, так і стильової концентричності. Основою для визначення способів функціонування музично-виконавських стилів є процес музичного мислення, реалізований у трихотомії «інтонаційна модель–інтонування–інтонація» [56, с. 49]. Як бачимо, у музичному мисленні ключовою і кінцевою метою є інтонація, яка відображує всю сукупність детермінант творчого процесу – як композиторського, так і виконавського. Передумовами створення авторської інтонації (тексту твору у його нотному або звуковому виразі) виступають жанрово-стильове моделювання і власне інтонування як озвучення нотного тексту у процесі його створення (композитор) та відтворення (виконавець).

Пошук «своєї» інтонації серед безлічі «чужих» – так можна визначити *онтологічну функцію стилю в царині музично-виконавської інтерпретації*. О. Катрич, при класифікації її різновидів пропонує враховувати два вектори – «часовий» та «позачасовий» [43, с. 9]. Якщо перший – загальноприйнятий (згадаймо розподіл музично-виконавських стилів згідно історико-стильовим епохам), то другий потребує деяких пояснень. По-перше, надчасовий рівень стосується конкретного виконавця, у особі якого зконцентровано всі «фази»

історико-стильового рівня, що його оточують і в умовах яких він перебуває. По-друге, у стильовому виконанні головним чинником, що залишається стабільним у всіх випадках, є *світобачення митця* як інструмент та внутрішній механізм інтерпретації в її спрямуванні від вибору матеріалу до його процесуально-структурного оформлення. – вважає О. Катрич [36].

У кінцевому підсумку музично-виконавські стилі (композиторські й виконавсько-композиторські) розрізняються за критерієм «стилю музичної творчості», «родинне до поняття “індивідуальний музичний стиль”» [76]. Пояснюючи зміст цього поняття, В. Москаленко зазначає, що «у *стилі музичної творчості* визначальними є не оцінка стилю раніше вже скомпонованого “твору композитора”, а власне *стильові механізми музичної творчої дії*, яка націлена на становлення музичного твору. Ці механізми сходять до природи музичної творчості і за структурою вони є типологічно спільними і для композитора, і для виконавця, і для інших музикантів–інтерпретаторів. Під *стилем музичної творчості* розуміється специфіка світовідчуття і музичного мислення індивіда, котра виражається системою музично-мовленневих ресурсів творення, інтерпретування та виконання музичного твору. Явище індивідуального художнього стилю є сумірним з духовною масштабністю, яка характерна для творчої особистості. Така особистість долає у художньо-творчій сфері рамки “цінності для себе” і стає цінною для інших. Замість більш звичного – “музичної мови” – у визначенні “стилю музичної творчості” задіяне поняття “*система музично-мовленневих ресурсів*”, що є проміжною ланкою між *музичною мовою* і *музичним мовленням*.

Взаємодія інтелектуальних потоків, що закодовані в музичному творі, з музичною думкою інтерпретатора спирається на провідні чинники»: «закріплений у музичній пам’яті композитора та інтерпретатора тезаурус музичних слухових уявлень (*музично-інтонаційних моделей <...>*)»; «використання композитором або виконавцем *первісних і вторинних інструментів музичного інтонування*»; «специфіку власної виконавської моторики, у тому числі самого композитора. Користуючись власними музично-

мовленнєвими ресурсами, виконавець перетворює у власному мисленні генеральну стильову інтонацію твору композитора і перипетії її становлення, розгортання музичних подій» [76, с. 17–18].

Подібні міркування висловлюють і дослідники музично-виконавської творчості, котрі здійснюють спроби класифікувати її типи. Стислий огляд цих спроб знаходимо у дослідженні О. Катрич, у розділі, присвяченому поняттю музично-виконавського архетипу та його різновидам. Авторка зазначає, що в теорії музичного виконавства існують різні погляди на архетипи виконавської діяльності, які пов'язані, в основному, з особистістю інтерпретатора – його психікою та конституцією, волею і пам'яттю [43, с. 9]. Поряд із цим фігурує естетичний підхід, в якому існують параметри «класичного» та «романтичного» (епохальні архетипи), «об'єктивного» та «суб'єктивного», «епічного» та «драматичного», «очуження» та «вживання», «розповідного» та «подієвого» [43, с. 10–11]. У найзагальнішому вигляді все це фіксується у відомій дихотомії, запропонованій Ф. Ніцше, – «аполонійного» та «діонісійського» мистецтва.

Стильові настанови, що стосуються усіх родів музично-творчої діяльності (у тому числі і виконавської) реалізуються на основі жанрово-стилістичних комплексів – інтонаційних моделей музичного твору [56]. Складовими цих комплексів є, насамперед, жанри, представлені на функціональному (спосіб виконання) та семантико-композиційному (жанровий зміст і стиль) рівнях [84, с. 5]. До системи стилю входять інструменти як його детермінанти – для яких написано музичний твір. І жанр, і стиль у вигляді інструментального призначення твору фіксується у його назві. Йдеться про поєднання в єдиному художньому явищі жанрової «матриці» та «видового» стилю (фортепіанний концерт). З огляду на це, О. Кріпак [51] запропонувала власну дефініцію. «Концертно-фортепіанний стиль – це відносно стійка змістовна модель музикування, що формується на базі стабільних генетичних норм–ознак (начало і принцип концертності, антифон, віртуозність, властивості інструмента, типові формули гри на ньому, баланс із оркестром), яка включає й обов'язкові мобільні елементи у вигляді мовної стилістики, що йдуть від мислення та техніки

композиторів та виконавців, які звертаються до даного різновиду музики» [51, с. 9]. Коментуючи своє визначення, О. Кріпак зазначає, що враховані «як стильові парадигми явища <...>, так і відповідна атрибутика, що має безпосереднє відношення до авторського (додамо і *виконавського*– П. К.) стилю» [51, с. 9]. Зрозуміло, що цей вид стилю, перебуваючи на «території жанру» набуває якості «порівняльної характерності, що дозволяє виявити зміст та форму інтерпретації жанру у творі» [51, с. 9]. При цьому відбувається процес «конкретизації через жанр» авторського індивідуального стилю, де первинним є «жанрове повідомлення», у даному випадку – звучання інструмента і оркестру, «від якого далі тягнеться комунікативний “ланцюг” до ідентифікації інформаційних та структурних, в кінцевому підсумку, образно-змістовних, емоційно-програмних елементів, зафіксованих у авторському тексті-інваріанті і його виконавських версіях» [51, с. 9–10].

Поєднання понять «концертний», «фортепіанний» і «стиль» дозволяє охопити головні складові явища. Проте, якщо виходити з найзагальнішої у цій тріаді категорії «стиль», то треба звернути увагу на його багатогранну ієрархію, зафіксовану в предикатах «стиль чого...», «стиль який...». Тут розкривається парадоксальна природа музичного стилю – змістовний сенс у індивідуальному авторському стилі з жанровими властивостями.

Набуваючи якості узагальнення, унікальний композиторський стиль починає «тиражуватися», для чого музика надає наступні можливості – виконавство та композиторську творчість. Йдеться, зокрема, про композиторські інтерпретації, які унаочнюються через жанр транскрипції, де виникає поєднання двох «фактурних інтонацій» як носіїв стильових інтенцій автора оригіналу і транскриптора [10]. Другий шлях «тиражування» авторського стилю пролягає через виконавські версії творів, відібраних за принципом найпоказовішого представлення.

Виконавці–інтерпретатори, як і композитори–транскриптори пропонують власні версії жанрово-стильового комплексу взятого для виконання твору, керуючись тією багатозначністю, яка завжди притаманна високохудожнім

зразкам епохального рівня. Саме тут виникає ситуація жанрової інтерпретації, яка означає відповідність засобів «виконавського центру» жанровій «матриці» у її композиторському відтворенні. Адже композитор повинен дотримуватися принципу жанрово-інтонаційних констеляцій, коли сама ідея жанру, наприклад, того ж фортепіанного концерту, зумовлює характер засобів «композиторського центру», відображених у цілісній формі музичного твору.

Глибокий за ідейно-художнім змістом музичний твір завжди являє собою зразок поліжанровості, яка забезпечує широту охоплення в ньому явищ дійсності та емоційно-психологічних станів людини. Саме тому, такі композитори, як Ф. Шопен, були поліжанристами, що означає не лише багатоманітність опрацьованих ними жанрових моделей, але й стосується жанрового змісту окремо взятого твору, у якому можуть сполучатися ознаки декількох жанрів. Зазначимо, що саме наявність такої жанрової поліфонії, створює можливість для виконавців по-різному трактувати зміст твору, підкреслюючи окремі жанрові «деталі» і прояснюючи тим самим особливості світовідчуття, унаочненого у тому чи іншому виконавському стилі. Навіть тоді, коли музичний твір має надане самим композитором певне жанрове ім'я, останнє не є однозначним і функціонує у вигляді своєрідного жанрового взаємопроникнення. Підтвердженням останнього вважаємо слухацьке сприйняття музики Ф. Шопена – одного з найвидатніших майстрів роботи з жанрами. У фортепіанному творі Ф. Шопена слухач уловлює елементи то трагічного траурного маршу, то мазурки, то венеціанської баркароли, то аскетичного хоралу, то співучої канцони, то блискучої колоратурної арії. Суміщення цих жанрових знаків відбувається на рівні стилістики музичного твору – як горизонталлю (жанрові модуляції), так і вертикаллю (жанрова поліфонія). Особливо суттєвим для найкваліфікованішого слухача – виконавця–інтерпретатора – став глибинний параметр фактури музичного твору. Розкриття виконавцем стилістичного комплексу твору, включно з її глибинним виміром – «надзавдання» стильової інтерпретації. Адже останній виступає як особливе синхронічне нашарування.

Кваліфікованому виконавцю шопенівської музики відома система її фактурної організації, де зовнішня «гомофонічність» сягає глибин стильової та власне фактурної «поліфонічності». Це відтворюється через специфіку фортепіанної гри, де досягнення фактурного розшарування, особливо, багатопластового, можливо лише через використання принципу *overlapping*'у – часткового ніби «затуляння» одного пласта іншим [94, с. 9].

Отже, виконавська інтерпретація твору детермінується багатьма чинниками і є у підсумку синтезом композиторських (гіпотетичних) і виконавських (актуалізованих) творчих інтенцій. Це виявляється на прикладі епохальних творів у їхніх найвидатніших виконавських версіях, де діє принцип конгеніальності митців – автора та інтерпретатора.

Ідеальною має бути модель паритетного зразку, коли виконавець прагне до максимального збереження змістовно-структурних особливостей твору, вибудовуючи внутрішньо вмотивовану, продуману програму дій виконуваного твору. Але принцип паритету є реально недосяжним, а тому кожна інтерпретація має свій «нахил» – *доцентровий*, де переважає композиторський задум, та *відцентровий*, де виконавець допускає доволі значні відхилення від авторського тексту в царині засобів і прийомів гри.

Композиторські та виконавські жанрові інтерпретації детермінуються, як вже відзначалося, стильовою ситуацією, яка склалася на час написання або виконання твору. Для концертно-фортепіанного стилю Ф. Шопена це був період панування віртуозного блискучого стилю *brilliant*. Перебуваючи ніби всередині цього епохального стильового напрямку, Ф. Шопен на першому етапі становлення фортепіанного стилю послідовно прагнув його подолати, відійти від «стандартів», які завжди супроводжують стильове тиражування. Характеристиці концертно-фортепіанного стилю Ф. Шопена присвячено наступний підрозділ дослідження.

1.3 Ф. Шопен у дзеркалі фортепіанних стилів історичних епох

Доба у стильовому плані є перехідною, що відображено, насамперед, у «перегляді» системи жанрів фортепіанного мистецтва з боку композиторів і виконавців. До того ж, саме виконавці (найчастіше – композитори-виконавці) тоді «задавали тон» жанровим пошукам, відходячи від типологічних засад віденського класицизму, зорієнтованого на моделі сонати та концерту типу (Л. Бетховен). Мистецьку ситуацію, пов'язану з «творчістю у жанрі» [83], влучно охарактеризував Р. Шуман, маючи на увазі саме той період, про який йдеться: «Ніколи не твориш більш свіжо, чим коли починаєш культивувати новий жанр» [190, с. 42].

Кожен композитор такого рівню, як Ф. Шопен, створює власну жанрову систему, засновану на поєднанні найрізноманітніших витоків – фольклорних, академічних. У творчості Ф. Шопена, на перший погляд, не відбувається «жанрового вибуху», за вдалою метафорою Л. Шаповалової [90]. Його жанрові уподобання не виходять за межі вже апробованих раніше моделей і зразків. Але це – лише у «першому наближенні». Насправді ж Ф. Шопен якісно перетворює жанри, підкоряючи їх семантику індивідуально-композиторському баченню.

Стиль мислення Ф. Шопена призводив до індивідуалізації будь-якого музичного жанру, надаючи йому «нове життя». Характеризуючи музику Ф. Шопена як об'єкт виконавської інтерпретації, зазначимо, що в ній наявні стилістичні тяжіння до епохи класицизму і романтизму, впливи беллінівської оперної мелодики та гуммелівських прийомів фактурного викладу, екстрамузичні впливи польської народної культури, поезії А. Міцкевича, частково, Г. Гейне. На відміну від своїх сучасників – Р. Шумана та Ф. Ліста – Ф. Шопен не визнавав домінантності програмної музики, віддаючи перевагу своєрідній жанрово-стильовій квазі-сюжетиці. Із врахуванням фортепіанної складової шопенівського концертного стилю, доцільно розглянути на основі методики А. Корто відносно фортепіанних творів К. Дебюссі та М. Равеля [121], що містить чотири пункти. Перший із них формулюється як «мова», що відносно до стилю Ф. Шопена можна визначити як модифіковану тонально-гармонічну

систему з елементами інших народно-ладових забарвлень і значним впливом лінейних процесів (розшарування у фактурі, що іноді межує з політональністю).

Другий пункт А. Корто формулює як «інструментальне втілення», що означає дотримання певної композиторсько-виконавської моделі у трактовці фортепіано. Цих моделей, як відомо, дві: ілюзорно-педальна та реально-безпедальна [72]. Ф. Шопену властиве поєднання обох цих інструментальних втілень, хоча перша модель є пріоритетною, зокрема, в концертних жанрах (обидва Концерти, концертні п'єси для фортепіано з оркестром). Третій пункт, за А. Корто, позначається як «тематичний вибір». Він стосується не лише типів програмності, але й загальної спрямованості творчості митця, який тяжіє до узагальнених «сюжетів», де в якості «персонажів» виступають знаки жанрів.

Четвертий пункт методики А. Корто формулюється як «відчуті впливи». Про це щодо шопенівського стилю існує ціла низка точок зору, деякі з яких вже згадувалися. Більшість дослідників вважають, що не лише безпосередні попередники – Л. Бетховен, Ф. Шуберт, але й композитори-сучасники – Ф. Мендельсон, Р. Шуман, Ф. Ліст – не лишили помітних слідів у інтонаційно-образному строї та фактурі шопенівської музики.

Музиканти–виконавці, які беруться за інтерпретацію шопенівських творів, завжди відкривають для себе і для слухачів нові духовні глибини його музики. Наприклад, В. Ландовська [202] вважає, що серед «відчутих впливів» на музику Ф. Шопена слід звернути увагу на творчість Ф. Куперена, хоча достеменно невідомо, чи міг він бути ознайомленим із клавірними творами останнього. До творчості французьких клавесиністів Ф. Шопена могла приваблювати «меланхолія», про що відносно музики Ф. Куперена говорив ще Й. С. Бах і яку С. К'єркегор [156] вважав ознакою естетичного відношення до дійсності. З особистих висловлювань Ф. Шопена [117] відомо, що взірцем для нього був В. А. Моцарт. Не випадково, саме моцартівська тема стала основою його ранніх Варіацій – знаменитого опуса 2 “*La ci darem la mano*”, про який Р. Шуман сказав крилату фразу: «Зніміть капелюхи, панове, перед вами геній». Багато що зв'язувало Ф. Шопена з Ф. Лістом, з яким він спілкувався по-дружньому, хоча й

мав іншу точку зору на фортепіанний стиль, зокрема, концертний. Ф. Ліст – автор книги про Ф. Шопена, з якої ми можемо, так би мовити, «з перших рук» дізнатися про виконавський стиль останнього, який автор характеризує як «правильну неправильність» [171]. Йдеться про *rubato*, котру Ф. Шопен застосовував, граючи свої твори і яка у подальшому стала візитівкою стильової гри у світовій фортепіанній культурі.

У виконавських трактуваннях шопенівського стилю С. Школяренко виділяє дві провідні позиції: Ф. Шопен – «салонний композитор»; Ф. Шопен – «творець–віртуоз» [94, с. 6], які створюють монолітну єдність і складають потенційну основу для появи різноманітних типів шопеністів. Тому, характеризуючи «відчуті впливи» (А. Корто) на шопенівський стиль салонності та віртуозності, як атрибуцій стилю *brilliant*, започаткованого школою Й. Н. Гуммеля, не слід вважати їх прямими детермінантами його індивідуального почерку, а розцінювати як вторинні лінії розвитку, котрі не визначають особливості шопенівської творчості. Як зазначав один із тодішніх критиків, Ф. Шопен мав не «скопіювати» цей стиль, а «перевершити» його, про що свідчать, зокрема, зразки його фортепіанно-оркестрової музики, включаючи і два фортепіанні концерти.

Стиль *brilliant* був для Ф. Шопена своєрідним трампліном, де його як композитора–піаніста цікавили розроблені представниками цього напрямку, насамперед, Й. Н. Гуммелем, а також Ф. Калькбреннером, виконавські засоби у вигляді ілюзорно-педальної «бісерної» гри, заснованої на гомофонній фактурі фігураційного типу. Тематично потрактовуючи фортепіанну фактуру, Ф. Шопен перетворює на новий художньо-естетичний принцип мислення. Являючи собою монолітне явище, шопенівський фортепіанно-концертний стиль є, одночасно, «перманентно еволюційним» [93]. Слід мати на увазі процеси оновлення стилістики шопенівських творів. Навіть ранні твори Ф. Шопена вже відображують цілісний стиль автора, то констатуємо, що стиль розвивався по висхідній експоненті. Його музика поступово ставала змістовно складнішою,

більш мелодично витонченішою, різноманітною й деталізованою за гармонічними засобами і фактурою.

Віртуозність, салонність, зовнішній блиск, спрямовані на демонстрацію виконавських досягнень, які вважаються атрибутами фортепіанного стилю *brilliant*, не були для Ф. Шопена самоціллю. «Інструментальне втілення» (А. Корто) його художніх ідей базується на чинниках художньо-естетичного порядку, зокрема, розгалуженій системі жанрових знаків, зосереджених у фактурі твору: «Чисто матеріальними засобами – за допомогою нот, пауз, динамічних та інших знаків, за допомогою спеціальних вказівок тощо – композитор зафіксує у своєму творі цілий світ, створений його уявою»; <...> «обов'язок художника–виконавця полягає у тому, щоб видобути з цих матеріальних позначень духовну сутність і передати її своїм слухачам. Для цього він повинен розуміти музичну мову взагалі і мову кожного твору зокрема» [147, с. 89–90]. Специфіка виявлення цього стану духовності у виконанні шопенівських творів полягає, перш за все, у тому, що для нього інструмент був «знаряддям» втіленням не лише композиторського, але й виконавського начала. Як композитор–піаніст Ф. Шопен дбав про особливу якість своїх творів, яку В. Гізекінг [142] визначав поняттям «*Werktreue*» – адекватним українським словам «точність», «правдивість», «вимогливість».

Фортепіано для Ф. Шопена було саме тим інструментом, на якому він міг висловитися повністю, моделюючи цілий ряд витоків і сучасних йому фактурно-композиційних рішень, представлених у складній і багатогранній комбінаториці. Якщо керуватися принципом «все пізнається у порівнянні», то шопенівський епохальний фортепіанний стиль можна співставити з рядоположним йому по значенню лістівським. Про це йде мова у книзі Ф. Ліста, присвяченій Ф. Шопену [172], у підрозділі «Віртуозність Шопена». Видатний музикант опосередковано торкається проблеми порівняння власного й шопенівського фортепіанних стилів, зокрема вказуючи на їхню різну комунікативну спрямованість (Ф. Ліст наголошував, що Ф. Шопен усвідомлював вплив власного виконавства лише на вузькі слухацькі кола) [172]. Зрозуміло, що з плином часу така «локалізація»

шопенівського стилю значною мірою долалася, що відображено у різних підходах до його творчості як унікального явища у системі класико-романтичної традиції, з якого походили новації у подальшому розвитку європейської фортепіанної музики. Якщо продовжити порівняння стилів Ф. Шопена та Ф. Ліста, яке зустрічається майже в усіх працях шопенознавців ([200], [171], [40], [93]), то слід звернути увагу на особливості ставлення композиторів–піаністів до звукообразу фортепіано як єдності темброво-акустичних та естетико-художніх якостей [69]. Трактуючи фортепіано як «інструмент–оркестр», Ф. Ліст виробив стиль *al fresco*, помножений на колористичність звучання збагачення. У Ф. Шопена вони теж використовуються, але під кутом іншого розуміння фортепіано, яке можна визначити порівнянням із камерним ансамблем, а не симфонічним оркестром. Ф. Шопен робить акцент «на “несхожості”, на відмінностях фортепіано як своєрідного, унікального камерного інструмента» [41, с. 68], враховуючи всі ознаки камерності як роду музичного мислення: 1) на естетико-комунікативному рівні – особлива інтимність висловлювання; 2) на рівні письма – паритет голосів–партій у процесі виконання музичного твору [79].

Акцент на камерності не виключає наявності у шопенівському фортепіанному стилі ознак концертності, яка представлена по-особливому – «...у царині фактурної горизонталі, у самому фактурному процесі <...> фактурні ефекти концертного плану (октавні пасажі, багаторегістрові арпеджіо й інші концертно-каденційні прийоми) у Ф. Шопена ніколи не бувають зовнішньо віртуозними, “доданими”, а завжди відповідають змісту висловлювання. Концертна каденційність, властива стилю *brilliant*, з якого історично виріс шопенівський піанізм, ніби розосереджена у формі. Вона може проникати й до експозиційних побудов, у вигляді звукових “розсипів” усередині мелодичних тем» [94, с. 8].

Секрет інтерпретації шопенівських фортепіанних творів полягає в осяганні виконавцями поліпараметровості фактури, насиченої жанровими знаками, зрозумілими широкому колу слухачів. Найперше, що цінував Ф. Шопен у музичному виконанні – це виразність звучання, яке повинно бути спорідненим

до людської мови. Це зближує його звукове письмо з традиціями бароко, в якому виникло поняття “*Sprechendes Spiel*” (нім. – «*промовиста гра*»), що означало наслідування живій людській мові. Це стосувалося тоді, насамперед, струнно-смичкової гри, на кшталт стилю А. Кореллі [21, с. 12], але у подальшому розповсюдилося і на клавірну музику (Й. С. Бах закликав виконувати свої клавірні твори *cantabile*).

Для Ф. Шопена джерелом його фортепіанного стилю був «звук», про що він сам неодноразово висловлювався, вважаючи, що від нього походить і слово, і музика. Посилаючись на дане судження, Л. Касьяненко вимальовує загальну картину відтворення Ф. Шопеном «образу» фортепіано, у якому «...молоточковий клавірний інструмент ніби “заговорив”. Його звучання набуло гнучкої, притаманної виразності людської мови пластичності, мінливості, найширшої амплітуди можливостей для передачі найтонших емоційних відтінків» [41, с. 71]. Як зазначав Ф. Ліст, такі геніальні виконавці, як Ф. Шопен і Н. Паганіні, вміли «перетворювати свій інструмент у зовсім інший» [172, с. 24]. Так, оригінальність шопенівського фортепіанного стилю полягає у багатій палітрі камерних за витоками напівнюансів, зафіксованих у текстових ремарках типу *mf*, *mp*, *mezza voce*, *sotto voce*, *una corda*, а у визначеннях характеру музики – *dolce*, *leggiero*, *cantabile* [41, с. 68]. До цього слід додати велику роль виконавської ініціативи у відтворенні цих та інших ремарок, що суттєво відрізняло шопенівський стиль гри від інших композиторсько-виконавських стилів епохи *brilliant*. Про відмінності лістівського й шопенівського стилів уже згадувалося вище, а тому, зупинимося на ще одному порівнянні – Ф. Шопена та Ф. Мендельсона. Автор «Пісень без слів» в одному з листів (до матері від 23 травня 1834 року) писав, що грі Ф. Шопена притаманна «паризька магія» – меланхолія й деяка гіпертрофія почуттів. Ф. Шопен «...у нинішній час – найперший із усіх піаністів. У його грі стільки ж несподівано нового, скільки у грі Паганіні на скрипці» [174, с. 439].

Згадує Ф. Мендельсон і про шопенівське *rubato*, порівнюючи цю техніку з власною манерою гри, вбачаючи у Ф. Шопена зв'язок із французьким

клавесинним стилем, який суттєво відрізнявся від німецького, прихильником якого він був сам: «На такт і ритмічну точність Ф. Шопен у своїй грі звертає мало уваги»; <...> «я ж, навпаки, занадто суворо дотримуюсь цього, і, таким чином, ми чудово доповнюємо один іншого і, я вважаю, <...> один в одного вчимося» [174, с. 439].

Епохальність шопенівського стилю детермінується факторами його національної ментальності, на що першим звернув увагу Г. Гейне, чия поезія вплинула на світовідчуття композитора. Характеризуючи Ф. Шопена як представника європейського музичного романтизму, німецький поет писав (лист до А. Левальда від 15 травня 1837 року): «Шопен народився у Польщі від французьких батьків і певний час виховувався у Німеччині. Цей вплив трьох національностей робить із його особистості явище у найвищій мірі знаменне; адже він засвоїв краще, що відрізняє ці три народи» [144]. Далі Г. Гейне визначає ті якості шопенівської музики, що породжуються національними витоками – «...від Польщі йде рицарський характер та історична скорбота, від Франції – легка принадність, грація, від Німеччини – романтична глибокодумність» [144]. Ці етико-ментальні складові в музиці Ф. Шопена постають під егідою світу високої поезії – «...він не лише віртуоз, <...> він композитор, і ніщо не зрівняється з тією насолодою, яку він дає нам, сідаючи за фортепіано та імпровізуючи. Тоді він не поляк, не француз, не німець, у ньому відчувається походження набагато шляхетніше, тоді помічаєш, що він родом із країни Моцарта, Рафаеля, Гете, його істинна батьківщина – чарівне царство поезії» [144].

Як бачимо, для Ф. Шопена як «Рафаеля фортепіано» (Г. Гейне) «відчутні впливи» (А. Корто) охоплюють не лише персоналії композиторів, не лише національні та історичні стилі, унаочнені «образом» фортепіано, але й царину високого стилю, характерного для риторичного типу творчості, якому притаманне відображення не «сирої» дійсності у її емпіричному сприйнятті, а високої поезії.

«Портретуючи» Ф. Шопена як особистість, видатні виконавці його музики у своїх висловлюваннях виходять із сукупного уявлення про його геніальний стиль мислення засобами фортепіно, який позначається терміном «шопеніанство». Його сутність – у тому, що орієнтація виконавців і слухачів на текст конкретного твору змінилася акцентуванням мови, у контексті чого слід розглядати й «портрет» Ф. Шопена у дзеркалі не лише його епохи, але й ширше – як нашого сучасника. виконавців його музики цікавить, насамперед, «увесь Шопен» [94, с. 6]; окремі ж твори подаються як інтерпретації його цілісного стилю на рівні певного твору як жанрово- інтонаційної моделі [56]. Стильова інтонація – це сполучення усіх вказаних вище витоків і детермінант, спрямованих у кінцевому підсумку на дихотомію «авторське–виконавське». Кожен із виконавців розуміє це по-своєму, хоча спільні риси стильової інтонації Шопена, його піанізму у них завжди є константою інтерпретаційних версій.

Дослідники фортепіанної творчості Ф. Шопена вказують на недостатньо компетентних шопеністів, які характеризують одновекторний підхід до шопенівського стилю. Одні – підходять до свого завдання суто формалістично, інші трактують твір надемоційно, треті – спираються на самодостатність блискучої техніки виконання з мінімізацією духовної складової творів композитора. На питання «як треба грати музику Ф. Шопена?» узагальненої відповіді ми не знайдемо у жодній із робіт. Якщо проаналізувати передусім творчість Ф. Шопена, також епістолярну спадщину композитора і його сучасників, наукові й методичні розробки музикознавчого й виконавського аспектів, сформується об'єктивний тезаурус – наукова шопеніана для подальшої індивідуальної інтерпретації.

Особистість Ф. Шопена характеризується ще однією важливою рисою, яку слід враховувати виконавцям його музики. Йдеться про високий смак, притаманний Ф. Шопену як особистості й художнику, про що писав ще Ф. Ліст, відзначаючи, що він завжди тримався в межах гарного смаку і завжди був далеким від усього, що могло вийти за його рамки [172]. Виконавці шопенівської музики повинні це враховувати, орієнтуючись, передусім, на жанровість як

сталий семантичний комплекс кожного з його творів, на стрижень якого «нанизується» авторську рефлексію. На цій базі виникає особлива гармонія «внутрішнього» і «зовнішнього» як одна з найхарактерніших рис шопенівської музики, у якій він, за його власними словами, прагнув до єдності, завершеності, простоти, ясності сприйняття, витонченості та вишуканості. На думку С. Школяренка [93] авторська рефлексія Ф. Шопена є глибоко інтелектуальною; він уникає «відкритості» емоцій, створюючи особливу інтонаційну ауру, зміст якої визначає власне дух музики. Ф. Шопен мислив «чистими» інструментальними звучаннями, «підказуючи» виконавцям і слухачам їхню образну змістовність через детально розроблену жанрову стилістику в усіх параметрах фортепіанної фактури – горизонтальному, вертикальному, глибинному. Драматургія почуттів, відображена у шопенівських опусах, була зумовлена життєвими ситуаціями, зокрема, невідвратною ізоляцією Шопена від його улюбленої Польщі. Таким чином був сформований драматичний тип митця в *f-moll*'ній Фантазії. Із життєвими обставинами, на цей раз – позитивними, пов'язано і написання Ф. Шопеном його двох фортепіанних концертів, після яких він буде писати виключно сольну фортепіанну музику.

Висновки до Розділу 1

Поняття «концерт», «концертності», «концертування» вже достатньо давно укорінилися у музичному обігу. Проте їхнє остаточне визначення є неможливим, оскільки кожна нова епоха, національна школа, персоналії композиторів і виконавців вносять корективи до розуміння цих понять та явищ, які за ними ховаються. Тому, розглядаючи виконавські версії фортепіанних концертів Ф. Шопена, необхідно було спинитися на питаннях методології, пов'язаних зі специфікою жанру. Жанрова модель концерту формувалася і об'єктивувалася на основі фундуячого принципу музичного мислення, відображеного у понятті «концертність», де поєднуються два етимологічні корені – *concertare* (змагатися, сперечатися) та *concerere* (сплітатися, поєднуватися). Сутність концертності – діалог, «змагання–згода». Таке

розуміння концертності розповсюджується на цілу систему музичних жанрів, що визначаються як такі, що «підносяться», але носять різні жанрові імена. Власне «концерт» – це жанр–елемент багатоскладової системи концертування.

Діалогічна природа концертності сполучається з такими її атрибутами, як віртуозність та імпровізаційність (Л. Мінкін), що по-різному реалізовувалися в процесі еволюції жанру. У його становленні відбулося декілька фаз: 1) попередня (імітація ефектів відлуння в хорових антифонах культового походження – аж до ренесансної меси); 2) початкова (колективне концертування у вигляді барокового *concerto grosso* ансамблево-сольного типу); 3) стабілізуюча (виникнення жанру сольного концерту у період пізнього бароко); 4) канонічна (доба класицизму, де концертна діалогічність поєднується з сонатністю як концентрованим відображенням процесуальності музичної форми); 5) плюралістична (внутрішнє «розхитування» сталої жанрової моделі за рахунок полі- та лібро-тенденцій у концертах пізньоромантичної доби та Новітнього часу).

Жанр концерту набуває якостей «гібридності» (концерт–симфонія, концертна соната, концерт–фантазія, концерт–сюїта), стає відкритим до програмності різних типів, реалізується у експериментальних формах типу «музики для...». Стала модель концерту в процесі еволюції ніби обростає «змінними», які детермінуються різним співвідношенням композиторського та виконавського начал. Підсилення таких атрибутів жанру, як віртуозність та імпровізаційність, означає домінування виконавського чинника творчості, що реалізується через принцип каденційності та концертну каденцію як основну форму авторського вираження в концертному творі.

Відстежуючи напрями еволюції жанру концерту, різні вчені (К. Біла, В. Тимофєєв, Л. Мінкін) обирають різні критерії до класифікації його різновидів. Поряд із опозицією «композитор–виконавець» історично склалася дихотомія «соліст–оркестр», яка надає три варіанти класифікації: 1) концерт із відносно рівноправними партіями соло та оркестру; 2) концерт із переважанням сольного

начала, де оркестр грає підпорядковану роль супроводу; 3) концерт, в якому панує оркестр.

Класифікуються форми репрезентацій концертного жанру за критеріями засобу виконання (концерт для соліста з оркестром, симфонія з солюючим інструментом, концерт для оркестру тощо) та композиційної структури (концерт–цикл, одночастинний концерт). Враховуються і темпові співвідношення та композиційний процес.

Жанровою константною концерту є його «змішаний» композиторсько-виконавський (виконавсько-композиторський) стиль, оскільки композитори самі були чудовими виконавцями і писали безпосередньо «під себе», або у розрахунку на конкретного соліста, що є типовою ознакою стилю *brilliant* – епохи творців–віртуозів. Ф. Шопен як композитор–піаніст, інтерпретуючи жанр концерту, виходив з акцентування його сольо-виконавської складової (домінантно-сольний варіант жанру). Властива обом концертам Ф. Шопена «моножанровість» по-особливому сполучає ліричне висловлювання «від автора» як ознаку камерності та «фресковість» як атрибут концертної симфонії. Така спрямованість музичного мислення Ф. Шопена визначила особливості його концертно-фортепіанного стилю.

Отже, Ф. Шопен актуалізувався у двох площинах – як композитор і як виконавець, який керується індивідуальною системою світобачення. В Концертах Ф. Шопен «постає як лірик, оскільки в них панує світле світовідчуття, лише «іноді затьмарюване настроями легкого смутку або романтичного томління» [93, с. 264].

Виконавський стиль завжди містить художнє відкриття, що є запорукою «стильної гри» – синоніму «гри виразної». У стилі Ф. Шопена як блискучого піаніста феномен «гра» постає, як: 1) образ світу, відтворюваний через авторський стиль як буттєво-художню двоєдиність; 2) «образ» інструмента як «знаряддя» його реалізації. На підставі цієї дихотомії має вирішуватися проблема «Шопен грає Шопена», яка є особливим різновидом інтерпретації («самоінтерпретація»). Її психологічними механізмами виступають пам'ять,

увага та воля, які розповсюджуються на засоби обох «центрів» – композиторського та виконавського. Комбінаторика засобів першого породжує засоби другого, які спрямовані на надання музичному твору образно-звукової експресії, котра стає кінцевою метою музично-виконавського стилю у трьох параметрах його розгляду – діалектичному, онтологічному, музично-функціональному.

Екстраполуючи ці напрями на концертно-фортепіанний стиль Ф. Шопена, доходимо висновку, що останній, є, з одного боку, варіантом видового стилю, з іншого – стилем унікальної творчої особистості Шопенівська «поліжанрність» породжує особливий тип мислення – «конкретизацію» жанру через власний стиль. Це означає, що, інтерпретуючи стиль Ф. Шопена, який є цілісним і, водночас, різним у окремих творах, *виконавці стикаються з проблемою не лише стильової, але й жанрової інтерпретації*. Ф. Шопен «дозволяє» пошук виконавцями нового життя жанру, його актуальної інтерпретації.

Виявлення характеру взаємодії жанрових елементів у виконуваному творі – головне завдання інтерпретаторів шопенівської музики. У найзагальнішому сенсі мова йде про стилістику твору, параметри якої збігаються з координатами музичної фактури – за вертикаллю, за горизонталлю та за глибиною. Відтворюючи іностилестичні тяжіння шопенівських опусів, піаністи досягають найкращих результатів тоді, коли за їхньою фактурою бачать і доносять до слухачів приховані сенси, надаючи музиці майже зорової панорамності. Це відноситься і до обох шопенівських концертів.

Осягаючи глибини «звуковотворчої волі» (Мантерсен) в цих перлинах романтичної музики, видатні інтерпретатори диференціюють та об'єднують усі «поверхи» фактури: приховані у нотному тексті, фактурні голоси сполучаються за принципом *overlapping*'у в фігураційних арабесках звучного тексту (див.: Розділ 3).

Ідеальним для виконавської реалізації концертно-фортепіанного стилю Ф. Шопена є конгеніальний паритет, проте «рівновага» є недосяжною. Наразі виникає баланс між двома інтерпретаційними нахилами – доцентровим (стиль

автора) і відцентровим (стиль виконавця). Обидві детермінуються цілим рядом чинників, серед яких найзагальнішими є епохально-стильовий і національно-ментальний.

Масштабність «шопенізму» як епохального за значенням стилю базується на сукупності інтродуцираних (мелодика В. Белліні, фортепіанний стиль *brilliant* Й. Н. Гуммеля), та екстрамузичних чинників – національно-ментальних (польська народна культура), літературних (А. Міцкевич, Г. Гейне, Стендаль), образотворчих (Е. Делакруа). На відміну від своїх сучасників – Р. Шумана, Ф. Ліста, Ф. Мендельсона – Ф. Шопен не акцентував програмності своїх творів.

Щодо виконавського стилю Ф. Шопена, то у ньому картина була дещо іншою, хоча і тут він тяжів до унікальності, несхожості. Орієнтуючись на стильове «оточення» (стиль *brilliant*), Ф. Шопен виокремлює у ньому вільну імпровізаційну складову, що дозволило Ф. Лісту визначити його манеру гри як «правильну неправильність». Загальні контури шопеніанства як стильового явища вимальовуються у співставленні двох «штрихів до портрету»: Ф. Шопен – салонний композитор; Ф. Шопен – творець–віртуоз універсального типу, котрий зумів перевершити досягнення свого часу, відкрити шлях до переосмислення самого змісту поняття «фортепіанний гра».

Естетика стилю фортепіанного *brilliant* слугувала для Ф. Шопена своєрідним «трампліном» для її впровадження як ознаки його стилю у новому поліжанровому синтезі. Це стосується не лише композиторського «центру», але й засобів «виконавського комплексу». Від представників стилю *brilliant* Ф. Шопен перейняв віртуозно-пасажну техніку «бісерної» гри з чітким розподілом фактури на рельєф і фон. Проте така фактура слугувала йому лише висхідним матеріалом для побудови принципово інших, поліфункціональних пластів викладу, що узагальнюється поняттям «шопенівська поліфонія», в якому відображено подвійний характер його творчих задумів. Це проявилось вже у його ранніх опусах, хоча, в цілому, його стиль – перманентно-еволюційний у плані вдосконалення.

Найпершим завданням для виконавців шопенівської музики є знаходження духовних смислів у тексті його творів із метою донести їх до слухачів у власному розумінні. Вони розкриваються засобами «одухотворення» фортепіано, з яким зливаються його творчі інтенції як композитора–піаніста. Ф. Шопен постійно дбає про надання своїм творам якості *Werktreue* – «точність, правдивість, вимогливість». Враховує митець і особливий камерний напрям свого стилю, що суттєво відрізняється від лістівського концертного трактування жанру. Першим про це написав власне Ф. Ліст. Засновник фортепіанного стилю *al fresco* відчував інструмент як оркестр, зосереджений в руках одного виконавця.

Звукообраз шопенівського фортепіано в жанрі концерту більш нагадує камерний ансамбль з його рівнопотенційністю партій та лірикою як головною родовою ознакою. Звідси – велика питома вага виконавської складової у розшифровці духовного змісту шопенівської фортепіанної спадщини. Камерно-ліричний тон висловлювання не виключає наявності у шопенівському фортепіанному стилі ознак концертності, яка, проте, не є зовнішньою, а входить як органічна частка до системи письма й виконання.

Увесь антураж фортепіанного стилю *brilliant* Ф. Шопен підпорядковує ключовому для нього принципу «несхожості», при якому зовнішня подібність є лише поверхневим шаром, за яким криється етико-естетична сутність. Шопенівська концертна каденційність розосереджена у фактурі його творів є невід’ємною змістовною складовою.

Шопенівське фортепіано «співає» і «говорить», передаючи найтонші емоційні відтінки людських почуттів, що ретранслюється за допомогою продуманих і майстерно здійснених виконавських інтерпретацій. Підкреслене Ф. Мендельсоном «французьке» у Ф. Шопена стосується, проте, лише однієї з ознак його стилю. Насправді ж Ф. Шопен відобразив риси відразу трьох національних стилістик – польської, німецької, французької. Це визначає європейськість його стилю і створює базу для інтерпретацій його музики представниками різних національних шкіл.

РОЗДІЛ 2

ФОРТЕПІАННІ КОНЦЕРТИ Ф. ШОПЕНА У ВИМІРІ ІНТЕРПРЕТОЛОГІЇ

2.1 Шопеніанство як феномен виконавської практики ХХ–ХХІ століть

Інтерпретація – глобальний мисленнєвий феномен, який застосовується суб'єктом у трьох вимірах – побутовому, науковому, художньому. В основі інтерпретації, зокрема, художньої, лежить когнітивний (пізнавальний – від декартового «*cogito ergo sum*») підхід до мистецьких явищ із метою розкриття їхньої онтологічної сутності. Ключовою складовою у слові «інтерпретація» є «інтер» – «між», яка вказує на особливу природу цього явища, що базується на рефлексії як середньої ланки у пізнавальній системі «сприйняття–рефлексія–творчість» [31].

Рефлексія художника [89] стає «містком» між об'єктом відображення та його свідомістю, що стосовно музики знаходить прояв у тріаді стилів творчих особистостей – композитора, виконавця, слухача (музикознавця). У сучасній інтерпретології досліджено ці прояви музично-творчої рефлексії, але основний акцент робиться на виконавстві – галузі, яка у теоретичному плані довгий час залишалася у «тіні» композиторської творчості.

Теоретичні засади когнітивного музикознавства базуються на спостереженнях найвидатніших інтерпретаторів різної спеціалізації, зокрема, фортепіанної, яка цікавить нас першочергово. Так, видатний швейцарський піаніст другої половини ХХ століття Е. Фішер писав із цього приводу наступне: «...звукове втілення музичного твору складається з трьох елементів: нотного тексту, інструмента та виконавця» [134, с. 203]. Перше є «матеріальною основою» процесу, оскільки «інтерпретація можлива лише в результаті точної передачі того, що міститься у тексті»; друге є пов'язаним з «історично зумовленими змінами типів самого інструменту та розвитком техніки гри»; третє – індивідуальність виконавця – є багатоскладовим комплексом і найменшою мірою піддається систематизації, оскільки залежить від таких

детермінант, як «світогляд, ступінь розвитку інтелекту та досвід емоційного життя, належність до того чи іншого художнього типу, вольові якості та риси характеру, культурний рівень та художній смак, професійна обдарованість, ступінь володіння технікою, артистизм» [134, с. 203].

Все це конститується у провідній ідеї інтерпретації, під якою розуміється явище, похідне від особистості виконавця, чим ця особистість багатогранніша, тим яскравішими є її творчі прояви. Подібні ідеї стають характерними для усього комплексу інтерпретаційних процедур, що охоплюють цілісну систему суспільного музикування. Саме у цьому ракурсі слід розглядати сучасну теорію музичної інтерпретації, представлену у працях дослідників: Т.Адорно [81], Л.Кадцина [37], Ю.Монахової [55], В. Москаленка [57-60], І.Тукової [84], Ю.Чекана [87], Л.Шаповалової [88, 89, 91]. В узагальненому сенсі всі ці та інші дослідження щодо музичної інтерпретації базуються на новітній концепції музичного твору, під яким розуміється багаторівневе явище, яке виникає на перетині візуальної фіксації та художньої комунікації [58], включаючи процеси створення, виконання та сприйняття музики. У сучасному науковому дискурсі музична інтерпретація розглядається як перша «сходінка» системної тріади, що включає: 1) у широкому змісті – галузь наукового пізнання; 2) процес осмислення і тлумачення музичного твору; 3) у вузькому сенсі – трактування, версію твору як результат музичного інтерпретування [55].

Процес інтерпретування слід розуміти у двох значеннях: 1) як еквівалент переінтонування музичного твору на шляху його художнього буття; 2) як миттєвий творчий акт, відображений крізь призму творчої особистості інтерпретатора. Коли мова йде про виконавське інтерпретування, ці значення теж повинні враховуватися у діапазоні від епохальних, «шкільних» та індивідуально-стильових трактувань. Наразі виникає явище та поняття «версія твору», зафіксоване у його звуковому тексті, що складає сутність виконавських інтерпретувань, які існують у двох варіантах – у «живому» концертному показі та у записі на електронних носіях.

У всіх своїх різновидах інтерпретація існує як міжстильове явище. Це відображено в існуючих класифікаціях, серед яких найповнішою видається класифікація В. Москаленка [57]. Автор враховує, в першу чергу, комунікативну тріаду «композитор–виконавець–слухач», починаючи зі слухача, інтерпретація якого є процесом формування уявлення про музичний твір. Наступною «сходиною» у інтерпретаційній системі, що виникає відносно музичного твору, є виконавська інтерпретація – творче прочитання музичного твору без порушення внутрішньої структури авторського тексту.

В. Москаленко йде шляхом поглиблення рівня змін, які інтерпретатор вносить до оригінального тексту композитора. Тут виникає редакторська інтерпретація, яка стає адаптацією твору до завдань виконавського, текстологічного або педагогічного характеру у вигляді нового варіанту нотного тексту. Наступним етапом у створенні класифікаційної системи автор обирає перекладення – виконання твору на інших інструментах, ніж в оригіналі. Нарешті, композиторської інтерпретація існує у таких варіантах: 1) транскрипція; 2) цитування або колаж. До наведеного переліку В. Москаленко вважає за потрібне додати режисерську інтерпретацію, яка являє собою внесення сюжетних змін до музично-сценічного твору без порушення його внутрішнього художнього змісту, а також суто технологічну, що виникає в момент обробки звука при студійному записі. На заключному щаблі класифікації знаходиться, згідно В. Москаленка, музикознавча інтерпретація у двох її різновидах – наукова і художня.

Інтерпретацію, таким чином, слід розуміти у широкому контексті, де визначальною складовою є співвідношення авторського тексту та його інтерпретаційних версій, насамперед, виконавських. Інтерпретування забезпечує процес життя музичного твору, розшифровку його «коду», яким є, по суті, залишений нам композитором нотний текст.

Пропонуючи дефініції ключових понять «музичний твір», «музичне виконавство», «виконавська інтерпретація», В. Москаленко ставить проблему функціонування музичного твору в контексті жанрового та стильового

середовища. Визначальним тут є жанр як комунікативна система, що забезпечує умови для виконання музичного твору, і, як наслідок, визначає характер його образної інтерпретації [57].

Жанровий вимір виконавської інтерпретації пов'язаний із функціональністю системи музичної комунікації, який визначається місцем та умовами виконання, складом учасників [84, с. 6]. Прикладом цьому можуть бути фортепіанні стилі Ф. Ліста і Ф. Шопена. Загальновідомим є, зокрема, той факт, що Ф. Ліст віддавав перевагу великим концертним залам, які за своїм призначенням більш відповідали драматизму та театральності його музики. Зовсім інші приміщення обирав Ф. Шопен, для якого найкращими умовами виконання були камерні салони з невеликою кількістю слухачів, що цілком відповідало особливій інтимності його інтонаційного висловлювання. У кінцевому підсумку інтерпретація є похідною від категорії «виконання музики», у якій йдеться, за В. Москаленком, про втілене у реальному часопросторі виконавське розуміння музичного твору [58]. Автор розглядає конкретний музичний твір як текст, який реалізується у різних варіантах, що є доказом багатовимірності (нескінченності) виконавських версій прочитання твору. Їх компаративний аналіз передбачає аналіз таких параметрів композиторського центру, як темп, агогіка, артикуляція, педалізація, загальний рух форми [57].

У виконавському тлумаченні твору керуються багатьма чинниками, серед яких одним із визначальних є належність до традиції –школи, до якої має належати той чи інший музикант (або яку він сам створює чи репрезентує). Виходячи із наукологічної дефініції «школа», Ж. Дедусенко екстраполює його на виконавсько-піаністичну діяльність: «...коли безпосереднє піаністичне висловлювання особистісне і навіть сольне за способом подання, то воно завжди спирається на наявний досвід виконавської діяльності, яка виникає завдяки зусиллям *N*-суб'єктів» [24, с. 5]. Привертає увагу метод моделювання, впроваджений авторкою³.

³«Під виконавською моделлю маємо розуміти комплекс піаністичних завдань, що створюють цілісну програму дій музиканта–інструменталіста, націлену на досягнення певного результату і поширювана на всі етапи (види) роботи над його досягненням (адаптаційний, репетиційний, демонстраційний)» [24, с. 6].

Носії індивідуальних виконавських стилів, діючи в межах школи як творчої спільноти однодумців, спілкуються між собою різними шляхами – реальним (прямим), віртуальним (опосередкованим), усним і письмовим, вербальним та невербальним [24, с. 5]. Інформаційний обмін між носіями виконавської школи, здійснюваний цими каналами, реалізується у явищі «колектив у виконавстві»; отже його визначення, запропоноване Ж. Дедусенко, стає у нагоді при усвідомленні проблеми: чи може існувати творча спільнота навколо музично-виконавської творчості того чи іншого генія? Колектив у виконавстві – це «реально чи віртуально існуюча спільність суб'єктів, які об'єднані системою нормативів, що організують їх діяльність у певних історичних умовах, а також міжособистісним спілкуванням в усній і письмовій, вербальній та невербальній формах» [24, с. 5]. У такому розумінні шопеніанство підпадає під визначення Ж. Дедусенко, як напрацьована система нормативів, «що містить як первинні компоненти піаністичної діяльності (постановка руки, рухові прийоми, посадка за інструментом), так і художні завдання (організація роботи над твором і концертне висловлювання)» [24, с. 6]. Отже, шопеніанство як явище світової фортепіанної культури виникло і розвивається на ґрунті історико-художніх обставин і детермінант, що у сукупності сформували певну виконавсько-стильову модель (канон), яку наслідують та збагачують нові генерації шопеніанців. Ця система напрацювань і є виконавською моделлю, котра, як і будь-яка інша модель, завжди є редукованою, дещо спрощеною, а тому потребує індивідуального «втручання», що і робив Ф. Шопен у нотатках до своєї «Методи». Виконавською моделлю для Ф. Шопена як віртуоза–творця слугувала стилістика «блискучої гри» гуммелівської школи, яку він одночасно як засвоював, так і долав, створюючи власний художньо-технічний еталон фортепіанного музикування. Ф. Шопен фактично виступив як засновник своєї власної школи, складовими якої є як його композиторсько-виконавська творчість, так і методика, котра пропонується ним як лідером. Остання потребує не лише певної вербальної фіксації (методичні

праці, «школи гри», практичні рекомендації тощо), але й передачі естафети знань у системі «вчитель–учень».

Водночас створюється можливість конкретизувати явище виконавської школи на рівні фортепіанного виконавства, що представлено Ж. Дедусенко у наступній дефініції: «Виконавська піаністична школа – це 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» [24, с. 6].

Виконавська модель, на яку орієнтувався і фактично створив Ф. Шопен, пояснюється ним у нотатках до «Методи». М. Томашевський розрізняє три види текстів: 1) вступ до основ музики; 2) засади гри на фортепіано; 3) базові принципи музичної естетики, вихідним пунктом якої є визнання музики своєрідним еквівалентом мовлення, що виражає думки, почуття та враження, але без «визначеності та рішучості» [200, с. 147].

Для Ф. Шопена як *виконавця та педагога* техніка – не самоціль, на що він неодноразово наголошував; вона має слугувати виразності, перетворювати гру у авторське висловлювання, наповнене глибоким змістом. Відповідно до цього формується виконавський комплекс, що скерований на видобування відповідного звучання інструмента, що «переливається різними відтінками значень», а також «вірної інтонації та артикуляції музичного розвитку», фразування якого здійснюється відповідно до змісту [200, с. 147].

Установки фортепіанної школи, яка походить від композиторського стилю мислення Шопена, вимагаючи того ж самого рівня мислення і від виконавців його творів, узагальнює феномен музично-виконавської практики – «шопеніанство». Його розуміння як семіотичного об'єкту конституюється на основі різних джерел – «реальних», об'єктивних, (авторські ремарки у нотних текстах, записи виконань шопенівських творів видатними піаністами) і «гіпотетичних», суб'єктивних, опосередкованих (епістолярні свідчення, висловлювання колег та учнів, а також музикознавча «шопеніана»). Судячи з фактів його біографії, Ф. Шопен як виконавець не був представником певної піаністичної традиції,

панівної на той час у Західній Європі та її музичних центрах. Природа генія допомогла йому швидко перейняти кращі риси фортепіанного стилю *brilliant* в особі Й. Н. Гуммеля та його послідовників у різних європейських піаністичних школах – І. Мошелеса, А. Герца, Ф. Калькбреннера, Дж. Фільда та ін. Про цей вплив згадує у своєму дослідженні Р. Геніка – один із засновників харківської фортепіанної школи, автор праць з історії європейського піанізму. Характеризуючи постать Й. Н. Гуммеля, дослідник визначає, що він «...мав величезний вплив на найвидатніших корифеїв піанізму. Мошелес, Калькбреннер та Герц були його наслідувачами. Шопен також багато почерпнув та багато чому навчився у Гуммеля» [16, с. 197–198]. Ясна річ, це «навчання» було доволі опосередкованим. Відомо, Ф. Шопен фактично не мав вчителів фортепіанної гри за виключенням матері, старшої сестри Людвіки Єнджеєвич та В. Живного – піаніста і композитора, який вважається його першим вчителем.

Із численних описів життєтворчості Ф. Шопена відомо, що професійну музичну освіту він здобув лише з фаху «композиція» під керівництвом Ю. Ельснера – польського композитора і педагога німецького походження – в стінах Головної школи музики при Варшавському університеті. Пройшовши у Ю. Ельснера повний курс навчання, що включав теорію музики, композицію, контрапункт, Ф. Шопен отримав від нього таку характеристику – «особлива обдарованість, музичний геній» [200, с. 34]. Це було у 1829 році, коли вже тривала робота на Концертом *f-moll*, а його автор як виконавець–імпровізатор вже став широко відомим у музичних центрах тодішньої Європи, зокрема, у Відні.

Виконавська піаністична модель, якої дотримувався Ф. Шопен як педагог (процес його діяльності на цих теренах був доволі нетривалим – усього 10 років, але вельми плідним), унаочнюється на підставі двох взаємопов'язаних джерел – свідоцтв його учнів (нині вони узагальнені у довіднику Ж.–Ж. Айгельдінгера «Шопен очима учнів») і його власних нотаток до «Методи», яка фактично є «школою гри» на фортепіано [200, с. 146]. Як зазначає М. Томашевський, вивчення цих матеріалів «викликає подив перед педагогічною інтуїцією Шопена,

одночасно показуючи, яким захопленням та обожнюванням було оточено також і цю сторону його буття» [200, с. 146]. Перш за все, Ф. Шопен у роботі з учнями орієнтувався на свій власний показ, із приводу чого Р. Кочальський, посилаючись на спогади учня Ф. Шопена К. Мікулі, зазначає: «Кожна фраза звучала під його пальцями як спів із такою виразністю, що кожен звук ніби являв собою склад, кожен такт (мотив) – слово, кожна фраза – думку. Це була декламація, позбавлена будь-якого пафосу, але одночасно проста та піднесена» [160].

Як зазначають дослідники, у Ф. Шопена було в цілому близько 150-ти учнів, які розподіляються за напрямками своєї подальшої діяльності на три групи. Першу з них складають концертуючі піаністи–віртуози, з яких найвідомішими є: Ж. Матіас, А. Гутман, Ф.–А. Перю, Т. Теллефсен, Е. Перуцці. А. Гутман вважається одним із найулюбленіших учнів Ф. Шопена, рівно як і Е. Перуцці, з якою він полюбляв грати на двох фортепіано або на чотири руки. До другої групи відносяться учні Ф. Шопена, які обрали для себе в якості головної педагогічну діяльність. Найяскравішою є постать К. Мікулі, який очолював клас фортепіано у Львові, звідки вийшли такі видатні та несхожі між собою індивідуальності, як Р. Кочальський, Г. Шенкер, а також «три видатних таланти» – Ф. Мюллер (Штрайхер) із Відня, ірландська парижанка К. О'Міра (Дюбуа) та В. Кологривова (Рубіо) з Росії. Як зазначає М. Томашевський, «...дві останні певний час виконували функції асистенток Шопена. У другій половині ХІХ століття до всіх трьох відносилися як до вищих авторитетів у питаннях шопенівської традиції» [200, с. 151].

Третя група (найбільша за чисельністю) учнів (точніше – учениць) Ф. Шопена складається, як пише М. Томашевський, «...із благородних дам, княгинь і графинь, дружин і дочок відомих родів – старого покоління, як Тун-Хохонштейни, і нового, як Ротшильди, які відносилися до гри на фортепіано “подилетантські” у первинному значенні цього слова: для власного задоволення, а не професійно» [200, с. 151]. Імена цих осіб Ф. Шопеном увічнені у присвятах його творів; деякі з них у нього асоціювалися з їхніми адресатами: «...він любив

казати про яку-небудь особу, йменуючи її назвою пов'язаного з нею твору... З довгого списку вирізняються п'ять імен: кн. Єлизавета Шереметьєва, гр. Дельфіна Потоцька, Марія Калерджі, Джейн В. Стірлінг, але перш за все Марцеліна Чарториська» [200, с. 152]. Остання, хоча і не займалася професійно піанізмом, відноситься у Польщі, як і К. Мікулі, до числа вищих авторитетів в інтерпретації Ф. Шопена. Вона виступала доволі рідко, в основному, на благодійних та світських концертах, але ті, хто тоді її чув, зокрема, В. фон Ленц, вважали її гру – особливо, з точки зору фразування та акцентуації – «найвірнішим відображенням гри свого вчителя» [200, с. 152].

Деякі учні Ф. Шопена, зокрема, Ф. Мюллер-Штрайхер і З. Розенгарт-Залеська, вели щоденники та конспектували уроки–лекції Ф. Шопена. До того ж, у зібраннях бібліотек і приватних осіб збереглися нотні примірники, де Ф. Шопен власноручно корегував текст, іноді вдаючись до розшифрування його деталей – орнаментики та мелізматика. Увесь цей матеріал було зібрано та науково інтерпретовано Ж.–Ж. Айгельдінгером у 1988-му році, в уже згадуваній нами книзі «Шопен очима учнів». М. Томашевський, визнаючи вагоме значення зібраних і упорядкованих Ж.–Ж. Айгельдінгером матеріалів, підкреслює, що вони породжують низку «нелегких питань» [200, с. 153]: яким може бути статус змін у тексті вже опублікованого твору, адже вони, як цілком може бути, були викликані контекстом або ситуацією?– в який момент процес написання твору можна визнати завершеним?

Як видається, відповідь на ці питання дає сучасна музична інтерпретологія. Багатомірність шопенівських музичних образів не передбачає будь-якої остаточності, «фінальності» у плані виділення конкретного інтерпретаційного еталону. Це не означає, проте, неможливості класифікувати стилі виконавських версій шопенівських творів, які містять константи його композиторського стилю.

2.2 «Композиторський центр» в системі аналізу виконавської версії

Усвідомлення творчої індивідуальності Ф. Шопена виконавцями його творів відрізняється стабільністю, а тому будь-які розподіли його стилю на періоди є достатньо умовними. Це враховують і дослідники–шопеністи, фіксуючи ці періоди лише як «перший», «другий» і «третій», не вдаючись до таких понять, як «ранній» або «учнівський», «зрілий», «пізній» або «підсумковий». Втім це не означає, проте, відсутності різниці між творами Ф. Шопена, написаними та виконаними їм у різні роки життя. Зрозуміло, що вони відрізняються як за змістом, так і за досконалістю технічного втілення. Серед них є й такі, що становлять віхи на творчому шляху композитора–піаніста і дають змогу прослідкувати та зафіксувати особливості розвитку його індивідуального мислення. Саме до останніх належать обидва концерти – Перший *e-moll*'ний і Другий *f-moll*'ний, робота над якими тривала з 1829-го по 1836-ий роки – аж до першого видання тексту другого з них. На цей період Ф. Шопен вже мав достатньо великий досвід роботи в царині фортепіанно-оркестрових жанрів – від знаменитого *Opus*'у 2 (Варіації *B-dur* на тему з опери «Дон Жуан» В. А. Моцарта), «Фантазії на польські теми» *A-dur*, *mv. 13*, «Краківського рондо», *F-dur*, *mv. 14* – до «*Andante spianato* і великого блискучого полонезу» *Es-dur*, *mv. 22*. Останній писався майже одночасно з Другим концертом, *mv. 21*; Перший концерт позначений як *mv. 11* і належить до того ж періоду, коли писалася «Фантазія на польські теми».

Концерти Ф. Шопена неодноразово аналізувалися у музикознавчих працях, з достатньо різних точок зору і з різною метою. У цьому підрозділі представлено розгляд засобів композиторського центру, під якими розуміються такі, що відображені безпосередньо в авторському нотному тексті та які виконавець не може змінювати на свій розсуд. Це – гармонія, мелодика, тематизм, архітектоніка, метроритміка, фактура, оркестровка.

Авторська музична мова – це поєднання двох стильових сфер – ситуаційної (епоха, період, школа) та особистісної (світогляд і музичне обдарування автора). Як вже відзначалося, інтонаційним середовищем, у якому

формувався фортепіанно-оркестровий стиль Ф. Шопена, увінчаний двома його концертами, був стиль *brilliant* гуммелівського зразку. У свою чергу, даний різновид фортепіанного письма й гри – генетично пов'язаний зі стилем В. А. Моцарта, більш того, у його широкому жанровому спектрі, а не лише у фортепіанному відтворенні. Емоційно-ігрова «відвертість» – головна естетико-художня ознака такої музики, до чого тяжіє і Ф. Шопен у своїх концертах.

У музикознавчих трактуваннях обох концертів прослідковуються дві різні точки зору. Деякі автори вважають, що вони показують «певну незрілість» у роботі Ф. Шопена з великою формою. Інші – дотримуються протилежної думки, вважаючи, що саме у концертах «проявилось справжнє обличчя Ф. Шопена, яке раніше вуалювалося стилістичними умовностями» [200, с. 499]. Слід зазначити, що шопенівські концерти аж ніяк не можна назвати «недосконалыми» з позицій композиційних рішень, тематизму, фактури та оркестровки. Проте, в межах авторського стилю вони окреслюють ту демаркаційну лінію, яка розділяє фортепіанно-оркестрові та власне фортепіанні опуси композитора. Саме в концертах сольна фортепіанна партія виокремлюється як домінуюча, майже самодостатня. Ідея концертності як віртуозного змагання–згоди у них сполучається з ліричною камерністю, що обґрунтовується, зокрема, версіями складів супроводу, які обирав і практикував сам Ф. Шопен як виконавець. Враховуючи атмосферу та специфіку салону, він грав свої концерти у супроводі струнного квартету, для чого робив спеціальні перекладення. Такі «автотранскрипції» не порушували загального ліричного тону висловлювання і сприяли акцентуванню у драматургії концертів середніх частин – як *Larghetto*.

Концертність як принцип музичного мислення у Ф. Шопена «приймає раннеромантичну форму поетичності» [200, с. 499], водночас особистісного характеру, навіяного образами двох жінок – К. Гладковської та Д. Потоцької (останній присвячено *f-moll'*ний Концерт). Проте особистісні ліричні мотиви поєднуються в концертах Ф. Шопена з відтворенням цілісної картини стилю *brilliant*, вершиною якого вони дійсно є. На парадоксальність поєднання «індивідуального» та «запозиченого» у стилістиці концертів Ф. Шопена звертає

увагу німецький дослідник першої половини ХХ століття А. Шерінг [190]. Йдеться, зокрема, про той факт, що моделлю концепції Першого концерту міг слугувати Концерт *d-moll* Ф. Калькбреннера, що, проте, не заважає високій оцінці цього твору, який є, на думку вченого, «чудовим, романтичним фортепіанним концертом» [190, с. 326]. Крім цього, Ф. Шопен міг орієнтуватися й на інші, популярні тоді твори – Концерт *a-moll*, *mv. 85* Й. Н. Гуммеля і *Largo* з його ж Сонати *fis-moll*, *mv. 81*, а також Концерт *As-dur* Дж. Фільда, Концерт *C-dur* К. М. Вебера [200, с. 499].

Про стилістичну спорідненість із названими вище творами свідчать навіть «деталі». Наприклад, автори досліджень про Концерти Ф. Шопена вказують на характерний пунктирний мотив, представлений на початку Концерту *f-moll* і у *Allegro maestoso* Концерту *e-moll*, який є «своєрідним розпізнавальним знаком» віртуозного стилю *brilliant* [200, с. 499]. Виникає також ціла низка інших асоціацій із творами майстрів цього стилю, про які йдеться у дослідженні Дж. Самсона [188]. Це – алюзія до творчості І. Мошелеса (схожість речитативу з *Larghetto* Другого концерту з темою з Концерту *g-moll* останнього), К. М. Вебера (сигнал валторни у коді Другого концерту є аналогічним його Концерту *Es-dur*), Й. Н. Гуммеля (*col legno* у струнних у фіналі Концерту *f-moll* асоціюється з темою Концерту *a-moll* останнього).

Обидва концерти Ф. Шопена, особливо Другий, отримали найвищу оцінку як сучасників композитора (Р. Шуман, Ф. Ліст), так і музикантів Новітнього часу. Так, А. Шерінг чеснотами концертів Ф. Шопена, завдяки яким вони здобули незмінну любов слухачів, вважає «піднесену поетичну атмосферу, що уводить до сфери високих ідеалів», а також «витончене мистецтво модулювання, яке, втім, притаманне музиці Шопена загалом» [190, с. 187]. Йдеться не лише про звуковисотну модуляцію, неперевершеним майстром якої був Ф. Шопен. Не менш важливими є процеси фактурного модулювання, які відображують поліжанрову (а іноді – і полістилістичну) основу його композиторсько-виконавського стилю.

Віртуозна техніка в концертах Ф. Шопена слугує лише історико-стилістичним знаком: «розкішні віртуозні фігури» виявляються «огорненими новою поетичністю», котра виникає завдяки «прихованим у них гармоніям і мелодичним фразам» [205, с. 129].

Особливістю обох концертів була та емоційно-психологічна атмосфера (почуття автора до К. Гладковської), у якій вони створювалися. Про зв'язок із цим свідчить Ф. Шопен в одному зі своїх листів до Т. Войчеховського від 3.10.1829 року [117, с. 68–71]. Композитор пише про той ідеал, який у нього вже півроку існує, і на честь якого виникло *Adagio* його Концерту (*Larghetto* з Концерту *f-moll*, який зазначається як другий, але писався першим). Змальовуючи художній зміст повільних частин обох концертів, М. Томашевський згадує рекомендації Й. А. Шайбе – педагога Ю. Ельснера і вчителя Ф. Шопена по композиції. У «рецепті» Й. А. Шайбе йдеться про те, що «добре вчинить той, хто ясно уявить собі характер якої-небудь персони, ситуації, пристрасті і буде напружувати свою уяву так довго, доки йому не здасться, що він чує голос особистості, котра опинилася в даних обставинах» [200, с. 501]).

Достеменно невідомо, чи знав Ф. Шопен про цю пораду, але він у обох концертах керувався своїм відчуттям «портретних» образів. Утілені в середніх частинах циклу, вони обрамлюються крайніми, де у повному обсязі представлено атрибутику концертного стилю *brilliant*, збагаченого шопенівською фортепіанною поліфонією. Немає сумніву також у тому, що Ф. Шопен вбачав витоки свого письма у бароковій концертній практиці, про що свідчить його прагнення до відтворення в обох концертах полярних афектних модусів – жанрової (точніше – поліжанрової) ігрової характеристичності та експресії, яка, проте, не досягає рівня драматичної пафосності й залишається в рамках ліричної споглядальності. Це позначається і на характері тем, які в обох концертах різні за генезою і поєднують жанрово-стильові тенденції різної семантики. Так, тематична і структурна побудова Концерту *f-moll* (втім, як і Концерту *e-moll*) доволі стандартна зовні, але наповнена новим інтонаційним змістом «із середини». І частина *f-moll*'ного Концерту – *Maestoso* – є сонатним

allegro з подвійною експозицією класицистського зразку. II частина – ліричний центр циклу – тяжіє до «співочого фортепіано», що підкреслено через її структуру, яка у класифікації музичних форм крізь призму жанрового типу Б. Сютти визначається як «пісенна» [78]. III частина – фінальне рондо з рисами рондо–сонати.

Темпове співвідношення «швидко–повільно–швидко» отримує в Концерті *f-moll* оригінальне жанрове наповнення. Це – наявність «жанрів другого плану» [34], які класифікуються М. Томашевським [200, с. 501] як «квазімарш» (I ч.), ноктюрн (II ч.), танець, конкретно – куявяк (III ч.). Цю послідовність жанрів польський дослідник визначає як «раннє романтичну», підкреслюючи при цьому, що частини твору «...не сприймаються як окремі п'єси, а складаються у цілісність, поєднувану категорією ліризму, котра домінує в тематизмі всіх частин Концерту» [200, с. 501]. Характерною ознакою Концерту *f-moll*, особливо, його I частини музикознавці–шопеністи вважають багатотемність, властиву гуммелівському фортепіанному стилю, яка поєднується, до того ж, із текстовими «запозиченнями» (у I частині) з творів К.–М. Вебера – Сонати *тв. 70* (1822) та увертюри до «Фрейшютца».

Серед деталей, які свідчать про самобутність шопенівської музичної мови вирізняємо фактурно-гармонічні засоби у вигляді мелодичних обігрувань опорних гармоній, серед яких зустрічаються зразки сміливих надлишкових хроматизмів. Особливо показовою у цьому сенсі є заключна партія I частини в експозиції та репризі, в якій легка та витончена піаністична фактура сполучається з багатством і юнацькою живістю емоцій – граціозний смуток, світла радість, ліричний захват і, нарешті, вольовий порив.

I частина концерту будується на трьох контрастних темах – вступній, позначеній як *maestoso* (далі вона стає головною і становить *motto* усього концерту), головної і побічної [200, с. 502]. Перша з них, завдяки пунктирам, контрастній динаміці та поліфактурній побудові, має характер, близький до героїчного маршу. Друга тема, яка з'являється у сольній експозиції, тяжіє до пісенності і звучить по-моцартівськи (далі вона зникає і не згадується протягом

усього концерту). Третя тема (побічна) контрастує з попереднім, насамперед, через ладотональність, оскільки вона є мажорною (*As-dur*) і містить елементи іншої жанровості [200, с. 502]. Тема побічної партії у драматургії концерту є передвісником *Larghetto*, про що свідчить її жанрово-фактурна основа – синтез прийомів викладу, характерних для ноктюрну та романсу. Найпоказовішим у цій, а також у інших ліричних темах цього концерту, є послідовне чергування рельєфних тематичних імпульсів із фортепіанними фіоритурами – знаменитими шопенівськими «звуковими розсипами», що надають фактурі просторової ажурності та барвистості.

І частина концерту – *Larghetto* – не лише його ліричний центр, але й сам «сєнс його існування». Висловлюючи цю думку, М. Томашевський наводить слова Я. Івашкевича: «З першого ж акорду *As-dur*, що немов би відчиняє ворота до храму любові та покою, Шопєн говорить своєму інструменту те, що міг би сказати кому-небудь іншому» [200, с. 502–503]). Після активного *motto* попередньої частини перша тема *Larghetto* сприймається як «зупинка часу»: подієвість змінюється на поглиблену споглядальність. Це – світ, який існує ніби за межами реальності, у сновидіннях (як аналогія з уповільненою зйомкою [там само]).

Характер виконання цієї ноктюрнової теми, позначеною авторською ремаркою *molto con delicatezza*, протягом цієї частини двічі змінюється у напрямі до драматизації, більш інтенсивного та відкритого вираження любовного почуття. Це досягається за рахунок комплексу фактурних засобів, спрямованих на ущільнення викладу. Фактурне варіювання здійснюється за допомогою засобів горизонталі: це – фактурне *accelerando* [35], яке означає поступове збільшення числа звукових одиниць у мелодико-фігураційних «розсипах», що припадають на однакові метричні долі.

За законами ноктюрнової форми, яка завжди містить контрастний середній розділ, далі відбувається «вторгнення» нової теми–образу, котра сприймається, якщо не як «руйнування» попереднього, то як те, що може «наразити його на небезпеку» [200, с. 504]. Нова тема – *con anima* – звучить в октавному унісоні

партій обох рук піаніста і відрізняється домінантною роллю виконавських засобів – динаміки, артикуляції, агогіки.

Сила впливу *Larghetto* на слухачів була приголомшливою, про що писав сам Ф. Шопен: «Де б я не був, мені тільки й говорять, що про це *Adagio*» (лист до Т. Войчеховського від 27 березня 1830-го року [117]). Ще й на сьогодні ця музика сприймається як одна з «найпрекрасніших сторінок еротичної поезії XIX століття» (З. Яхимецький), унікальний зразок «пристрасного та схвильованого любовного зізнання в звуках» [200, с. 506]. Це покладає на виконавців *Larghetto* велику відповідальність: інтерпретувати цей шедевр можна лише з позицій повного занурення в шопенівський стиль, але з обов'язковим додаванням власного, актуального на той чи інший момент часу «світобачення» [43]. Погляд на *Larghetto*, як на семантично домінуючу частину Концерту *f-moll*, що на сьогодні склався, не єдиний. Для музикознавства радянського періоду характерне одностороннє «портретування» Ф. Шопена – визнавалися, передусім, його здобутки у відтворенні національної музичної мови, а також героїка, пов'язана з революційними подіями у Польщі 1830-х років. Зараз таке ставлення до Ф. Шопена і, зокрема, до Концерту *f-moll*, значною мірою переосмислюються. Акцентуючи увагу в загальній концепції твору на *Larghetto*, сучасні дослідники трактують фінал як «повернення романтичного слухача до дійсності», представлені «стихією танцювальності» (куявяк) з виокремленням «двох хореїчних типів» – м'якого, заспокійливого (авторська ремарка – *semplice ma graziosamente*) та пожвавленого і запального (ремарки – *scherzando* чи *rubato*) [200, с. 506]. Перший представлено у рефрені, другий – в епізодах рондо з елементами сонатності (хоча рондо–сонатою III частина не є, оскільки у ній відсутнє проведення побічної теми у репризі).

Для виконавського трактування фіналу важливо враховувати легкий відтінок «сентиментальності» та навіть «зворушливої задумливості», підкресленої мінорною тональністю рефрену, що у коді змінюється на однойменну мажорну та означає не лише данину традиціям, але й просвітлення, зумовлене «юнацьким оптимізмом» автора [200, с. 507]. Це допоможе

встановити баланс образної сфери у якому частини цього твору виступають як різнофункціональні фази відтворення звукового «портрету» Ф. Шопена—романтика, охопленого всепоглинаючим любовно-ліричним почуттям, де, все ж, розрізняються «реальність» та «уява».

Концерт *e-moll*, який вважається Першим, хоча писався вже після завершення роботи над Концертом *f-moll*, Ф. Шопен присвятив Ф. Калькбреннеру, в якого він протягом трьох років (1827–1830) брав приватні уроки. Ф. Шопен не скористався порадою Ф. Калькбреннера написати оперу, а звернувся знову до жанру фортепіанного концерту, прагнучи, за його власними словами, не дати «затерти можливо навіть занадто сміливі, але благородні бажання та думки створити собі новий світ» [117, с. 154–155]. Як зазначають дослідники, із погляду на загальну концепцію обидва концерти багато у чому подібні – «...Концерт *e-moll* також складається з *Allegro maestoso* з подвійною експозицією, *Larghetto*, яке тут носить підзаголовок “Романс”, і *Vivace* у формі рондо» [200, с. 507]. Спільність спостерігається й у жанровій сфері: перші частини мають приховані риси полонезності, про що свідчить *maestoso*; другі – поєднують ознаки ноктюрну та романсу; фінали у генезі містять краков’як [200, с. 507].

І частина Концерту *e-moll* демонструє більш окреслену структурну ясність форми, ніж у Концерті *f-moll* і відрізняється оригінальною побудовою тонального плану: в експозиції теми головної і побічної партій представлені як *e-moll–E-dur*, тобто, на тій же висоті, а тональний контраст виявлено лише у репризі, де моделюється типове експозиційне співвідношення *e-moll–G-dur*. Із позицій образної драматургії це означає відмову Ф. Шопена від конфліктних антитез і похідного контрасту тем; акцентується поемно-сюїтний (контрастно-складений) принцип зіставлення різнохарактерних тем–епізодів у душі сентиментальної стилістики раннього романтизму [200, с. 508].

Окремо слід підкреслити важливість фактури в обох шопенівських концертах. Саме вона забезпечує єдність цілісної форми, виступаючи як «замінник» мелодико-тематичних побудов і утворюючи якість, яка

характеризується терміном «фактура–рельєф» [70, с. 219], тобто «мотивною проробкою фактурно-тематичного комплексу» через «вільне квазі-імпровізаційне варіювання інтерваліки на основі ладово-гармонічної організації» [70, с. 224]. Зауважимо, що якраз К. Дебюссі на новому рівні виступав як продовжувач фортепіанних новацій Ф. Шопена. Це, зокрема, відображено у присвяті останньому циклу з дванадцяти етюдів.

Погляд у майбутнє не виключає у Ф. Шопена й збереження існуючих на його час традицій у тематизмі концертної форми, зокрема типовість інтонаційних зворотів у мелодиці тем I частин: різноманітні обігрування терцій і квінт гармоній, котрі створюють у мінорі ефект прихованого смутку, у мажорі – ефект просвітлення, а загалом – образ романтичного томління з нотками імперативу (згадаймо про ремарку *maestoso*, а також «полонезність» перших частин обох концертів). Взагалі I частина Концерту *e-moll* (як і його фінал) вирішена Ф. Шопеном у підкреслено віртуозному стилі, навіть із елементами бетховенської експресії [200, с. 508], притаманної темі оркестрового вступу. Головна тема у її фортепіанному варіанті демонструє жанрову ознаку полонезу з типовим для нього акордово-ритмічним супроводом, а третя тема (тема побічної партії) містить риси романсу, жанр якого у повному обсязі розквітне у *Larghetto*.

Середня частина циклу, якщо її порівнювати з такою ж частиною Концерту *f-moll*, є, так би мовити, більш об'єктивною. Поряд із глибоким особистісним почуттям, тут містяться елементи звуконаслідування («гібрид» жанрів романсу та ноктюрну). Ф. Шопен із приводу цієї музики писав, що це *Adagio* не є «потужним, а скоріше нагадує романс»; «спокійне та меланхолічне» і повинно «складати враження ласкавого погляду туди, де думається про тисячу дорогих спогадів»; «це якась мрійливість у прекрасний весняний час, але при місяці»; саме для створення цього ефекту Ф. Шопен використовує в оркестрі скрипки *con sordino*, які дають приглушене, «нічне» звучання [117, с. 69]. У трактуванні *Larghetto* важливо враховувати його образну багатоплановість. Так, у витонченій шопенівській орнаментиці можна почути голоси природи (шелест листя, плескіт

води, солов'їні трелі), а колоритний, забарвлений у світло-мрійливі тони звукопис, наповнюється ласкаво-ніжними, палкими мовленнєвими інтонаціями. Ці образно-семантичні значення послідовно втілюються у трьох темах: мрійливій вступній, кантабільній головній, схвильованій із середнього епізоду (*cis-moll*, авторська ремарка – *agitato*), яка звучить лише один раз. Аналізуючи форму *Larghetto*, М. Томашевський пропонує схему А–В–А1–А2–А3–В1–С–А4–А5–А6–В2 і у підсумку робить висновок, що «...справжня сутність цієї музики полягає у плавній зміні станів, що відображує спокійні коливання емоційного тону» [200, с. 512]. Саме у такому інтерпретаційному ракурсі слід підходити і до виконання *Larghetto*, в якому головним стане збереження протягом всієї форми єдиного інтонаційного процесу у хвилеподібній низці «коливань» і залишається у цілому незмінним.

Фінал Концерту *e-moll* (*Vivace*, форма рондо–сонати з розгорнутою кодою) засновано на декількох темах її зв'язками між ними. Це – типове завершення концертного циклу у дусі стилю *brilliant*. За ясністю і майстерністю побудови форми фінал не поступається фіналу Концерту *f-moll*, але відрізняється від нього більшою віртуозною блискучістю і зовнішньою грою барв.

Серед нових рис шопенівської фортепіанної фактури, представлених у віртуозній коді, відмічаємо стрімкі гамові ходи, що поступово підіймаються хвилями з басів, захоплюючи все більш високі регістри фортепіано, котрі змушують їх радісно та імпульсивно дзвеніти. Подібну семантику фіналу підкреслено й у грі барв фортепіано та оркестру. Незважаючи на розповсюджену думку про «службову» функцію оркестрового супроводу в концертах та інших фортепіанно-оркестрових опусах Ф. Шопена, композитор проявляє неймовірне чуття тембрового колориту, яким у найвищому рівні проявляється неперевершений ступінь його піанізму. До того ж, фінальне рондо у цьому концерті з'являється майже раптово, ніби пробуджуючи від мрій – «воно пронизано рухом, натиском танцювальної та ігрової стихій» [200, с. 512]. Тут, як і у фіналі Концерту *f-moll*, у першій темі відтворено гостру ритміку краков'яку, а у першому епізоді (побічна партія рондо–сонати) – м'яку ліричну кантилену.

Образний контраст тем підкреслено фактурно-артикуляційними засобами та відповідними авторськими ремарками: танцювальну генезу «теми краков'яку» в *E-dur* (рефрен) представлено контрастними штрихами та позначкою *scherzando*; тема епізоду в *A-dur* контрастує їй «своєю м'якістю (*dolce*), плавним *legato* і октавно-унісонною фактурою, котра надзвичайно освіжає плин музики» [200, с. 512].

Для побудови виконавських рішень Концерту *e-moll* (як і Концерту *f-moll*) важливо враховувати наступне спостереження М. Томашевського, яке доцільно буде навести повністю: «...його теми, без сумніву, визначають собою генеральну структуру твору і окреслюють спрямованість музичного розгортання, але як “моменти, наділені особливою смисловою вагомістю”, вони досягають свідомості слухача лише настільки, наскільки вилучаються зі звукового континууму, з потоку піаністичних фігурацій, роль яких в обох концертах асоціюється з орфічною магією» [200, с. 513]. Згадування міфу про Орфея тут далеко не випадкове. Йдеться про особливу будову шопенівських фактурно-тематичних комплексів, які можуть бути представленими по-різному – і як теми–мелодії з супроводом, і як фактурно-гармонічні осередки (фактурно-структурні компоненти [35]), де лінії–голоси можуть співвідноситися за принципом *overlapping*'у, (англ. – *накладати, перекривати*) частково ніби закриваючи одне одного. Цей термін належить Р. Арнхейму [187, с. 120–127] і використовується ним відносно візуальних мистецтв. Уживаючи його стосовно музики, зокрема, шопенівської фортепіанної, С. Школяренко підкреслює особливу виконавську природу цього явища, пов'язану з глибинною координатою фактури [94, с. 9], яка реалізується лише у звуковому втіленні.

Поступово звільняючись від обов'язкового оркестру, Ф. Шопен йшов шляхом універсалізації фортепіанної фактури, яка, проте, не є «безмірною» і потребує певного редукування, чому і слугує подібна техніка, при якій такі компоненти викладу, як приховані голоси та фігураційні комплекси не диференціюються в нотному записі, а виявляються лише у виконанні за допомогою артикуляції. У Концертах такі прийоми ще поодинокі та

зустрічаються лише як приховані голоси, а щодо змішаних фігурацій (таких, що накладаються), то вони у Ф. Шопена представлені у повному обсязі у сольних фортепіанних опусах (приклад – дисонантне «тертя» двох фігураційних малюнків у Прелюдії № 2 *a-moll*).

Отже, засоби композиторського центру в концертах Ф. Шопена потребують виконавської конкретизації, що у цілому відповідає моделі композиторсько-виконавського стилю як головної ознаки шопенівського музичного мислення. Про це піде мова у наступному підрозділі роботи – спробі узагальнення основних параметри шопенівського концертно-фортепіанного стилю, відображених безпосередньо в авторському тексті.

2.3 Роль і значення засобів «виконавського центру»

Виконавські засоби не лише доповнюють композиторський текст, викладений нотно, але й являють собою відносно автономну сферу інтонування, яка може суттєво впливати на зміст музичного твору. Розхожа думка про те, що виконавець повинен йти за композиторським текстом і не порушувати його зміст і структуру, є цілком вірною, але стосується вона вже озвученого тексту і не відповідає на питання про те, яким чином здійснюється це озвучення у свідомості та діях співавтора музики, яким є, по суті, виконавець–інтерпретатор.

Як зазначає О. Сокол, у відповіді на це питання слід враховувати дві взаємопов'язані складові – стилістику музичного мовлення («експресивно-мовний стиль») та термінологічні ремарки [75, с. 3]. Специфіка інтонування в музиці базуються на особливій художній основі, що відображено автором у наступній дефініції: «Музика як вид мистецтва є інтонаційно-художня діяльність, завданням якої є відкриття, вираження та комунікація особистісного смислу дійсності, реальності» [75, с. 8]. Фактором, який керує цими процесами у діяльності музиканта, насамперед, виконавця, який підводить підсумок реального буття твору «тут» і «зараз», є його «світобачення» [43, с. 9]. У цьому феномені крізь призму особистісного начала фіксуються і позаособистісні моменти – «світ дійсності», «світ вірогідності», «світ необхідності», а також

«заперечення їх усіх», що стосується «...не тільки буденного, але й міфологічного, естетичного, наукового образу всесвіту» [75, с. 8].

Музична форма у найширшому змісті – це процес становлення інтонаційного змісту, що у сприйнятті фіксується поняттям «потік» (за О. Лосевим). Цей «потік» не є *a priori* спонтанним, оскільки його протікання частково вже було регламентовано у «схемі» нотного тексту, який виконавець повинен відтворити, тобто надати йому реального звукового життя. Якщо рухатися «по висхідній», то цей процес може бути відображеним через наступні поняття, запропоновані О. Соколом [75, с. 8]: 1) звукоінтонаційний потік, у якому зливаються в єдину цілісність всі звукові процеси навколишнього світу; 2) потік звукоінтонаційної свідомості (внутрішня мова), що включає в себе смисли, значення, уявлення, думки, породжені зовнішнім і внутрішнім світом; 3) звукоінтонаційний образ всесвіту, репрезентований «смысловим полем» – системою значень, що ними наділяються ті чи інші звукові прояви людей, предметів, процесів, явищ світу; 4) інтонаційно-художній образ всесвіту, який включає «всю сукупність явищ музичного мистецтва».

Інтонаційна природа музики є фундаментом стилетворення, що відображується у запропонованому О. Соколом узагальненому тлумаченні категорії «музичний стиль»: це «...засіб інтонаційно-художнього вираження особистісного смислу дійсності, зумовлений змістом образу всесвіту композитора і відповідним йому відбором та організацією інтонаційно-лексичних, інтонаційно-функційних та експресивно-мовних засобів (засобів експресії музичного мовлення)» [75, с. 8–9]. У цьому визначенні йдеться про «злиття» (симбіоз) композиторського та виконавського стилів у цілісному акті виконання музичного твору. Адже, окрім фіксації безпосередньо нотами, композиторський текст може містити цілу систему словесних ремарок і позначок, які виконують функцію своєрідних «дороговказів» для виконавця, що полегшують його орієнтацію у звуковому «потоці».

На цій підставі цілісна категорія «стиль» структурується на наступні складові («сторони музичного стилю» [75, с. 9]): 1) музично-мовні лексично-

синтаксичні засоби (еквівалент «засобам композиторського центру» як музично-мовного явища); 2) функційні музичні композиційно-мовні засоби, які є унаочненням «мовно-типового» у «мовленнєво-індивідуальному» через композиторський стиль; 3) засоби експресії музичного мовлення (еквівалент «засобам виконавського центру», про які може подбати і сам композитор, пропонуючи інтерпретаторам твору своє бачення елементів його змісту та форми). Саме через останнє здійснюється процес гіпотетичного спілкування автора та інтерпретатора, де діє діалектика пари «пропозиція–реалізація», у якій спостерігаються три форми співвідношення: 1) домінантно-авторська (якомога точніше слідування композиторським вказівкам із боку виконавця); 2) домінантно-інтерпретаторська (вихід на перший план індивідуальності конкретного виконавця, яка може суттєво впливати на зміст і форму виконуваного тексту); 3) паритетна (у «чистому» вигляді вона є недосяжною і постає як тенденція до узгодження перших двох).

Задля встановлення балансу у звуковому потоці, утворюваному в процесі озвучування нотного тексту, композитор дає інтерпретатору «підказки», які дозволяють не виходити за межі смислового поля твору. Орієнтирами тут слугують заголовки п'єс, висловлювання композитора та текстові ремарки. Спектр трактування змісту та значення останніх є доволі широким, що відображаються навіть у назвах цього терміну.

Поряд з поняттям «ремарки», існують і інші найменування, виокремлювані О. Соколом: «музичні терміни», «виконавські ремарки», «виконавські терміни», «музичні поняття», «образи», «естетичні емоції», «термінологічні ремарки», «терміноїди» [75, с. 10]. Всі ці трактування зводяться автором до поняття «музичні експресивно-стилістичні ремарки», якими «...можна вважати слова та словосполучення, що виражають поняття (авторське чи редакторське) про ознаки характеру інтонаційно-художніх образів і про засоби їхнього виконавсько-артистичного втілення» [75, с. 10].

Далі дослідник класифікує різновиди ремарок, які, окрім термінологічної, мають ще й спонукальну, образно-асоціативну, експресивну, емоційну,

стилістичну та комунікативну функції, пояснюючи цю складність загальною (когнітивною) функцією «...переходу від буденного, міфологічного, художнього образу всесвіту до музично-художнього і потім – до науково-системного, музикологічного. Музичні ремарки, на відміну від наукових термінів, завжди мають стилістичне та експресивне “забарвлення”...» [75, с. 10].

На сьогодні існує загальна класифікація музичних ремарок, систематизована й уточнена О. Соколом, базується на ідеях амодальності реального світу та модальності людського світогляду. Спираючись на свій індивідуальний (модальний) образ світу, музикант (композитор, виконавець–інтерпретатор) створює різноманітні «конфігурації» модальностей – «експресивно-мовну партитуру», котру О. Сокол пропонує зобразити у вигляді трьох лінійок, на першій із яких розміщуються ремарки темпу та характеру образу, на другій – ремарки динаміки (стабільної та процесуальної), на третій – артикуляційні ремарки та їхні графічні позначення [75, с. 11]. Алгоритм статистично-стилістичного аналізу ремарок, запропонований дослідником, включає: 1) виписування всіх ремарок і графічних позначень, що зустрічаються у нотному тексті; 2) класифікацію їх за категоріями і типами образу світу, відтвореного автором; 3) виконання стилістичного аналізу розподілених за категоріями ремарок [75, с. 11]. Суттєво, що до семантичного поля, що визначається ремарками, входять образні знаки як «гуманістичного позитиву», так і «гуманістичного негативу». Способом їхньої передачі слугує виконавська інтерпретація, де образ світу автора «подвоюється» світобаченням виконавця. Тому авторські стилістичні ремарки означають лише «правила гри», встановлювані композитором для виконавця. Проте будь-яка вказівка з цього приводу – темпова, динамічна, штрихова – у конкретному виконавському відтворенні постає у новій модальній якості. Прикладом цього можуть бути всі без винятку засоби виконавського центру. Зокрема, міра конкретної сили звука при позначеннях *f* чи *p* буде різною у різних інтерпретаторів, оскільки це залежить від гамбітусу конкретного музиканта і навіть інструмента, на якому виконується твір. Те ж саме можна сказати і про темпи, щодо яких ще з часів

бароко відомо, що вони означають не стільки швидкість гри, скільки характер музики (іт. *Allegro* – це не лише «швидко», але й «весело, радісно, бадьоро»). Аналогічні градації виникають і у процесуальних темпових та динамічних позначеннях, де ніколи заздалегідь не ясно, як буде будуватися сам цей процес.

Саме тому пропонується збірне поняття «композиторсько-виконавські ремарки», яке виникає на точці перетину засобів композиторського та виконавського центрів у тій чи іншій інтерпретаційній версії твору. Це поняття має метою доповнити задекларовану О. Соколом ідею щодо системної єдності всіх виконавських засобів, котрі входять в експресивно-мовний стиль, прояви якого аналізуються на основі розширеного підходу до артикуляції, в якій слід розглядати «довготний, динамічний, агогічний, звуковисотний і тембровий параметри» [75, с. 25].

Засоби виконавського центру за своєю природою є інтерпретаційними й визначають інтерпретування як особливу форму творчої діяльності, що розглядається в дисертації О. Котляревської на двох рівнях: 1) емоційно-особистісному, який «дає уявлення про послідовне сприйняття інтонаційно-символічного втілення смислу твору»; 2) технологічному, де «здійснюється осмислення естетичних переживань і диференціація сприйняття» [49, с. 4]. У першому випадку виникає уявлення про твір як образ, а у другому йдеться про процес формування цього образу («твір як образ» і «образ твору»). Ці поняття розмежовуються, створюючи, відповідно, мономодальність та інтермодальність, культуротворчість і культуровідповідність, ступінь самостійності від культурно-історичного контексту, що завершується рівнем «контекстуальної гармонізації», де візуалізується двоспрямованість процесу інтерпретування – «орієнтація на творчу індивідуальність композитора та втілення творчої індивідуальності інтерпретатора» [49, с. 5].

«Двоспрямованість» зумовлює варіативний потенціал музичного тексту, який є явищем, що передбачає використання «загальноприйнятної системи або систем знаків, включаючи і позамузичні зв'язки», і аналізується як уявний авторський текст – «ідеальний композиторський інваріант музичного твору», що

містить текстово-графічне кодування, реалізоване через точні та неточні вказівки, останні з яких підрозділяються на дві підгрупи – «стильову ясність» і «свободу трактування» [49, с. 5]. Перша підгрупа вказівок відноситься до сфери інтерпретаторського «надзавдання» і відноситься до засобів композиторського центру, а друга, обумовлена опосередкованістю та символічністю засобів виразності, – до засобів виконавського центру. Якщо скористатися термінологією О. Котляревської, то мова в останньому випадку йде про «неточні вказівки», до яких «відносяться динамічні, агогічні, артикуляційні, темпові позначення, авторські ремарки щодо характеру виконання або психологічного стану та опубліковані програми» [там само]. Сфера «непозначеного» – найважливіша у виконавському інтерпретуванні музично-художнього тексту, оскільки пов'язана зі «стильовою ясністю» та «свободою трактування» образності одночасно: перша обумовлює, за О. Котляревською: а) можливість переходу до сфери непозначеного, викликаючи свободу трактування; б) спектр варіантів інтерпретацій образно-змістовних параметрів, який є своєрідною характеристикою стилю композитора та складає основу типологічності, визначеності, тобто «ясності» [49, с. 6].

Запропонована дослідницею схема розгляду варіативного потенціалу музично-художнього тексту його інтерпретатором включає чотири параметри: 1) фіксацію музично-естетичних характеристик тем–образів; 2) способи фіксації структури твору, її репрезентації, що залежить від чіткості та однозначності авторських вказівок; 3) особливості формування цілісності; 4) визначення концепції твору [49, с. 6]. При цьому в процесі інтерпретування музичного твору здійснюється «поступове накопичення варіативного потенціалу у напрямі від окремих елементів текстової фіксації – через композиційні образи – до більш глибоких змістовно-сміслових шарів конструктивно-концептуального цілого», а «амплітуда варіативності залежить від ступеня “прив’язаності” об’єкта до культурно-історичного контексту» [49, с. 6]. У цій послідовності дій розкривається смисл музики, реалізований через виконавську технологію у вигляді артикуляційного комплексу, вибудованого інтерпретатором у ході

осягання фактури як художньо доцільної просторової конфігурації музичної тканини. Першочергове значення тут належить засобам виконавського озвучення фактурного тексту, який у композиторському варіанті представлено як структурний код–схему, частково конкретизований можливими вказівками щодо виконання, а у інтерпретаційній версії твору – як процес, що у кінцевому підсумку «працює» на виявлення інтерпретатором концепції твору.

Поєднання цих параметрів фактури та її атрибутики – засобів виконавського центру, здійснене в дисертації Г. Ігнатченка [35], дає підстави С. Школяренку запропонувати методику фактурно-текстового виконавського аналізу, матеріалом якого слугують фортепіанно-оркестрові опуси Ф. Шопена (окрім концертів). Алгоритм цієї методики включає наступні процедури [94, с. 9]: 1) знаходження у нотному композиторському (редакторському) тексті елементів виконавської «фактурної предметності», пов'язаної з піанізмом, його типовими та нетиповими формулами; 2) виявлення в озвученні фактури (внутрішньо-слуховому чи реально-звуковому) експресивно-виражальних якостей, зашифрованих у «схемі» нотного тексту (вертикаль, горизонталь, глибина, типи композиційної фактури в їхній статиці та динаміці); 3) усвідомлення ролі побудови й розвитку фактури в композиції та драматургії твору; 4) виконавське трактування (власне чи інших інтерпретаторів) артикуляційно-фактурної атрибутики – авторських чи редакторських ремарок і вказівок.

Інтерпретаційно-виконавська творчість, результатом якої став акт озвучення твору, базується на комплексі розумово-слухових уявлень, реалізованих саме у фактурі як зовнішньому носії звукообразу твору. Складниками даного процесу виступає цілий ряд чинників, серед яких головні – гіпотетичний слуховий образ, реалізований у композиторському тексті, його осягання та розуміння виконавцем, а також сам інструмент, у даному випадку, фортепіано, що є відчуженим від цих творчих фігур, але потрапляє у зону фактурно-інтерпретаційного процесу на стадії його остаточної реалізації.

Досліджуючи особливості виконавської інтерпретації фактури прелюдій Ф. Шопена, Л. Касьяненко вказує на три форми слухового контакту виконавця з музичним твором [40, с. 8]: 1) ідеальну, яка немов би забігає вперед і передує гри; 2) реальну – сприйняття реалізованого звучання, яке дещо запізнюється і виникає після кожного моменту гри; 3) координуючу, що спрямовує творчу волю виконавця під час гри. Виконавське слухання–сприйняття фактури, на думку авторки, «первісно націлене не на узагальнено-типологічні властивості, а на комплексне, темброво-дотичне, художньо цілісне слухання музики, на досягнення одиничного, неповторного художнього ефекту» [40, с. 9].

Виконавське усвідомлення фактури музичного твору складається із зорових (нотний текст), моторно-рухових (їхня екстраполяція на уявну рухову реалізацію) і слухових (мислене озвучення того й іншого) чинників. У цілому «цей апробований у музичному мисленні та закріплений у пам'яті виконавця узагальнений образ побудови музичної тканини» [40, с. 9] кореспондує з визначення фактури, запропонованим В. Москаленком, де вона розглядається як «...художня цілісність у побудові звучання музичної тканини, що утворюється взаємодією її елементів» [62, с. 58]. Ідеться про «побудову звучання», а саме – про фактуру в її виконавській реалізації, що означає особливу якість засобів обох «центрів» – композиторського та виконавського, котрі за своєю природою амбівалентні, здатні до взаємозаміщення.

Між композиторським і виконавським утіленням фактури утворюється, на думку Л. Касьяненко, проміжна ланка, що визначається терміном «*фактурний абрис*» (від нім. *Abriss* – *креслення, план*), у якому фіксується не власне зміст фактури музичного твору, як «вмістилища жанрово-композиційних ідей композитора», а лише «етап розшифровки закодованої в нотному тексті інформації про музичну фактуру» [41, с. 31]. У фактурному абрисі спостерігається поєднання двох різноспрямованих тенденцій, які витікають із подвійної (композиторсько-виконавської) сутності музичного твору: «Для виконавця нотний текст стає джерелом інформації про твір, для композитора – є

засобом закріплення та передачі творчої думки, тобто результатом творчості» [41, с. 32].

Шопенівські концерти мають власний особливий фактурний стиль, зумовлений особистістю автора та специфікою жанрової стилістики, властивої даному феномену. Здатність фактури бути унаочненням обох цих художніх складових зумовлює у кінцевому підсумку характер засобів, використовуваних виконавцями у їхніх інтерпретаційних версіях. Адже піаністам, які беруться за трактування фактурних абрисів обох концертів, відомі такі метафори, як «поліфонічна в'язь музичної тканини творів Й. С. Баха», «графіка фактурного малюнку С. Прокоф'єва» та інші [41, с. 32], які вони свідомо чи інтуїтивно зіставляють із шопенівськими принципами структурування музичної тканини, які визначаються іншими метафорами – «фактура звука», «фактурне вібрато» [74, с. 10], «фактурний *overlapping*» [94, с. 9].

Загальна характеристика шопенівської фактурної поліфонії розповсюджується і на виконавську атрибутику, яка відіграє в її створенні значну роль. Це стосується всієї системи засобів виконавського центру, зокрема, динаміки як одного з найпомітніших її складників. Створюючи велику концертну форму, Ф. Шопен в обох своїх концертах звертається до різноманітної палітри динамічних нюансів, які в цілому відповідають жанровій основі тем. Проте, якщо зважати на кількісний показник у співвідношенні *forte* і *piano*, то першість тут належить останньому. Більшість тем, навіть ті, які позначені ремарками на кшталт *Maestoso* (тема головної партії I частини Концерту *f-moll*), починається з тихої звучності і лише поступово набирає «обертів», досягаючи кульмінаційного *ff*. В процесі тематичного розвитку хвилеподібне масштабне *crescendo* частіше за все починає чергуватися з контрастами дискретного типу у вигляді антифонів «*p-f*» у масштабах невеликих фраз чи навіть мотивів (типова риса розвиваючих розділів і власне розробок крайніх частин обох концертів).

Стосовно обох *Larghetto*, то їхньою характерною особливістю є довге перебування в межах тихої динаміки, одноманітність якої долається за рахунок фактурного фігурування та дрібної педалізації, а у кульмінаціях змінюються

короткими «спалахами» звучання на *ff*. Проте навіть у кульмінаційних епізодах, представлених октавними подвоєннями у лістівській манері *al fresco*, гучна помпезність «відкритих почуттів» значною мірою долається завдяки кантабільності як головної вимоги в їхньому виконавському відтворенні.

Взагалі, всі гучні за динамікою місця сприймаються у Ф. Шопена як тимчасові; вони звучать як своєрідні прориви внутрішньої енергії, створюючи ефект, який Р. Шуман у свій час позначив щодо шопенівських мазурок як «гармати, прикриті квітами». Зрозуміло, що лірична спрямованість обох концертів прямо не відображує цієї метафори, але наявність концептуальності соціокультурного гатунку, більш узагальненої, ніж чиста лірика, тут явно теж присутня і гучні показники є чи не найголовнішими в її створенні.

Слід зазначити, що Ф. Шопен доволі часто не дотримується прямо пропорційного співвідношення маси фактури та динамічного нюансу, чим випереджає фактуру К. Дебюссі, де при значному «волюмені» динаміка здебільшого є тихою або середньою [193]. Це, до речі, вказує на наявність у фактурі шопенівських концертів ознак дебюссістської стилістики, що зумовлює можливість третьої загальної інтерпретаційної версії в їхньому виконанні – імпресіоністичної, що існує поряд із двома іншими – класичною та романтичною.

Особливості засобів виконавського центру фіксуються і через авторські ремарки. Нами здійснено їхній огляд стосовно повільних частин обох концертів, який показав, що більшість вказівок фіксують засоби зв'язної, легкої, прозорої, ажурної гри та той настрій, який вона створює. Це – *leggiero* і *leggierissimo* (зустрічається 11 разів), *legato* і *legatissimo* (8 разів), *dolce* і *dolcissimo* (8 разів), *delicatissimo* (3 рази). Для порівняння: такі ремарки, як *expressivo* і *appassionato* використано у цих частинах лише по одному разу.

Однією з таких, що важко піддається фіксації, вважається царина виконавської агогіки, під якою розуміється мікротемпові зрушення, що пропонуються інтерпретаторами в їхніх індивідуальних трактуваннях твору і не позначені у нотному тексті. Значення шопенівського *rubato*, яким він

користувався сам й інтерпретатори його обох концертів, важко переоцінити. Знов таки, це стосується, у першу чергу, обох *Larghetto*, але зустрічається й у ліричних темах швидких частин.

Можна вбачати певну закономірність, яка формулюється нами наступним чином: *rubato* – в обох концертах постійним супутником гомофонної фактурної диспозиції типу *cantabile-ritmico*, де функції партій рук піаніста розподілені нерівномірно – кантабільний пласт насичено агогічними відхиленнями, акомпануючий, навпаки, тяжіє до темпо-ритмічної стабільності. Такими предстають практично всі ліричні теми обох концертів. Особливо помітно це у швидких частинах, де побічні партії контрастують темпово стабільним головним саме за цією ознакою. «Правильна неправильність» (Ф. Ліст), притаманна власному шопенівському виконанню своєї ж музики, у стильовій інтерпретації шопенівських концертів повинна узгоджуватись із іншими фактурно-артикуляційними засобами, що відображені в авторському тексті. Це, зокрема, ремарки з приводу образності та штрихів, а також звукові розсипи, які постійно виникають наприкінці кантиленних тем і створюють передумови для агогічних відхилень.

Як засвідчує виконавська практика, більшість інтерпретаторів шопенівських концертів, використовуючи *rubato*, тяжіють до виразного уповільнення саме у такі моменти викладу фактури, повертаючись далі до попереднього темпу, проілюстрованого рівномірним ритмічним рухом у супроводі. Це – один із доказів класицистської спрямованості мови й стилю обох концертів Ф. Шопена, який керувався закладеними його попередниками, насамперед, В. А. Моцартом, усталеними (нормативними) принципами поєднання розділів цілісної форми твору або його частини, серед яких збереження стабільного темпового руху є першочерговим.

2.4 Виконавсько фортепіанні стилі в теорії музичної інтерпретації

Композиторський (редакторський) текст є для виконавця передумовою його власного прочитання–озвучення. Графічно представлені у ньому знаки

потребують розшифрування, що відрізняється градаціями засобів переінтонування як ключового механізму виконавської інтерпретації.

У сучасному тлумаченні в інтерпретації виділяються два основних значення: 1) тлумачення, пояснення значення чи смислу чого-небудь; 2) «художня інтерпретація завжди передбачає деяку свободу в тлумаченні того чи іншого об'єкту (твору автора, навколишнього світу тощо), адже розуміння його смислу, ідеї та концепції завжди залежить від особистісно-індивідуального ставлення митця до цього об'єкту. Таким чином, будь-яка художня творчість немислима без інтерпретатора» [2, с. 7].

У будь-якій інтерпретації йдеться про смисл, зафіксований у тексті(семіозис)⁴, що означає пріоритет семантики над структурою. У музикознавчому дискурсі поняття семантики, за концепцією І. П'ятницької-Позднякової, набули універсальності, що дозволяє їх використовувати майже у всіх сферах діяльності, «завдяки чому можна віднайти знакові процеси та взаємодії між знаками, виокремити механізми їх функціонування в ієрархії певної системи. Оскільки будь-яка семіотична система характеризується структурованістю та повторюваністю, що робить її більш гнучкою для користування, то сенс існування будь-якої знакової системи полягає в тому, щоби перевести явище онтологічної дійсності у терміни іншої системи, перейти на інший знаковий рівень, де можна оперувати не реальними предметами та явищами, а тільки знаками. В екстраполяції на музику маємо процес пізнання, що дозволяє трактувати її явища у формі знакових систем. Виникає наступний етап пізнання музичного мистецтва, що може бути виражений різними знаками, завдяки чому утворюється вторинна (*уточнимо – духовна; курсив мій – П.К.*) реальність по відношенню до її онтологічного виміру. Власне така нова реальність і дозволяє осмислити її, проникнути у суть явищ, що вивчаються.

Отже, музичний семіозис в своїй сутності є процесом смислоутворення (народження смислів) у музичному просторі культури» [67, с. 61]. Процес

⁴ Семіозис як процес інтерпретації знаку або процес породження значення почав вивчатися у другій половині XIX –початку XX ст. у працях Ч. Пірса, Ч. Морріса, Ф. де Соссюра, У. Еко та їх послідовників. Термін «семіозис» був запозичений Ч. Пірсом із трактату філософа-епікурейця Філодема [67, с. 58].

музичного семіозису, за версією І. П'ятницької-Позднякової, має кілька вимірів, а саме: «*синтактичний*, що досліджує взаємозв'язки між знаками музичної мови та мовленням» [67, с. 61]; «*семантичний*, як процес конструювання музичних смислів і розуміння значення цих конструкцій, відповідно до якого встановлюються відношення між музичним змістом і позамузичною реальністю» [67, с. 61]; «*прагматичний*, що безпосередньо пов'язаний з проблемою оцінки твору та його інтерпретацією» [67, с. 62] (автор–виконавець–слухач).

Згідно із дослідницею, «відкритість музичного змісту (семантики) розкриває тісний взаємозв'язок у процесі сприйняття музики варіантного та інваріантного начал, конотації та денотації. Музика як семіотична система містить як базисні знаки, що можуть піддаватися розщепленню на менші, або об'єднуватися у більші за об'ємом, так і похідні, а також свою морфологію та граматику з їхніми правилами функціонування та поєднання похідних одиниць у складні синтагми. Музичні знаки є інваріантними структурами, що мають в собі «мовленнєвий підтекст», значення яких спирається на механізм знакової ситуації, що закладений в генезі їх утворення. Так, інтонації з їх морфологічними характеристиками є базисними знаками метасистеми, або похідними, якщо вони утворюють окремі синтаксичні конструкції (акорди, музичні фрагменти). Похідні знаки також виникають від основних підсистем, тому є виключно внутрішньо системними. Чим більший рівень абстрактності семіотичної системи, тим більше втрачається залежність її одиниць від реальності, за рахунок своєї незалежності від самої системи. Власне тоді вступають в силу правила синтаксису, який також оформлюється у вигляді окремої метамови.

Метамова музичної семіотичної системи знаходиться в постійному розвитку, який можна розглядати як розвиток самої системи, яка набуває певної ієрархічності, кожен рівень якої органічно пов'язаний один з одним. Для окремих аспектів музичної мови – синтактики, семантики та прагматики – також необхідні свої метасистеми запису та відтворення, виокремлення зв'язків між якими дозволить характеризувати семіотичну систему в цілому [67, с. 62]. Отже,

за думкою І. П'ятницької-Позднякової, «музичний семіозис, як процес смислоутворення, є динамічним та цілеспрямованим процесом народження/інтерпретації знаку, завдяки чому утворюється вторинна (похідна, гносеологічна) реальність по відношенню до її онтологічного виміру, що дозволяє по новому осмислити сутність музичного явища» [67, с. 62].

За концепцією М. Шулак, «музична мова як самостійна знакова система є досить специфічною, але вона володіє всіма ключовими семіотичними характеристиками, серед яких наявний план вираження з його музичною фонетикою, морфологією, синтаксисом і граматиною. На відміну від вербальної системи знаків, що стосується дискурсивного ладу думки, в якому семантика виникає завдяки логічній послідовності та аналітичній раціональності, музика як презентативна символічна знакова система спрямована на осягнення реальності через перетворення чуттєво-емоційного світу людини» [98, с. 99].

Про парадокси музично-виконавського процесу пише С. Школярєнко [94]. Парадоксальність виконавської ситуації полягає у протиріччі, яке неминує виникає між прагненням артиста дати принципово нове і неможливістю це реально здійснити, оскільки він є продуктом цілого ряду обставин (реконструкція епохи й стилю автора твору, відтворення авторської концепції, виконавська школа інтерпретатора, установки на самовираження як ознаки індивідуальної особистості виконавця і установка на актуалізацію виконавської концепції), у межах яких можна здійснити лише нову комбінаторику раніше зробленого.

Музична інтерпретація має онтологічні відмінності: 1) – *домінантно-авторський* характеризується ретельним відтворенням композиторських вказівок щодо засобів виконавського центру. Другий – *домінантно-виконавський* характеризується активним «втручанням» інтерпретатора до тексту твору, що стосується власне виконавської компетенції. Нарешті, змішаний тип «стилю музичного мовлення» [75, с. 7] поєднує ознаки перших двох (інша його назва «актуалізований», тобто з установкою на актуалізацію виконавської концепції [97]).

Виконавський стиль має особистісно-смісловий, духовний характер [75, с. 7], хоча й зумовлюється низкою детермінант історико-культурного порядку, які визначають актуальність того чи іншого типу інтонування, тієї чи іншої виконавської версії твору. Актуальне інтонування [12] вважається переважно виконавською проблемою, але його зразки виникають у межах культурного простору, пов'язаного з тим образом всесвіту, який сповідує той чи інший виконавець як особистість, яка взаємодіє з особистостями інших часів – композиторами та виконавцями минулих епох (якщо йдеться про сучасників, то інших «географічних» регіонів).

Одним із перших зразків музикознавчого осмислення феномену виконавської інтерпретації стає стаття–лекція Т. Адорно «Нові темпи» [81]. Порушуючи, на перший погляд, вузьке питання, німецький соціолог окреслив загальну картину відношення сучасних виконавців, а разом із ними і слухачів, до музики минулого: «...інтерпретувати твір актуально, отже, у відповідності до об'єктивно даного у ньому на сьогодні стану істини, інтерпретувати його більш відповідно та правильно, означає завжди також інтерпретувати його вірніше, краще прочитати його...» [81, с. 244]. І далі: «...історія виявляє латентні, об'єктивно, але не суб'єктивно введені до твору змісти, а гарантом їхньої об'єктивності стає уважне вивчення тексту, яке помічає у творі ті риси, котрі були до того приховані та розсіяні в ньому...» [81, с. 244].

При розгляді твору інтерпретаторам (музикознавцям, виконавцям) слід мати на увазі, що, коли він (твір) мислиться позаісторично, то тоді він входить в історію як «ідеологічний пам'ятник минулого»; те, що в ньому є вічним, може бути пізнаним лише в його історичності» [81, с. 244]. Відношення до твору як до «...нового і чужого диктується творами, а не людьми. Його слід реалізовувати так, як воно приписується пізнанням його історичного стану» [81, с. 244]. Найяскравішим прикладом історичних змін цих станів Т. Адорно вважає темпи, котрі, незважаючи на емпіричні протиріччя, з плином часу пришвидшуються. Обґрунтування цього слід шукати не у сфері психології, а в творах: «...вони з часом зменшуються в обсязі, багатоманітність суцього в них зближується» [81,

с. 244]. Далі вчений виявляє завдання пізнавальної інтерпретації, яка зовні пов'язана з письмом, конкретно, з записом тривалостей звуків від *brevis i longa* до тридцять других, як в «Очікуванні» А. Шенберга, роблячи у підсумку висновок відносно того, що «...більш стара музика повинна сьогодні виконуватися швидше, ніж вказано, оскільки таку ж тривалість часу ми позначаємо зараз іншими нотними знаками» [там само].

На особливу увагу заслуговують позначення темпів у тексті творів, зміст яких історично змінюється і не є ідентичним на той чи інший час. Цілісність, притаманна музичним творам на момент їхнього виникнення, з початком їхніх різних виконань починає розпадатися. Це означає, зокрема, єдність процесів виконавської та композиторської інтерпретацій, які співвідносяться діалектично: поглиблення виконавської версійності означає надання реального нового життя композиторському творінню, виникаючого в результаті його об'єктивного історичного розпаду. Т. Адорно у цьому зв'язку застосовує поняття «гідність музичного твору», яку виконавці–автентисти намагаються зберегти, керуючись ілюзією можливості адекватності виконавського та композиторського бачень його інтонаційного матеріалу, перш за все, мелодичного (точніше, тематичного). З цього приводу Т. Адорно зазначає (і це відноситься до інтерпретацій будь-якої за історичним походженням музики, зокрема й шопенівської), що «...намагатися триматися такої єдності після того, як вона, за іманентним історичним станом твору, стала сумнівною, означає гальванізувати стан, із якого пішло життя, а живі уламки нам важливіші мертвого цілого» [81, с. 247].

Метафоричність висловлювань Т. Адорно не заважає, а, навпаки, прояснює сутність музично-інтерпретаційної діяльності та *місію у ній виконавців, які мають керуватися власними інтенціями, не відриваючись при цьому від об'єктивного історичного буття* твору. Це відноситься не тільки до темпів, але й до всього комплексу засобів виконавського центру, прикладом чого автор вважає «кризу експресивного пафосу» у стилі Л. ван Бетховена. З цього приводу зазначається, що «...патетичні темпи були завжди більш повільними переважно в романтичній реакції проти процесу тотальної функціоналізації

(нагадаймо про відношення Ф. Шопена до бетховенської патетики. – П. К.), зупинити який вони все ж таки не змогли» [81, с. 247].

До Ф. Шопена і виконавців–шопеністів повною мірою відносяться наступні слова Т. Адорно: «Сила вираження в музиці завжди в одиничному; тільки музично безпосередньо сприйняте може бути зрозумілим за аналогією з “переживаннями”, тотальний же зміст усього твору є цілковито відмінним за своєю формою від зв’язку психологічних переживань людини» [81, с. 247]. У такому трактуванні поняття про «темп виконання» перетворюється на «темп інтерпретації» – «...інтерпретація відбувається у тим більш швидкому темпі, чим більш послідовно вона спрямована на виявлення конструкції форми і з цього погляду розглядає також частки»; це відноситься як до великих частин, так і до інтонаційних одиниць менших масштабів, у яких, за Т. Адорно «слід мати на увазі фразування та метрику», а також динаміку, те, «як розподілити її на підставі конструкції цілого та частин» [там само]. Це означає, що нові темпи слугують зміні самого стилю інтерпретації в усіх її виражальних параметрах. У технологічному плані стиль інтерпретації залежить від співвідношення структурних і процесуальних моментів. Адже для того, щоб «...при нових темпах образи не стиралися, а ціле не перетворювалося на пустий процес руху, потрібна змінена, а це означає – звільнена від сильної долі такту та, отже, від тональних кадансів, метрично-ритмічна та динамічна інтерпретація» [81, с. 248].

Для того, щоб в актуальній інтерпретації, в умовах «стертої» ритмічно-гармонічної симетрії, «вдалося зображення частин форми як частин цілого», з метою запобігання «анархії», слід враховувати, що прискорення темпу означає не нівелювання структурних часток, а зближення їх у часопросторі твору [81, с. 248]. Така діалектика складає, як видається, сутність музичної інтерпретації як виконавського феномену, в якому поєднуються два образи – образ автору і образ виконавця, а через них – актуальний «тут і зараз» образ світу.

На прикладі нових темпів, про які мовиться в статті–лекції Т. Адорно, здійснюється поєднання цих образів, а, отже, виникає **стильова інтерпретація в її цілісному та багатоскладовому вираженні – історичному, жанровому,**

персональному. Стиль інтерпретації передбачає художнє відкриття, чим він відрізняється від допозастильової, яка є лише більш-менш адекватним прочитанням—озвученням нотного тексту твору.

Художня функція музичного виконання відображується у діяльності віртуозів, яка в аксіологічному плані неоднозначна і часто не враховує історичної сутності твору через акцентування зовнішніх ефектів, що охоплює поняття «техніцизм». Використовуючи цей термін, Т. Адорно вбачає в ньому не лише негативний, але й позитивний зміст, наводячи в якості прикладів інтерпретації бетховенських сонат середнього періоду («Вальдштейн—соната», «Апасіоната») Е. Д'Альбером, який «знайшов нові темпи, що вимагаються сьогодні конструктивним пізнанням», а також реконструкцію А. Шенбергом «оригінальної метрономізації в бетховенському Квартеті *f-moll*» [81, с. 248].

Інтерпретаційні шляхи, за Т. Адорно, є відображенням «боротьби, яка ведеться навколо творів, що виникає внаслідок відкриття нових матеріалів, пояснюючих інтерпретацію»; а знаходження таких матеріалів «відповідає об'єктивному історичному положенню самих творів, яке робить можливим інтерпретувати їх інакше, ніж у цілковито новому спогляданні», відчутним знаком якого і є технізація [81, с. 249]. У цьому сенсі остання постає як синонім аутентичного виконання або історично-інформованої виконавської практики (*HIPP*), актуальної у сучасному музично-виконавському середовищі. У зв'язку із цим доречним буде навести слова Т. Адорно, який передбачив нові підходи до виконання «класики», не застосовуючи термінів «автентика» або «історично інформоване виконавство»: «Інтерпретація, якої сьогодні потребують самі твори, за своїм історичним положенням та, шанс якій надає технізація, ідеально наближена одна одній. Правда, техніку слід вимірювати за найбільш розвиненим станом самої інтерпретації, а інтерпретація повинна виходити з пізнання твору, а не з безпорадної аналогії з сучасною технічною практикою» [81, с. 249].

Термін *HIPP* (або *HIP* – *historical informed performance* – історично інформоване виконавство; українська аббревіатура – *ІІВ*) означає назву однієї з «найяскравіших течій музичного мистецтва останнього століття, засадами якої є

реставрація інструментів, реконструкція практики гри та виконавських стилів минулого» [73, с. 1]. Найуживанішим стає використання цього поняття (його попередня назва – «автентика») відносно музики бароко, але, як видається, назрілою потребою сьогодні його більш широке розповсюдження, зокрема, на інтерпретацію фортепіанної музики доби романтизму, яка теж зазнає, як показує практика, «реконструкцій» і «реставрацій». В обох випадках (клавирна музика бароко та фортепіанна музика романтизму) ПВ (будемо далі користуватися цією аббревіатурою, вживаною Н. Сікорською) йдеться про співвідношення трьох видів музичного тексту – авторського, редакторського, виконавського.

Перший і останній із них існують (по відношенню до авторів минулих часів – «існували», якщо відсутній звукозапис) у звуковій формі, а другий – лише у нотній. Виконавець–інтерпретатор повинен здійснити вибір між цими текстами, запропонувати власну аргументовану версію звукової форми твору, надавши йому нового життя в реаліях сучасного комунікаційного простору.

Нюанси термінології уточняє Н. Сікорська, яка пояснює, що таке «едиційна техніка» та «уртекст». Під першим авторка розуміє «специфічний комплекс процедур, застосованих редактором при підготовці нотного тексту до друку, у яких знаходять практичне застосування методи *критики тексту*, підходи до збереження або зміни *музичної орфографії*, а також погляди на можливість доповнення оригінальної нотної графіки різноманітними виконавськими позначеннями та коментарями» [73, с. 7] (курсив авторки. – П. К.). Поняття «уртекст» слід розуміти у двох значеннях – базовому, етимологічному («справжній, оригінальний текст») і похідному, вживаному у ХХ столітті, яке означає такий текст, «в якому відсутні неавторські виконавські коментарі та ремарки» [там само].

Фортепіанне виконавство романтичної доби має своє специфічне, відмінне від практик бароко та класицизму, відображення в нотних текстах – авторських і редакторських (серед останніх щодо творів Ф. Шопена назвемо редакції І. Я. Падеревського, які створювалися на основі авторських рукописів). Обидва

варіанти текстів відображують концепцію романтичного мистецтва, «...яке “протестує” проти нормативності, схематичності, передбачуваності» [73, с. 8].

Нотні тексти творів Ф. Шопена–романтика адекватні «звукотворчій волі» виконавця, реалізованій через «...інструментальне інтонування як вираз індивідуального художнього й психологічного переживання піаніста, що дозволяє досягти ефектів сонорності, співучості, живописності фортепіанного звучання у процесуальних параметрах пластичності, флюїдності, мінливості музичного часопростору» [73, с. 8].

У ХІХ столітті, точніше – у його другій половині, сформувалися такі особливості нотного запису, як його здатність «...майже “фотографічно” закарбувати нюанси звукових фарб і темброво-динамічних перетворень, візуалізувати музичні засоби виразності, знайдені музикантами задля втілення художніх ідей, деталізувати їх у вигляді ремарок–коментарів, темпових означень (у т.ч. узгоджених із показниками метронома), указівок на динамічні та агогічні нюанси, фразувальних ліг, артикуляційних та аплікатурних знаків, рекомендацій щодо використання педалей» [73, с. 8–9].

Тенденція до точного дотримання подібних вказівок визначає основні риси того типу інтерпретації, який визначається як «класичний». Тут мається на увазі не історичний стиль, а будь-який варіант музичного стилю, представленого минулим і навіть сучасністю, де уртекстні, авторські за походженням вказівки та коментарі мають для інтерпретатора домінуюче значення. Це стосується повною мірою і музики Ф. Шопена, яка, до речі, містить дуже важливий компонент класицизму як техніки побудови фактури і форми, які відрізняються логічністю, симетрією та доцільністю вживаних автором стилістичних прийомів. У цьому типі інтерпретації допускається мінімум відхилень від авторських (або усталених редакторських) стилістичних ремарок, а, якщо вони і виникають, то лише в межах існуючих позначок (наприклад, різні реалізації динамічних чи агогічних зрушень, сам спосіб їх відтворення).

Зазначимо, що термін «класика» (від лат. *classicus* – зразковий) – і похідне від нього «класичний» слід відрізняти від визначення стилю «віденський

класицизм». У першому випадку під «класикою», включно з прикметником «класичний», розуміється «корпус шедеврів» світової музики XVIII – початку XX ст., для розуміння яких від слухача потребується певний естетичний рівень підготовки й освіченості.

Щодо терміну «класицизм» по відношенню до виконавства, то цей термін, наскільки відомо, не вживається, оскільки він має відношення до історичного стилю – «віденська школа» кінця XVIII – початку XIX століть. Стель Ф. Шопена, маючи відчутні спадкоємні зв'язки з віденськими класиками, насамперед, із В. А. Моцартом, відноситься за всіма ознаками до епохи романтизму, що стосується і його виконавсько-інтерпретаційних аспектів.

Характеризуючи романтичний тип інтерпретації взагалі, слід підкреслити домінування у ньому не композиторської, а виконавської складової, що дозволяє визначити його як домінантно–виконавський.

Нарешті, говорячи про змішаний, класико-романтичний («актуалізований») тип інтерпретації, слід зазначити, перш за все, його неоднорідність, а також стилістичну невизначеність у виборі та репрезентації тих чи інших засобів і прийомів гри. Притаманне цьому типу прагнення до звукозображальності, «об'єктивності», емоційності, акцентування зовнішньої віртуозності може негативно впливати на зміст художньої концепції виконуваного твору, сприяти її розпаду на окремі ланки, позбавлені «зціплення» в межах цілісної форми.

Головним критерієм у виборі того чи іншого типу інтерпретації таких шедеврів світової класики, як фортепіанні концерти Ф. Шопена, має бути принцип *доцільності*, який дозволяє створити адекватний авторському тексту виконавський план–алгоритм, де можуть і повинні поєднуватися стилістичні прийоми всіх трьох інтерпретаційних різновидів. Назвемо подібний тип інтерпретації універсальним, таким, що характеризується поглибленням виконавської специфіки (світобачення інтерпретатора як співавтора твору), яка одночасно долається за рахунок його спілкування з композиторським Я-мисленням і стилем конкретного твору. Саме на цьому рівні виникає справжній

композиторсько-виконавський симбіоз – така єдність складників творчого процесу, ознакою якої є ефект амбівалентності, духовної спорідненості автора та виконавця.

Обираючи в якості інтерпретаційного об'єкту шопенівські концерти, піаніст вже з самого початку повинен зануритися до їхнього художнього світу, знайти у ньому співзвуччя власним психологічним і фаховим інтенціям, тобто частково перебрати на себе авторство виконуваної музики.

Не випадково видатні виконавці–піаністи завжди мають свої пріоритети у виборі репертуару. Творчість інтерпретаторів шопенівських концертів, про яких мова піде далі, тісно пов'язана з шопенізмом як явищем світової музичної культури, причому, не лише фортепіанної. Це не заважає, а, навпаки, сприяє виявленню в їхніх інтерпретаціях особистісного начала.

Проте способи його прояву будуть різними: в одних випадках виконавці відштовхуються від авторського тексту, намагаючись якомога точніше відтворити його навіть у деталях (*класицистичний* тип); в інших випадках відправною точкою виступає особистість самого виконавця та його школи, що відображується у більш масштабному «втручанні» інтерпретатора до авторського тексту з метою знаходження відтінків його нового, актуального для даного виконавця та певної слухацької аудиторії інтонаційного змісту (*романтичний* тип).

Стосовно змішаної («актуалізованої») форми інтерпретації, то вона, тяжіючи до звукової колористичності, поєднує обидва попередні типи в нову якість – *універсалізм*.

Висновки до Розділу 2

У сучасному розумінні музичної інтерпретації підкреслюється її комплексна природа, втілювана у музичному творі як багаторівневого явищі, існуючому на перетині візуальної фіксації та слухової комунікації, що постає як:

- 1) галузь наукового (музикознавчого) пізнання;
- 2) процес осмислення і

тлумачення музичного твору; 3) створення його індивідуальної версії як результату інтерпретування.

У світлі актуального інтонування шопенівські фортепіанні опуси постають як єдність трьох чинників – нотного тексту, інструменту, виконавця. Суб'єктом інтерпретаційного процесу постає виконавець із його особистим Я, що зберігається як опорний чинник при зверненні до різних композиторських стилів. Якщо композитор водночас є і висококласним виконавцем, то інтерпретаційний процес стає узагальненим рухом від дійсності до озвученого твору, що репрезентується стилем Ф. Шопена. Метод Ф. Шопена полягав в переінтонуванні жанрових кліше, що надає кожному його твору значення художнього відкриття. Іншими словами, стиль висловлювання Шопена не містить «сенсацій» у мовній сфері. Його сутність полягає у перетворенні сформованої у стилі *brilliant* виконавської моделі гуммелівського зразку з її акцентом на віртуозній техніці. Вдосконалюючи цей стиль, Ф. Шопен прагне до нової якості звучання фортепіано, трактованому як інструмент–оркестр. Камерний інструмент–ансамбль протистоїть індивідуалізованим фактурним голосам і пластам, що відтворюються у виконавській інтерпретації твору кожен раз з новим підтекстом, який надають йому нові соціокультурні умови комунікації. Зберігаючи зафіксовану у нотних текстах константність, шопенівські опуси відразу ставали об'єктами виконавських прочитань, вже у ХІХ ст. Зокрема, Ф. Шопен правомірно вважається засновником «співу» на фортепіано». Цей напрямок розвивали його учні та послідовники, які ще у ХІХ столітті, за М. Томашевським, розподілялися на три групи – концертуючі віртуози (Ж. Матіас, А. Гутман, Ф.–А. Перю, Т. Теллефсен, Е. Перуцці); педагоги (тут вирізняється постать К. Мікулі, який очолював клас фортепіано у Львові й виховав такі особистості, як: Ф. Мюллер (Штрайхер), К. О'Міра (Дюбуа), В. Кологривову (Рубіо), котрі вважалися найавторитетнішими у питаннях шопенівської традиції); піаністки–аматорки (Є. Шереметьєва, Д. Потоцька, М. Калерджі, Дж. В. Стірлінг, М. Чарториська).

Щодо якості класичної форми Першого та Другого концертів існують дві точки зору. Деякі автори констатують у них певну незрілість Ф. Шопена у роботі з великою формою. Інші дослідники вважають, що в них проявилось справжнє обличчя Ф. Шопена, яке раніше вуалювалося стилістичними умовностями.

«Візитівкою»шопенівського стилю слугують два концерти, якими завершується період його творчості, ще пов'язаний із використанням оркестру. Вони розглядаються в пропонованій дисертації в аспектах виявлення композиторського/виконавського центру (-ів).

Так, у сфері композиторського центру – гармонії, фактури, синтаксису – спостерігається процес виокремлення фортепіанної партії, яка, незважаючи на збереження деяких композиційних канонів (це, зокрема, подвійні експозиції тем), стає домінуючою. Оркестровий супровід мислиться як засіб створення діалогу – аури змагання: віртуозна концертність поєднується з ліричною камерністю – глибинним виміром шопенівського стилю.

Квінтесенцією камерної лірики стають повільні частини – обидва *Larghetto*, навіяні образами двох жінок – К. Гладковської та Д. Потоцької, а у загальному плані обидва твори парадоксально сполучають запозичене та індивідуальне, стаючи еталонними зразками романтичного фортепіанного концерту. Провідними носіями образності в обох концертах є теми–мелодії з I-х частин, де сполучаються дві сфери –маестозна та кантабільна. Теми обох *Larghetto* за витоками – лірико-кантиленні, споглядальні, але з «проривами» пафосної афектації. Теми обох фіналів – жанрово-характеристичні, містять відчутні впливи польської фольклорної лексики (рефрени рондо–сонат).

Крізь оркестровку концертів Шопен увиразнив жанрово-інтонаційні знаки композиторського висловлювання: у перших частинах – маршу, у других – ноктюрну, у фіналах – кувя'яку. Сонатно-циклічне мислення забезпечено «арками» між темами частин, зокрема, ліричними. Що стосується тем головних партій, то вони, разом із танцювальними рефренами фіналів, репрезентують стилістику віртуозного *motto* як данину стилю *brilliant*.

На особливу увагу за семантико-конструктивним значенням в обох концертах заслуговує *фактура*, яка є принципом тематичного мислення (його об'єктивацією) та ладогармонія. Тут Шопен відкриває шлях до впровадження фактурного тематизму, який стає характерною ознакою імпресіоністичного письма К. Дебюссі, який зовсім не випадково присвятив його пам'яті свої фортепіанні етюди.

Незважаючи на спорідненість, Концерти *e-moll* і *f-moll* мають власні особливі риси драматургії та форми. Перший із них відрізняється більшою «об'єктивністю», жанровою характеристичністю, що особливо стосується *Larghetto*, в якому присутні навіть звукозображальні моменти, що плавно відтінюють зміни емоційних станів. Характерною відмінною рисою цього концерту є і підкреслена віртуозність фіналу, в якому Ф. Шопен демонструє гру барв оркестру, спростовуючи поширену думку про службову функцію оркестрового супроводу у своїх оркестрова-фортепіанних опусах.

В обох концертах основне смислове навантаження лягає на тематизм, який ззовні видається багатоскладовим і немов би вмонтований до розділів каденційно-віртуозного типу. Зміст умовного музичного сюжету в обох концертах, особливо, у Першому, розкривається слухачем при вилученні тематичного рельєфу із загального звукового континууму, що наділяє музику особливою «орфічною магією».

В обох концертах у повному обсязі задіяні ресурси фортепіанної фактури, зокрема й такі, які у подальшому стають інноваційними при повному переході Ф. Шопена на виключно фортепіанне письмо. Це, зокрема, техніка фактурного *overlapping*'у, при якій пласти музичної фактури частково ніби закривають один одного і потребують виконавського «прояснення» за рахунок артикуляції.

Отже, говорячи про стиль концертів Ф. Шопена слід враховувати три його виміри:

- 1) музично-мовну (еквівалент засобам композиторського центру);
- 2) функціональну (увиразнення «мовно-типового» у «мовленнєво-індивідуальному»);

3) експресивну (еквівалент «засобам виконавського центру»), які слугують «образності» музичному твору).

Проте стилістичні ремарки означають лише «правила гри», встановлювані композитором чи редактором для виконавця. Ремарки мають модальний характер, прикладом чого стають всі без винятку засоби виконавського центру. Так, сила звуку при позначеннях *f* чи *p* буде різною у різних інтерпретаторів; щодо темпів, то вони ще з часів Бароко означають не стільки швидкість гри, скільки характер музики, а агогічні зрушення, тим більш, неможливо передбачити заздалегідь.

Із метою поєднання засобів обох «центрів» – композиторського та виконавського, запропоновано збірне поняття «композиторсько-виконавські ремарки», що виникає на перетині двох складових звукообразу музичного твору і реалізується остаточно у його інтерпретаційній версії.

Загальну ж композиторсько-виконавську концепцію обох шопенівських концертів визначимо поняттям «експресивно-мовний стиль», яке стосується обох означених вище складників. Обидва вони – інтерпретаційні за природою і виступають, за О. Котляревською, на двох рівнях: 1) емоційно-особистісному (послідовне втілення інтонаційно-символічного смислу твору – «твір як образ»); 2) технологічному (логізація естетичних переживань, що забезпечує диференціацію сприйняття – «образ твору»).

Досягнення контекстуальної гармонізації – узгодження обох «центрів» у виконуваному творі – передбачає створення в свідомості інтерпретатора уявного авторського тексту, який повинен сполучати стильову ясність (композиторський аспект) і свободу трактування (виконавський аспект). Останнє стосується «неточних вказівок», які охоплюють фактично весь комплекс стилістичних ремарок і відкривають шлях до інтерпретаційної свободи.

Фактурний стиль, притаманний творам епохального значення, поєднує авторське, шопенівське та ті джерела, з яких він витікав – бароковий, класицистський (графіку малюнку творів Ф. Куперена, фактурно-тематичну прозорість – В. А. Моцарта).

Виконавцеві шопенівських концертів слід мати на увазі й такі фортепіанно-фактурні новації, як техніку «звукових розсипів» і принцип *overlapping*'у, котрі слугують поліфонічній об'ємності, тембровій багатоконпонентності викладу. На виконавське трактування фактури обох концертів накладають свій відбиток і закономірності побудови великої форми, у якій деталізація засобів виконавського центру відступає на другий план, а на першому опиняються артикуляційно-штрихові моменти масштабно-узагальнюючого змісту. Особливо це стосується засобів динаміки, різноманітно використовуваної в розділах головних партій перших частин обох концертів, позначених авторськими ремарками *Maestoso*. Кульмінації на *ff* тут досягаються за рахунок крещендування, а от в обох *Larghetto*, де переважає динаміка *sotto voce*, «спалахи» пафосних почуттів, представлені на *ff*, виникають здебільшого терасоподібно.

Суттєвою ознакою шопенівської фортепіанно-фактурної атрибутики є деяка приглушеність динамічних відтінків, що контрастує з лістівським концертним стилем *al fresco*. Індивідуалізація фактури у фортепіанних партіях обох концертів доволі значна, в той час як динаміка – середньою або тихою, що надалі широко впроваджував у своїй фортепіанній музиці К. Дебюссі.

Ліричний нахил музики обох шопенівських концертів зумовлює і зміст авторських ремарок із приводу виконання тих чи інших тем та епізодів. У дисертації здійснено аналіз стилістичних ремарок в обох *Larghetto*, який показав переважання таких позначень, як: *leggiero* і *leggierissimo*, *legato* і *legatissimo*, *dolce* і *dolcissimo*, *delicatissimo*. І, навпаки, такі ремарки, як *expressivo* та *appassionato* у цих частинах використано лише однократно.

Велике значення у відтворенні шопенівської фортепіанної фактури, що поєднує просторові та часові параметри звучання, мають засоби агогіки. Деякі з них позначені самим автором або редакторами, але більшість подібних темпових мікророзршень у нотному тексті не зафіксована і є сферою власне виконавської виразності. Є закономірність й у застосуванні *rubato*, що обумовлює шопенівську стилістику. Її сутність полягає у тому, що *rubato* у фактурі гомофонного типу,

заснований на співвідношенні *cantabile – ritmico*, розподіляється нерівномірно: воно стосується мелодичної лінії, у той час, як акомпануючий пласт зберігає рівномірну метричну пульсацію. Такої виконавської диспозиції дотримувався, судячи із спогадів Ф. Ліста, сам Ф. Шопен; її ж демонструють практично всі відомі виконавці–шопеністи.

Виконавська атрибутика у фактурі обох шопенівських концертів у цілому відрізняється різноманітністю. Поряд з не регламентованістю, що відкриває шлях до інтерпретаційної свободи, в ній містяться і певні регламентації, порушення яких впливатиме на зміст звукообразів. Це стосується ремарок із приводу виконання та штрихів, а також фразування і педалізації, хоча в останній, як показує новітня виконавська практика, інтерпретатори шопенівських концертів знаходять нові гармонічні барви. У цілому ж, стильна гра шопенівських концертів означає усвідомлення виконавцями їх епохального значення цих творів, що поєднують класицистську ясність форми з романтичною свободою. Домінування того чи іншого і становить базову основу можливих виконавських версій обох концертів (разом з порівняльним та гендерним аналізом) із поправкою на індивідуальність піаністів та установки шкіл, які вони репрезентують.

РОЗДІЛ 3

ТИПОЛОГІЯ ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ФОРТЕПІАННИХ КОНЦЕРТІВ Ф. ШОПЕНА

3.1 Концерти Ф. Шопена: інтерпретаційні моделі та їхні індивідуальні відтворення. Класицистична модель: Я. Олейнічак і Д. Чоні (Перший концерт); Н. Фрейре і А. Сагалова (Другий концерт)

Концерти Ф. Шопена відносяться до числа найрепертуарніших творів у світовій фортеп'яній літературі, тому їхні інтерпретаційні версії представлені у творчості багатьох видатних піаністів ХХ – початку ХХІ століть. У більшості випадків – це майстри великої форми, які спеціалізуються на концертних жанрах, що складають левову частку їхніх концертних виступів і студійних записів. Не зважаючи на індивідуальність кожного з майстрів, у їхніх інтерпретаційних рішеннях завжди є щось спільне, витoki якого, по-перше, зумовлені самим композиторським текстом і його стилістикою, по-друге, особливостями тієї чи іншої виконавської школи, до якої належить той чи інший піаніст.

Компаративний аналіз групуються навколо відмінних якостей інтерпретації твору, які визначають його стильову атрибуцію: класицистичну, романтичну, змішану. Така типологія є доволі умовною. Проте у ній є і раціональне «зерно»: по-перше, вона пов'язана з історико-епохальними стилями, які відомі всім музикантам; по-друге – характеризує тип співвідношення композиторського і виконавського начал, реалізований у інтерпретаційному акті. У класицистичному стилі інтерпретації домінує композиторське Я і його репрезентація у авторському тексті, деталі якого «інтерпретатор–класик» намагається відтворити найадекватніше. У романтичному стилі центр тяжіння в інтерпретаційному процесі зміщується до виконавця, який прагне відкрити й акцентувати у художньому тексті твору саме те, що найбільш відповідає його ментальності, тому типу світобачення, яке складає основу його музично-слухового мислення.

Нарешті, змішаний (актуалізований) тип виконавської інтерпретації – найбільш лабільний у визначенні його сталих параметрів. У більшості випадків підкреслюється властива подібним інтерпретаціям увага до звукоколериту, «об’єктивної» реалізації звукообразу, представлених у схемі нотного тексту з мінімальною долею експресії, якщо розуміти під останньою емоційність у відтворенні звукообразів.

Представлені далі аналітичні спостереження стосуються різних типів інтерпретації Першого і Другого концертів Ф. Шопена. Такий розподіл має об’єктивні підстави: власне вибір одного з цих творів стає складовою тієї чи іншої виконавсько-стильової концепції. Тому інтерпретації Я. Олейнічака і Д. Чоні репрезентують обраний ними Перший концерт, а версії Н. Фрейре і А. Сагалової – Другий.

Януш Олейнічак (*Janusz Olejniczak*) народився у 2 жовтня 1952 року в м. Вроцлаві (Польща). Навчався у Варшаві і Лодзі у викладачів Луїзи Валецької (Luiza Walewska), Ришарда Бакста (Ryszard Bakst) і Збігнева Джевецькі (Zbigniew Drzewiecki), у Парижі – під керівництвом Константена Шмаелінга (Konstanten Schmaeling), у Швейцарії – Вітольда Малкужинські (Witold Małcużyński). Він закінчив Вищу школу музики у Варшаві в 1974 році (клас Барбари Гессе-Буковської, Barbara Hesse-Bukowska) і продовжив навчання у Варшаві у Віктора Мержанова (Wiktor Mierzanow) і Поля Бадурі-Шкоди (Paul Badura-Skoda) в Ессені (1977–1978).

У віці 15 років Я. Олейнічак став фіналістом II Міжнародного конкурсу молодих виконавців «Concertino Praha» Dvořák Radio (Чехословацьке радіо) (Чехословаччина, нині – Чехія, 1967) [152]. У 1970 році – наймолодшим 18-річним лауреатом VI премії VIII Міжнародного конкурсу піаністів імені Ф. Шопена, а також лауреатом Міжнародного конкурсу імені А. Казелли в Неаполі (1972, Італія).

Януш Олейнічак виступає у найкращих концертних залах Європи, Північної і Південної Америки, Азії і Австралії, зокрема, у залі Берлінської філармонії (Berliner Philharmonie, Німеччина), в оперному театрі «Колон» (Teatro

Colón) в Буенос-Айресі (Аргентина), паризькому Концертному залі Плєсьє (Salle-Pleyel, Франція), у токійському концертному залі Санторі (Suntory Hall, Японія), у Лінкольн центрі (Lincoln Center) – найбільшому культурному центрі Нью-Йорку (США), дюссельдорфському Тонхалле (Tonhalle Düsseldorf, Німеччина), Концертгебау в Амстердамі (Concertgebouw, Нідерланди) та інших.

Протягом чотирьох років він викладав у Академії музики в Кракові, неодноразово був членом журі фортепіанних конкурсів (зокрема, XVII Міжнародного конкурсу піаністів імені Ф. Шопена, 2015) і давав майстер-класи в Канаді, Японії, Колумбії, в Академії Моцарта в Австрії.

Репертуар Я. Олейнічака базується на творах Ф. Шопена, Ж.–Ф. Рамо, Й. С. Баха, Ф. Паєра⁵, В. А. Моцарта⁶, Ф. Шуберта⁷, Р. Шумана⁸, Ф. Ліста⁹, Й. Брамса¹⁰, А. Дворжака¹¹, М. Карловича¹² і С. Монюшко¹³, Г. Венявський¹⁴, а також інтерпретації творів композиторів ХХ сторіччя – К. Дебюссі¹⁵,

⁵ Ф. Паєр (*Fernandino Paër*). Венеціанська баркарола “La Biondina In Gondoletta” із Ольгою Пасічник (сопрано, Україна–Польща), компакт-диск звукозаписувальної фірми “Opus 111” (1999).

⁶ В. А. Моцарт. Концертне рондо для фортепіано з оркестром ля мажор, KV. 386 і Концертне рондо для фортепіано з оркестром ре мажор, KV. 382 із Симфонічним оркестром Національної філармонії, диригент – К. Корд (*Kazimierz Kord*), компакт-диск звукозаписувальної фірми “Wifon” (1981).

⁷ Ф. Шуберт. Фортепіанне тріо мі-бемоль мажор, D 99 із Вадимом Бродським (*Vadim Brodski*, скрипка), Станіславом Фірлейєм (*Stanislaw Firley*, віолончель), компакт-диск звукозаписувальної фірми “Tonpress” (Польща, 1985).

⁸ Р. Шуман. Фортепіанний квінтет мі-бемоль мажор, тв. 44 із Сілезьким струнним квінтетом (*Silesian String Quartet*, 2010).

⁹ Ф. Ліст. Цикл «Роки мандрів». «Рік другий. “Венеція і Неаполь”», S. 162 (2016).

¹⁰ Й. Брамс. Угорські танці № 1–8, компакт-диск звукозаписувальної фірми “Wifon”, 1981; Інтермецо ля мажор, тв. 118 № 1 і Інтермецо мі-бемоль мажор, тв. 118 № 6, компакт-диск звукозаписувальної фірми “Polskie Nagrania Muza”.

¹¹ А. Дворжак. Слов’янські танці, тв. 46 № 2, № 6, № 8; тв. 72 № 2 і № 7, компакт-диск звукозаписувальної фірми “Wifon”, 1981.

¹² М. Карлович. Польські пісні, тв. 1 № 1–3, № 5–6 із Стефанією Точиською (*Stefania Toczyska*), звукозаписувальна фірма “Selene Records” (2006).

¹³ С. Монюшко. Польські пісні: *Pieśń wieczorna*, *Złota rybka*, *Kozak*, *Ojciec z niebios*, *Za chlebem*, *Kurdesz*, *Boże coś Polskę* із Стефанією Точиською (*Stefania Toczyska*), звукозаписувальна фірма “Selene Records” (2006).

¹⁴ Г. Венявський. Куяв’як ля мінор із скрипалькою Каєю Данчовською (*Kaja Danczowska*), звукозаписувальна фірма “Polskie Radio. S.A.” (Польща, 2002).

¹⁵ К. Дебюссі. Прелюдія «Феєрверк» (“*Feux D’artifice*”) із циклу «24 Прелюдії» (зошит № 2), L. 123 № 12, компакт-диск звукозаписувальної фірми “Polskie Nagrania Muza”.

М. Равель¹⁶, О. Мессіан¹⁷, Г. М. Горецкі¹⁸, В. Кілар¹⁹, В. Лютославський²⁰, Г. Канчелі²¹, які одержують схвальну оцінку публіки. Він – чудовий камерний музикант, який виступає із співаками Стефанією Тоцицькою (Stefania Toczyska) і Ольгою Пасічник, скрипалями Вадимом Бродським (Vadim Brodski), Марекком Мосою (Marek Moś) і Каєю Данчовською (Kaja Danczowska), віолончелістами Анджеєм Бауером (Andrzej Bauer), Станіславом Фірлейєм (Stanisław Firley), еґрділі́нчннїє Ґрґрїїє Дї́цілі́дліїє (Hakan Rosengren), Іґ Нї́лї́чґґґґ нн́дд́оїї́чґґ ґа́рднн́їє (Silesian String Quirrtet) І і́дґлнн́дрґґґ д’ла ґл́дд́а́рїї́ ґ́ А́ннїєґа́р Дї́а́лнн́ґґґ, Еґґґґґґґґ Еґд́а́р (Kazimierz Kord), Śćć Ęґґґґґґґґ (Jerzy Maksymiuk), Ęґд́лґґ Ęї́нр (Marek Moś), Марека Піаровскі, Яцека Каспшик (Jacek Kasprzyk), Шарля Дютуа (Charles Édouard Dutoit).

У виконавському арсеналі Я. Олейнічака – понад 40 компакт-дисків. Великий шопенівський репертуар записаний для фірм “Polskie Nagrania Muza”, “Tonpress”, “Wifon”, “Opus 111”, “Camerata”, “Pony Canyon”, “Sony Classical”, “Selene Records”, “CD Accord”, “BeArTon”, “Box Music”, “Polskie Radio. S.A.”. Піаніст відзначений п’ятьма «Нагородами Фридерика» Польської індустрії звукозапису (дві у 1995 році, по одній у 2002, 2003 і 2004 роках), Officer’s Cross of the Polonia Restituta (2000), Золотою медаллю «Zasłużony Kulturze Gloria Artis» (2005) і Премією імені Перлина Пошани польської економіки в категорії культури (Perłą Honorową Polskiej Gospodarki w kategorii kultura, 2010). Здійснив декілька записів на старовинних інструментах (Ерард і Плеєр, Érard i Pleyel) із

¹⁶ М. Равель. Концерт № 1 для фортепіано з оркестром соль мажор, М 83 із Варшавським симфонічним оркестром, диригент – Є. Максимюк (Jerzy Maksymiuk), компакт-диск звукозаписувальної фірми “Sony Music” (2012).

¹⁷ О. Мессіан. Компакт-диск “Olivier Messiaen (1908–1992). Quatuor Pour la fin du Temps” за участю Марека Моса (Marek Moś, скрипка), Хакана Розенгрена (Hakan Rosengren, кларнет), Анджея Бауера (Andrzej Bauer, віолончель), звукозаписувальна фірма “CD Accord”, 2001.

¹⁸ Г. М. Горецкі. Концерт для фортепіано та струнного оркестру, тв. 40 із Камерним оркестром “AUKSO” (м. Катовіце), диригент – Марек Мос (Marek Moś), компакт-диск звукозаписувальної фірми “Box Music” (Польща, 2003).

¹⁹ В. Кілар. Концерт для фортепіано з оркестром із Варшавським симфонічним оркестром, диригент – Є. Максимюк (Jerzy Maksymiuk), компакт-диск звукозаписувальної фірми “BeArTon” (2002).

²⁰ В. Лютославський. Варіації на теми Н. Паганіні для фортепіано і симфонічного оркестру з Варшавським симфонічним оркестром, диригент – Є. Максимюк (Jerzy Maksymiuk), компакт-диск звукозаписувальної фірми “BeArTon” (2004).

²¹ Г. Канчелі. Valse Boston для фортепіано і струнних (1997) у супроводі Камерного оркестру міста Тихи АУКСО, диригент – Марек Мос (Marek Moś), компакт-диск звукозаписувальної фірми “BeArTon” (2008).

«Оркестром XVIII сторіччя Франса Брюггена» (Orkiestrą XVIII Wieku Fransa Brüggena) та оркестром Єлисейських полів під керівництвом Філіпа Герревеге (Orchestre des Champs-Élysées, Philippe Herreweghe) [173].

Януш Олейнічак записав відомі саундтреки до чотирьох кінофільмів: «Сумна нота» (“*La note bleue*”, 1991) А. Зулавські, «Тисячі» (“*Les Mille*”, 1995) С. Гралла, «Шопен. Прагнення кохання» (“*Chopin. Pragnienie milosci*”, 2002) Є. Антчака і «Піаніст» (“*The Pianist*”, 2002) Р. Поланського. Із жовтня 2015 року Януш Олейнічак викладає у Музичному університеті імені Фридерика Шопена у Варшаві.

Про власне виконання музики Ф. Шопена піаніст висловився так: «Це як райський птах, який постійно вислизає з рук. Лише іноді вдається вловити його суть, наблизитися до неї. Він пропонує безмежні можливості інтерпретації, дозволяє постійно працювати над власною естетикою, над формуванням своїх смаків, дає можливість по-іншому поглянути на ту саму роботу, мати індивідуальний і постійно новий підхід. Є в музиці Шопена щось таке, що хочеться кожного разу грати той самий фрагмент по-різному, вирізати ту саму фразу заново. При виконанні творів Шопена необхідна концепція цілого. Але остаточне бачення я створюю під час гри. Смиренність перед Шопеном не дозволяє мені прийняти одну версію, сказати, що фрагмент безповоротно найкращий у такому вигляді. Тому я змушений пробувати знову і знову» [173].

Аудіозапис Концерту № 1 для фортепіано з оркестром *e-moll*, тв. 11 Ф. Шопена у виконанні Я. Олейнічака у супроводі Польського симфонічного оркестру (Sinfonia Varsovia) під керівництвом диригента Гжегожа Новака (Grzegorz Nowak), датований 3 травня 2011 року і здійснений звукозаписувальною фірмою “CD Accord”. Загальний обсяг тривалості концерту складають 40 хвилин і 8 секунд. I частина *Allegro maestoso* триває 20 хвилин і 1 секунду [182]. II частина *Romanza: Larghetto* – 10 хвилин і 42 секунди [183]. III частина *Rondo: Vivace* – 9 хвилин і 25 секунд [184].

Інтерпретаційна версія Першого концерту 58-річного Я. Олейнічака, зрілого майстра, подається у класицистичному виконанні, спрямованій на

розкриття змісту твору шляхом виокремлення його жанрово-стилістичних прикмет: ознак полонезності у I-й частині, романсу та ноктюрну – у II-й, мазурки і краков'яку – у фіналі. Піаніст точно слугує за шопенівським текстом, відтворюючи всі авторські вказівки щодо загально-композиційної конструкції циклу (темпова, динамічна драматургія, чіткість і прозорість кордонів музичної форми кожної із трьох частин), висвітлювання фактурних змін різноманітними фігураційно-варіантними прийомами, техніки виконання віртуозних пасажів і прикрас, артикуляційних засобів (зокрема, агогіки), контрольованої імпровізаційності та ін.

Лірична концепція образності концерту піддається деталізованій градації на півтони, напіввідтінки психологічних настроїв: від іскрометності, блискучості, захопленості, мрійливості, чуттєвості, потаємності до драматизму і патетизму в кульмінаційних епізодах розробкового типу. Від створення настрою, залежать й ефектні виконавські рішення піаніста. Я. Олейнічак майстерно володіє обігранням тематичних повторів, безпедальною технікою гри, що дозволяє виконавцю створити польотний прозорий звукопис, поліфонічною технікою – висвітленням поліпластової фактури, струменистим виконанням орнаментики, високотехнічних пасажів і фіоритур, чим збагачує піаністичну скарбницю власним прочитанням шопенівського стилю *brilliant*.

Тричастинний цикл в диригентсько-виконавській інтерпретації Я. Олейнічака–Г. Новака реалізується у класицистському прочитанні, з характерним темповим протиставленням: швидко–повільно–швидко, тенденцією до камерного оркестрового звучання при незначних відхиленнях до патетичного драматизму в кульмінаційних зонах драматургії циклу.

Переможець численних міжнародних конкурсів, *Дмитро Чоні* вже здобув репутацію концертного піаніста міжнародного рівня. Він – лауреат престижних фортепіанних конкурсів: Бронзова медаль The Cliburn International Piano Competition (Форт-Ворт, штат Техас, США, 2022), Золота медаль і I премія Міжнародного конкурсу The 9th Bösendorfer USASU International Piano Competition (США, 2019), Vendome Prize at the Verbier Festival (Швейцарія, 2019),

І премія Міжнародного конкурсу піаністів у Лос-Анджелесі (США, 2018), переможець Міжнародного конкурсу Паломі О'Ші в Сантандері (Paloma O'Shea Santander International Piano Competition, Іспанія, 2018), І премія та приз глядацьких симпатій Міжнародного конкурсу піаністів ZF-Musikpreis (Німеччина, 2018), Міжнародний конкурс піаністів імені Ферруччо Бузоні (Італія, 2017), Міжнародний конкурс пам'яті Володимира Горовиця (Україна, 2017), Міжнародний конкурс піаністів в Сан-Маріно (Сан-Маріно, 2016). Також він отримав І премію Міжнародного конкурсу піаністів в Римі (Італія, 2017), І премію Міжнародного конкурсу піаністів «San Sebastian City» (Іспанія, 2017), ІІ премію Міжнародного конкурсу піаністів в Суджоу (Suzhou Jinji Lake International Piano Competition, Китай, 2017), І премію Міжнародного конкурсу піаністів в Тукумані (Аргентина, 2016), І премію Міжнародного конкурсу піаністів «Stefano Marizza» (Італія, 2016), І премію та звання абсолютного переможця Міжнародного конкурсу піаністів «Tribute to Jurica Murai» (Хорватія, 2016), І премію та Гран-прі Міжнародного конкурсу піаністів «Ville de Gagny» (Франція, 2013), І премію Міжнародного конкурсу піаністів імені Алемдара Караманова (Автономної Республіки Крим, 2009), стипендіат Президентського фонду Л. Кучми «Україна» (2009). У 2019 р. отримав престижний Prix du Piano Vern на Interlaken Classics (Швейцарія). Восени 2017 р. Дмитро отримав «Arturo Benedetti Michelangeli Prize» – головну нагороду Академії піаністів в м. Еппан (Італія) [27].

Як соліст Дмитро Чоні виступав із такими відомими оркестрами, як Симфонічний оркестр Республіки Сан-Маріно під орудою Ф. Оммасіні, Симфонічний оркестр Суджоу під орудою Алена Періса, Національний заслужений академічний симфонічний оркестр України під орудою Володимира Сіренка, Академічний симфонічний оркестр Національної філармонії України під орудою Віталія Протасова, Вараждінський камерний оркестр, Симфонічний оркестр Феніксу, RTVE Symphony Orchestra, Ensemble Esperanza. Він охоче виконує камерну музику. Разом із різноманітними ансамблями його запрошували до проектів «Colluvio» в Австрії та «Zeist Music Days» у

Нідерландах, де він отримав уроки в Адріана Бренделя, Марка Данеля та в учасників Єрусалимського квартету.

Має аудіодисковий дебют – компакт-диск звукозаписувальної фірми “Naxos” (2020): “Dmytro Choni. 2018 Winner XIX Paloma O’Shea Santander International Piano Competition. Piano Recital. Debussy, Ginastera, Ligeti, Prokofiev”. Щодо стилю виконання, Т. Невінчана у рецензії на прем’єру CD-диску зазначає: «Молодий 26-річний артист упевнено продемонстрував мистецьку зрілість, вільне володіння стильовим розмаїттям музики ХХ століття, вдумливість і вмотивованість виконавських прочитань, технічний блиск» [29]. Дз. Саф’ян у рецензії пише: «Свіжі, часом ризиковані рішення із раціональним формотворчим підходом до кожного твору, світле, чисте туше поряд з вигадливими тембровими пошуками свідчать про ненав’язливу скромність блискучої гри виконавця» [71].

Дмитро виступав на фестивалях “Kissinger Sommer Festival” і “Stars and Rising Stars” у Німеччині, “Next Generation Classic Festival Bad Ragaz”, “Verbier Festival” і “VP Bank Classic Festival” у Швейцарії, “Granada Festival” і “Santander International Festival” в Іспанії, “Dubrovnik Summer Festival” у Хорватії, “Festival Internacional Cervantino” у Мексиці, “Harmonie Starego Miasta” і VIII «Дні української музики у Варшаві–2022» у Польщі, «Київські літні музичні вечори» в Україні. Особливо важливими для Дмитра були виступи у Teatro Colon в Аргентині (м. Буенос-Айрес), у Wigmore Hall у Великій Британії (м. Лондон), в Salle Cortot у Франції (м. Париж), Minato Mirai Hall в Японії (м. Йогогама) на фестивалі “Kissinger Klavier Olymp” у Німеччині, а також запрошення на “Olive Classic Festival” у Хорватії у якості його головного соліста [27].

Дмитро Чоні народився в Києві в 1993 році. Почав брати уроки гри на фортепіано у чотири роки у Галини Заславець. Навчався в Київській середній спеціалізованій музичній школі імені М. В. Лисенка в класі Ніни Найдич та Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського у професора Юрія Кота. З 2018 року – студент Університету музики та театрального мистецтва Граца (Австрія) в класі Мілани Чернявської.

Дмитро Чоні є стипендіатом і постійним учасником Міжнародної музичної академії у Князівстві Ліхтенштейн, учасником грантової програми Благодійного фонду Vere Music Fund (із 2017 року). Також він брав уроки в майстер-класах таких відомих музикантів, як Аріє Варді, Сергій Бабаян, Павел Гілілов, Клаус Хельвіг, Григорій Грузман, Акуїлес Делле Віньє, Яков Касман, Оксана Яблонська. Як зазначив Д. Чоні: «Музика є центром мого життя, центром кожного дня. Музика – це не тільки емоції для слухачів, це емоції і для мене особисто, а також обмін енергією. Це свого роду залежність. У той же час у цьому є щоденна праця, яка потребує повної самовіддачі та концентрації. Але в цілому це приносить мені радість і душевний спокій. Якщо під час переїзду, наприклад, у мене не виходить хоча б кілька годин присвятити музиці, я відчуваю, як всередині щось змінюється» [28].

Фортепіанні концерти Ф. Шопена зайняли особливе місце у творчості молодого піаніста. Концерт № 1 для фортепіано з оркестром *e-moll*, тв. 21 Д. Чоні виконав у супроводі Наваррського симфонічного оркестру (Navarra Symphony Orchestra) під орудою диригента Хосе Мігеля Переса-Сьєрри (José Miguel Pérez-Sierra) та із Академічним симфонічним оркестром Харківської обласної філармонії під керівництвом Романа Реваковича (Roman Rewakowicz, Польща)²² [30]. Існує також відеозапис II частини *Larghetto* Концерту № 2 для фортепіано з оркестром *f-moll*, тв. 21 Ф. Шопена у виконанні Д. Чоні у фіналі 2019 Vendome Prize for Piano at the Verbier Festival у версії зі струнним квартетом [95].

Загальний обсяг тривалості Концерту № 1 у версії у супроводі Наваррського симфонічного оркестру складають 42 хвилини і 4 секунди. I частина *Allegro maestoso* триває 20 хвилин і 25 секунд (із 0:43 по 21:28). II частина *Romanza: Larghetto* – 10 хвилин і 2 секунди (із 21:37 по 31:57). III частина *Rondo: Vivace* – 9 хвилин і 35 секунд (з 32:12 по 42:07) [116].

Інтерпретація Першого концерту Ф. Шопена Дмитром Чоні вирішена у класичному прочитанні зі стильовими ознаками моцартівського піанізму.

²² Відеозапис концерту здійснений під-час концерту «Польська музика в Україні» від 9 жовтня 2021 року у Великому залі Харківської філармонії.

Стрункість, прозорість будови тричастинного циклу, чітка артикуляція мелодичних мотивів–патернів тематичного значення, беззаперечне дотримання авторських ремарок щодо рекомендованих штрихів, прийомів гри, темпоритму, динаміки, засобів педалі, метро-ритмічної пульсації тощо.

Піаністом майстерно розкривається потенціал мелодико-інтонаційного джерела тематизму (динаміка широкого мелодичного дихання, вибудовування окремих фраз у єдину пластичну інтонаційну лінію зі своїми тимчасовими кульмінаціями і спадами). Кантиленністю просякнута вся партія фортепіано (так званого «співочого» фортепіано): від експозиційно-репризних проведень основних тем частин (переважно гомофонно-гармонічної фактури), до епізодів розробкового характеру (поліфонізована фактура з елементами імітаційності й варіаційності, стреттним проведенням тем), а також у концертній віртуозно-філігранній техніці виконання фіоритур, пасажів, різноманітної орнаментики.

Кантиленність, сентиментальність, споглядальність одухотвореної лірики вважаємо проявами ментальних рис української національної школи піанізму, представником якої є Д. Чоні, а також провідної «філософії серця» або кордоцентризму (від лат. “*cors*” – серце), фундаторами якої в українській філософії є Г. Сковорода, М. Гоголь, П. Юркевич і П. Куліш. Танцювальна стихія концерту (жанрові вкраплення полонезу і романсу в I-й частині, ноктюрну і романсу у II-й частині, краков’яку і кувяв’яка в темах фіналу) також подається Д. Чоні через призму шопенівської кантилени.

Особлива камерна атмосфера оркестрового звучання створюється завдяки балансу звуку соліста і оркестру, що частково залежить від акустичних умов концертного залу та санітарно-епідеміологічних умов, пов’язаних із дотриманням дистанції при пандемії коронавірусу COVID-19 (оркестранти розсажені один від одного на 1,5 метрову дистанцію, практична відсутність глядачів у концертному залі). Підкреслені диригентом Хосе Мігелем Пересом-Сьєррою й принципи концертності: епізоди *solo* (фортепіано, соло інструментів оркестру, валторни у III частині, фаготу і флейти з фаготом в II репризи I частини) і *tutti*, темпові переключення розділів форми (швидко–повільно,

повільно–швидко), контрасти динаміки (*p–mf–f*). Останні, можна вважати чисто шопенівськими, без занадто експресивного підсилення, у межах поступового зростання й спадання динаміки.

Об'єднувальними чинниками інтерпретаційних версій Першого концерту Ф. Шопена 58-річного Я. Олейнічака і 26-річного Д. Чоні стає класична модель виконавських рішень, котра спирається на моцартівський тип піанізму, беззаперечність відтворення авторського тексту і виконавської стилістики Ф. Шопена, на лірико-жанрову диригентсько-виконавську концепцію, на тенденцію камернізації оркестрового звучання, а також, на нашу думку, ментальну близькість польської та української культур. Між двома версіями достатньо поверхнево відчувається вікова різниця. Д. Чоні, по-юнацьки більш емоційно-експресивний, ніж зрілий піаніст–філософ, естет фортепіанного стилю Ф. Шопена Я. Олейнічак. Обидва виконавці майстерно розкривають потенціал мелодико-інтонаційного джерела тематизму, жанрову драматургію циклу, володіють технікою *brilliant*.

Нельсон Фрейре (Nelson Freire, 1944–2021) – відомий бразильський піаніст. Народився в Боа-Есперанса (Бразилія). Вчитися гри на фортепіано почав у віці трьох років у Нізе Обіно (Nise Obino) та Люсії Бранко (Lucia Branco), які представляють піаністичну школу Ф. Ліста. Вперше виступив на публіці у віці п'яти років із Сонатою для клавіру, KV. 331 В. А. Моцарта. У 1957 році отримав VII премію Міжнародного конкурсу піаністів у Ріо-де-Жанейро за блискуче виконання Концерту № 5 «Королівського» для фортепіано з оркестром *Es-dur*, тв. 73 Л. Бетховена (клас Бруно Зайдльгофера (Bruno Seidlhofer), викладача Фрідріха Гульда (Friedrich Gulda) [177]. Того ж року отримав Президентський грант на навчання у Відні.

Н. Фрейре – лауреат Премії Едісона (Амстердам, 1974), I премії Міжнародного конкурсу піаністів імені Віани да Мотта (Лісабон, Португалія, 1964), володар Медалі Музичного товариства імені Діну Ліпатті у Лондоні (Велика Британія), Міжнародної музичної премії Харріет Коен (Harriet Cohen International Music Award, Велика Британія), Victoires de la Musique в номінації

«Соліст року» (2002), Премії «Граммофон» (2007), був включений компанією “Philips” до історичної серії “Great Pianists of the 20th Century”, випущеної в 1999 році. Тричі ставав номінантом «Греммі» у номінації «Найкраще сольне виконання» (2005, 2006, 2010). У березні 2007 року французький уряд призначив Н. Фрейре “Commandeur des Arts et des Lettres”, а в січні 2011 року – отримав Орден кавалера Почесного легіону – найвищої нагороди французького уряду для іноземців.

Головні якості стилю інтерпретації піаніста–віртуоза – ніжність, ліризм, поетичність, глибина. Основу його репертуару склали твори – Л. Бетховена²³ та композиторів–романтиків: Р. Шумана²⁴, Ф. Шопена²⁵, Ф. Ліста²⁶, Й. Брамса²⁷, Е. Гріга²⁸, І. Я. Падеревського²⁹, Р. Штрауса³⁰, К. Сен-Санса³¹. Численні звукозаписи Н. Фрейре здійснені на звукозаписувальних фірмах “Sony Classical”, “Teldec”, “Philips”, “Decca”, “Deutsche Grammophon”. Із 2001 року – піаніст став ексклюзивним артистом фірми “Decca”.

²³ Л. Бетховен. Andante favori фа мажор, WoO 57, 11 Багателей, тв. 119, Концерт № 4 для фортепіано з оркестром соль мажор, тв. 58 із Франкфуртським симфонічним оркестром радіо, звукозаписувальна фірма “Decca” (2022); Соната № 32 для фортепіано до мінор, тв. 111, Концерт № 5 («Королівський») для фортепіано з оркестром мі-бемоль мажор, тв. 73 із Лейпцизьким оркестром Гевандгауса, диригент – Рікардо Шії (Riccardo Chailly), звукозаписувальна фірма “Decca” (2014); Соната № 14 («Місячна») для фортепіано до-дієз мінор, тв. 27, Соната № 21 (“Waldstein-Sonate”) для фортепіано до мажор, тв. 53, Соната № 26 «Прощальна» (“Les Adieux”) для фортепіано мі-бемоль мажор, тв. 81а, Соната № 31 для фортепіано ля-бемоль мажор, тв. 110, звукозаписувальна фірма “Decca” (2007).

²⁴ Р. Шуман. Інтродукція і Allegro для фортепіано з оркестром, тв. 134 із Симфонічним оркестром Баварського радіо, диригент – Райндхард Петерс (Reinhard Peters), звукозаписувальна фірма “Decca” (2014); Арабеска для фортепіано до мажор, тв. 18, «Дитячі сцени» для фортепіано, тв. 15, «Карнавал» для фортепіано, тв. 9, «Метелики», 12 п’єс для фортепіано, тв. 2, звукозаписувальна фірма “Decca” (2003).

²⁵ Ф. Шопен. Балада № 4 фа мінор, тв. 52, Колискова ре-бемоль мажор, тв. 57, Полонез «Героїчний», тв. 53 № 6, 3 Мазурки, тв. 50, Концерт № 2 для фортепіано з оркестром фа мінор, тв. 21 із Кельнським симфонічним оркестром (Гюрценіх–оркестр), диригент – Ліонель Бренгьє (Lionel Bringuier), звукозаписувальна фірма “Decca” (2019); Концерт № 1 для фортепіано з оркестром мі мінор, тв. 11 із Симфонічним оркестром Північнонімецького радіо, диригент – Гайнц Вальберг (Heinz Wallberg), звукозаписувальна фірма “Decca” (2014); Соната № 3 для фортепіано сі мінор, тв. 58, 12 етюдів для фортепіано, тв. 25, 3 Етюди, op. posth., звукозаписувальна фірма “Decca” (2002).

²⁶ Ф. Лист. Концерт № 2 для фортепіано з оркестром ля мажор, S. 125 із Симфонічним оркестром Баварського радіо, диригент – Райндхард Петерс (Reinhard Peters), звукозаписувальна фірма “Decca” (2014).

²⁷ Й. Брамс. Концерт № 1 для фортепіано з оркестром ре мінор, тв. 15, Концерт № 2 для фортепіано з оркестром сі-бемоль мажор, тв. 83 із Лейпцизьким оркестром Гевандгауса, диригент – Рікардо Шії (Riccardo Chailly), звукозаписувальна фірма “Decca” (2015, CD 6 і CD 7) і (2006, CD 1 і CD 2); Соната № 3 для фортепіано фа мінор, тв. 5, 16 вальсів, тв. 39, 8 п’єс для фортепіано, тв. 76, 7 фантазій, тв. 116, Інтермеццо, тв. 117, 6 фортепіанних п’єс, тв. 118, 4 фортепіанних п’єс, тв. 119, звукозаписувальна фірма “Decca” (2017).

²⁸ Е. Гріг. Ліричні п’єси, тв. 12, тв. 38, тв. 43, тв. 47, тв. 54, тв. 65, тв. 68, звукозаписувальна фірма “Decca” (2019).

²⁹ І. Я. Падеревський. Miscellanea, тв. 16, звукозаписувальна фірма “Decca” (2016).

³⁰ Р. Штраус. Пісні, тв. 17 № 1–6, аранжування Л. Годовського, звукозаписувальна фірма “Decca” (2016).

³¹ К. Сен-Санс. «Карнавал тварин», зоологічна фантазія для камерного ансамблю (або для фортепіано з оркестром), R. 125, звукозаписувальна фірма “Decca” (1988).

Н. Фрейре виступав із Берлінським філармонічним симфонічним оркестром, Лейпцизьким оркестром Гевандгауза, Мюнхенським філармонічним оркестром, Симфонічним оркестром Баварського радіо, Королівський оркестр Консертгебау, Роттердамським філармонічним оркестром, Данським національним симфонічним оркестром радіо, Королівський філармонічний оркестр, Лондонським симфонічним оркестром, Шотландським симфонічним оркестром BBC, Симфонічним оркестром BBC, Ізраїльським філармонічним оркестром, Національним оркестром Франції, Оркестром Парижу, Оркестр романської Швейцарії, великими американськими оркестрами – Балтиморським, Бостонським, Чиказьким, Клівлендським, Лос-Анджелеським, Монреальським, Нью-Йоркським і Філадельфійським. Співпрацював і такими диригентами, як: П'єр Булез (Pierre Boulez, Франція), Лорін Маазель (Lorin Maazel, США), Шарль Дютуа (Charles Dutoit, Франція), Курт Мазур (Kurt Masur, Німеччина), Андре Превен (André Previn, США), Девід Зінман (David Zinman, США), Вацлав Нойман (Vaclav Neumann, Чехія), Рудольф Кемпе (Rudolf Kempe, Німеччина) [177]. Грав у ансамблі з Мартою Аргеріх, Гідоном Кремером (скрипка, Латвія–Ізраїль), Ізабеллою ван Келен (Isabelle van Keulen, скрипалька/альтистка, Нідерланди), Мішею Майським (віолончель, Ізраїль).

«Небагато живих піаністів передають щиру радість і захоплення від того, що вони є майстрами своєї справи, яскравіше й невимушено, ніж Нельсон Фрейре». – *The Guardian* [177]. “BBC Music Magazine” писав про виконання Концерту № 2 для фортепіано з оркестром *f-moll*, тв. 21 Ф. Шопена Н. Фрейре: «...Рідкісний знавець не впізнав би тут великого майстра в ліричній, ритмічно бадьорій, духовно насиченій грі» [177].

Два фортепіанні концерти Ф. Шопена у виконанні Н. Фрейре представлені у аудіотеці звукозаписувальної фірми “Десса”. Так, Концерт № 1 Н. Фрейре записав у 2014 р. із Симфонічним оркестром Північнонімецького радіо (NDR–Sinfonieorchester), диригент – Гайнц Вальберг (Heinz Wallberg), а Концерт № 2 – у 2019 р. з Кельнським симфонічним оркестром (Гюрценіх–оркестр, Gürzenich-Orchester Köln), диригент – Ліонель Бренгье (Lionel Bringuier).

Пропонований аналіз спирається на відеозапис Концерту № 2 для фортепіано з оркестром *f-moll*, тв. 21 Ф. Шопена у виконанні Нельсона Фрейре у супроводі Філармонічного оркестру Радіо Франції (l'Orchestre philharmonique de Radio France) під керуванням фінського диригента Мікки Франка (Mikko Franck), датований 26 квітня 2019 року і записаний у залі Паризької філармонії (Philharmonie de Paris). Загальний обсяг тривалості концерту складають 29 хвилин і 51 секунду (з 0:10 по 30:38). I частина *Maestoso* триває 13 хвилин і 34 секунди (з 00:10 по 13:44). II частина *Larghetto* – 8 хвилин і 6 секунд (з 14:17 по 22:23). III частина *Allegro vivace* – 8 хвилин і 11 секунд (з 22:27 по 30:38) [115].

Другий концерт Ф. Шопена виконаний Н. Фрейре у віці 75 років (за два роки до смерті) уособлює квінтесенцію його зрілого піаністичного стилю. Виконавська глибина, психологічна всеосяжність, емоційна чуттєвість, зосередженість на деталях (авторські ремарки щодо прийомів гри, темпів), смарагдові переливи орнаментики якнайкраще відображають романтичний світ музики Ф. Шопена. Танцювальний зріз (ознаки полонезу, ноктюрну, романсу, мазурки, куяв'яка) не акцентується піаністом як характерно-національний знак об'єктивної жанрової стихії, а переосмислені в якості «вкраплень» до ліричного висловлювання Я-автора.

Попри вплив традицій піаністичної школи Ф. Ліста, стиль *al fresco* частково виражений у філігранній техніці виконання фіоритур, пасажів, складної орнаментики, та загалом, у концертному оркестровому фортепіанному звучанні. Відчувається тяжіння до французької школи клавесиністів – в аристократизмі звуку, поетичній окриленості образів, легкості виконання надскладних віртуозних елементів, дрібній філігранній техніці, моторності й рухливості, а також у «генному» відчутті форми рондо (у фіналах концерту). Неповторний шопенівський стиль відтворюється піаністом засобами *rubato*, стримано-помірної імпровізаційності у розробкових «етюдно-пасажних» хвилях, що призводять до кульмінаційних сплесків на граничних розділах форми.

Виконавсько-диригентська концепція тричастинного циклу Н. Фрейре–М. Франка наближена до програмного симфонізму, з його протискладеними

епіко-драматичними і лірико-споглядальними образами, масштабністю симфонічного полотна, елементами монотематизму, віртуозною колористикою, принципами концертності. Партія соліста і симфонічний оркестр сприймається як цілісний злагоджений організм, збалансований за звуком і співвідношенням виконавських груп.

*Анна Сагалова*³² вважається однією з кращих представниць «українського шопеніанства» у ХХІ столітті. Щодо власних виконавських вподобань і стилю, А. Сагалова каже в одному з інтерв'ю: «Я зростала, слухаючи Кемпфа, Шнабеля, Аррау, Мікеланджелі та Гулда. Одним із найбільших вражень у моєму житті було відвідування майстер-класу Леона Флейшера (одного зі студентів Шнабеля) і відчуття в його грі повагу та любов до кожної ноти. З 14 років у мене був один і той же вчитель – *Тетяна Веркіна*. Вона сильно вплинула на мене не лише як музикант, а й як особистість. Я виростала на тому, що їй було близько. <...> Вона вчили не стільки віртуозності, скільки відповідальності за кожну зіграну ноту і пропускання її крізь себе, навіть якщо це йде на шкоду техніці. Нас багато вчили читати, і не тільки фахову літературу, тому що від ступеня обізнаності і

³² Анна Володимирівна Сагалова – заслужена артистка України (2019), лауреатка I премії I Міжнародного фестивалю-конкурсу молодих піаністів “Classic-Podillya-2004” (м. Хмельницький), II премії Міжнародного конкурсу піаністів “Karl Drechsel Förderpreis” (Німеччина, 2006), стипендіатка Міського голови у номінації «За особливі досягнення у музичній діяльності» (2005), III премії IV Міжнародного конкурсу піаністів “Fausto Zadra” (Італія, 2007), фіналістка 12-го Міжнародного конкурсу піаністів Pacific Piano Competition (Канада, 2008). Вона є доктором мистецтва, голова і співзасновниця Громадської організації «Виконавці академічної музики “Академум”», арт-директорка Міжнародного конкурсу музичного мистецтва «Харківські Асамблеї», співавторка музично-соціальних проєктів «Музика проти раку» та «Ноти здоров'я», а також організаторка просвітницьких акцій і концертів, спрямованих на популяризацію класичної музики в Україні.

Народилася у 1982 році. У 2006 році закінчила Харківський державний інститут мистецтв імені І. П. Котляревського по класу фортепіано (клас професорки, народної артистки України Т. Б. Веркіної), у 2010 – асистентуру-стажування. З 2004 по 2006 роки – концертмейстер, з 2006 року – викладач кафедри спеціального фортепіано. Володарка іменної стипендії для піаністів Вищої школи музики імені Ф. Ліста у м. Веймар (Німеччина, курс аспірантури 2009–2010 рр.), клас професора Г. Отто. Має аудіо-запис на компакт-диску музики польського композитора Костянтина Горського, зокрема його фортепіанної увертюри (Польща, 2010) [68]. Виступала в концертному залі Бернської державної радіостудії з трансляцією на центральному радіо Швейцарії; на фортепіанному фестивалі у м. Трір (Німеччина), у Міжнародному музеї Червоного хреста в Женеві (Швейцарія); в Бьозендорфер-холі у Відні (Bösendorfer Hall, Австрія); на Міжнародному музичному фестивалі в Любостроні (Польща); в Будинку-музеї Ф. Ліста і концертному залі Альтенбург у Веймарі (Німеччина, 2009–2010); на Міжнародному фестивалі камерної музики в Шанхаї (Китай); в різних залах Познані в межах Днів української культури в Польщі. Піаністка – членкиня журі міжнародних конкурсів, авторка майстер-класів в Україні та за кордоном. Із червня 2022 року – емігрувала з сином до м. Ванкувер (Канада) внаслідок російського вторгнення в Україну [181].

У репертуарі А. Сагалової – твори Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Мендельсона-Бартольді, Д. Бортнянського, М. Лисенка, В. Косенка, М. Скорика, М. Кармінського, В. Птушкіна, А. Підгорної (Канада).

життєвого досвіду залежить те, що ти можеш висловити на сцені. Це більше про те, що ви граєте, а не про те, як. Ви можете зіграти музичну фразу 20 різними способами. У мене виникла звичка придумувати текст для кожного твору, який я граю, бажано дві різні версії, призначені для досконалості звучання. Ви повинні робити музику не просто красивою, а й змістовною» [181].

Відеозапис Концерту № 2 для фортепіано з оркестром *f-moll*, тв. 21 Ф. Шопена в інтерпретації А. Сагалової у супроводі Академічного симфонічного оркестру Харківської філармонії під керуванням художнього керівника і головного диригента, народного артиста України, лауреата Міжнародного конкурсу імені Вахтанга Жорданії Юрія Янка, датований лютим 2016 року. Загальний обсяг тривалості концерту складають *31 хвилину і 31 секунду*. I частина *Maestoso* триває *14 хвилин і 6 секунд* [102]. II частина *Larghetto* – *9 хвилин і 21 секунда* [103]. III частина *Allegro vivace* – *8 хвилин і 4 секунди* [1].

Виконавську версію Другого концерту Ф. Шопена А. Сагалової–Ю. Янка можна віднести до бетховенської моделі конфліктної драматургії. Оркестрова експозиція сонатного *allegro* I частини концерту, а потім і експозиційне проведення теми ГП у фортепіано стають темою–«поштовхом», напруженим драматичним вектором образності твору. Взаємодія оркестру і соліста, як єдиного організму, із точки зору спільного тематизму, темпової, динамічної драматургії, створюють *монологізований, поемний тип розгортання музичної події*, закладений композитором у драматургію твору.

Виконавській інтерпретації А. Сагалової притаманний маскулінний тип піанізму, іноді забарвлений підкреслено патетичними, драматичними сплесками-кульмінаціями. Кожен звук партії оркестрового фортепіанно підпорядкований єдиній інтонаційно-мотивній лінії розвитку, котрий просочує навіть віртуозні, орнаментально-імпровізаційні епізоди концерту, чіткій метро-ритмічній пульсації, як «двигунові» розвитку (одна із ознак класичного типу інтерпретації). Ліричні теми (побічні I-ї та II-ї частин) сповнені самоспоглядання, філософського осягнення людських почуттів. У прочитанні А. Сагалової – це своєрідний монолог. Інтонаційній сфері властива мелодична

пластика, широке дихання, прозора гомофонно-гармонічна фактура, розлогий орнаменталізм (шопенівський стиль *brilliant*) попри економне використання *rubato* у фразуванні.

Жанрово-колористичний фінал подається піаністкою через діалог двох образних сфер: конфліктно-драматичної і лірико-ігрової, і завершується оповідь з великим розмахом, перекидаючи композиційну арку з I частиною.

Таким чином, спираючись на компаративний метод, ми визначили ключові особливості **класицистичного** стилю інтерпретації шопенівських концертів у версіях Н. Фрейре і А. Сагалової. Вибір концертів свідчить про те, що, не зважаючи на спільні установки, ці виконавці дотримуються різних підходів до сутності шопенівського піанізму.

Н. Фрейре – представник бразильсько-угорської (сполука національного і лістівського типів піанізму Нізе Обіно/Люсії Бранко) та німецької шкіл (Бруно Зайдльгофер) концепційно вирішує Другий концерт Ф. Шопена у стилі програмного симфонізму романтиків, з протискладенням епіко-драматичними і лірико-споглядальними образами, масштабністю, монотематизмом і колористикою, принципами концертності на кшталт *al fresco*, виражений віртуозним виконанням фіоритур, пасажів, складної орнаментики, та загалом, у *оркестрово-фортепіанному* звучанні. Піаніст тяжіє й до французької школи клавесиністів, що унаочнюється в аристократизмі звуку, поетичній окриленості образів, легкості виконання надскладних віртуозних елементів, дрібній філігранній техніці, моторній рухливості, у «генному» відчутті форми рондо (фінал). Але попри стильові впливи, Н. Фрейре, як представника **класицистичного типу інтерпретації** зберігає провідним уртекст твору, якнайкраще відображає романтичний світ Ф. Шопена.

34-річна А. Сагалова, представниця української школи піанізму (харківської у обличчі Т. Веркіної із вкрапленнями російської, зокрема, московської у обличчі С. Нейгауза, викладача Т. Веркіної) Другий концерт Ф. Шопена у диригентсько-виконавській інтерпретації за стилістикою також вирішує через бетховенську (конфліктно-драматичну) модель, в якій темою–

«поштовхом», напруженим драматичним вектором розвитку тематизму стає тема ГП, іноді забарвлений підкреслено патетичними, драматичними сплесками-кульмінаціями. Кожен звук партії оркестрового фортепіанно підпорядкований єдиній інтонаційно-мотивній лінії розвитку, котрий просочує навіть віртуозні, орнаментально-імпровізаційні епізоди концерту, чіткій метро-ритмічній пульсації, як «двигунові» розвитку.

3.2 Романтична модель: версії А. Рубінштейна і Х. Буніатішвілі (Другий концерт); Г. Черни-Стефанської та Я. К. Бройї (Перший концерт)

Як вже відзначалося, ознаками романтичної інтерпретаційної моделі є доволі широкий діапазон змістовних, технічних засобів і прийомів «виконавського центру», котрі групуються навколо поняття «суб'єктивне». Зокрема, йдеться про пріоритет виконавського «Я» над композиторським, що, проте, потребує розшифровки в конкретних умовах у співвідношеннях цих двох творчих начал, а саме – на прикладі окремого твору.

У даному підрозділі в якості представників романтичного напрямку в шопенізмі обрано чотири творчі особистості – А. Рубінштейна, Я. К. Бройї, Г. Черни-Стефанську та Х. Буніатішвілі. Три перші особистості репрезентують польську піаністичну школу, яка складалася у витоках як саме шопенівська, романтична, але згодом набула світового значення як еталон внутрішнього національно-ментального проникнення до духовного світу шопенівського піанізму. Саме ментальна схожість об'єднує стилі цих трьох видатних піаністів ХХ століття, творчість яких вже стала класикою по відношенню до інтерпретацій не лише шопенівської спадщини, але й всієї світової фортепіанної музики, що формувалася під знаком феномену «шопенізм». Четверта піаністка – представниця грузинської школи піанізму (Х. Буніатішвілі), котра міцно спирається на етнопсихологічні характеристики нації, викарбувані, в її музичній природі – грузинському фольклорі, типі мислення: поліфонічності, метро-ритмічному, агогічному багатстві, чуйності до ладо-тонального і гармонійного різноманіття, інтонаційно-мелодійній виразності, ясності, багатоплановості у

складних фактурних побудовах, віртуозному блиску, а також рівні природнього артистизму.

Для повноти охоплення нами обрано виконання цими майстрами одного з двох шопенівських концертів – Другого у А. Рубінштейна і Х. Буніатішвілі та Першого у Г. Черни-Стефанської і Я. К. Бройї. Такий вибір є не випадковим: при всій схожості композиційно-драматургічних рішень ці концерти є доволі різними. У Другому концерті, який, як відомо писався раніше Першого, романтичний пафос і лірика поєднуються з суттєвими впливами класицистської моделі жанру, а у Першому його прояв є більш відкритим і автономним. Саме тому А. Рубінштейну, який залишив нам у спадок антологію всієї фортепіанної музики Ф. Шопена, як видається, більш близьким є Другий концерт *f-moll*, хоча він виконує і Перший. В якості підтвердження цього припущення наведемо далі факти з творчої біографії цього великого піаніста ХХ століття, ім'я якого увійшло до пантеону найвидатніших майстрів світового фортепіанного мистецтва.

Як свідчать наявні джерела, А. Рубінштейн (1887–1982) уособлює своєю творчістю «мейнстрім» світового романтичного піанізму Новітнього часу. Його творчий шлях був тісно пов'язаним із політичними катаклізмами, зокрема, з двома світовими війнами, наслідки яких позначилися на світогляді й творчості всіх представників мистецької еліти першої половини ХХ століття. Виступивши спочатку як піаніст–вундеркінд (1900-ті – 1910-ті роки), він, отримавши доволі негативні відгуки американської критики («він ще дуже молодий для серйозних виступів» [5]) А. Рубінштейн майже три десятиліття не заявляв про себе як концертуючий піаніст. Але надзвичайна музична обдарованість допомогла йому зберегти виконавську форму. Вже у 1937 році та ж сама американська преса називала його «одним із найвидатніших піаністів ХХ століття» [5].

Артур Рубінштейн народився у 1887 році в польському місті Лодзь. Перші уроки гри на фортепіано отримав у Адольфа Прехнера, потім – у Олександра Ружицького в Варшаві. З 1897 року теоретичні дисципліни вивчав у Берлінській Вищій школі музики (Hochschule für Musik) у клас М. Бруха і

Р. Кана, гру на фортепіано – у класі К. Г. Барта (учня Ф. Ліста). У 1904 році підписав контракт із імпресаріо Габріелем Астрюком, згідно з яким, за організацію концертів відтепер відповідав вищезгаданий імпресаріо. У тому ж році піаніст переїжджає до Парижа. «Із цього моменту розпочалася велика міжнародна кар'єра піаніста. Він здійснював турне по всьому світу: грав у США (у Карнегі-Холі в Нью-Йорку, Філадельфії, Чикаго та Бостоні), Відні, Римі, Росії, Лондоні (виступив дуєтом із Пабло Касальсом і Жаком Тібо), в Іспанії, багато разів виступав у Варшаві (серії сольних і камерних концертів, зокрема, зі скрипалем Павлом Коханьським і віолончелістом Яном Себеліком, а також симфонічні концерти з оркестром Варшавської філармонії під керуванням Еміля Млинарського, Гжегожа Фітельберга та Хенріка Опінського). У 1917–1918 роках вперше вирушив на гастролі до Південної Америки, де виступив у Буенос-Айресі, у Монтевідео, Сантьяго-де-Чілі та Ріо-де-Жанейро» [53]. «У жовтні 1939 року емігрував із сім'єю до США, де 1946 року отримав американське громадянство. На знак протесту проти нацистських злочинів до закінчення своєї кар'єри відмовлявся виступати в Німеччині.

Вперше після другої світової війни музикант відвідав Польщу у 1958 році та дав концерти у Кракові та Варшаві. 1960 року був почесним головою VI Міжнародного конкурсу піаністів імені Ф. Шопена (на відкритті виконав «Фортепіанний концерт *f-moll*» Фридерика Шопена за участю Оркестру Національної філармонії під керуванням Вітольда Ровицького). В 1966 році Артур Рубінштейн відкрив X Міжнародний фестиваль сучасної музики «Варшавська осінь», виконавши присвячену йому «Четверту симфонію» Кароля Шимановського; Оркестром Національної філармонії диригував Станіслав Віслоцький. У 1975 році Рубінштейн виступив у ювілейному концерті з нагоди 60-річчя Лодзинської філармонії, зігравши «Концерт *f-moll*» Шопена, а також «Фортепіанний концерт *Es-dur*» Бетховена у супроводі оркестру Лодзинської філармонії. Його останній публічний виступ відбувся у травні 1976 року в лондонському Вігмор-Холлі, а 1979 року він востаннє відвідав Польщу та своє рідне місто» [53].

До репертуару піаніста увійшли твори: Й. Гайдна³³, В. А. Моцарта³⁴, Л. Бетховена³⁵, Ф. Ліста³⁶, Р. Шумана³⁷, Ф. Шуберта³⁸, Ф. Мендельсона-

³³Й. Гайдн. Andante і варіації для клавiру фа мiнор, звукозаписувальна фiрма "RCA Victor Red Seal" (1964).

³⁴В. А. Моцарт. Концерт № 23 для клавiру з оркестром ля мажор, KV. 488 iз Лондонським симфонiчним оркестром, диригент – Джон Барбiроллі (John Barbirolli) (1931), iз Симфонiчним оркестром Сент–Луїса, диригент – Володимир Гольшман (Vladimir Golschmann), звукозаписувальна фiрма "RCA Victor Red Seal" (1958); Концерт № 24 для фортепiано з оркестром до мiнор, К. 491 iз The Symphony of the Air, диригент – Йозеф Крiпс (Josef Alois Krips), звукозаписувальна фiрма "RCA Victor Red Seal" (1961); Рондо ля мiнор, KV. 511, звукозаписувальна фiрма "RCA Victor Red Seal" (1961); Концерт № 21 для клавiру з оркестром до мажор, KV. 467 iз RCA Victor Orchestra, диригент – Альфред Валленштейн (Alfred Wallenstein), звукозаписувальна фiрма "RCA Victor Red Seal" (1962); Концерт № 17 для клавiру з оркестром соль мажор, KV. 463 iз RCA Victor Orchestra, диригент – Альфред Валленштейн (Alfred Wallenstein), звукозаписувальна фiрма "RCA Victor Red Seal" (1964); Концерт № 20 для клавiру з оркестром ре мiнор, KV. 466 iз RCA Victor Orchestra, диригент – Альфред Валленштейн (Alfred Wallenstein), звукозаписувальна фiрма "RCA Victor Red Seal" (1964).

³⁵Л. Бетховен. Соната № 23 («Анастiона») для фортепiано фа мiнор, тв. 57, звукозаписувальна фiрма "RCA Victor Red Seal" (1946); Соната № 8 («Патетична») для фортепiано до мiнор, тв. 13, звукозаписувальна фiрма "RCA Victor Red Seal" (1949); Концерт № 4 для фортепiано з оркестром соль мажор, тв. 58 iз Королiвським фiлармонiйним оркестром, диригент – Томас Бiчем (Sir Thomas Beecha) (1947), iз The Symphony of the Air, диригент – Йозеф Крiпс (Josef Alois Krips), звукозаписувальна фiрма "RCA Victor Red Seal" (1958), iз Нью-Йоркським фiлармонiчним оркестром, диригент – Дiмитрiс Мiтропулос (Dimitri Mitropoulos), звукозаписувальна фiрма "Archipel Records. Island Collection" (2002); Соната № 18 («Полювання») для фортепiано мi-бемоль мажор, тв. 31 № 3, звукозаписувальна фiрма "RCA Victor Red Seal" (1950); Концерт № 3 для фортепiано з оркестром до мiнор, тв. 37 iз Симфонiчним оркестром, диригент – Артуро Тосканiнi, iз The Symphony of the Air, диригент – Йозеф Крiпс (Josef Alois Krips), звукозаписувальна фiрма "RCA Victor Red Seal" (1958); Концерт № 5 («Королiвський») для фортепiано з оркестром мi-бемоль мажор, тв. 73 iз The Symphony of the Air, диригент – Йозеф Крiпс (Josef Alois Krips), звукозаписувальна фiрма "RCA Victor Red Seal" (1957); Соната № 8 для скрипки i фортепiано соль мажор, тв. 30 № 3 iз скрипалем Генрiком Шерiнгом (Henryk Szeryng), звукозаписувальна фiрма "RCA Victor Red Seal" (1962); Трiо № 6 для скрипки, виолончелi i фортепiано сi-бемоль мажор, тв. 97 iз Яшею Хейфецем (Jascha Heifetz, скрипка), Емануелем Фоераманном (Emanuel Feuermann, виолончель), звукозаписувальна фiрма "RCA Victor Red Seal" (1963); Концерт № 2 для фортепiано з оркестром сi-бемоль мажор, тв. 19 iз The Symphony of the Air, диригент – Йозеф Крiпс (Josef Alois Krips), звукозаписувальна фiрма "RCA Victor Red Seal" (1958); Концерт № 1 для фортепiано з оркестром до мажор, тв. 15 iз The Symphony of the Air, диригент – Йозеф Крiпс (Josef Alois Krips), звукозаписувальна фiрма "RCA Victor Red Seal" (1958).

³⁶Ф. Лiст. Концерт № 1 для фортепiано з оркестром мi-бемоль мажор, S. 124 iз Даллаським симфонiчним оркестром, диригент – Антал Доротi (Antal Dorati), звукозаписувальна фiрма "RCA Victor Red Seal" (1947), iз Чиказьким симфонiчним оркестром, диригент – Фрiц Райнер (Fritz Reiner), звукозаписувальна фiрма "RCA Victor Red Seal" (1957), iз RCA Victor Orchestra, диригент – Альфред Валленштейн (Alfred Wallenstein), звукозаписувальна фiрма "RCA Victor Red Seal" (1957); Похорон № 7 (iз «Поетичних i релiгiйних гармонiй»), Вальс-експромт, Мефiсто-вальс, Мрiї кохання № 3 ля-бемоль мажор, Угорська рапсодiя № 10 мi мажор, Розрада № 3 ре-бемоль мажор, Угорська рапсодiя № 12 до-дiез мiнор, звукозаписувальна фiрма "RCA Victor Red Seal" (1956).

³⁷Р. Шуман. Концерт для фортепiано з оркестром ля мiнор, тв. 54 iз RCA Victor Symphony Orchestra, диригент – Вiльям Стайнберг (William Steinberg), звукозаписувальна фiрма "RCA Victor Red Seal" (1948); Фантастичнi п'єси, тв. 12, звукозаписувальна фiрма "RCA Victor Red Seal" (1950); Фортепiанний квiнтет мi-бемоль мажор, тв. 44 iз Квартетом Паганiнi (The Paganini Quartet): Генрi Тем'янка (Henri Temianka, скрипка), Роберт Корт (Robert Courte, альт), Адольф Фрезiн (Adolphe Frezin, виолончель), звукозаписувальна фiрма "RCA Victor Red Seal" (1950), iз квартетом «Гварнерi» ("Guarneri Quartet"), звукозаписувальна фiрма "RCA Victor Red Seal" (1968); «Карнавал», тв. 9, звукозаписувальна фiрма "RCA Victor Red Seal" (1957); Фантазiя in C, тв. 17, Новелети, тв. 21 № 1–2, звукозаписувальна фiрма "RCA Victor Red Seal" (1965).

³⁸Ф. Шуберт. Трiо для скрипки, виолончелi i фортепiано сi-бемоль мажор, тв. 99 iз Яшею Хейфецем (Jascha Heifetz, скрипка), Емануелем Фоераманном (Emanuel Feuermann, виолончель), звукозаписувальна фiрма "RCA Victor Red Seal" (1963), звукозаписувальна фiрма «Всесоюзна студiя грамзапису» (1963); Експромти, тв. 90 № 3–4, звукозаписувальна фiрма "RCA Victor Red Seal" (1964); Соната для фортепiано, op. posth., звукозаписувальна фiрма "RCA Victor Red Seal" (1969).

Бартольд³⁹, Й. Брамса⁴⁰, Е. Гріга⁴¹, А. Дворжака⁴², К. Сен-Санса⁴³, М. Равеля⁴⁴, К. Дебюссі⁴⁵, С. Франка⁴⁶, Г. Форе⁴⁷, К. Шимановського⁴⁸, І. Альбеніса, М. де Фальї⁴⁹, Е. Віли Лобоса⁵⁰, Р. Штрауса⁵¹ [105].

³⁹ *Ф. Мендельсон-Бартольді*. Фортепіанне тріо № 1 ре мінор, тв. 49 із Яшею Хейфецем (скрипка), Григорієм П'ятигорським (віолончель), звукозаписувальна фірма "RCA Victor Red Seal" (1951).

⁴⁰ *Й. Брамс*. *Концерт № 2* для фортепіано з оркестром сі-бемоль мажор, тв. 83 із Лондонським симфонічним оркестром, диригент – Альберт Коутс (Albert Coates), (1930), із Бостонським симфонічним оркестром, диригент – Шарль Мюнш (Charles Munch), RCA Victor Symphony Orchestra, диригент – Йозеф Кріпс (Josef Alois Krips), звукозаписувальна фірма "RCA Victor Red Seal" (1959); *Интермеццо, тв. 117 № 1–2, тв. 188 № 2, № 6, тв. 76 № 3, Равсодії, тв. 79 № 1, тв. 199 № 4, Равсодія сі мінор (завершена) (1946); Соната № 3 для фортепіано фа мінор, тв. 5, звукозаписувальна фірма "RCA Victor Red Seal"; Тріо № 1 сі мажор, тв. 8 із Яшею Хейфецем (скрипка), Емануелем Фоерманном (Emanuel Feuermann, віолончель), звукозаписувальна фірма "RCA Victor Red Seal"; Концерт № 1 для фортепіано з оркестром ре мінор, тв. 15 із Чиказьким симфонічним оркестром, диригент – Фріц Райнер (Fritz Reiner), звукозаписувальна фірма "RCA Victor Red Seal" (1954), із Бостонським симфонічним оркестром, диригент – Еріх Ляйнсдорф (Erich Leinsdorf), звукозаписувальна фірма "RCA Victor Red Seal" (1966); Соната № 1 для скрипки і фортепіано соль мажор, тв. 78 із скрипалем Генріком Шерінгом (Henryk Szeryng), звукозаписувальна фірма "RCA Victor Red Seal" (1962); Соната № 2 для скрипки і фортепіано ля мажор, тв. 100, Соната № 3 для скрипки і фортепіано ре мінор, тв. 108 зі скрипалем Генріком Шерінгом (Henryk Szeryng), звукозаписувальна фірма "RCA Victor Red Seal" (1962); Тріо для скрипки, віолончелі і фортепіано сі мінор, тв. 8 із Яшею Хейфецем (Jascha Heifetz, скрипка), Емануелем Фоераманном (Emanuel Feuermann, віолончель), звукозаписувальна фірма "RCA Victor Red Seal" (1963); *Фортепіанний квінтет фа мінор*, тв. 34 із Квартетом «Гварнері» ("Guarneri Quartet"), звукозаписувальна фірма "RCA Victor Red Seal" (1966); *Фортепіанний квінтет № 1 соль мінор*, тв. 25 і *Фортепіанний квінтет № 3 домінор*, тв. 60 із Квартетом «Гварнері», звукозаписувальна фірма "RCA Victor Red Seal" (1972).*

⁴¹ *Е. Гріг*. Концерт для фортепіано з оркестром ля мінор, тв. 16 у супроводі Філадельфійського симфонічного оркестру, диригент – Юджин Орманді (Eugene Ormandy), звукозаписувальна фірма "Victor Records" (1941); у супроводі RCA Victor Symphony Orchestra, диригент – Антал Дороті (Antal Dorati), звукозаписувальна фірма "RCA Victor Red Seal" (1947); Балада, тв. 24, Колискові, тв. 68, № 5, тв. 38, № 1, Весняні танці, тв. 7, № 6, тв. 38 № 5, Народні пісні, тв. 38 № 2, тв. 12 № 5, Папійон, тв. 43 № 1, Пастушок, тв. 54 № 1, Маленька пташка, тв. 43 № 4, Ельфійський танець, тв. 12 № 4, Альбомний листок, тв. 28 № 4, Марш гномів, тв. 54 № 3, звукозаписувальна фірма "RCA Victor Red Seal" (1955).

⁴² *А. Дворжак*. *Фортепіанний квінтет № 2* ля мажор, тв. 81 із Квартетом «Гварнері», звукозаписувальна фірма "RCA Victor Red Seal" (1972).

⁴³ *К. Сен-Санс*. *Концерт № 2* для фортепіано з оркестром соль мінор, тв. 22 із Symphony Of The Air, диригент – Альфред Валленштейн (Alfred Wallenstein), звукозаписувальна фірма "RCA Victor Red Seal" (1958), із Філадельфійським оркестром, диригент – Юджин Орманді (Eugene Ormandy) звукозаписувальна фірма "RCA Victor Red Seal" (1970), із Нью-Йоркським філармонічним оркестром, диригент – Дімітріс Мітропулос (Dimitris Mitropoulos), звукозаписувальна фірма "Archipel Records. Island Collection" (2002).

⁴⁴ *М. Равель*. Тріо для скрипки, віолончелі і фортепіано ля мінор із Яшею Хейфецем (скрипка), Григорієм П'ятигорським (віолончель), звукозаписувальна фірма "RCA Victor Red Seal" (1951).

⁴⁵ *К. Дебюссі*. «Затонулий Собор» із циклу 24 Прелюдії для фортепіано (зошит 1), L. 117, «Присвята Рамо» із циклу «Образи» для фортепіано (зошит 1), L. 110, «Золоті рибки» із циклу «Образи» для фортепіано (зошит 2), L. 111, «Ундіна» з циклу «24 Прелюдії для фортепіано» (зошит 2), L. 123, звукозаписувальна фірма "RCA Victor Red Seal" (1978).

⁴⁶ *С. Франк*. Соната для скрипки і фортепіано ля мажор із скрипалем Яшею Хейфецем (1942); Прелюдія, хорал і fuga, звукозаписувальна фірма "RCA Victor Red Seal" (1957).

⁴⁷ *Г. Форе*. *Фортепіанний квінтет № 1* до мінор, тв. 15 із Квартетом Паганіні (The Paganini Quartet): Генрі Тем'янка (Henri Temianka, скрипка), Роберт Корт (Robert Courte, альт), Адольф Фрезін (Adolphe Frezin, віолончель), звукозаписувальна фірма "RCA Victor Red Seal", із Квартетом «Гварнері», звукозаписувальна фірма "RCA Victor Red Seal" (1974).

⁴⁸ *К. Шимановський*. Концертна симфонія для фортепіано з оркестром, тв. 60 із Лос-Анджелеським філармонічним оркестром, диригент – Альфред Валленштейн (Alfred Wallenstein), звукозаписувальна фірма "RCA Victor Red Seal".

⁴⁹ *М. де Фалья*. Ночі в садах Іспанії (Noches En Los Jardines De España) із Симфонічним оркестром Сент-Луїса, диригент – Володимир Гольшман (Vladimir Golschmann), звукозаписувальна фірма "His Master's Voice" (1958), із Сан-Франциським симфонічним оркестром, диригент – Енріке Йорда (Enrique Jorda), звукозаписувальна фірма "RCA Victor Red Seal" (1958).

А. Рубінштейн співпрацював із такими диригентами, як: Джон Барбіролі, Даніель Баренбойм (Daniel Barenboim), Артуро Тосканіні, Володимир Гольшман (Vladimir Golschmann), Юджин Орманді (Eugene Ormandy), Антал Дороті (Antal Dorati), Томас Бічем (Sir Thomas Beecha), Вільям Стайнберг (William Steinberg), Еріх Ляйнсдорф (Erich Leinsdorf), Енріке Йорда (Enrique Jorda), Шарль Мюнш (Charles Munch), Йозеф Кріпс (Josef Alois Krips), Альфред Валленштейн (Alfred Wallenstein), Альберт Коутс (Albert Coates), Джон Барбіролі (John Barbirolli), Дімітріс Мітропулос (Dimitri Mitropoulos) та Фріц Райнер (Fritz Reiner); скрипачами – Павло Коханський, Яша Хейфець (Jascha Heifetz), Генрік Шерінг (Henryk Szeryng), віолончелістами – Емануель Фойерман (Emanuel Feuermann), П'єр Фурньє, Григорій П'ятигорський, а також струнними квартетами – “Guarneri”, “Pro Arte”, “Paganini”.

Оцінки виконавського стилю А. Рубінштейна є суто узагальнюючими. Відзначалися, зокрема, такі його якості, як «експресивність, проникливий ліризм, тонке фразування, багата гамма відтінків звучання» [5]. З огляду на романтичну модель виконавської інтерпретації навіть ці поверхові характеристики окреслюють основні риси творчої манери А. Рубінштейна як інтерпретатора шопенівських концертів, зокрема, Другого.

Відеозапис, на який ми орієнтуємося в аналізі інтерпретації Другого шопенівського концерту, датується 1975-м роком. Концерт звучить у виконанні А. Рубінштейна як соліста у супроводі Лондонського симфонічного оркестру, диригент – Андре Превін (Andre Previn). Загальний обсяг тривалості концерту складають *33 хвилини і 17 секунд*. І частина *Maestoso* триває *14 хвилин 23 секунди*. II частина *Larghetto* – *9 хвилин і 9 секунд* (з 14:33 по 23:42). III частина *Allegro vivace* – *9 хвилин і 4 секунди* (з 23:48 по 32:52) [106].

На перший погляд, піаніст, а до нього, в оркестровій експозиції – диригент, у першій частині концерту не виходять за межі авторських вказівок щодо темпу

⁵⁰Е. Віла Лобос. A Próle Do Bébe (No. 1), Alegria Na Horta (Joy In The Garden) (No. 3 of Suite Floral, op. 97), звукозаписувальна фірма “Victor Red Seal” (1944).

⁵¹Р. Штраус. Соната для фортепіано мі-бемоль мажор, тв. 18, звукозаписувальна фірма “RCA Victor Red Seal” (1953).

та його змін. Разом із тим, загальна темпова ремарка для першої частини – *Maestoso* – у трактовці А. Рубінштейном є внутрішньо контрастною, причому, не лише за рахунок *rubato*, але й у плані більш масштабних зрушень.

У цілому, в інтерпретації А. Рубінштейном першої частини Концерту *f-moll* діє тенденція до деякого уповільнення, в результаті чого перша з трьох її тем (вступ і головна партія), дещо втрачають риси активного *motto* з «майже героїчними рисами» [200, с. 501]. Замість вказівки по метроному «■ = 138», загальний темп виконання частини дорівнює приблизно 95. Якщо не зважати на внутрішню агогіку, якою, до речі, А. Рубінштейн користується досить економно, то подібна темпова установка у темі, (точніше темах) головної партії спрямовується на розкриття виконавцем двох суттєвих сторін шопенівського музичного образу: 1) мелосної природи тематичного матеріалу, який не втрачає її навіть у зв'язку з «полонезністю» та «маршевістю» (пунктирний ритм); 2) суцільним ліричним забарвленням музики всієї першої частини, що стосується не лише теми побічної партії з її «романсовістю» та «ноктюрновістю», але й матеріалу головної партії, особливо, її другого розділу, який у його наспівній темі «звучить по-моцартівськи» [200, с. 501], тобто в межах емоційно-ігрової семантики.

Ця інтерпретаційна установка дозволяє А. Рубінштейну проінтонувати теми більш рельєфно, які у Ф. Шопена завжди ніби «огорнуті» фігураційним фльором. Крім того, розповсюдження пісенності на весь тематичний матеріал впливає і на агогіку, і динаміку, де інтерпретатором чітко окреслюються контрастні мікро-зміни, після яких швидко відновлюється загальний темповий і динамічний профіль того чи іншого фактурно-тематичного утворення. Особливо характерним таке співвідношення рухового та динамічного рельєфу–фону є для побічної партії, де панує світла лірика в мажорних тонах (нагадаймо, що активно-дієва тема першого розділу головної партії в репризі та коді першої частини концерту представлена лише «натяком» [200, с. 502]).

Виконавські рішення щодо темпу та динаміки взагалі всіх засобів інтерпретації А. Рубінштейном у першій частині Концерту *f-moll*, підкреслюють

роль повільної другої частини *Larghetto* як смислового центру в драматургії твору, для якої в оригіналі проставлено метрономічну вказівку «♩ = 56». Як вважають дослідники, саме заради цієї частини і писався весь твір, у якому Ф. Шопен «говорить своєму інструменту те, що міг би сказати кому-небудь іншому» (слова Я. Івашкевича, наведені в книзі М. Томашевського [200, с. 503]). Цю точку зору по діляє і А. Рубінштейн як романтик фортепіано, для якого *світ мрій і сновидінь, що лежать за межами реальності, є світоглядною константою*.

У виконавській версії А. Рубінштейна драматургічні «події» шопенівського *Larghetto* розгортаються немов «в уповільненій зйомці» [200, с. 503]. Це стосується, насамперед, крайніх розділів форми цієї частини, де панує світлий «співочий» ноктюрн. А. Рубінштейн засобами агогіки та мікродинаміки виокремлює у мелодії романтичну «інтонему питання», що в цілому відповідає «ілюзорній реальності» цієї музики. Особливий інтерес викликає інтерпретація цим виконавцем середнього речитативно-декламаційного розділу *Larghetto*, який є інструментальним аналогом оперного речитативу (авторська ремарка *appassionato*). Саме тут, при збереженні ключового лірико-споглядального тону музики, найбільшою мірою відчувається змістовна вагомість виконавських засобів – динаміки, артикуляції, тембру. А. Рубінштейн не йде шляхом підвищення гучності та застосування дискретних штрихів, відтворюючи семантику скоріше не пристрасного пориву, а романтичного томління, для чого епізодично використовується безпедальна гра зі застосуванням *una corda*. Наразі октавні унісони теми середнього розділу *Larghetto*, які звучать на тлі тремолоючих струнних, не вилучаються із загальної концепції цього концерту, яка базується виключно на ігровій ліриці з елементами сентиментальності.

Фінал концерту, з одного боку, становить контраст «ілюзорному» світу *Larghetto*, а з другого є продовженням лірико-ігрової лінії у новій жанрово-інтонаційній площині. Деякі дослідники, зокрема М. Шульц, знаходять у фінальній частині концерту «легкий відтінок сентиментальності», що виникає завдяки мінорній тональності рефрену, до якого Ф. Шопен додає авторську

ремарку *semplice ma graziosamente* [200, с. 507]. Загальний настрій музики фіналу, який у своїй інтерпретації майстерно передає А. Рубінштейн, визначається пружним ритмом кувяв'яку. Стихія танцю, репрезентована у віртуозному фіналі Концерту *f-moll* є, проте, двоскладовою. Вона базується на двох хореїчних мотивах, перший із яких – «м'який і заспокійливий» (рефрен), а другий – «пожвавлений і задерикуватий» (куплет), що підкреслюється авторською ремаркою *scherzando* або *rubato* [200, с. 506].

Трактуючи обидві теми фіналу, А. Рубінштейн виходить із їхньої танцювальної спорідненості, яка в процесі розвитку матеріалу поступово набирає моторної активності, яка навіть дещо нагадує етюдність. Щоб подолати це відчуття у слухача, інтерпретатор, виконуючи багаторегістрові пасажі, прагне надати їм певної структурованості за рахунок агогічних і динамічних зрушень. Відтак розвиваючі розділи фіналу не мисляться як суто віртуозні, спрямовані на показ технічних можливостей піаніста (це особливо характерно для мажорної коди, яка вступає після валторнового сигналу і символізує апофеоз стрімливо моторно-танцювального руху, що підкреслюється авторською ремаркою *brillante*). Досягаючи максимального темпу, А. Рубінштейн у коді прагне чітко інтонувати фігураційні сегменти, до чого знову використовуються майже непомітні агогічні зрушення.

Відома грузинська піаністка **Хатія Буніатішвілі (*Khatia Buniatishvili*)**⁵² зробила відеозапис Концерту № 2 для фортепіано з оркестром *f-moll*, тв. 21 Ф.

⁵² Хатія Буніатішвілі (нар. 21 червня 1987 р., м. Тбілісі) – лауреат Спеціальної премії Міжнародного конкурсу молодих піаністів імені В. Горовиця (2003, Україна), І премії Конкурсу Фонду сприяння молодим музикантам Грузії, заснованого Елізабет Леонською, володар Бронзової медалі XII Міжнародного конкурсу піаністів імені Артура Рубінштейна (Arthur Rubinstein International Piano Competition, Ізраїль, 2008) та була відзначена як найкраща виконавиця твору Ф. Шопена і, як фаворит публіки. У 2010 році отримала нагороду Borletti-Buitoni Trust Award і була включена до серії BBC про артистів нового покоління, а у 2012-му – престижної премії в галузі класичної музики “Echo Klassik” (Німеччина) [155].

Надзвичайний талант Хатії був визнаний у зовсім дитячому віці. У шість років – дебютувала як солістка з оркестром, а згодом була запрошена виступати в якості запрошеної виконавиці до Швейцарії, Нідерландів, Франції, Німеччини, Бельгії, Італії, Австрії, Ізраїлю, Китаю та США. Вищу музичну освіту здобула у Тбіліській державній консерваторії імені Вано Сараджишвілі по класу фортепіано Тенгіза Амiredжибі (Tengis Amirejibi) та у Віденському університеті музики й виконавського мистецтва (Vienna's University of Music and Performing Arts) по класу фортепіано Олега Майзенберга. Виступала у відомих залах: лондонський Вігмор-холл, амстердамський Концертгебау, віденський Музикферайн, паризький Концертний зал Плейель, Берлінська філармонія, Мюнхенська філармонія, дебютувала в США в Карнегі-холі із виконанням Другого фортепіанного концерту Ф. Шопена та з фортепіанним концертом Ф. Ліста на “Sony Classical. Також Х. Буніатішвілі виконувала камерну музику: в тріо за участі Гідона Кремера (Gidons Krēmers, Латвія–Ізраїль, скрипка), Рено Капюсона (Renaud Carçon, скрипка) та

Шопена у супроводі Філармонічного оркестру радіо Саарбрюккена і Кайзерслаутерна (The Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern (DRP) під керуванням запрошеного ізраїльського диригента Аріеля Цукермана (Ariel Zuckermann), датований січнем 2011 року. Загальний обсяг тривалості концерту складають 29 хвилин і 16 секунд. I частина *Maestoso* триває 13 хвилин 12 секунд. II частина *Larghetto* – 8 хвилин 27 секунд. III частина *Allegro vivace* – 8 хвилин і 6 секунд [154].

У репертуарі грузинської піаністки – твори Ф. Шопена⁵³. Їх тепле, іноді скорботне сприймання в дзеркалі виконавського стилю Х. Буніатішвілі асоціюється із грузинською народною музикою, яка, за словами піаністки, відчутно вплинула на її музикальність. Критики підкреслюють, що гра Хатії має ауру елегантної меланхолії, котрі вона не вважає негативною рисою. «Фортепіано – найчорніший інструмент», – каже вона, є «символом музичної самотності», до якого має звикнути піаніст. «Я маю бути психологічно сильною і забути зал, якщо хочу поділитися своїм мистецтвом гри із глядачами» [153].

Другий концерт Ф. Шопена інтерпретується диригентською і виконавською концепціями А. Цукермана–Х. Буніатішвілі через лірико-драматичний тип мислення, в якому реальний процес боротьби ідей, особистостей, світ соціально-етичних конфліктів показані через заломлення глибоко індивідуального авторського «Я», голосом авторської свідомості. Музика Ф. Шопена перетворюється на пристрасну сповідь, на сторінку зі щоденника, на полум'яну і подеколи болісну сповідь.

Монологізований, наскрізний розвиток симфонічного циклу поемного типу, з елементами жанрового лейттематизму (ототожнення інтонаційних джерел і ритмічних малюнків основних тем частин, що йдуть від народнопісенної мелодики польських танців, зокрема мазурки, куяв'яка,

зі своєю сестрою Гванцою Буніатішвілі (фортепіано). Нині Хатія Буніатішвілі постійно проживає в Парижі (Франція).

⁵³ Ф. Шопен. Балада № 3 для фортепіано ля мінор, тв. 52, звукозаписувальна фірма "Burlleske" (2008); Вальс до-діз мінор, тв. 64 № 2, Мазурка ля мінор, тв. 17 № 4, Соната № 2 для фортепіано сі-бемоль мінор, тв. 35, Балада № 4 фа мінор, тв. 52, Концерт № 2 для фортепіано з оркестром фа мінор, тв. 21 із Паризьким оркестром, диригент – Пааво Ярві (Paavo Järvi), звукозаписувальна фірма "Sony Classical" (2012); Прелюдія мі мінор, тв. 28 № 4, звукозаписувальна фірма "Sony Classical" (2020).

ноктюрну, романсу, варіантно-варіаційні й фігуративні методи розробки тематизму), контрастно-складовою будовою (особливо фіналу, написаного у формі рондо з рисами сонатного *allegro* – з присутніми елементами розробки, але відсутньою другою темою в репризі), яскраво підкреслені виконавицею як результат її глибокого семіотичного аналізу партитури твору.

Наскрізний розвиток тематизму концерту (особливо I частини), у поєднанні прискореності звучання (котре деякі критики ставили докори виконавиці як занадто вільне трактування уртексту) зі сповільненням на етапах ліричного спрямування тематизму можна порівняти з образом повноводної річки, водний потік якої стикається з порогами, котрі він долає та продовжує свій подальший шлях на наступних відрізках русла річки. Хвилеподібному типу розвитку сприяють пасажно-арпеджіювана орнаментика, вихороподібна зміна динамічних ліній (від *pp* до *ff*), висхідно-низхідні інтонаційні малюнки мелодії та поліпластовість фактури тощо. Останнє, підкреслено особливою насиченістю звуку, котра наближує виконання Х. Буніатішвілі до *маскулінного типу* (прояв андрогінної тенденції), як ледь помітна апеляція чи наслідування стилю її улюбленої виконавиці – М. Аргеріх.

Лірична сфера тематизму концерту (ГП, ПП I частини, II частина, теми рефрену фіналу) забарвлена піаністкою ігривим, сонячним спогляданням, меланхолічним настроєм, затьмареним драматичними колізіями романтичного кохання (зокрема, у епізоді складної тричастинної форми II частини ноктюрн-романсу). Звідси, прозорість гомофонно-гармонічної фактури з домінуванням мелодичного начала, деінде – речитативність, що переходить до патетичного діалогу (побудова фраз за принципом запитання/відповідь у розділі *appassionato* II ч.) з гострим відчуттям інтонаційних тяжінь у мотивах і фразах, через зростання сили внутрішньої енергетики (прояви рис гендерної фемінності).

У жанровому фіналі, калейдоскопічна зміна тем (рефрену, епізодів) із поступовим темповим пришвидшенням і сповільненням, завуальовано в шуманівській манері (слуховим тезаурусом пригадується зміна строкатих карнавальних масок із однойменного фортепіанного циклу), з підкреслено

гострими ритмічними малюнками мазурки і кув'яка Х. Буніатішвілі стилізуються узагальнені імпресіоністичні замальовки образів фортепіанної спадщини К. Дебюссі. Фортепіано грузинської майстрині звучить як оркестр: від басів – до колористики верхнього регістру. Рівновага співвідношення динаміки звучання оркестру і соліста, гармонічна підтримка оркестром соліста і навпаки (розробкові розділи I і III частин), принципи концертування, підкреслена віртуозність партії соліста (стиль *brilliant*), створюють довершений романтичний тип інтерпретації Другого концерту Ф. Шопена (домінантно-виконавський).

Дві запропоновані інтерпретації шопенівського Другого фортепіанного концерту – еталонного – аудіозапису 1975 року геніального польського піаніста А. Рубінштейна і аудіозапису 2011 року, тобто із часовим проміжком у 36 років!, молодої талановитої грузинської піаністки Х. Буніатішвілі. Окрім часового зрізу виконання і вікової категорії виконавців, прочитання першоджерела також досить різні, хоча і належать до романтичного типу вираження (домінантно-виконавського). У фортепіанного метра 1930-х – другої половини 1970-х років превалює концепція ігрової лірики з елементами сентиментальності, мелосної природи тематичного матеріалу, що розповсюджується і на агогіку, також динаміку, де інтерпретатором чітко окреслюються контрастні мікро-зміни, після яких швидко відновлюється загальний темповий і динамічний профіль того чи іншого фактурно-тематичного утворення. Відтак, дотримання, іноді з незначними порушеннями, темпових, ритмічних, динамічних, виконавських ремарок композитора А. Рубінштейном можна вважати ознакою зразкового романтичного інтерпретаційного прочитання Другого концерту Ф. Шопена. Тоді як відносно вільне прочитання Х. Буніатішвілі, представниці періоду 2000-х і сьогодення, володарки практично двохсотлітнього багажу знань і практики виконань твору, що увійшов до світової скарбниці фортепіанного мистецтва, ознаменувалося деталізованим вивченням інтонаційної природи першоджерела, віднайденням стильових знаків інших композиторів у концерті (Р. Шумана, К. Дебюссі), розбудовою подієвої драматургії циклу і його загальної концепції, створенням індивідуального бачення стилю автора.

Характеристика романтичної інтерпретації шопенівських концертів була б неповною без згадування імені видатної польської піаністки, однієї із «зірок» піанізму ХХ століття, *Галини Черни-Стефанської* (1922–2001). Факти біографії цієї піаністки, широко відомі у світі дають підстави окреслити її виконавський стиль як універсальний. Виконавський стиль Г. Черни-Стефанської формувалася на основі різних витоків, серед яких основними була школа А. Корто (в якого вчилася в Парижі на початку своєї кар'єри) і творчі установки знаменитого польських педагогів–піаністів Ю. Турчинського і З. Джевецького (Варшавська консерваторія, нині – Музичний університет Фридерика Шопена (*Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina*)). Справжнє визнання на світовому рівні прийшло до піаністки після перемоги на IV Міжнародному конкурсі піаністів імені Ф. Шопена (1949), де вона розділила першу премію з Б. Давидович. Виконавська манера Г. Черни-Стефанської лише умовно вкладається до категорії «романтична гра», хоча цей естетичний напрям був для неї провідним. Оволодіваючи майстерністю, поповнюючи свій репертуар творами різних епох і стилів (поряд із Ф. Шопеном, це були французькі клавесиністи⁵⁴, Л. ван Бетховен⁵⁵, Р. Шуман⁵⁶, Е. Гріг⁵⁷, Ф. Ліст⁵⁸, сучасні польські автори), піаністка, як писали критики, змогла подолати деякі недоліки свого виконання, зокрема, зайву патетичність» і «невміння оволодіти великою формою. Також виконувала

⁵⁴ Л. К. Дакен. Зозуля (Le Coucou); Ж.–Ф. Рамо. Ніжні стогнання (Les Tendres Plaintes), звукозаписувальна фірма “Eterna”(1960) та звукозаписувальна фірма “Telefunken”; Д. Скарлатті. Соната № 15 для клавіру ре мажор, Соната № 19 для клавіру до мажор, звукозаписувальна фірма “Telefunken”; Й. С. Бах. «Капричіо на від’їзд улюбленого брата» для фортепіано, BWV 992, звукозаписувальна фірма “Electrecord” (Румунія, 1956); Ж.–Ф. Рамо. Ніжні стогнання (Les Tendres Plaintes), Тамбурін (Şi Tambourin), звукозаписувальна фірма “Electrecord” (Румунія, 1956).

⁵⁵ Л. Бетховен. Соната № 23 («Анаціоната») для фортепіано фа мінор, тв. 57, звукозаписувальна фірма “RCA Victor Red Seal”(1952); Соната № 12 для фортепіано ля-бемоль мажор, тв. 26, Соната № 18 («Полювання») для фортепіано мі-бемоль мажор, тв. 31 № 3, звукозаписувальна фірма “Polskie Nagrania Muza” (1972); Концерт № 2 для фортепіано з оркестром сі-бемоль мажор, тв. 19 із Національним симфонічним оркестром Польського радіо, диригент – Ян Кренц (Jan Krenz), звукозаписувальна фірма “Polskie Nagrania Muza” (1979), звукозаписувальна фірма “CNR” (Нідерланди).

⁵⁶ Р. Шуман. Арабески, тв. 18, звукозаписувальна фірма “Eterna”(1960), звукозаписувальна фірма “Polskie Nagrania Muza”.

⁵⁷ Е. Гріг. Концерт для фортепіано з оркестром ля мінор, тв. 16 у супроводі Національного симфонічного оркестру Польського радіо, диригент – Ян Кренц (Jan Krenz), звукозаписувальна фірма “Eterna” (1963), звукозаписувальна фірма “Polskie Nagrania Muza” (1979) та звукозаписувальна фірма “Polskie Nagrania Muza” (1979), звукозаписувальна фірма “CNR” (Нідерланди); із Варшавським національним філармонічним оркестром, диригент – Ян Кренц (Jan Krenz), звукозаписувальна фірма “Nippon Columbia Co., Ltd.” (1980).

⁵⁸ Ф. Ліст. Угорська рапсодія № 12 до-дієз мінор, S. 244/12, звукозаписувальна фірма “Eterna”(1960).

твори В. А. Моцарта⁵⁹, І. Я. Падеревського, К. Шимановського, Ю. Зарембського⁶⁰ [143]. Але саме музика Ф. Шопена відкрила перед піаністкою шлях до вершин майстерності, за що її назвали «найчудовішою польською піаністкою після цариці звуків Марії Шимановської» (за І. Белзою). Багато в чому завдяки Г. Черни-Стефанській ми маємо на сьогодні сукупне уявлення про «польського Ф. Шопена». Втім відомий критик Й. Кайзер зазначав, що в її інтерпретації постає свій Шопен – більш світлий, індивідуальний, наповнений, чим у більшості німецьких піаністів, більш вільний і мінливий, чим у американських, більш плавний і трагічний, ніж у французьких.

Виконання Першого концерту Ф. Шопена (1955 рік, Чеський філармонічний оркестр (Česká filharmonie), диригент – Вацлав Сметачек (Václav Smetáček) (Vinyl, звукозаписувальна фірма “Supraphon”)⁶¹ було для Г. Черни-Стефанської першим масштабним показом власного розуміння шопенівського стилю, ніби просоченого через її індивідуальне світовідчуття. Велика форма, насичена різноманітним тематизмом, давала змогу піаністці показати всі відтінки особистого сприйняття шопенівської лірики та пафосу, які поєднуються, зокрема, у першій частині Концерту *e-moll*. Піаністка як представник романтичного напрямку в трактовці цієї музики, а також як полячка, віддає перевагу ліриці, чим переносить присутні у першій частині Концерту елементи героїки на другий план.

Заразом, легкість і прозорість, властиві трактовці піаністкою тем першої частини Концерту *e-moll* не виключає внутрішньої схвильованості, а також

⁵⁹ В. А. Моцарт. Концерт № 23 для клавiру з оркестром ля мажор, KV. 488 із Чеським симфонічним оркестром, диригент – Карел Анчерл (Karel Ančerl), звукозаписувальна фірма “Supraphon”, із Варшавським філармонічним оркестром, диригент – Єжи Катлевич (Jerzy Katlewicz), звукозаписувальна фірма “WSP” (Нідерланди), звукозаписувальна фірма “Polskie Nagrania Muza”; Соната № 10 для клавiру до мажор, KV. 330, звукозаписувальна фірма “Telefunken” і звукозаписувальна фірма “WSP” (Нідерланди); Концерт № 20 для клавiру з оркестром ре мiнор, KV. 466 із Festival Sinfonietta, диригент – Емiль Чакаров (Emil Chakarov), звукозаписувальна фірма “Sound-Products Holland B.V.”; Соната № 4 для клавiру мi-бемоль мажор, KV. 282, звукозаписувальна фірма “Polskie Nagrania Muza”.

⁶⁰ Дискографія Г. Черни-Стефанської охоплює аудiо-записи на грампластинках таких звукозаписувальних фірм, як: “Deutsche Grammophon”, “Decca”, “Emi Classics”, “His Master’s Voice”, Polskie Nagrania “Muza”, “Supraphon”, “Selene”, “Pony Cayon”, “RCA Records”, “RCA-Japan”, “Telefunken”, “Eterna”, “Nippon Columbia Co., Ltd.”, “Sound-Products Holland B.V.”, “Electrecord”.

⁶¹ Загальний обсяг тривалості концерту складають 39 хвилини і 10 секунд. I частина *Allegro maestoso* триває 19 хвилин і 18 секунд (із 0:00 по 19:18). II частина *Romanza: Larghetto* – 10 хвилин і 13 секунд (із 19:27 по 29:00). III частина *Rondo: Vivace* – 9 хвилин і 39 секунд (із 29:06 по 38:45) [118].

відтворення жанрового начала полонезності, яке особливо вирізняється у темі головної партії. Загальний тон інтерпретації, що розглядається, задає оркестрова експозиція, у якій вже задалегідь враховано особливості виконавської манери Г. Черни-Стефанської. Це стосується темпу, який тяжіє скоріше до *moderato*, ніж до *allegro* (авторська ремарка до цієї частини – *Allegro maestoso*), а також динаміки, контрасти якої не акцентуються, а ніби згладжуються.

У фортепіанній експозиції це стає ще більш відчутним. Це стосується першого показу теми головної партії, заснованого Ф. Шопеном на парафразах двох хореїчних мотивів – пафосного з яскраво відчутними рисами полонезного ритму в партії лівої руки піаніста і лірико-пісенного, на основі якого виникають довгі віртуозні пасажі. Г. Черни-Стефанська прагне до філігранного окреслення кожної «деталі» фактури, використовуючи для цього мікрорубато, яке не порушує загального плину музичного розвитку «по висхідній».

Центром уваги піаністки стає тема побічної партії, яка характеризується «ноктюрновою співучістю (*cantabile*)» у поєднанні з «пристрасним ліричним *espressivo*» [200, с. 510]. Виконавиця обирає як провідний кантабільний компонент звукообразу, що дозволяє їй розгортати тему як запрограмовану самим Ф. Шопеном «нескінченну мелодію» [там само]. Це стосується і заключної партії, заснованої на тій самій темі, що ніби огортається стрімкими віртуозними пасажами, зберігаючи всередині них свою співочу якість.

Яскраво виражений ліричний відтінок мають в інтерпретації Г. Черни-Стефанської й розробкові розділи: зокрема, виразний показ матеріалу теми побічної партії, що подається у звукових розсипах, атрибутом яких завжди є *rubato*, яким досконало володіє польська піаністка.

Пісенно-кантиленне забарвлення багатьох фрагментів музики I частини концерту, здійснене Г. Черни-Стефанською, логічно підводить до ліричного центру циклу – *Romance*. Музика *Larghetto* особисто Ф. Шопеном позначалася як «не сильна», «спокійна, меланхолічна» [200, с. 510]. Передача цього емоційного стану засобами фортепіанної кантилени цілком вдається піаністці, в

інтерпретації якої *Romance* постає як справжня інструментальна пісня–спогад із легким відтінком сентиментальності.

Розвиток в *Larghetto* будується за принципом контрольованої імпровізації, який породжує багаторазові покази однієї і тієї ж теми, оновлені засобами орнаментики. Цю сторону музики II частини концерту цілком враховує у своїй інтерпретації Г. Черни-Стефанська, додаючи до засобів композиторської динамізації форми власне виконавські, засновані на мікросмінах динаміки, артикуляції, а також дуже економно використовуваній агогіці. Так, п'ятиразове проведення основної теми «Романсу» у додаток до шопенівського варіювання збагачується піаністкою за рахунок кожен раз іншого розподілу динамічних «вилочок», які не впливають на загальний рух до кульмінацій, як «місцевих», так і загальної. Остання припадає на третю тему цієї частини, яка звучить лише один раз і контрастує зі своїм оточенням більш схвильованим характером, підкресленим мінорною тональністю та авторською ремаркою *agitato*. Як і замислено Ф. Шопеном, Г. Черни-Стефанська масштабно не розгортає цей матеріал, залишаючись у межах інструментального співу середньої гучності, який у даному випадку репрезентує своєрідну модуляцію від романсової пісенності до аріозності.

Що стосується інтерпретації фіналу Концерту *e-moll*, то у ній польська піаністка дотримується загальної концепції свого бачення музики цього твору. Як вже відзначалося, вона складається як синтез жанрового (за шопенівською задумкою даний концерт – це варіант жанрової симфонії) та емоційно-ігрового (кантиленно-лірична основа тематизму) начал. У відповідності до пріоритету другого над першим, що характерно і для шопенівського задуму, Г. Черни-Стефанська трактує обидві теми *Rondo* – танцювальну тему рефрену (краков'як) і пісенну тему епізоду (він же – тема побічної партії форми рондо-сонати). У першій темі піаністка знаходить приховані пісенні звороти, які потім актуалізуються у другій, що дає їй змогу об'єднати в межах цілісної звукової концепції всю музику *Rondo*.

Особливу увагу піаністка приділяє орнаментальному варіюванню, знаходячи у ньому приховану тематичну якість, що ще раз підкреслює її прагнення до ліризації форми. З особливою переконливістю це проявляється в темі побічної партії, яку Ф. Шопен викладає октавними унісонами, акцентуючи тим самим її лінійно-мелодичну природу. Розвиваючи цю шопенівську ідею, Г. Черни-Стефанська об'єднує в межах поступального руху в царині фактурної горизонталі всі компоненти викладу, кожен із яких вимальовується рельєфно, але спеціально не виокремлюється, складаючи частину загальної фактурно-тематичної побудови. Тут велику роль грають засоби артикуляції та динаміки, які Г. Черни-Стефанська розподіляє по-різному при повторах обох тем, доповнюючи тим самим динамічний профіль композиції фінального *Rondo*.

У виконанні Г. Черни-Стефанської Перший концерт набуває відчутних рис *гендерної фемінності*, які доповнюють загальний романтичний напрям її інтерпретації. Фемінність породжує такі якості інтерпретаційних підходів до музичного твору, як підвищена емоційність, лірикоцентризм (навіть з елементами сентименталізму). В інтерпретації Г. Черни-Стефанської ці риси, безумовно, присутні, але відчувається прагнення піаністки вийти за межі жіночості у відтворенні шопенівських звукообразів. Це стосується тяжіння до «крупного штриху» в показі тем, які замислені у певній логічній послідовності і створюють вибудовувану виконавицею лінію наскрізного розвитку. Притаманна феміністичному типу емоційна зверхність в інтерпретації музичних образів у Г. Черни-Стефанської зберігається, але ніколи не виходить за межі об'єктивного «стану речей», що стосується навіть *Larghetto*, де піаністка йде шляхом підкреслення наративності умовного сюжету, про який згадував сам Ф. Шопен.

Ян Кшиштоф Бройя (Jan Krzysztof Broja) народився у Варшаві в 1972 році. У 1984–1992 роках навчався у Франкфурті-на-Майні (клас Вольфганга Гесса), пізніше – у Варшаві в Музичній академії імені Ф. Шопена (клас Яна Ек'єра), яку закінчив із відзнакою в 1998 році.

Він – лауреат міжнародних фортепіанних конкурсів: імені К. Чюрльоніса у Вільнюсі (Литва, 1999, I премія), в містах Ханау (1989) та Браншвейзі (1991) –

Німеччина, у Бухаресті (Румунія) та Пасадені (США, 2002), володар трьох позаконкурсних нагород на XIII Міжнародному конкурсі піаністів імені Ф. Шопена у Варшаві. Після перемоги на конкурсі у Вільнюсі литовська преса назвала його “...піаністом XXI сторіччя”, а після його сольного виступу у Варшавській філармонії авторитетний музичний журнал «Рух Музичний» (*Ruch Muzyczny*, 29.06.2003) порівняв його з найкращими піаністами минулого сторіччя і назвав «...одним із найчудовіших польських артистів». Музична критикиня О. Найдюк у рецензії на концерт у Національній філармонії України, що відбувся 19 листопада 2011 року, так охарактеризувала гру піаніста: «міцний польський піаніст з вулканічним темпераментом» [64].

Я. К. Бройя часто виступає у Національній філармонії Польщі. У вересні 2007 року він записав “*Symphonie Concertante*” № 4 для фортепіано з оркестром, тв. 60 К. Шимановського з Варшавським національним філармонічним оркестром під орудою А. Віта для найбільшої в Європі звукозаписної компанії NAXOS⁶². Цей запис номінований до нагороди американської фонографічної Академії *Grammy–2010*. Також у 2009 році в рамках ювілейної серії «Шопен в оригінальному звучанні» Інституту Фридерика Шопена було видано компакт-диск, на якому Ян Кшиштоф Бройя разом із Анджеєм Бауером (Andrzej Bauer, віолончель) та Якубом Яковичем (Jakub Jakowicz, скрипка) записали камерні твори Фридерика Шопена [150]. Він виступав із такими диригентами, як: Л. Амадіо, К. Армінг, Я. Кренз, Є. Максимюк, М. Н. Незільовські, К. Пайта, М. Сташкус, З. Ричерт, А. Віт. Виступає також із Анджеєм Бауером – одним із найкращих сучасних європейських віолончелістів. Я. К. Бройя мав концерти у більшості європейських країн, в Японії, США, Бразилії, Колумбії (на XXI Міжнародному фортепіанному фестивалі в Букараманга). Як музичний консультант, працював на зйомках відомого кінофільму «Піаніст» Р. Поланського. Відзначився як соліст на записі саундтрека фільму А. Вайди «Татарак».

⁶² SZYMANOWSKI, K. : Symphonies Nos. 1 and 4 / Concert Overture / Study in B-Flat Minor [203].

З 2004 року Ян Кшиштоф Бройя живе в Іспанії. У 2004–2007 роках він був професором Вищої музичної консерваторії в Саламанці (Conservatorio Superior de Música). Він входить до складу журі міжнародних конкурсів піаністів і проводить майстер-класи, наприклад у Букараманзі (Колумбія, 2004) [150].

Відеозапис Концерту № 1 для фортепіано з оркестром *e-moll*, тв. 11 Ф. Шопена у виконанні Я. К. Бройї у супроводі Камерного оркестру Святого Крістофера (St. Christopher Chamber Orchestra) під орудою його художнього керівника і диригента Модестаса Баркаускаса (Modestas Barkauskas), датований 26 вересня 2019 року і здійснений у церкві Святої Катерини у Вільнюсі (Литва) під-час концерту, присвяченому 450-річчю Люблінської унії, історичної події для Литви та Польщі [151]. Загальний обсяг тривалості концерту складають 44 хвилини і 23 секунди. I частина *Allegro maestoso* триває 21 хвилин і 55 секунд (із 0:00 по 21:55). II частина *Romanza: Larghetto* – 12 хвилин і 3 секунди (із 21:56 по 33:59). III частина *Rondo: Vivace* – 10 хвилин і 23 секунди (з 34:00 по 44:23).

Інтерпретації Яна Кшиштофа Бройї притаманний маскулінний тип вираження. У виконавця синтезуються салонна мелодика – кантиленна, іноді сентиментальна, сповнена ніжності, легкості, віртуозної бравурності, зокрема характерні риси стилю *brilliant* Ф. Шопена (вплив національної романтичної школи) і німецька театралізована манера динаміко-фактурної контрастної гри, з іноді стихійним натиском, оркестровим звучанням і опертя на засади бетховенського фортепіанного звучання (німецька школа піанізму, котра була засвоєна виконавцем у студентські роки). До того ж, німецька складова забарвлюється лістівськими штрихами: емоційною пристрасністю, вольовою векторністю розвитку музичних тем, широким використанням педалі і, навпаки, *non legat*'ною колористикою.

Тричастинний цикл концерту, згідно традиціям романтичного симфонізму, побудований на контрасті «швидко–повільно–швидко». Ліричними центрами твору, йдучи за авторським прочитанням, стають ГП, ПП експозиції і репризи I частини, цілком II частина, а також тема рефрену фіналу, , і дві неконтрастні теми епізодів, побудованих на інтонаційно близьких зв'язках із польським

фольклором. Лірична сфера концерту сповнена рафіновано-ліричним звучанням, окриленістю і натхненністю мінливими почуттями: любов'ю, щастям, смутком, трагізмом, образами ірреального світу, що поступово нищаться. Тонка душевна щемливість і крихкість підкреслюється ніби спеціально «невірно» виконаними форшлагами (інтервалами малої і великої секунд), що одночасно звучать із основною долею, «штучно» сповільненими ритмічно складних груп (поглиблюючи звичні шопенівські *rubato*), ніби показово розведених шарів фортепіанної фактури (гармонічного остову і мелодії) тощо. Жанрова танцювальна природа фіналу, її основа – танцювальна моторика, попри свою підсумкову функцію, також підпадає під стихійну динамічну навалу господарювання маскулинного темпераменту. Відтак, зміщується й акцент на поступове підвищення динаміки: від *pp*, *p*, *mf*, *f*, що відображають особливості шопенівського піанізму, – аж до гіперболізованих лістівських *ff*, *fff*, *sf* і різких темпових зрушень у бік фінального прискорення.

Виконавський баланс соліста і оркестру відповідає романтичному типу симфонізму – це два рівноправних виконавця. Оркестр виконує функцію прологу, співрозмовника (діалогічна контрастність, діалог–згода, гармонічна підтримка як ознаки концертності), розділення чітких граней форми циклу, епілогу–коди. Впливовим на глядача вважаємо й зоровий фактор – сценічне рішення: камерність приміщення церкви з її акустичними можливостями (до речі, ще одна апеляція до органного звучання фортепіано Ф. Ліста). Достатньо сміливий відхід (можливо епатажний) від класико-романтичних параметрів виконання Я. К. Бройєю Першого концерту Ф. Шопена до бетховенсько-лістівського типу піанізму, дозволяє польському виконавцеві запропонувати власний «суб'єктивний» варіант пріоритету виконавського «Я» над композиторським.

Порівнюючи обидві інтерпретації Першого концерту Ф. Шопена відмічаємо віднайдені польськими піаністами, які належать до різних виконавських поколінь (виконавської зрілості періоду 1950–1970-х Г. Черни-Стефанської і 2000–2010-х Я. К. Бройї), власні, по-своєму новаторські,

виконавсько-стильові засоби та тектонічні будови циклу концерту. Г. Черни-Стефанська, представниця польсько-французької виконавської школи (Ю. Турчинський–З. Джевецький–А. Корто, чим ментально наближена до Ф. Шопена) збагатила шопенівський романтичний тип піанізму «фемінним» стилем, із його образністю вільного, мінливого, плавного, трагічного типів розгорнення тематизму, деталізацією й філігранністю технічної складової, використанням принципів контрольованої імпровізації (особливо у II частині), наданням героїзації, «зайвої патетичності» образам сонатного *allegro* I частини.

Я. К. Бройя – представник польсько-німецької виконавської школи (Я. Ек'єр–В. Гесс), «маскулінного» типу вираження з його раціоналістичним підходом у формуванні музичної форми, опорою на засади бетховенсько-лістівського фортепіанного симфонізму, котрі гармонічно співіснують із лірико-психологічною чуттєвістю, прозорістю гомофонно-гармонічної й поліфонізованої фактури шопенівського стилю *brilliant*, дещо вільно трактованої виконавцем. Обидві версії слугують яскравими прикладами романтичної інтерпретаційної моделі з переважанням власного виконавського «Я» над композиторським.

3.3 Змішана модель: версії А. Кобаясі і А. Баришевського (Перший концерт); Ф. Шаплена і К. Цимермана (Другий концерт)

Термін імпресіоністична «інтерпретаційна модель» є доволі умовним і використовується, в основному, задля необхідності виявити ті риси виконавського бачення музичного твору, які не вкладаються в моделі класичної чи романтичної інтерпретацій. Для цього і використовується поняття «імпресіоністична», яке інакше можна позначити як «постромантичну», а також «змішану» модель у виконавському прочитанні авторського тексту музичного твору. Йдеться про його узгодженість із історичним стилем, який прийшов на зміну романтизму у музиці Новітнього часу, репрезентованої насамперед звуковим новаторством К. Дебюссі. Імпресіонізм, започаткований у живописі, в музиці мав свою специфіку проявів. Як зазначається з цього приводу в дисертації

А. Асатурян [6], головним завданням митців постромантичної доби є категорія «сугестії» – «навіювання» [110], для реалізації якої «...у мистецтві музики найбільш прийнятним стає символ, сутність якого сягає міфологічного, колективного несвідомого (за К. Юнгом). У найширшому сенсі символ – це «вектор сенсу», в якому все довірено кмітливості реципієнта художнього артефакту»

Для характеристики імпресіоністичної моделі ми не випадково обрали французького виконавця та японську піаністку, адже у самій ментальності цих національних культур ідея сугестії виявлено найвиразніше. Зокрема, французький композитор – скоріш спостерігач, «змальовувач» дійсності та її подій, покладених в основу музичного твору. Показово, що сам К. Дебюссі вважав Ф. Шопена одним із своїх попередників, про що свідчить, зокрема, присвята йому фортепіанних етюдів. Це означає, що коріння імпресіоністичної моделі виконання шопенівської музики можна знайти у самому тексті його творів, зокрема, обох концертів. Окрім того, сам Ф. Шопен, поряд із польськими витоками свого стилю, мав тісний духовний зв'язок із французькою музичною ментальністю.

Таким чином, визначення інтерпретаційних трактувань шопенівських фортепіанних концертів, запропоноване Аймі Кобаясі, Антонієм Баришевським, Франсуа Шарпленом, Кристіаном Цимерманом, цілком правомірно позначається терміном «імпресіоністична модель», що доводиться звуковим текстом їхніх інтерпретацій, які є різними, але виконаними у досить спорідненому музично-ментальному ключі.

Антоній Баришевський народився в Києві 10 жовтня 1988 року. Грі на фортепіано почав навчатися із 7 років. Навчався в Дитячій музичній школі № 14 м. Києва в класі заслуженого працівника культури України Р. С. Донської. У 2007 році після закінчення Київської середньої спеціалізованої музичної школи імені М. В. Лисенка вступив до Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (клас заслуженого артиста України, професора В. О. Козлова). У 2015 році закінчив асистентуру-стажування НМАУ імені

П. І. Чайковського. Також паралельно закінчив курс навчання у Вищій школі музики імені А. Корто в Парижі (клас Маріана Рибицького). Брав уроки в майстер-класах Альфреда Бренделя, Даниїла Поллака, Лілі Дорфман. У 16 років Антоній став лауреатом Всеукраїнської програми «Людина року», а через рік брав участь у молодіжному концерті Європейського Радіо в Мюнхені (Німеччина).

З 2012-го по 2022 роки – соліст Національної філармонії України. Нині – гостьовий професор Музичної академії Davidsbündler (Нідерланди) [4], а також член журі відбіркового туру Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця (Київ–Женева 2023).

Антоній Баришевський – лауреат понад 20 міжнародних конкурсів, а також декількох всеукраїнських конкурсів і фестивалів, зокрема: II премії та спеціального призу «За видатне виконання» Європейської Федерації музичних конкурсів Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця (2005); переможець II Міжнародного конкурсу «ICAM» у Німеччині (2006); переможець Міжнародного конкурсу «Ісі-дор Баїч Меморіал», нагороджений також призом публіки і ще трьома спеціальними призами в місті Нові Сад (Сербія, 2008); I премії, призу публіки і спеціального призу на 51-му Міжнародному конкурсі піаністів в м. Хаен (Іспанія, 2009); II премії, призу публіки і ще двох спеціальних призів на 58-му Міжнародному конкурсі піаністів імені Ф. Бузоні (Італія, 2011); III премія на I Міжнародному конкурсі піаністів в Патерні (Іспанія, 2011); II премія і приз публіки на конкурсі «Гран-прі Аніматор» (Франція, 2012); Гран-прі на XIII Міжнародному музичному конкурсі в Марокко (2013); I премії на Міжнародному конкурсі піаністів у Парижі (Франція, 2013); II премія на Міжнародному конкурсі піаністів «Європейські фортепіанні вечори» (Люксембург, 2013); I премії, золотої медалі і спеціальної премії за виконання твору ізраїльського композитора на XIV Міжнародному конкурсі піаністів імені А. Рубінштейна у Тель-Авіві (Ізраїль, 2014); I премії на VII Міжнародному конкурсі піаністів «Інтерлакен Класікс» у Берні (Швейцарія, 2014); Золотої премії VI Міжнародного конкурсу піаністів NTD (США, 2022) та ін.

Артист постійно виступає із сольними концертами та у супроводі оркестрів в Україні і за кордоном, гастролював у Франції, Італії, Швейцарії, Данії, Ісландії, Росії, Білорусі, Сербії, Румунії, Польщі, Іспанії, Німеччині, Бельгії, Марокко, Ізраїлі, США. Здійснив записи на радіо і телебаченні України, Сербії, Італії, Данії, Іспанії, Польщі, Швейцарії.

Має записи на CD, зокрема, сольної програми на ліцензійному диску звукозаписувальної фірми “Naxos” (2010)⁶³, диск із творами М. Мусоргського і О. Скрябіна (лейбл “Avi-music”, Німеччина, 2015)⁶⁴, CD-диск із циклом сонат для фортепіано (№ 1–6) Г. Уствольської (2017, “Deutschlandradio/Avi-Service for Music, Cologne/Germany”). У 2018 і 2020 роках вийшло два студійних записи за участі Антонія – із музикою Лілі Буланже і творами Й. Райнбергера, Г. фон Герцогенберга і Й. Брамса⁶⁵, у 2019 році – студійний запис 24 прелюдій, 5 мазурок (тв. 30 № 3, тв. 56 № 2, тв. 68 № 2 і 4, тв. 7 № 1), Скерцо № 2 сі-бемоль мінор, тв. 31 Ф. Шопена звукозаписувальної фірми “Amadeus” (Італія), у 2021 – фортепіанні твори С. Луньова і О. Ретинського⁶⁶ [104]. У липні 2022 року на студії Національного радіо Швейцарії (Swiss national radio (SRF Kultur) здійснив аудіо-запис «Кітч-музики» для фортепіано В. Сильвестрова. У лютому 2022 року на Польському радіо здійснив пряму трансляцію виконання «Слов'янського» концерту для фортепіано з оркестром Б. Лятошинського. «У Баришевського є щось особливе, особливий талант. Як на мене, він мав би бути нагороджений

⁶³ Д. Скарлатті. Соната для фортепіано мі мажор, К. 135/L. 224/P. 234; Соната для фортепіано ре мінор, К. 1/L. 366/P. 53; М. Равель. Вальс, версія для фортепіано соло; К. Дебюссі. «Образи», п'єси для фортепіано (2 зошит), L. 111; Д. Матеос. “Ogion” для фортепіано; С. Рахманінов. Соната № 2 для фортепіано сі-бемоль мінор, тв. 36; І. Стравінський. Фрагменти з балету «Петрушка» (№ 1, 2, 3).

⁶⁴ М. Мусоргський. Цикл п'єс для фортепіано «Картинки з виставки», ММ. 59; О. Скрябін. 24 Прелюдії для фортепіано, тв. 11, Соната № 5 для фортепіано фа-дієз мажор, тв. 53, «Листок із альбому», тв. 45 № 1 і тв. 58, Поєми для фортепіано, тв. 59 і тв. 69, Прелюдія, тв. 59 № 2, Прелюдія, тв. 67 № 1, Поєма («Фантастична») для фортепіано, тв. 71 № 1.

⁶⁵ Л. Буланже. Прелюдія ре-бемоль мажор, “Soir sur la plaine”, “La source”, “Pendant la tempête”, “Les sirènes”, “Renouveau”, “sous-bois” із вокальним ансамблем «Орфей» (Orpheus Vokalensemble), диригент – Майкл Альбер (Michael Alber), звукозаписувальна фірма “Carus” (2018). Твори Й. Райнбергера (Herald, тв. 106 № 1, Der Waldenbaum, тв. 106 № 2, 4 ноктюрни, тв. 22, Mummelsee, тв. 95 № 1, Die tote Braut, тв. 81), Г. фон Герцогенберга (3 пісні, тв. 73), Й. Брамса (Романси, тв. 92 № 1–3, Романси, тв. 112 № 1–2, із вокальним ансамблем «Орфей», диригент – Майкл Альбер (Michael Alber), звукозаписувальна фірма “Carus” (2020).

⁶⁶ С. Луньов. Етюдів для фортепіано: “Memory of 25.05.2007”, “Ligeti in Memoriam”, “Nimphe”, “Vertigo”, “Tin”, “Escape”, “Difficult Week”, О. Ретинський. Соната для фортепіано «...І стежа Розширялась», звукозаписувальна фірма “Golka Records” (2021).

першою премією». Марта Аргеріх (зі статті Філіппо Мікеланджелі про конкурс Ferruccio Busoni International Piano Competition) [4].

Відеозапис Концерту № 1 для фортепіано з оркестром *e-moll*, тв. 11 Ф. Шопена у виконанні 26 річного **А. Баришевського** у супроводі Студентського симфонічного оркестру Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (художній керівник і головний диригент – заслужений діяч мистецтв України Ігор Палкін), датований 22 квітня 2015 року і здійснений підчас онлайн трансляції концерту–діалогу «Музичні діалоги: Україна–Польща» в рамках VII Міжнародної Пасхальної асамблеї–2015 [85]. Загальний обсяг тривалості концерту складають *46 хвилин і 12 секунд*. I частина *Allegro maestoso* триває *21 хвилин і 35 секунд* (із 5:21 по 26:06). II частина *Romanza: Larghetto* – *14 хвилин і 7 секунд* (із 22:33 по 36:40). III частина *Rondo: Vivace* – *10 хвилин і 30 секунд* (з 36:50 по 46:40).

Драматургія концерту в інтерпретації А. Баришевського побудована на засадах романтичного лірико-драматичного типу симфонізму, з його пошуком ідеалу, внутрішніми психологічними колізіями героя та його конфліктним співіснуванням із буремним зовнішнім світом. Цікавим жанровим вкрапленням, певною стильовою алюзією, стало *lamento*’зне, трагічне звучання в стилі старовинної пасакалії в оркестровому вступі II частини, що тематично, темпово і динамічно відтіняє фортепіанне соло, що звучить далі, сповнене чуттєвим ліризмом із жанровими джерелом тематизму ноктюрну. В цій же повільній частині циклу відчутні й стилістичні «передчуття» імпресіонізму. Зокрема, у багатогранності фігураційно-фіоритурної побудови пасажів, прозорості і рівнозначності фактурних шарів партії фортепіано, у власній внутрішній динаміці та «диханні» тем, вільному виконавському розподіленні на мотиви й фрази, розмовній діалогічності інтонацій (запитально-відповідальний принцип інтонування), у «лагідних» без афектованих переключеннях фортепіанних регістрів, у «бісерній» природі звуку, у рисах пленерного звукового живопису музичної тканини партії соліста.

«Сонячний» фінал, в якому кожний розділ форми рондо – це новий промінь, осяяний тембрально-фігураційною варіантністю домінуючого жанру куяв'яка. Яскрава вираженість концертності – у діалозі соліста з оркестром, конфліктних протискладеннях у розробкових епізодах (I і II частин), у підкореності загальній ритмічній моториці руху, у діалогічності на рівні підкреслено контрастної динаміки (*f* і *p*) в партії фортепіано (навіть в одному–двох тактах). Віртуозною каденційністю повністю просочена партія фортепіано, іноді насиченою декламаційним звучанням. Загалом, виконавська інтерпретація А. Баришевського Першого концерту Ф. Шопена – це свіжий сучасний погляд молодшої генерації українських піаністів на класичних романтичний твір, що увійшов у добірку шедеврів світової класики.

Японська піаністка–вундеркінд *Аймі Кобаясі* (小林 愛実, Aimi Kobayashi) народилася 23 вересня 1995 року в м. Убе префектурі Ямагучі (Ube, Yamaguchi). Навчатися грі на фортепіано почала у віці 3 років, з 7 років – виступає з оркестром, а з 8 років навчається в класі викладача Юко Ніномії. З 2001 року, Аймі Кобаясі протягом чотирьох років поспіль перемагала на найпрестижнішому світовому фортепіанному конкурсі – The PTNA Piano Competition. У 2003–2004 роках піаністка завойовує національні музичні премії серед дітей молодшого та середнього віку. З 2007-го – продовжує навчання за стипендією в Музичній школі Тохо Гакуен (桐朋学園大学, Tōhō Gakuen Daigaku) у м. Токіо. У 2012 році як стипендіатка навчається у Міжнародній Академії Мендельсона в Лейпцигу (Німеччина). З 2013 року – почала навчатися за стипендією в Інституті Кертіса у Філадельфії. У 2018 році стала лауреатом IV премії 18-го Міжнародного конкурсу піаністів імені Фридерика Шопена (2021).

Аймі Кобаясі гастролювала у Японії, Південній Кореї, США, Бразилії, Франції, Нідерландах, Польщі. Її найулюбленіші композитори – Л. Бетховен і С. Рахманінов. Має записи на CD, зокрема, компакт-диски: “Aimi Kobayashi Debut: Bach, Beethoven & Chopin” (2010, фірма звукозапису Warner Classics), “Beethoven: Piano Sonatas Nos 8 & 23 – Schumann: Kinderszenen” (2011, фірма

звукзапису Warner Classics), “Chopin: Piano Sonata No. 2 – Liszt: Dante Sonata & 3 Petrarch Sonnets” (2018, фірма звукзапису Warner Classics), “Chopin: Preludes & Piano Works” (2021, фірма звукзапису Warner Classics)⁶⁷, “Frédéric Chopin: 18th Chopin Piano Competition Warsaw” (2022)⁶⁸.

Відеозапис Концерту № 1 для фортепіано з оркестром *e-moll*, тв. 11 Ф. Шопена у виконанні А. Кобаясі у супроводі Симфонічного оркестру Варшавської філармонії (The Warsaw Philharmonic Symphony Orchestra, диригент – Андрій Борейко, Andrzej Boreyko), датований 20 жовтня 2021 роком і здійснений підчас онлайн трансляції фіналу XVIII Міжнародного конкурсу піаністів імені Фридерика Шопена Національним інститутом Фридерика Шопена (Chopin Institute) [101]. Загальний обсяг тривалості концерту складають *43 хвилини і 15 секунд*. I частина *Allegro maestoso* триває *22 хвилини і 16 секунд* (із 0:50 по 22:26). II частина *Romanza: Larghetto* – *11 хвилин і 6 секунд* (із 22:56 по 33:22). III частина *Rondo: Vivace* – *10 хвилин і 1 секунда* (з 33:22 по 43:23).

Нестандарту феміністичну інтерпретацію концерту А. Кобаясі можна розмістити на п'єдесталі новітнього шопенівського піанізму. Японська вундеркінд, у 23 річному віці змогла досягнути вершини бездоганності. По-романтичному деталізацією змін настроїв у музичних образах: від меланхолії, розпачу, граціозного смутку, болю, сліз і відчаю, до піднесеної чуттєвості, жаги кохання, юнацької окриленості любов'ю й надією на щасливе майбутнє. Такі градації психологічного стану романтичного героя особливо виразні у першій і другій частинах, так контрастно за темпоритмом і динамікою вкраплені після суто оркестрових епізодів (оркестрової експозиції, розділу розробки, концертному діалогу соло і оркестру в репризі тощо). Партія фортепіано, підтримувана і доповнена оркестровим супроводом, висвітлена солісткою немов би власною інтонаційною, потужною ліричною аурую, зануреною у особистий

⁶⁷ У компакт-диску представлені записи творів Ф. Шопена: 24 прелюдії, тв. 28, Прелюдія до-дієз мінор, тв. 45, Прелюдія № 26 ля-бемоль мажор, ор. posth., Полонез-фантазія ля-бемоль мажор, тв. 61, Фантазія-експромт до-дієз мінор, тв. 66 [100].

⁶⁸ У компакт-диску представлені записи творів Ф. Шопена: Мазурки, тв. 30 № 1–3, Прелюдії № 1–24, Скерцо, тв. 54, Ноктюрн, тв. 48 № 2, Етюд, тв. 25 № 11, Балада фа мажор, тв. 38, Полонез-фантазія ля-бемоль мажор, тв. 61, *Andante spianato* і Великий блискучий полонез, тв. 22, Концерт № 1 для фортепіано з оркестром мі мажор, тв. 11.

трагічно-меланхолічний світ. Сповідальна, речитативна, надмелодична манера гри виконавиці, часто із агогічними відхиленнями авторського темпу, підкреслює миттєві пластичні зміни емоційного стану, чим відповідає настановам Ф. Шопена – відчувати і передавати багатогранність цих почуттів «музичним словом».

Попри ознаки романтичного типу виконавської концепції (домінуванням суб'єктивного виконавського «Я» у цьому типі інтерпретації), з його наскрізною драматургією, тричастинним класичним циклом: сонатне *allegro* I частини, трип'ятичастинної форми II частини із романсово-ноктюрновими жанровими джерелами тематизму та форми рондо фіналу з танцювально-жанровими замальовками (домінуючий жанр рефрену – краков'як), виразними співставленнями соло і *tutti*, відчутні також імпресіоністичні риси (як ознаки змішаного, класико-романтичного або «імпресіоністичного» типу). Зокрема, у вишуканих звукових арабесках, колористиці, поліпластовості фактури, іноді непередбачених змінах динаміки (від *pp* до *f*) й темпів (із тенденцією сповільнення або пришвидшення, що залежить від розділів форми), а також у створенні піаністкою неповторного образного світу, завершеного настрою в кожному розділі форми частин концерту. Технічна віртуозність виконання не є самоціллю і «самовихвалюванням», а підкорена А. Кобаясі загальній концепції – красі людських почуттів у різних проявах. Останнє, пов'язуємо з філософією та світобаченням Стародавнього Сходу, представницею якого є талановита піаністка.

Порівнюючи несхожі виконавські рішення Першого концерту Ф. Шопена молодих піаністів світового рівня, представників культури Заходу (України) і Сходу (Японії) – 26 річного А. Барішевського і 23 річної А. Кобаясі – відмічаємо й деякі спільні деталі: тяжіння до психологізації тематизму, символізму образів, тенденцію до сповільнення звучання циклу при загальній авторській драматургічній продуманості розвитку (*46 хвилин і 12 секунд / 43 хвилини і 15 секунд* відповідно), концепційне виконавсько-режисерське підняття–абстрагування над оригінальною версією твору.

Запис повного зібрання творів К. Дебюссі **Франсуа Шаплена (François Chaplin)**⁶⁹ був одностаينو визнаний критиками у Франції і за кордоном як еталонний, відзначений преміями: *Diapason d'Or*, *ffff Télérama*, *Award BBC Magazine/London*. Піаніст відомий своїми записами творів Ф. Шопена⁷⁰, Р. Шумана⁷¹, Ф. Пуленка (повне зібрання творів для двох фортепіано і на чотири руки з Олександром Таро (Alexandre Tharaud) (1995), К. Ф. Е. Баха⁷², В. А. Моцарта⁷³, К. Дебюссі (повне зібрання творів – 6 CD, твори для двох фортепіано і на чотири руки з Філіпом Кассаром (Philippe Cassard), 2012)⁷⁴, Ф. Шуберта⁷⁵, Й. Брамса⁷⁶, О. Скрейбіна⁷⁷. Із нагоди 200-річчя від дня народження Ф. Шопена піаніст здійснив запис ноктюрнів композитора (фірми звукозапису “Zig-Zag Territoires”/”Harmonia Mundi”, 2010), котрий отримав сертифікат «Шопен–2010 у Франції» (“Chopin 2010 en France”). Із нагоди 150-річчя від дня народження К. Дебюссі у 2012 році Франсуа Шаплен, разом із французьким піаністом Філіпом Кассаром (Philippe Cassard), записав новий компакт–диск зі збіркою творів для двох фортепіано К. Дебюссі (фірми звукозапису “Decca”/”Universal”). Наприкінці 2019 року вийшов компакт–диск “Années Folles” із аргентинською піаністкою Марселою Роджері (Marcela Roggeri) (фірма звукозапису Klarthe) [139].

⁶⁹ **Франсуа Шаплен** народився 14 грудня 1963 р

⁷⁰ Компакт-диски: *Ф. Шопен. «Чотири Балади, Баркарола, Коліскова, Тарантела, Прелюдія»*, фірма Arion Music, 2007; *Ф. Шопен. «Вальси»*, фірма звукозапису Aparté/Harmonia Mundi, Intégral Distribution, PIAS (2019) [140].

⁷¹ Компакт-диск – *Р. Шуман. «Крейслеріана», «Три романси». «Дитячі сцени»*, фірма звукозапису Disques Pierre Verany, (2002) [140].

⁷² Компакт-диск: *К. Ф. Е. Бах. «Сонати для клавіру»*: Wq. 61 № 1, Wq. 62 № 16, Wq. 65 № 22, Wq. 65 № 30, Wq. 65 № 37, Wq. 65 № 48, Wq. 70 № 1; Рондо Wq. 61 № 1, фірма звукозапису Naxos/ HNH International Ltd. (1998) [114].

⁷³ Два компакт-диски: *В. А. Моцарт. Концерти для фортепіано з оркестром: KV 413 і KV 414* у версії для струнного квартету (2005); *В. А. Моцарт. Концерти для фортепіано з оркестром: KV 488 і KV 491* в оркестровій версії за участю Безансонського оркестру, фірма звукозапису Aparté/ Harmonia Mundi, Intégral Distribution, PIAS (2017) [140].

⁷⁴ Компакт-диск: *«К. Дебюссі. Два фортепіано і чотири руки»* (“Debussy – Philippe Cassard & François Chaplin – 2 Pianos & 4 Mains”), фірма звукозапису Decca/ Universal Music Classics & Jazz France (2012) [126].

⁷⁵ Два компакт-диски: *Ф. Шуберт. «Експромти, D. 899 і D. 935»*, фірма Aparté/Harmonia Mundi (2014); *Ф. Шуберт. «19 Вальсів»*, фірма звукозапису “Aparté” (2022) [140].

⁷⁶ Компакт-диск: *Й. Брамс. Klavierstücke*, тв. 117, тв. 118, тв. 119 і дві Рапсодії, тв. 79, фірма звукозапису Aparté/Harmonia Mundi, Intégral Distribution, PIAS (2019) [140].

⁷⁷ Компакт-диск: *О. Скрейбін. 10 Мазурок*, тв. 3, 9 Мазурок, тв. 25, 2 Мазурки, тв. 40, Етюд, тв. 8 № 11 і № 12, фірма звукозапису Evidence Classics/ Harmonia Mundi (2014) [140].

Франсуа Шаплен відвідував курси болгарського піаніста Венцислава Янкова (Ventsislav Yankoff) в Національній вищій консерваторії Парижа (CNSM), а також курси акомпанементу і камерної музики Жаклін Робін (Jacqueline Robin), де отримав перші премії з фортепіано і камерної музики. Продовжував навчання на спеціальних курсах Жана-Клода Пенеттьє (Jean-Claude Pennetier).

Франсуа Шаплен – лауреат Міжнародного конкурсу в Сенігалії (Італія, 1987), лауреат I премії Монік де Ла Брюшоллері Національної музичної консерваторії в Парижі (*Франція, 1987*); лауреат премії Моцарта і премії Роберта Касадеуса на Міжнародному конкурсі в Клівленді (*США, 1989*). Його запрошують виступати як соліста (концерти пройшли у Токіо, Лондоні, Берліні, Ризі, Парижі, Алмати, Мехіко), а також для співпраці з оркестрами: Національний оркестр Ліля, Філармонічний оркестр Санкт-Петербурга, Японський філармонічний оркестр, паризький Ансамбль Оркестраль, Національний оркестр Лорени, Оркестр Колон, Симфонічний оркестр Туру. Він постійно бере участь у престижних фестивалях: Ла-Рок-д'Антероні (La Roque-d'Anthéron), Сен-Бертран-де-Коммінг (Saint-Bertrand-de-Comminges), «Міжнародні зустрічі в Ноані» (the Chopin Festival at Nohant), «Музичні прогулянки по Реймсу» (Pontlevoy, Reims (Les Flâneries Musicales), «Piano en Valois», Париж-Багатель (the Chopin Festival at Paris Bagatelle), Міжнародний фестиваль в Сервантіно (Мексика), Міжнародний фестиваль в Йокогамі (Японія).

Франсуа Шаплєну властиві розкішне багатогранне звучання, тонке музичне відчуття і розуміння музичної фрази. Як ансамбліст, Франсуа Шаплен виступає із квартетами «Таліх» (Talich Quartet), «Елізі» (“Elysées”), «Псофос» (“Psophos”), «Дебюссі» (“Debussy”), “Voce”, віолончелістами Франсуа Сальке (François Salque), Еммануель Бертран (Emmanuelle Bertrand), піаністами Седріком Тібержієн (Cedric Tiberghien), Марі-Жозефом Жюдом (Marie-Joseph Jude), Філіпом Кассаром (Philippe Cassard), Александром Таро (Alexandre Tharaud), Марселою Роджері (Marcela Roggeri) і кларнетистами Патріком

Мессіна (Patrick Messina) та Роменом Гюйо (Romain Guyot) [136]. Із 2012 року й до сьогодні – Франсуа Шаплен – професор Версальської національної музичної консерваторії (*Conservatoire National de Région de Versailles*, клас фортепіано) та керівник майстер-класів французької музики в різних зарубіжних країнах, зокрема в Монреальському університеті, Норвегії та Японії.

Критики у своїх рецензіях про артиста відзначають тонкість і свободу, котрі дозволяють йому абсолютно новаційно підходити до виконання традиційного класичного репертуару, а також «рідкісне відчуття світла», завдяки якому він передає різні настрої композитора – «від похмурих до грайливих і променистих». Жан Рой (*Jean Roy*) у критичній статті-відгуці видання «Світ музики» (2007) пише наступне про виконання Ф. Шапленом творів Ф. Шопена: «Насичений звук Франсуа Шаплена, підсилений найтоншими нюансами, одразу переконливий (...). Він використовує знамените рубато Шопена – це також спосіб дозволити музиці дихати – непомітно, так би мовити, настільки вишуканою, елегантною та непомітною є його гра» [138]. У газеті «Рейн-Некар, Гейдельберг» від червня 2000 року була опублікована рецензія на концерт у залі Stadtbucherei (м. Гейдельберг): «...У грі Шаплена поєднуються поезія й напружена пристрасть, шляхетність і палкий ліризм із майстерним володінням формою. Його виконання Шопена викликало радість: його техніка і стиль є реальним елементом у музичному світі цього великого польського композитора – романтика» [138].

Відеозапис Концерту № 2 для фортепіано з оркестром *f-moll*, тв. 21 Ф. Шопена у виконанні Ф. Шаплена у супроводі Симфонічного оркестру Штутгартського радіо (Radio-Sinfonieorchester Stuttgart), диригент – Юджин Орманді (Eugene Ormandy), здійснений звукозаписувальною фірмою “Naxos Digital Services US, Inc.”. У вільному доступі для прослуховування на платформі youtube-каналу “AtelierDigitalLAMM”, що професійно займається оцифруванням старих мультимедійних документів, представлений неповний запис концерту. Зокрема, йдеться про фортепіанну експозицію і репризу I частини *Maestoso*, сумарною тривалістю двох фрагментів відеозапису 8 хвилин і 39 секунд [130],

[131], повний запис II частини *Larghetto* – 9 хвилин і 25 секунд [137] і коди–каденції фіналу *Allegro vivace* (з ц. 27: т. 455–512) – 1 хвилина і 10 секунд [201]. Загальний обсяг звучання складають: 19 хвилин і 14 секунд.

Достеменно не відома причина відсутності завершеної відеOVERSII Другого концерту Ф. Шопена у виконанні Франсуа Шаплена і чому не був здійснений студійний аудіозапис фірмою Naxos, але навіть за наявності цих чотирьох фрагментів твору можна відчутти стиль композитора в оригінальній, ні на кого не схожій інтерпретаційній манері французького піаніста. Камерність концертного залу, його напівосвітлене темне приміщення (вдалий режисерський прийом, що дозволив ефектно стилізувати гру при свічках), симфонічний оркестр, попри свою багаточисельність виконавців, в такій атмосфері сприймається глядачами/слухачами як камерний ансамбль. Все це створює ілюзію невеликого салону, в якому піаніст із особливою інтимністю інтонаційного висловлювання міг зануритися у світ музики Ф. Шопена.

Другий концерт в інтерпретації Ф. Шаплена підпорядкований його власному відчуттю стилю Ф. Шопена. Виконавцем передана буремна революційна епоха Польщі через експресивну лавино подібність розвитку тематизму експозиції I частини, що досягається за рахунок загального пришвидшення авторського темпу, стирання граней форми (при парадоксальному внутрішньому їх відчутті) і перенесення інтонаційних тяжінь на наступні фрази (ніби мелодичних залігувань, ефект кінематографічного уповільнення кадру) з поступовим наганянням «відтягнутого», а також імпровізаційності. Така ж психологія відчуття колізії епохи представлені й у контрастному епізоді (із ремаркою *appassionato*) II частини. Особливого значення у створенні буремного образу набуває роль оркестру, котрий сприймається як єдиний живий «організм» із фортепіано: синхронність, злагодженість груп оркестру, уважність до найменших змін динаміки у соліста, а ще – виконання функції оповідача, котрий розпочинає і завершує «драматичну подію», супроводжуючи її своїми коментарями, відсилаючи слухача до світу

античної трагедії (чим мимохить згадуєш про французький класицизм, або неокласицизм І. Стравінського – оперу-ораторію «Цар Едип»).

Образно-інтонаційним центрами концерту у версії Ф. Шаплена стають ІІІ І частини і експозиція складної тричастинної форми повільної ІІ частини. Виконавцем у них повністю витримуються темпові ремарки композитора. Чуттєвий ліризм, одухотворений поетичним оспівуванням почуття кохання, огорнутий у шати віртуозного *brilliant*. Емоційна відвертість, і навіть оголеність «психологічного нерву», по-імпресіоністські висвітлюється барвами променів світла: від душевного спокою, миттєвого сумніву, обурення, до заспокоєння. Цьому сприяє майстерна робота піаніста з поліпластовою фактурою, мелодією, захищеною у гармонічному тлі, градаціями динаміки, роботою із педаллю.

Фрагмент коди–каденції фінальної ІІІ частини також незвично вражає. Фольклорна основа тем (мазурка, куяв'як) подається не у класико-романтичному прочитанні, а як жанрова імпресіоністська маска–абрис, що вказує на історичну епоху, забарвлена колоритною ритмікою, тембром. Загалом тематичний розвиток концерту у версії Ф. Шаплена побудований за принципом контрасту типів руху (зокрема, притаманний фортепіанному стилю К. Дебюссі).

Кристіан Цимерман (Krystian Zimerman)⁷⁸ – відомий польський піаніст, диригент, композитор і викладач. Народився 5 грудня 1956 року в м. Забже (Zabrze) (Польща, Сілезьке воєводство) в родині піаніста-самоуки Маріана Цимермана. Вищу освіту здобув у Музичній академії в Катовицях імені Кароля Шимановського (Akademia Muzyczna w Katowicach, клас фортепіано Анджея Ясінського). Протягом 1976 року стажувався у Артура Рубінштейна. З 1996 року – викладає у Вищій школі музики в Базелі (Musik-Akademie der Stadt Basel).

У 1973 році отримав І премію Міжнародного конкурсу піаністів імені Людвіга ван Бетховена в м. Градец Кралове (Чехословаччина). У 1975 році став наймолодшим в історії конкурсу 18-річним переможцем ІХ Конкурсу піаністів

⁷⁸ Офіційний сайт: Krystian Zimerman, official website. URL : <http://www.krystianzimerman.eu/en/home.html>.
Date of application: 27.03.2023.

імені Фридерика Шопена (м. Варшава). За видатні заслуги в галузі музики у 1985 році К. Цимерману була присуджена Премія Академії Кіджі (Premio Internazionale “Accademia Musicale Chigiana”, Італія), у 1994-му – Премія Леоні Соннінг (Léonie Sonnings musikpris, Данія), у 2005 році – Орден Почесного легіону (Legion of Honour, Франція); Почесний доктор Академії музики Кароля Шимановського в Катовіце (Польща); у 2010 році – Золота медаль «За заслуги перед культурою» – Gloria Artis (Польща); у 2013 році – Командорський хрест із зіркою Ордена Відродження Польщі (Order of Polonia Restituta), у 2015 році – Diapason d'Or (Франція), Почесний доктор Університету музики імені Фридерика Шопена у Варшаві (Польща), а у 2022 році – Praemium Imperiale (2022) [161].

В. Лютославський присвятив свій Концерт для фортепіано з оркестром польському піаністові, котрий у 1988 році став першим виконавцем твору в супроводі BBC Symphony Orchestra. Наприкінці 1990-х на честь 150-ї річниці смерті Фридерика Шопена К. Цимерман створює *Polish Festival Orchestra* – камерний оркестр молодих виконавців, із яким виступає не тільки як соліст, але і як диригент. У 2015 році К. Цимерман заснував премію свого імені (Krystian Zimerman Prize) за найкраще виконання Сонати № 2 для фортепіано Ф. Шопена на Міжнародному конкурсі піаністів імені Фридерика Шопена у Варшаві.

К. Цимерман вважається одним із найвизначніших інтерпретаторів фортепіанної спадщини Ф. Шопена⁷⁹. Зокрема, у французькій газеті «Монд» (“Le Monde”) музичні критики писали наступне: «Неможливо грати Шопена технічніше й красивіше, ніж цей елегантний молодий блондин із небесно-блакитними очима». Має записи на CD, зокрема, на компакт-дисках фірм звукозапису “*Deutsche Grammophon*”, “*Polskie Nagrania Muza*” і “*Wifon*” [161].

⁷⁹Ф. Шопен. Ноктюрни, тв. 15 № 1–3; Баркарола фа-дієз мажор, тв. 60; Andante spianato і Великий блискучий полонез для фортепіано з оркестром, тв. 22 із Лос-Анджелеським філармонічним оркестром (диригент – Карло Марія Джуліні); Балада № 1 для фортепіано соль мінор тв. 23, Балада № 2 для фортепіано фа мажор, тв. 38, Балада № 3 для фортепіано ля-бемоль мажор, тв. 47, Балада № 4 для фортепіано фа мінор, тв. 52; Вальс № 6 ре-бемоль мажор для фортепіано, тв. 64/1; Концерт № 1 для фортепіано з оркестром мі мінор, тв. 11 із Лос-Анджелеським філармонічним оркестром (диригент – Карло Марія Джуліні), із Королівським оркестром «Концертгебау» (диригент – Кирило Кондрашин) та з Польським фестивальним оркестром (диригент – Кристіан Цимерман, 1999); Концерт № 2 для фортепіано з оркестром фа мінор, тв. 21 із Лос-Анджелеським філармонічним оркестром (диригент – Карло Марія Джуліні) та з Польським фестивальним оркестром (диригент – Кристіан Цимерман, 1999); Соната № 2 для фортепіано сі-бемоль мінор, тв. 35; Скерцо № 2 для фортепіано сі-бемоль мінор, тв. 31; Соната № 3 для фортепіано сі мінор, тв. 58; Фантазія для фортепіано фа мінор, тв. 49.

Гастролював у США, Великій Британії, Нідерландах, Німеччині, Австрії, Норвегії, Польщі із власним інструментом – роялем фірми *Steinway*. Як соліст спрацював із оркестрами: Берлінським симфонічним оркестром (диригент – Герберт фон Караян), Берлінським філармонічним оркестром (диригент – Саймон Реттл), Королівським оркестром «Концертгебау» (диригент – Кирило Кондрашин), Лондонським симфонічним оркестром (диригенти – Саймон Реттл, П'єр Булез), Віденським філармонічним оркестром (диригент – Леонард Бернстайн), Бергенським філармонічним оркестром (диригент – Саймон Реттл), Бостонським симфонічним оркестром (диригент – Сейджі Озава), Лос-Анджелеським філармонічним оркестром (диригент – Карло Марія Джуліні), Клівлендським оркестром (диригент – П'єр Булез), Чиказьким симфонічним оркестром (диригент – П'єр Булез), Польським фестивальним оркестром (диригент – Кристіан Цимерман), English Bach Festival Percussion Ensemble.

Як ансамбліст, Кристіан Цимерман виступав із скрипалями Гідоном Кремером (Gidons Krēmers, Латвія), Єгуді Менухіним (Yehudi Menuhin, США–Швейцарія–Велика Британія), Каєю Данчовською (Kaja Danczowska, Польща), Кьон-Хва Чон (Kyung-Wha Chung, Південна Корея), Бернардом Гайтінком (Bernard Haitink, Нідерланди), Лоріном Маазелем (Lorin Maazel, США), піаністом Вольфгангом Саваллішем (Wolfgang Sawallisch, Німеччина).

«Музика для Кристіана Цимермана – це мистецтво організації емоцій у часі. Інтерпретації польського піаніста від Бетховена і Шопена до Шуберта і Шимановського розкривають нескінченні виразні тонкощі та основну ясність його оповіді через музику. Місце Цимермана серед найвидатніших артистів сучасності не в останню чергу залежить від свіжості та оригінальності його виступів, завжди дуже особистих і ретельно розроблених деталей. Він може десятиліттями вивчати твір, досліджуючи кожну грань і обмірковуючи його

⁸⁰ *Boosey & Hawkes* – британське музичне видавництво, яке вважається найбільшим спеціалізованим видавцем класичної музики у світі. До 2003 року воно також було великим виробником мідних, струнних і дерев'яних духових музичних інструментів. Створене в 1930 році у результаті злиття двох відомих британських музичних компаній, *Boosey & Hawkes* контролює авторські права на велику частину музики ХХ ст., включно з творами Л. Бернштейна, Б. Бріттена, А. Копленда, І. Стравінського. Воно також публікує багатьох видатних сучасників (Дж. Адамса, К. Дженкінса, Дж. МакМіллана, М.–Е. Тернаджа, С. Райха). Маючи дочірні компанії в Берліні та Нью-Йорку, видавництво продає ноти через свій онлайн-магазин [111].

значення, перш ніж ввести його до свого репертуару для сольного концерту чи взяти в студію для звукозапису. Його підхід належить до динамічного розуміння творчої еволюції, в якому самокритичність, глибокі роздуми та інтуїція відіграють важливу роль. “Останнє – те, з чого складається мистецтво – відбувається в концертному залі”, – зауважує він» [162].

«Артистичність Кристіана Цимермана, на відміну від переважної більшості інших піаністів, нерозривно пов’язана з його знанням механіки і будови свого інструменту. Він розвинув практичні навички виготовлення фортепіано та клавіатури під час свого становлення й вдосконалив їх у тісній співпраці зі Steinway & Sons у Гамбурзі» [там само].

Аудіозапис Концерту № 2 для фортепіано з оркестром *f-moll*, тв. 21 Ф. Шопена у виконанні К. Цимермана у супроводі Польського фестивального оркестру⁸¹ (Polish Festival Orchestra), датований 1999 роком і здійснений звукозаписувальною фірмою “Deutsche Grammophon GmbH, Berlin”. Загальний обсяг тривалості концерту складають *35 хвилин і 44 секунди*. I частина *Maestoso* триває *15 хвилин і 32 секунди* [163]. II частина *Larghetto* – *11 хвилин і 6 секунд* [164]. III частина *Allegro vivace* – *9 хвилин і 4 секунди* [165].

Драматургія I частини (*Maestoso*) концерту, з її внутрішньо контрастними розділами вирішена К. Цимерманом – диригентом і солістом в одному обличчі – як довершений моноліт. Її зміст базується на розкритті пізнього романтичного симфонізму через антитезу «Я і Світ» як протиборство драматично-руйнівного і лірико-героїчного начал. Конфліктний образ з’являється на гранях форми класичного сонатного *allegro* (з подвійною експозицією) в наслідок інтонаційної подієвості, на противагу бездоганному світлому ліричному, іноді з ностальгічним відтінком, світу власного «Я» людини.

Віртуозний стиль *brilliante* Ф. Шопена у виконанні К. Цимермана набуває особливого проникливого чуттєвого звучання. Деталізація кожного мотиву, фрази фортепіано (прозорість багатопарової фактури, домінування мелодичної

⁸¹ При формуванні колективу розглядалися понад 350 кандидатів. У підсумку були відібрані 50 оркестрантів у віці від 25 до 35 років.

складової, з кожним повторним проведенням тематизму – інтонаційно-оновлена (варіантно-варійована) фактура, високотехнічна промениста гра ажурних пасажів, фіоритур – шопенівських «звукових розсипів») сповнене декламаційно-речитативною експресією (алюзія до *Sprechstimme*) і тихою динамікою (*p*, *pp*) у сольних епізодах, сповнених чуттєво-емоційним, відверто-ніжним ліризмом – сповідь генія!

II частина *Larghetto* – лірико-драматичний центр концерту. За композиційною будовою – це складна тричастинна форма з контрастним епізодом (із ремаркою *appassionato*), новою темою–образом, що вторгається у світ любовної ідилії, загрожуючи його знищенню. Ліричне начало, експоноване у I частині, К. Цимерман розкриває через яскраво відображені ним жанрові риси ноктюрну та ліричного романсу, алюзійно наближених за стилістикою «Мріям кохання» Ф. Ліста. Граціозно-мрійливе звучання, забарвлене світлими сонячними променями мелодико-фігураційних «розсипів» і різноманітних мелізмів. Помірне неспішне звучання, стилістично наближене до «Післяполудневого відпочинку Фавна» (прелюдії до еклоги С. Малларме) К. Дебюссі, у ц. 12 (т. 45) вихороподібними низхідними пасажами, із декламаційно-промовистим хроматизованим *rubat*'ним звучанням руйнує попередній одухотворений стан. Епізод відокремлений виконавцем і драматургічним контрастом – гострими градаціями динаміки: останнє речення першого розділу складної тричастинної форми (т. 26–43) від звичних *p* і *pp*, поступово переключається, ніби передвіщаючи драматургічну зміну, на *f* і *ff*, завершуючи свій розвиток динамічним спадом на *p* і *pp* (т. 66–72), а тритактова зв'язка–перехід до репризи віддалено інтонаційно нагадує імпресіоністичний образ «хмарин» із симфонічного циклу картин «Ноктюрни» К. Дебюссі (інтонації паралельних кварт у високому регістрі партії правої руки соліста; поліпластовість фактури, зокрема у репризі т. 75–97). До того ж обидва згадані твори об'єднує ще й жанр ноктюрну.

Фінал *Allegro vivace* написаний у формі рондо із рисами сонатного *allegro* – присутні елементи розробки, але відсутня друга тема в репризі. Схематична

побудова фіналу деталізована піаністом так: *A* (*Semplice ma graziosamenic*: т. 1–64) – *B* (інтонаційний перехід до наступного розділу, т. 65–80) – *C* (*a tempo*, т. 81–144 із 15 тактовим оркестрове tutti: т. 129–144) – *D* (*Scherzando*, т. 145–196) – *E* (з елементами розробки у розділі *a tempo con anima*, т. 197–260) – *F* (*risvegliato, a tempo*; т. 261–324) – *Al* (*a tempo*; т. 325–405) – *кода–каденція* (*brillante*, т. 409–514). *Темі А* (перше проведення: 9 тактів, т. 15–24; друге заключне проведення: 21 такт, т. 44–64) і *С* проводяться двічі між оркестровими tutti, котрі вважаємо яскравою ознакою принципу концертності. Калейдоскопічність характерних танцювальних тем (мазурка, куяв'як), об'єднаних контрастами стрімливої моторики і химерних ритмічних синкопованих груп, підкреслюють блискучий віртуозний стиль концерту.

Домінування стихії мелодики в оркестровій тканині, легкість і, водночас, високий рівень технічного віртуозного виконання, ясність загальної конструкції форми, акцентування завуальованих рис романтизму та імпресіонізму в жанрі фортепіанного концерту Ф. Шопена, все – це заслуга диригентсько-виконавського прочитання партитури твору К. Цимерманом.

Діаметрально протилежні, не схожі одна з одною інтерпретації Другого концерту Ф. Шопена піаністів Ф. Шаплена і К. Цимермана уособлюють *ментальні риси національного піанізму* – французько/польської(що складають, до того ж, національні корені роду Ф. Шопена). Імпресіоністичний тип інтерпретаційної моделі притаманний обом піаністам. К. Цимерману – в поєднанні в єдине ціле різної стилістики: зрілого романтизму (*brilliant*, стильові альянзи до творчості Ф. Ліста та пізньо-романтичної опозиції «Я і світ» для створення загальної концепції побудови драматургії твору з протиборством драматично-руйнівного і лірико-героїчного начал), імпресіонізму (стильові альянзи до творчості К. Дебюссі) і принципів авангардної музики ХХ століття – техніки співу *Sprechstimme*. (зокрема, у декламаційності, наслідуванні розмовності, контрольованих ритмічною тривалістю вказаних в нотах композитором) та яскравістю відтворених жанрових образів польського фольклору.

Ф. Шаплен поєднує в єдине ціле низку стильових ознак зрілого романтизму (стиль *brilliant*; наскрізний драматургічний розвиток; внутрішній нерв музичної подієвості; рвучкість, переважання волі над меланхолійністю) та імпресіонізму (образний світ, виконавські принципи піанізму К. Дебюссі), а у загальній концепції взаємодії симфонічного оркестру з солістом (ознаки концертності) – до жанру античної трагедії як архетипу французького класицизму.

3.4 Другий концерт: порівняльно-гендерні аспекти інтерпретації

Останнім часом гендерний підхід набув цінності у процесі осмислення концепцій, створених видатними виконавцями – чоловіками та жінками. Щодо гендерності у музично-виконавській творчості найпоказовішим є мистецтво сольного співу, де темброві якості чоловічих і жіночих голосів виступають як об'єктивна основа комунікації зі слухачами (виняток складають андрогінні варіанти, які виникали історично, починаючи з використання в опері співу кастратів).

Серед дослідників, котрі звертаються до проблеми гендеру у виконавській творчості, відзначимо працю В. Гіголаєвої-Юрченко [18], яка розробила методику аналізу гендерних репрезентацій вокального твору. Аналізуючи основні положення гендерної теорії, авторка пропонує її екстраполяцію на сферу музичної творчості: «Окремо у галузі гендерної психології вивчається гендерна ідентичність творчої особистості; остання, як правило, проявляє психофізіологічні особливості іншої статі, тобто є психологічно андрогенною» [18, с. 5]. Однак не менш цікавим видається застосування можливостей гендерного підходу до фортепіанного мистецтва, яке з цих позицій ще не було об'єктом спеціальних наукових розвідок.

Для виявлення змісту гендерності в інтерпретаціях шопенівських концертів звернемося до етимону слова. *Гендер* (запозичення з англійської, де слово *gender*, що походить від лат. *Genus* – *рід*, початково означало *граматичний рід*, пізніше – також *стать*, виокремлене поняттям “*sex*”), якщо узагальнити

визначення поняття – це «змодельована суспільством та підтримувана соціальними інститутами система цінностей, норм і характеристик чоловічої й жіночої поведінки, стилю життя та способу мислення, ролей та відносин жінок і чоловіків, набутих ними як особистостями в процесі соціалізації, що насамперед визначається соціальним, політичним, економічним і культурним контекстами буття й фіксує уявлення про жінку та чоловіка залежно від їх статі» [65, с. 11].

У сучасних дослідженнях В. Агеєвої [65], Т. Журженко [33], Н. Власенко, Л. Виноградової, І. Калачової [13, 14], І. Грабовської [20]) проблема постала максимально широко: гендерні розбіжності відстежуються, починаючи від перших психічних проявів статевих відмінностей, які спостерігаються вже на етапі найбільш раннього формування особистості – від народження дитини та перших кроків у формуванні її здібностей. Так, у жінок виявляються такі риси, як підвищена емоційність, тонкощі переживань, у той час, як чоловіки демонструють більшу схильність до раціоналізму в оцінюванні життєвих і творчих ситуацій. За спостереженнями психологів [14], ці особливості по-різному проявляються у функціональному плані, але зберігаються і поглиблюються, окреслюючи різні аспекти світосприйняття у процесі діяльності. Це стосується і музичної творчості зокрема, виконавства. Адже музичний твір ніколи не є абстракцією; він існує лише у реально-звуковому сприйнятті як продукт психічної діяльності: спочатку композитора, потім виконавця. Гендерна приналежність виконавця, впливаючи на його поведінку в умовах творчого акту, позначається і на його стилі, техніці та прийомах гри.

Другий концерт Ф. Шопена став зразком принципово нового підходу як до самого жанру, так і до питань фортепіанної віртуозності. Це відображається, насамперед, у домінуванні фортепіано над оркестровою партією, що дещо знижує статус *concertanto* як втілення рівноправного змагання його учасників – соліста і оркестру.

Тотальна мелодизація фактури, її насиченість найрізноманітнішими пасажами та орнаментикою, наповненість глибоким поетичним змістом гармонічно поєднуються у Другому концерті з віртуозним стилем *brilliant*, який

Ф. Шопен мав не лише наслідувати, але й «перевершити» [200]. Численні дослідники творчості Ф. Шопена відзначають у Другому концерті впливи В. А. Моцарта, К.-М. Вебера і, особливо, Й. Н. Гуммеля. Зберігаючи класичну, струнку, як і у В. А. Моцарта, форму, насичуючи, як і Й. Н. Гуммель, фактуру пасажами, Ф. Шопен створює звукові образи різного психологічного змісту, переважно, ліричного з елементами драматизму.

У першій частині концерту найбільш відчутна приналежність до класичних традицій. Друга частина та Фінал відкривають простір до прояву романтики у вигляді ліричного потоку музичних ідей та образів, забарвлених в особистісні тони. Як особисто відзначав Ф. Шопен у листі до Т. Войцеховського, у другій частині концерту (*Larghetto*) відобразилися його почуття до К. Гладковської, яке «виливається з глибин душі» [117, с. 104]. Це – одна з самих теплих, ліричних сторінок музики Ф. Шопена, що накладає особливий відбиток на способи її виконавського відтворення, як маскулінного (піаністи–чоловіки), так і фемінного (піаністи–жінки). Тут немає драматизму, а, тим паче, трагедійності, проте по-жіночому мрійлива ніжність часто змінюється на піднесено-схвильовану мову пристрасного чоловічого кохання (прояв андрогінності, яка завжди виникає у творчо-виконавському акті музичної інтерпретації внаслідок самої природи останньої, яка означає перебування «між» композиторським текстом і його виконавським тлумаченням).

Вже з перших тактів *Larghetto* виявляється найтипівіший знак-концепт шопенівського стилю – кантілена вокальної генези, призначена змальовувати *жіночість як гендерне начало*. Обидві інтонації головної теми – пісенну та ритмізовано-речитативну – Ф. Шопен далі перетворює у вишукані звукові арабески, які відкривають перспективи імпресіоністичного фортепіанного письма, та відповідного до нього виконавського стилю, представленого у одного з найяскравіших продовжувачів цієї стильової лінії, яким безперечно вважається К. Дебюссі.

Зазначимо, що, як у першій частині концерту, так і в *Larghetto*, Ф. Шопен спирається на об'єктивні пісенно-танцювальні, польські за походженням

(мазуркові) інтонації, які стають ще відчутнішими у Фіналі, що в дискурсі виконавської гендерності означає підкреслення маскулінної енергетики. Загальний тон музики фіналу характеризується енергією стрімкого і пронизаного легкістю руху, чому сприяє багатозвучна і, в той же час, прозора фортепіанна фактура діалогічної побудови.

У цілому ж, незважаючи на деяку внутрішню напруженість маскулітного типу, особливо відчутну в першій частині, образний зміст Другого концерту апелює до потенційної фемінності (згадаймо його присвяту Д. Потоцькій, а також образ іншої музи Ф. Шопена – К. Гладковської) у вигляді підвищеної емоційності, витонченого ліризму. Тому цікаво буде порівняти його виконавські версії, запропоновані представниками обох типів гендерності.

Відразу зазначимо, що жіноче гендерне начало, суттєво впливаючи на характер втілення музичних образів концерту, створює враження надзвичайної легкості, пов'язане не тільки з витонченістю мелодичного малюнку його тем, прозорістю гармонії і фактури, але й з моторикою стрімкого тріольного руху у фіналі, що особливо відчутне у фіналі, де вбачається прообраз імпресіоністичного бачення матеріалу, яке дає підставу для відповідних цьому виконавських версій.

Підкреслимо до того ж, що у виконавському аспекті поняття «матеріал» стосується цілого комплексу складників, серед яких: 1) нотний текст твору чи його фрагменту; 2) «образ» інструмента (фортепіано), що виникає та існує у свідомості автора і виконавця; 3) кінцевий результат – образ озвученого твору (його частини або фрагменту), представлений у записі на електронних носіях (останній різновид «матеріалу» відображує принципову множинність трактувань двох перших складників, у тому числі і гендерну).

Виконавський звукообраз твору [69], втілений у тій чи іншій його інтерпретаційній версії – багатовимірний феномен, який дає слухачеві уявлення про конкретну творчу особистість у таких аксіологічних вимірах, як ступінь розвитку інтелекту, світогляд, особливості емоційного життя, приналежність до того чи іншого художнього типу.

До цього комплексу входять і гендерні детермінанти, що можна прослідкувати на прикладі компаративних характеристик чоловічих і жіночих версій виконання Другого концерту Ф. Шопена. У виконавців–чоловіків нами виявлені такі тенденції, як: 1) прагнення до певного збалансування контрастних тем і розділів форми з метою встановлення єдиної лінії розвитку образно-драматургічного сюжету; 2) переважання лірико-ігрового нахилу у відтворенні тематичного матеріалу з униканням підкресленої емоційності; 3) спрямованість до темпової єдності всередині частин, економне використання *rubato* у фразуванні; 4) наявність однотипних рішень у галузі агогічних і динамічних відхилень; 5) стабільність у тлумаченні артикуляційного комплексу з переважанням точного виконання авторських і редакторських ремарок і вказівок. Наприклад, інтерпретація Є. Кісіним репрезентує один із варіантів маскулінності, який можна охарактеризувати як об'єктивно-системний із рисами логічної схематизації. Інший підхід у межах цього ж гендерного напрямку демонструє у своїй версії Другого концерту *К. Аррау*⁸².

⁸² *Клаудіо Аррау* (Claudio Arrau León, 1909–1991) – відомий чилійський піаніст–віртуоз, останній романтик фортепіанного мистецтва початку ХХ століття. Народився в Чильяні в родині офтальмолога Карлоса Аррау (нащадка засланоного іспанським королем Карлом III у Чилі іспанського інженера Лорензо Де Аррау) і вчительки гри на фортепіано Лукреції Леон Браво де Віллальба. Через прабабцю Марію дель Кармен Дароч дель Сорал К. Аррау є нащадком шотландської дворянської сім'ї Кемпбеллов із Гленорчі.

Із 7-річного віку, отримавши державний грант на навчання, К. Аррау вчився у Консерваторії Штерна (Stern'sches Konservatorium) в Берліні (нині – Інститут Юліуса Штерна, Julius-Stern-Institut, котрий у 1966 році був реформований і став частиною Берлінського університету мистецтв) у фортепіанному класі Мартина Краузе (Martin Krause), одного з учнів Ф. Ліста. У 1941 році разом із дружиною Рут Шнайдер (Ruth Schneider) і трьома дітьми – Кармен (Carmen), Маріо (Mario) і Крістофером (Christopher), переїжджають до Нью-Йорку (США). У 1979 році – отримав американське громадянство.

К. Аррау – двічі лауреат Премії імені Ф. Ліста (Franz Liszt Prize), володар Медалі Ганса фон Бюлова (1980). Має аудіо записи звукозаписувальних фірм “Columbia Masterworks”, “Decca”, “Festival Records”, “Angel Records”, “Brunswick”, “World Record Club”, “Deutsche Grammophon”, “Philips”, “Opus Records”, “International Preview Society”, “Ricordi”, “Vanguard Everyman Classics”, “Eterna”, “Cetra”, “I Grandi Interpreti”, “EMI”, “Philips Digital Classics”, “Organization Of American States”, “Мелодія”, “CGD”, “Fonit Cetra”, “Nuova Era”, “Amadeus”, “Ermitage”, “RTSI Televisione Svizzera”, “INA”, “Orfeo”, “Urania”, “BBC Music”, “BBC Legends”, “Aura Music”, “Centurion Classics”, “Doremi”, “West Hill Radio Archives”, “Meloclassic”, “ica Classics”, “Praga Digitals”, “SWR Music”, “The Lost Recordings”, “Warner Classics”, “Victor Red Seal”, “Quintessence”, “apri”, “Polydor”, “Electrola”, “Supraphon”, “Odeon”, “His Master's Voice”, “Angel Records”, “Crystal Classic”, “Ercilla”, “Dante”, “Arlecchino”, “Gruppo Editoriale Bramante”, “Green Hill”, “Magic Talent”, “The Piano Library”, “Naxos Historical”, “Marston Records”, “Altaya”, “Süddeutsche Zeitung Klassik”, “Steinway & Sons”, “PentaTone classics”, “Il Sole 24 Ore”, “Fabula Classica”, “Warner Classics”, “Les Diapason D'Or”, “Price-Less”, “Die Volksplatte”, “Disco Club Italia”, “Universal”, “La Voix De Son Maître”, “Références”, “Keep” [119]. К. Аррау грав, щоб досліджувати музику, розгадувати її. Він вважав, що виконавець має вливати у твір свою кров, грати не руками, а душею. Він міг насолоджуватися самим дотиком до клавіш, демонструючи можливості інструменту, але в той же час він умів виводити слухачів далеко за межі банальної гри на роялі, і тоді його мистецтво відкривало схованки творчої уяви. Піаніст обожнював виконувати фортепіанні цикли і здійснювати записи повних зібрань (наприклад, 32 сонат для фортепіано і 5 Концертів для фортепіано з оркестром Л. Бетховена, 12 Трансцендентних етюдів Ф. Ліста, всіх клавірних сонат В. А. Моцарта). У репертуарі піаніста – твори В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, К. М. Вебера,

Щодо його виконання відзначимо такі риси: 1) прагнення до особливої виразності кожного елементу шопенівського тексту з підкресленням його характеристичності (мотиви, фрази у синтаксисі; лінії, голоси, пласти у фактурі); 2) акцентування темпових контрастів у макро-та мікромасштабах із збереженням внутрішньої логіки єдиних темпових рішень у темах, розділах форми та частинах циклу (принцип зовнішнього контрасту при внутрішній єдності процесу становлення–розгортання матеріалу); 3) акцент на концертно-віртуозній, афектній трактовці звукового матеріалу в передачі образно-емоційних станів; 4) велику кількість агогічних відхилень; 5) компенсаторну функція метро-ритмічної пульсації, яка надає єдності імпровізаційній виконавській структурі концерту.

Для версії, запропонованої *Лан Ланом*⁸³, характерними є:

1) увага до окремих деталей, на основі яких складається (як мозаїка) загальна інтерпретаційна картина кожної частини та циклу в цілому; 2) помпартівські класичне окреслення кожного елементу фактури, чітка артикуляція мелодичних мотивів–патернів тематичного значення; 3) увага до сюжетної драматургії концерту, підкреслення контрастів імпровізаційної лірики (тема

Ф. Шопена, Роберта і Клари Шуман, Ф. Ліста, Й. Брамса, Е. Гріга, К. Дебюссі., М. Равеля, І. Альбеніса, Р. Штрауса.

⁸³ *Лан Лан* (郎朗, *Lang Lang*) – американський піаніст китайського походження. Народився 14 червня 1982 року в родині музиканта Лан Гуожена (кит. 郎国任 郎国任), виконавця на старовинному китайському струнному смичковому інструменті *ерху* (二胡, *èrhú*). Навчався грі на фортепіано у професорки Чжу Я-Фен, професорів Пекінської консерваторії Чжао [86, с. 56] і Чжао Пін-Го [86, с. 60]. У 1996 році Лан Лан із батьком емігрує до США. Китайський вундеркінд вступає до Curtis Institute (м. Філадельфія) в клас професора Гарі Граффмана [86, с. 68].

Музично-виконавському стилю Лан Лана властиві: «музично-виконавська картинність» (за Че Чао) – «віддзеркалення важливої національної риси інструментального музичного мислення китайців – програмності» [86, с. 64], «театральність, як розширення параметрів раніше введеного поняття музично-виконавської картинності» [86, с. 83], віртуозність і романтичність, як «ефектний засіб музичного спілкування піаніста з широкою музичною аудиторією» [86, с. 86], «музично-виконавська імпресіоністичність» як нова якість «музично-виконавської картинності» [86, с. 117].

Має аудіо записи звукозаписувальних фірм “Telarc”, “Deutsche Grammophon”, “Don Industriale”, “UCJ Music”, “Sony Classical”, “Epic Records”, “Island Records”, “Blackened”, “Universal Music China”.

У репертуарі піаніста – твори Й. С. Баха. М. Клементі, К. Черні, Й. Гайдна. Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста, Й. Брамса, Ф. Мендельсона-Бартольді, К. Дебюссі, М. Равеля, Е. Саті, Ф. Пуленка, М. Балакірева, П. Чайковського, О. Скрябіна, С. Прокоф'єва, С. Рахманінова, С. Джопліна, Ф. Бондаржевської-Барановської, Б. Бартока, Г. Голста, Р. Сакамото (Ryuichi Sakamoto), О. Деспла (Alexandre Desplat), М. Ріхтера, Я. Тірсена (Yann Pierre Tiersen), Тан Дуна (Tan Dun), Лю Веньчена (Lü Wencheng), Цигана Ченя (Qigang Chen), Н. Гесса (Nigel Hess), Хуан Ху Вей (Huang Hu Wei), твори колективного авторства китайських композиторів Хуан Хай Хвай, Чень Рао Сін і Шен Лі Чун (Huang Hai Hwai, Chen Rao Xing and Shen Li Qun), аранжування пісень рок-гурту “Metallica”.

побічної партії у I частині, обидві теми *Larghetto*), драматизованої моторики («марш» у темі головної партії I частини), танцювальності («вальс» і «мазурка» в темах фінальної частини); 4) класично прояснені (однотипні) агогічні розширення в кульмінаціях кожного пасажу або кадансового гармонічного звороту;

Усі ці три версії концерту свідчать про першочергову увагу піаністів–чоловіків до відтворення загальної авторської концепції, реалізованої на рівні формоутворення, що вимагає системного підходу до комплексу засобів виконавської виразності – артикуляції, темпу, агогіки, метроритму, ритмічної і гармонічної пульсації. Засоби виконавського центру в усіх трьох інтерпретаторів тяжіють до класичного стилю гри, де домінує твір, а не його виконавець.

У жіночих інтерпретаційних версіях Другого концерту переважають інші виконавські акценти, що пов'язано з домінуванням романтичної манери гри, яка допускає більшу свободу і різноманіття застосування виконавської атрибутики. Зазначимо при цьому, що наявність фактору андрогінності визначає градації фемінних версій у відтворенні шопенівської авторської ідеї, діапазон яких охоплює простір між майже чоловічою аргументативністю та вільною, нерегламентованою спонтанністю.

У версії, запропонованій **Б. Давидович**⁸⁴, переважає андрогінний (змішаний) нахил, реалізований у стилістичному плані через сполучення ознак

⁸⁴ **Белла Давидович** – азербайджансько-американська піаністка, одна з найкращих інтерпретаторок музики Ф. Шопена. Народилася 16 липня 1928 року в Баку (Азербайджанська РСР) у родині хірурга, заслуженого лікаря Азербайджанської РСР Михайла Давидовича і заслуженої артистки Азербайджанської РСР, концертмейстерки Азербайджанського державного театру опери і балету імені М. Ф. Ахундова Люсі Ісааківни Ратнер, дідуся – заслуженого артиста Азербайджанської РСР, концертмейстера Азербайджанського державного театру опери і балету імені М. Ф. Ахундова Ісаака Абрамовича Ратнера.

Навчатися грі на фортепіано почала у віці 6 років. Закінчила школу обдарованих дітей при Азербайджанській державній консерваторії імені Гаджибекова (викладач А. С. Барон), з 1947 по 1954 роки навчалася у Московській державній консерваторії імені П. І. Чайковського (класи К. Ігумнова, Я. Флієра). У 1978 році емігрувала до США, викладала у Джульєрдській школі (Juilliard School, Нью-Йорк, Лінкольн-центр), давати майстер-класи з фортепіано в США та Європі.

Белла Давидович – лауреатка I премії IV Міжнародного конкурсу піаністів імені Ф. Шопена (1949, розділила I премію з польською піаністкою Г. Черни-Стефанською). Піаністку запрошують до складу членів журі таких міжнародних конкурсів піаністів, як: Конкурс імені королеви Єлизавети (Бельгія), Міжнародний конкурс піаністів імені Ф. Шопена (Польща), Міжнародного конкурсу піаністів імені Ф. Бузоні (Італія).

Виступала із Юліаном Сітковецьким (скрипка), Дмитром Сітковецьким (скрипка), Лондонським симфонічним оркестром (London Symphony Orchestra), Королівським оркестром «Концертгебау» (Concertgebouw Orchestra), Сіетлським симфонічним оркестром (Seattle Symphony Orchestra).

Має записи на грамплатівках фірм «Апрелєвський завод», «Всесоюзна студія Грамзапису», «Mezhdunarodnaya Kniga», «Мелодія», «Philips», «Bruno Records», касетах фірм «Polskie Nagrania Muza»,

шопенівського (романтичного) та моцартівського (класичного) піанізму у вигляді: 1) прозорості звукової тканини, чіткої артикуляції, чому сприяє економна педалізація; 2) збереження єдиного темпу і характеру руху при мінімумі агогічних відхилень; 3) прагнення до показу наскрізного розвитку форми, при якому звуковий потік майже не розчленовується на окремі фрагменти, що зумовлено підключенням (коли цього вимагає той чи інший музичний образ) фактору імпровізаційності (особливо це показово для виконання піаністкою всіх тем *Larghetto*, а також ліричних епізодів–ремінісценцій у заключній частині Концерту).

В інтерпретації *М. Аргеріх*⁸⁵ вибудовується в цілому романтична версія Другого концерту, але з суттєвою поправкою на класичні засади. Це означає, що, керуючись шкалою різноманітних виконавських індивідуалізацій, піаністка у кінцевому підсумку створює проміжний варіант стилістики виконавського процесу, який, як видається, є найхарактернішим для фемінної виконавської

компакт–дисках фірм “Philips Classics Productions”, “Novalis”, “Delos”, “Decca”, “Arlecchino”. Б. Давидович у 2013 році стала автором книги в епістолярному жанрі – «Мої спогади», що вийшли друком у видавництві «П. Юргенсон» із обсягом у 224 сторінки.

У репертуарі піаністки – твори Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Н. Паганіні, Д. Тартіні, Е. Шоссона, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона-Бартольді, Р. Шумана, Ф. Шопена, Й. Брамса, Ф. Ліста, Е. Гріга, К. Дебюссі, К. Сен-Санса, Ф. Пуленка. Її гри притаманні жвависть, сила і проникливість звучання, близький підхід до авторського тексту й глибоке осмислення композиторського задуму.

⁸⁵*Марта Аргеріх (Martha Argerich)* – аргентинсько-швейцарська піаністка. Народилася 5 червня 1941 року в Буенос-Айресі (Аргентина). Почала навчатися гри на фортепіано у 3 роки. З 1955 року переїжджає з родиною до Європи, живе у Австрії, Бельгії, Швейцарії, Франції. Навчалася у Ф. Гульди, А. Б. Мікеланджелі, В. Ашкеназі, Н. Магалова, Б. Зайдльхофера, М. Ліпатті. Нині проживає із дочкою Стефані у Брюсселі.

М. Аргеріх – лауреатка I премії Міжнародного конкурсу виконавців у Женеві (Concours international d'exécution musicale de Genève, Швейцарія, 1957), I премії IX Міжнародного конкурсу піаністів імені Ф. Бузоні (1957), I премії VII Міжнародного конкурсу піаністів імені Ф. Шопена (1965), Двох премій «Греммі» – за найкраще виконання сюїти «Моя Матінка-Гуска» М. Равеля і сюїти з балету «Попелюшка» С. Прокоф'єва на два фортепіано з М. Плетньовим (2005) і за найкраще виконання Концертів № 2 і № 3 для фортепіано з оркестром Л. Бетховена з Камерним оркестром Малера (диригент – К. Аббадо), Імператорської премії Японії (2005). Піаністці присвячений документальний фільм Ж. Гашо «Марта Аргеріх – нічна розмова» (“Martha Argerich, conversation nocturne”) (2002).

У репертуарі виконавиці – твори Й. С. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста, Ф. Мендельсона-Бартольді, Й. Брамса, К. Дебюссі, М. Равеля, С. Франка, Б. Бартока. Із 1967 року співпрацює із звукозаписувальною фірмою “Deutsche Grammophon GmbH”. Виступала із Н. Фрейре (Nelson Freire, фортепіано), С. Ковачевичем (Stephen Kovacevich, фортепіано, диригент), Г. Кремером (Gidons Krēmers, скрипка), О. Рабіновичем-Бараковським (Alexandre Rabinovitch-Barakovsky, фортепіано, композитор, диригент), М. Майським (Miša Maiskis, віолончель), Д. Баренбоймом (Daniel Barenboim, фортепіано, диригент), Є. Кісіним (фортепіано).

А. Х'юїтт писав наступне у газеті “Daily Telegraph”, характеризуючи стиль гри М. Аргеріх: «Здається, ця жінка завжди знаходиться у вихорі емоційних проблем. Але варто їй сісти за фортепіано, як хаос і сумніви зникають. Вона грає так, ніби газель перестрибує з однієї скелі на іншу, – з природною майстерністю, що гіпнотизує». Піаністці властиві досконалість звуку, пристрасна манера гри, легка невимушена віртуозність, неприйняття рутини, гранична чесність і невідповідність стереотипним уявленням про великих композиторів [204].

манери взагалі – «гібрид» класичної та романтичної інтерпретацій. На відміну від версії Б. Давидович, М. Аргеріх акцентує у музиці Другого шопенівського концерту емоційно-психологічні нахили, які досягають подекуди рівня афектації, що не виключає раціоналізму в загальній організації виконавської форми. У цілому ж із приводу виконання М. Аргеріх відзначимо: 1) насичену темброву палітру («оркестрове» фортепіано), що досягається завдяки динамічним контрастам у викладі окремих тем і розділів форми, а подекуди і всередині тематичних утворень; 2) терасообразні темпові контрасти та агогічні відхилення, які сприяють виявленню образності (наданню експресії) тем як на гранях їхнього сполучення, так і на рівні мотивів–патернів; 3) м'яке туше, вокальне інтонування («співоче» фортепіано); 4) особливу насиченість звуку, котра наближує її виконання до маскулітного типу.

Резюме. У чоловічих версіях виконання Другого концерту Ф. Шопена переважає тяжіння до виявлення конструктивної основи твору, його інтелектуальної побудови, продуманості усіх етапів становлення форми. Велике значення піаністи–чоловіки надають цезурам, контрастам, розмежуванню різного за образністю музичного матеріалу, прагнучи до відтворення його більш ємного, симфонічно-узагальненого змісту.

Жіночі інтерпретації концерту, якщо їх у найзагальнішому плані порівнювати з чоловічими, відрізняються меншою звуковою напруженістю, м'якістю туше, фортепіанною «співучістю». У фемінному відтворенні драматургії концерту домінує образно-емоційна складова, у зв'язку з чим значна увага приділяється деталям, здатним виокремлювати лірико-психологічні тонкощі музичної мови Ф. Шопена, який вбачав єдине інтонаційне коріння у слові та музиці.

Висновки до Розділу 3

Композиторський/редакторський текст твору – це передумова для прочитання–озвучення виконавцем, оскільки знаки сконцентровані у графічному вигляді (семіозис як процес породження значення) потребують

розшифрування, яке відрізняється градаціями засобів переінтонування як основи, ключового механізму виконавської інтерпретації (лат. *inter* означає «між», «проміж»). У кінцевому підсумку в будь-якій інтерпретації йдеться про смислове вираження, зафіксоване у знаках тексту, що означає пріоритет семантики над структурою інтерпретаційного процесу.

У музикознавчому дискурсі поняття «семантика» і *семіотичний метод*, за концепцією І. П'ятницької-Позднякової, набули універсальності та використовуються майже у всіх сферах діяльності. Музичний семіозис – це процес смислоутворення (народження смислів) у музичному просторі культури» [67, с. 61], котрий має кілька вимірів: «синтактичний», «семантичний» і «прагматичний» (автор–виконавець–слухач) [67, с. 61–62] та розкриває тісний взаємозв'язок у процесі сприйняття музики варіантного та інваріантного начал, конотації та денотації.

За концепцією М. Шулак, «музична мова як самостійна знакова система» «володіє всіма ключовими семіотичними характеристиками, серед яких наявний план вираження з його музичною фонетикою, морфологією, синтаксисом і граматиною». «Музика як презентативна символічна знакова система спрямована на осягнення реальності через перетворення чуттєво-емоційного світу людини» [98, с. 99]. «Тлумачення музики як феноменології семіозу і семіотичний аналіз музичної культури спонукають розуміти музику як важливий чинник соціальної організації життя, складниками якої є музичні знакові системи і музична культура з її предметно-матеріальним середовищем і технологіями» [98, с. 99].

Про парадокси музично-виконавського процесу пише у своїй науковій статті Ш. Шугуан [97]). Парадоксальність виконавської ситуації автор вбачає у протиріччі, яке неминуче виникає між прагненням артиста дати принципово нове і неможливістю це реально здійснити, оскільки він є продуктом цілого ряду обставин (реконструкція епохи й стилю автора твору, відтворення авторської концепції, виконавська школа інтерпретатора, установки на самовираження як ознаки індивідуальної особистості виконавця і установка на актуалізацію

виконавської концепції), у межах яких можна здійснити лише нову комбінаторику раніше зробленого (Ш. Шугуан тут посилається на задумку Ф. Бузоні).

Художня інтерпретація, зокрема й музична, постає у двох різновидах: *домінантно-авторський*, який характеризується підкресленням і ретельним відтворенням композиторських вказівок щодо засобів виконавського центру і *домінантно-виконавський*, який характеризується активним «втручанням» інтерпретатора до тексту твору у тій його частині, котра відноситься до виконавської компетенції. Існує також *змішаний тип* «експресивно-мовного стилю», точніше – «стилю музичного мовлення» [75, с. 7], в якому поєднується тенденції перших двох (інша його назва «*актуалізований*» [97]).

Виконавський стиль у всіх його різновидах завжди має особистісно-смісловий, духовний характер [75, с. 7], але зумовлюється цілою низкою детермінант історико-культурного порядку, які визначають актуальність того чи іншого типу інтонування, тієї чи іншої виконавської версії твору. Актуальне інтонування [12] вважається переважно виконавською проблемою, але його зразки виникають у межах культурного простору, пов'язаного з тим образом всесвіту, який сповідує той чи інший виконавець як особистість, яка взаємодіє з особистостями інших часів – композиторами і виконавцями минулих епох.

Феномен виконавської інтерпретації музикознавчо-культурологічно осмислює Т. Адорно у статті–лекції «Нові темпи» [81], окреслюючи загальну картину відношення сучасних виконавців і слухачів до музики минулого. Ознаками історичних змін Т. Адорно вважає темпи, котрі, незважаючи на емпіричні протиріччя, з плином часу пришвидшуються [81, с. 244]. Причину подібних метаморфоз автор вбачає у функціоналізації музики, новому розумінні її автентичності (застосовує поняття «гідність музичного твору»). Цілісність, притаманна музичним творам на момент їхнього виникнення, з початком їхніх різних виконань починає розпадатися. Це означає, зокрема, єдність процесів виконавської та композиторської інтерпретацій, які співвідносяться діалектично: поглиблення виконавської версійності означає надання реального нового життя

композиторському творінню, виникаючого в результаті його об'єктивного історичного розпаду.

У такому трактуванні поняття про «темпи виконання» перетворюється на «темпи інтерпретації». Нові темпи слугують зміні самого стилю інтерпретації в усіх її виражальних параметрах. У технологічному плані стиль інтерпретації залежить від співвідношення структурних і процесуальних моментів. Для того, щоб в актуальній інтерпретації, в умовах «стертої» ритмічно-гармонічної симетрії, «вдалося зображення частин форми як частин цілого», з метою запобігання «анархії», слід враховувати, що прискорення темпу означає не нівелювання структурних часток, а зближення їх у часопросторі твору [81, с. 248].

Подібна діалектика складає сутність музичної інтерпретації як виконавського феномену, в якому поєднуються два образи – образ автору і образ виконавця, а через них – актуальний нині образ світу. На прикладі нових темпів (за Т. Адорно) здійснюється поєднання цих образів, а, отже, виникає стильова інтерпретація в її цілісному та багатоскладовому вираженні – історичному, жанровому, персональному. Сильовий рівень інтерпретації передбачає художнє відкриття, чим він відрізняється від достильової, яка є адекватним прочитанням–озвученням нотного тексту твору.

Художня функція музичного виконання відображується у діяльності віртуозів, яка в аксіологічному плані неоднозначна і часто не враховує історичної сутності твору за рахунок підкреслення та акцентування зовнішніх ефектів, що відображується поняттям «техніцизм». Використовуючи цей термін, Т. Адорно вбачає в ньому не лише негативний, але й позитивний зміст, наводячи в якості прикладів інтерпретації бетховенських сонат середнього періоду Е. Д'Альбером, який «знайшов нові темпи, що вимагаються сьогодні конструктивним пізнанням», а також реконструкцію А. Шенбергом «оригінальної метрономізації в бетховенському Квартеті *f-moll*» [81, с. 248]. Технізація постає як синонім аутентичного виконання або історично-інформованої виконавської практики (*HIPP*), актуальної у сучасному музично-виконавському середовищі.

Термін *HIPP* (або *HIP* – *historical informed performance* – історично інформоване виконавство; українська аббревіатура – *ІІВ*) (за Н. Сікорською) означає назву однієї з «найяскравіших течій музичного мистецтва останнього століття, засадами якої є реставрація інструментів, реконструкція практики гри та виконавських стилів минулого» [73, с. 1]. Найуживанішим стає використання цього поняття відносно музики Бароко, але, як видається, назрілою потребою сьогодні його більш широке розповсюдження на інтерпретацію фортепіанної музики доби Романтизму, яка теж зазнає «реконструкцій» і «реставрацій». В обох випадках ідеться про співвідношення трьох видів музичного тексту – авторського, редакторського, виконавського. Перший і останній із них існують у звуковій формі, а другий – лише у нотній. Виконавець–інтерпретатор повинен здійснити вибір між цими текстами, запропонувати власну аргументовану версію звукової форми твору, надавши йому нового життя в реаліях сучасного комунікаційного простору. Н. Сікорська уточнює зміст понять «едиційна техніка» та «уртекст». Під першим авторка розуміє «специфічний комплекс процедур, застосованих редактором при підготовці нотного тексту до друку, у яких знаходять практичне застосування методи *критики тексту*, підходи до збереження або зміни *музичної орфографії*, а також погляди на можливість доповнення оригінальної нотної графіки різноманітними виконавськими позначеннями та коментарями» [73, с. 7]. Поняття «уртекст» слід розуміти у двох значеннях – базовому, етимологічному і похідному, вживаному у ХХ столітті, яке означає такий текст, «в якому відсутні неавторські виконавські коментарі та ремарки» [73, с. 7].

Фортепіанне виконавство романтичної доби має своє специфічне, відмінне від практик бароко та класицизму, відображення в нотних текстах – авторських і редакторських (зокрема, І. Я. Падеревського). Обидва варіанти текстів відображують концепцію романтичного мистецтва, «...яке “протестує” проти нормативності, схематичності, передбачуваності» [73, с. 8]. Нотні тексти творів Ф. Шопена–романтика адекватні «звукотворчій волі» виконавця, реалізованій через «...інструментальне інтонування як вираз індивідуального художнього й

психологічного переживання піаніста, що дозволяє досягти ефектів сонорності, співучості, живописності фортепіанного звучання у процесуальних параметрах пластичності, флюїдності, мінливості музичного часопростору» [73, с. 8].

Тенденція до точного дотримання вказівок визначає основні риси «класичного» типу інтерпретації (термін «класика» запозичений із теорії літературних стилів), в якому розкривається не історичний стиль, а будь-який варіант музичного стилю (минулого чи сучасного), де уртекстні, авторські вказівки та коментарі мають для інтерпретатора домінуюче значення. Це стосується музики Ф. Шопена, яка містить важливий компонент класицизму як техніки побудови фактури і форми, які відрізняються логічністю, симетрією та доцільністю вживаних автором стилістичних прийомів. У цьому типі інтерпретації допускається мінімум відхилень від авторських (або усталених редакторських) стилістичних ремарок, а, якщо вони і виникають, то лише в межах існуючих позначок (наприклад, різні реалізації динамічних чи агогічних зрушень, сам спосіб їх відтворення). Інтерпретатори прагнуть до взірцевості, створення певного еталону у підході до естетики і поетики вимовленого композитором «музичного слова». Стиль Ф. Шопена, маючи відчутні спадкоємні зв'язки з віденськими класиками, насамперед, із В. А. Моцартом, відноситься за всіма ознаками до епохи романтизму, що стосується і його виконавсько-інтерпретаційних інтенцій.

У романтичному стилі інтерпретації домінує не композиторська, а виконавська складова, що дозволяє визначити його як домінантно-виконавський. Проте домінування суб'єктивного виконавського Я у цьому визначенні інтерпретації не повинно означати волюнтаризм, розбалансованість засобів виконавського центру, характер яких окреслено самим автором або компетентним редактором. Усі можливі відхилення від первинного еталону (стилю концертів Ф. Шопена), повинні відбуватися в межах зумовленого об'єктивними процесами актуалізації самої системи музично-виконавської творчості.

«Актуалізований» тип інтерпретації – неоднорідний, стилістично невизначений у виборі та репрезентації засобів і прийомів гри. Притаманне цьому типу прагнення до звукозображальності, «об'єктивності», емоційності, акцентування зовнішньої віртуозності може негативно впливати на зміст художньої концепції виконуваного твору, сприяти її розпаду на окремі ланки, позбавлені «зціплення» в межах цілісної форми.

Критерієм у визначенні стилю інтерпретації фортепіанних концертів Ф. Шопена має бути принцип доцільності, який дозволяє створити адекватний авторському задуму та наявному нотному тексту виконавський план–алгоритм, де повинні поєднуватися стилістичні прийоми всіх трьох інтерпретаційних різновидів. Такий тип інтерпретації отримав визначення актуалізований, або *універсальним*, оскільки він характеризується більшим суб'єктивізмом виконавського Я (світобачення інтерпретатора як співавторство). Ясна річ, вона має долатися за рахунок спілкування з композиторським Я-мисленням задля стильності інтерпретації. Саме на цьому рівні виникає така єдність складників творчого процесу (композиторсько-виконавський феномен духовності), ознакою якої є ефект їхньої амбівалентності.

Обираючи в якості інтерпретаційного об'єкту шопенівські концерти, піаніст вже з самого початку має зануритися до їхнього художнього світу, знайти у ньому співзвучність власним психологічним і фаховим інтенціям, тобто частково «перебрати на себе» авторство виконуваної музики. Саме у цьому випадку відбудеться процес стилістичної рівноваги, при якому формула «Я граю Шопена» або «Я граю **Шопена**» позбудеться полярного змісту. Не випадково видатні піаністи завжди мали свої пріоритети у виборі репертуару. Творчість інтерпретаторів шопенівських концертів тісно пов'язана з місією шопеніанства як явища світової музичної культури.

Концерт № 2 для фортепіано з оркестром *f-moll*, тв. 21 Ф. Шопена із його суб'єктивно-ліричною спрямованістю змісту надає чудовий матеріал для порівняльного аналізу інтерпретацій провідних майстрів фортепіанного мистецтва ХХ – початку ХХІ століть (Є. Кісіна, К. Аррау, Лан Лана,

Б. Давидович і М. Аргеріх) за допомогою гендерного підходу. Адже гендерна приналежність виконавця, впливаючи на його поведінку в умовах творчого акту, позначається і на його стилі, що відображається на техніці та прийомах гри.

Інтерпретаційні версії Другого концерту – *K. Arrau* (німецька школа – М. Краузе) і *Лан Лана* (китайська – Чжу Я-Фен, Чжао і американська – Г. Граффмана школи) свідчать про першочергову увагу піаністів-чоловіків до відтворення авторської концепції, реалізованої на рівні формоутворення, що вимагає системного підходу до комплексу засобів виконавської виразності – артикуляції, цезурам, темпу, агогіки, метроритму, ритмічної і гармонічної пульсації, розмежуванню різного за образністю музичного матеріалу, прагнучи до відтворення його більш ємного, симфонічно-узагальненого змісту. Засоби виконавського центру в усіх трьох піаністів тяжіють до класицистичного стилю (домінує твір, а не його виконавець).

У жіночих інтерпретаційних версіях Другого концерту *Б. Давидович* (азербайджанська школа – А. С. Барон) і *М. Аргеріх* (австрійська – Ф. Гульда, Б. Зайдльхофер, італійська – А. Б. Мікеланджелі, ісландська – В. Ашкеназі, швейцарська – Н. Магалов (російсько-грузинське походження) і румунська – М. Ліпатті – школи) переважають інші виконавські якості (менша звукова напруженість, м'яке туше, фортепіанна «співучість» у порівнянні з «чоловічими» версіями), що пов'язано з домінуванням романтичної манери гри, яка допускає більшу свободу виконавської атрибутики. Наявність андрогінності визначає градації фемінних версій відтворення шопенівської ідеї: від мужньої волі, домінування *ratio* – до нерегламентованої спонтанності, чуттєвої жіночої натури.

Пропонується аналіз інтерпретаційних версій найрепертуарніших творів Ф. Шопена – Концертів № 1 для фортепіано з оркестром *e-moll*, тв. 11 та № 2 для фортепіано з оркестром *f-moll*, тв. 21. У більшості обраних нами піаністів-шопеністів – це майстри «великої форми», які спеціалізуються на концертному жанрі, що складають левову частку їхніх концертних виступів і студійних записів. Не зважаючи на індивідуальність кожного з майстрів, у їхніх

інтерпретаційних рішеннях завжди є щось спільне, витoki якого, по-перше, зумовлені композиторським текстом, по-друге, особливостями тієї чи іншої виконавської школи, до якої належить. За традицією, яка склалася у виконавському музикознавстві, інтерпретаційні підходи до того чи іншого стилю чи твору групуються навколо трьох основних моделей – класичної, романтичної, змішаної, або універсальної.

У класицистичному типі виконання домінує композиторський стиль і його репрезентація у наявному звучному тексті, деталі якого інтерпретатор намагається відтворити найадекватнішим чином. Типовими зразками цього типу слугують інтерпретації Першого концерту Я. Олейнічака і Д. Чоні, Другого – Н. Фрейре і А. Сагалової. Наведемо порівняльний аналіз пар виконавців і низку таблиць, у котрих міститься інформація щодо трактування концертів Ф. Шопена (зокрема, загальної тривалості звучання).

ТАБЛИЦЯ № 1.

Концерт № 1 для фортепіано з оркестром e-moll, тв. 11 Ф. Шопена: обсяг тривалості в інтерпретаціях класичної моделі Я. Олейнічака і Д. Чоні

Оркестр	Польський симфонічний оркестр (Sinfonia Varsovia), диригент – Гжегож Новак (Grzegorz Nowak), соліст – Януш Олейнічак, аудіозапис звукозаписувальної фірми “CD Accord” (3 травня 2011 року)	Наваррський симфонічний оркестр (Navarra Symphony Orchestra), диригент – Хосе Мігель Перес-Сьєрра (José Miguel Pérez-Sierra), соліст – Дмитро Чоні, відеозапис, розміщений на YouTube-каналі “Dmytro Choni” 17 грудня 2020 року
Загальний обсяг	40 хвилин і 8 секунд	42 хвилин і 4 секунди
I. Allegro maestoso	20 хвилин і 1 секунда	20 хвилин і 25 секунд
II. Romanza: Larghetto	10 хвилин і 42 секунди	10 хвилин і 2 секунди
III. Rondo: Vivace	9 хвилин і 25 секунд	9 хвилин і 35 секунд

Об’єднувальними чинниками інтерпретаційних версій Першого концерту Ф. Шопена 58-річного Я. Олейнічака (польська школа – Л. Валевська/Р. Бакст/З. Джевецькі/В. Малкужинські/Б. Гессе-Буковська, німецько-австрійська – К. Шмаєлінг/П. Бадюра-Шкода) і 26-річного Д. Чоні (українська школа – Г. Заславець/Н. Найдич/Ю. Кот/М. Чернявська) стає *класицистичність*, котра спирається на моцартівську модель піанізму, беззаперечність відтворення авторського тексту і виконавської стилістики

Ф. Шопена, на лірико-жанрову (диригентсько-виконавську) концепцію, на тенденцію камернізації оркестрового звучання, а також, на нашу думку, ментальну близькість польської та української культур.

Між двома версіями достатньо поверхнево відчувається вікова різниця. Д. Чоні, по-юнацьки більш емоційно-експресивний, ніж зрілий піаніст–філософ, естет фортепіанного стилю Ф. Шопена Я. Олейнічак. Обидва піаністи майстерно розкривають потенціал інтонаційного тематизму, жанрову драматургію циклу, володіють технікою *brilliant*.

ТАБЛИЦЯ № 2.

Концерт № 2 для фортепіано з оркестром *f-moll*, тв. 21 Ф. Шопена: обсяг тривалості в інтерпретаціях класичної моделі Н. Фрейре і А. Сагалової

Оркестр	Філармонічний оркестр Радіо Франції (l'Orchestre philharmonique de Radio France), диригент – Мікко Франк (Mikko Franck), соліст – Нельсон Фрейре, відеозапис концерту в залі Паризької філармонії (Philharmonie de Paris), 26 квітня 2019 року	Академічний симфонічний оркестр Харківської філармонії, художній керівник і головний диригент – народний артист України Юрій Янко, солістка – Анна Сагалова, відеозапис, розміщений на YouTube–каналі “ Anna Sagalova” у лютому 2016 року.
Загальний обсяг	29 хвилин і 51 секунда	31 хвилина і 31 секунда
I. Maestoso	13 хвилин і 34 секунди	14 хвилин і 6 секунд
II. Larghetto	8 хвилин і 6 секунд	9 хвилин і 21 секунда
III. Allegro vivace	8 хвилин і 11 секунд	8 хвилин і 4 секунди

Представник бразильсько-угорської (конгломерат національного і лістівського піанізму Нізе Обіно/Люсії Бранко) та німецької шкіл (Бруно Зайдльгофер) піанізму 75-річний Н. Фрейре Другий концерт Ф. Шопена концепційно вирішує у стилі Л. Бетховена, з його протискладенням драматичних і лірико-споглядальних образів, масштабністю симфонічного полотна, віртуозною колористикою, принципами концертності (стиль *al fresco* Ф. Ліста, котрий частково виражений у філігранній техніці виконання фіоритур, пасажів, складної орнаментики, та загалом, у концертному оркестровому фортепіанному звучанні. Піаніст тяжіє й до французької школи клавесиністів – в аристократизмі звуку, поетичній окриленості образів, легкості виконання надскладних віртуозних елементів, дрібній філігранній техніці, моторності й рухливості, а також у внутрішньому «генному» відчутті форми рондо (особливо у фіналі

концерту). Н. Фрейре, – носій класицистичного типу інтерпретаційного мислення з його повагою до Автора – зберігає уртекст твору, що не заважає йому якнайкращим чином втілити романтичний універсум музики Ф. Шопена: психологічну всеосяжність, глибину і чуттєвість, зосередженість на деталях (смарагдові переливи імпровізаційної орнаментики й прикрас), помірну імпровізаційність у розробках (хвильових підйомах та спадах, що призводять до кульмінаційних сплесків на гранях форми).

А. Сагалова, представниця української школи концепцію Другого концерту Ф. Шопена також вирішує (разом з диригентом Ю. Янко) крізь призму «бетховенської» стилістики (умовно). Цій виконавиці притаманний маскулітний тип піанізму, іноді забарвлений підкреслено патетично- драматичними сплесками-кульмінаціями. Кожен звук оркестрової партії підпорядкований єдиній інтонаційно-мотивній лінії розвитку фортепіано, яке є лідером, просочує навіть віртуозні, орнаментально-імпровізаційні теми концерту; «двигун» розвитку виконавської форми – чітка метро-ритмічна пульсація. «Класицизм» виконання підкреслюється домінуванням Автора; хоча ліричні епізоди (ПП I ч., основна тема II ч.) сповнені філософським самоспогляданням. Тож ліричні теми концерту в прочитанні А. Сагалової – це монолог людської душі, з її поневіряннями та надіями.

Романтичний напрямок сучасної шопеніани (докорінна ознака – пріоритет виконавського Я над композиторським) представлений такими творчими особистостями – А. Рубінштейном, Я. К. Бройєю, Г. Черни-Стефанською та Х. Буніатішвілі. Три перші особистості репрезентують польську піаністичну школу, яка складалася у витоках як саме шопенівська, романтична, але згодом набула світового значення як еталон внутрішнього національно-ментального проникнення до духовного світу шопенівського піанізму. Саме ментальна схожість об'єднує стилі цих видатних піаністів ХХ століття, творчість яких вже стала класикою по відношенню до інтерпретацій не лише шопенівської спадщини, але й всієї світової фортепіанної музики, що формувалася «під знаком Шопена». Четверта піаністка – представниця грузинської школи піанізму

(Х. Буніатшвілі), котра міцно спирається на етнопсихологічні характеристики нації, викарбувані, в її музичній природі – грузинському фольклорі, типі мислення: поліфонічності, метро-ритмічному, агогічному багатстві, чуйності до ладо-тонального і гармонійного різноманіття, інтонаційно-мелодійній виразності, ясності, багатоплановості у складних фактурних побудовах, віртуозному блиску, а також рівні природнього артистизму.

ТАБЛИЦЯ № 3.

Концерт № 1 для фортепіано з оркестром e-moll, тв. 11 Ф. Шопена: обсяг тривалості в інтерпретаціях романтичної моделі Г. Черни-Стефанської і Я. К. Бройї

Оркестр	Чеський філармонічний оркестр (Česká filharmonie), диригент – Вацлав Сметачек (Václav Smetáček), солістка – Галина Черни-Стефанська , аудіозапис звукозаписувальної фірми “Supraphon” (1955)	Камерний оркестр Святого Крістофера (St. Christopher Chamber Orchestra), диригент – Модестас Баркаускас (Modestas Barkauskas), соліст – Ян Кшиштоф Бройя , відеозапис, розміщений на YouTube-каналі “Jan Krzysztof Broja” 26 вересня 2019 року
Загальний обсяг	39 хвилин і 10 секунд	44 хвилин і 23 секунди
I. Allegro maestoso	19 хвилин і 18 секунд	21 хвилина і 55 секунд
II. Romanza: Larghetto	10 хвилин і 13 секунд	12 хвилин і 3 секунди
III. Rondo: Vivace	9 хвилин і 39 секунд	10 хвилин і 23 секунд

Порівнюючи обидві інтерпретації Першого концерту Ф. Шопена відмічаємо віднайдені польськими піаністами, що належать до різних виконавських поколінь (виконавської зрілості періоду 1950–1970-х Г. Черни-Стефанської і 2000–2010-х Я. К. Бройї), власні, по-своєму новаторські, виконавсько-стильові засоби та тектонічні будови циклу концерту. *Г. Черни-Стефанська*, представниця польсько-французької виконавської школи (Ю. Турчинський–З. Джевецький–А. Корто, чим ментально наближена Ф. Шопену) збагатила шопенівський романтичний тип піанізму «фемінним» стилем, із його образністю вільного, мінливого, плавного, трагічного типів розгорнення тематизму, деталізацією й філігранністю технічної складової, використанням принципів контрольованої імпровізації (особливо у II частині), наданням героїзації, «зайвої патетичності» образам сонатного *allegro* I частини. *Я. К. Бройя* – представник польсько-німецької виконавської школи (Я. Ек’єр–

В. Гесс), «маскулінного» типу вираження з його раціоналістичним підходом у формуванні остовів музичної форми, опорою на засади бетховенсько-лістівського фортепіанного симфонізму, котрі гармонічно співіснують із ліричною сентиментальністю, психологічною чуттєвістю, прозорістю гомофонно-гармонічної й поліфонізованої фактури шопенівського стилю *brilliant*, дещо вільно трактованої виконавцем. Обидві версії слугують яскравими прикладами романтичної інтерпретаційної моделі з переважанням власного виконавського *Я* над композиторським.

ТАБЛИЦЯ № 4.

Концерт № 2 для фортепіано з оркестром f-moll, тв. 21 Ф. Шопена: обсяг тривалості в інтерпретаціях романтичної моделі А. Рубінштейна і Х. Буніатішвілі

Оркестр	Лондонський симфонічний оркестр (The London Symphony Orchestra), диригент – Андре Превін (Andre Previn), соліст – Артур Рубінштейн , аудіозапис звукозаписувальної фірми “CD Accord” (1975)	Філармонічний оркестр радіо Саарбрюккена і Кайзерслаутерна (The Deutsche Radio Philharmonie Saarbrücken Kaiserslautern (DRP), диригент – Аріель Цукерман (Ariel Zuckermann), солістка – Хатія Буніатішвілі , відеозапис, розміщений на YouTube-каналі “CP” у січні 2011 року
Загальний обсяг	33 хвилини і 17 секунд	29 хвилин і 16 секунд
I. Maestoso	14 хвилин і 23 секунди	13 хвилин і 12 секунд
II. Larghetto	9 хвилин і 9 секунд	8 хвилин і 27 секунд
III. Allegro vivace	9 хвилин і 4 секунди	8 хвилин і 6 секунд

Дві запропоновані інтерпретації шопенівського Другого фортепіанного концерту – еталонного – аудіозапису 1975 року видатного геніального польського піаніста *А. Рубінштейна* (польська – А. Прехнер/О. Ружицький і німецька – К. Г. Барт школи піанізму) і аудіозапису 2011 року, тобто із часовим проміжком у 36 років!, молодої талановитої грузинської піаністки *Х. Буніатішвілі* (грузинська – Т. Амiredжибі і австрійська школи піанізму – О. Майзенберг). Окрім часового зрізу виконання і вікової категорії виконавців, прочитання першоджерела також досить різні, хоча і належать до романтичного типу вираження (домінантно-виконавського). У фортепіанного метра 1930-х – другої половини 1970-х років превалує концепція ігрової лірики з елементами сентиментальності, мелосної природи тематичного матеріалу, що розповсюджується і на агогіку, також динаміку, де інтерпретатором чітко

окреслюються контрастні мікро-зміни, після яких швидко відновлюється загальний темповий і динамічний профіль того чи іншого фактурно-тематичного утворення. Відтак, дотримання, іноді з незначними порушеннями, темпових, ритмічних, динамічних ремарок композитора А. Рубінштейном можна вважати свідоцтвом зразкового романтичного прочитання Другого концерту Ф. Шопена. Тоді як відносно вільне прочитання Х. Буніатішвілі, представниці генерації 2000-х років, володарки практично двохсотлітнього багажу знань і практики виконань твору, що увійшов до світової скарбниці фортепіанного мистецтва, ознаменувалося деталізованим вивченням інтонаційної природи оригіналу, віднайденням стильових знаків інших композиторів (Р. Шумана, К. Дебюссі), розбудовою подієвої драматургії циклу.

Актуалізований стиль інтерпретації необхідний для виконавського бачення музичного твору, які не вкладаються до рамок класичної чи романтичної інтерпретацій. Для цього і використовується поняття «імпресіоністичний нахил». Воно містить семантичні інтенції щодо стилю інтерпретацій, що прийде «після Шопена». Йдеться про узгодженість із історичним стилем, який прийшов на зміну романтизму у музиці Новітнього часу, репрезентованої насамперед звуковим новаторством К. Дебюссі. Показово, що К. Дебюссі вважав Ф. Шопена одним із своїх попередників, про що свідчить, зокрема, присвята йому фортепіанних етюдів. Це означає, що коріння імпресіоністичної моделі виконання шопенівської музики можна знайти у самому тексті його творів, зокрема, обох концертів. Окрім того, сам Ф. Шопен, поряд із польськими витоками свого стилю, мав тісний духовний зв'язок із французькою музичною ментальністю.

Інтерпретації шопенівських фортепіанних концертів, запропоновані Аймі Кобаясі, Антонієм Барішевським, Франсуа Шарпленом, Кристіаном Цимерманом – різні за особистісним прочитанням, але виконані у досить спорідненому музично-ментальному ключі.

ТАБЛИЦЯ № 5.

Концерт № 1 для фортепіано з оркестром e-moll, тв. 11 Ф. Шопена: обсяг тривалості в інтерпретаціях імпресіоністичної моделі А. Барішевського і А. Кобаясі

Оркестр	Студентський симфонічний оркестр Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського , художній керівник і головний диригент – заслужений діяч мистецтв України Ігор Палкін , соліст – Антоній Баришевський , відеозапис концерту–діалогу «Музичні діалоги: Україна–Польща» в рамках VII Міжнародної Пасхальної асамблеї–2015 (22 квітня 2015 року), розміщений на YouTube–каналі «Симфонічний оркестр НМАУ»	Симфонічний оркестр Варшавської філармонії (The Warsaw Philharmonic Symphony Orchestra), диригент – Андрій Борейко (Andrzej Boreyko), солістка – Аймі Кобаясі , відеозапис онлайн трансляції фіналу XVIII Міжнародного конкурсу піаністів імені Фридерика Шопена (20 жовтня 2021 року), розміщений на YouTube–каналі «Національний інститут Фридерика Шопена»
Загальний обсяг	46 хвилин і 12 секунд	43 хвилин і 15 секунд
I. Allegro maestoso	21 хвилин і 35 секунд	22 хвилини і 16 секунд
II. Romanza: Larghetto	14 хвилин і 7 секунд	11 хвилин і 6 секунд
III. Rondo: Vivace	10 хвилин і 30 секунд	10 хвилин і 1 секунда

Порівнюючи несхожі виконавські рішення Першого концерту Ф. Шопена молодих піаністів світового рівня, представників культури Заходу (України) і Сходу (Японії) – 26 річного *А. Баришевського* і 23 річної *А. Кобаясі* – відмічаємо спільні деталі: тяжіння до психологізації тематизму, символізму образів, тенденцію до сповільнення звучання циклу при загальній авторській драматургічній продуманості розвитку, концепційне виконавсько-режисерське підняття–абстрагування над оригінальною версією твору.

Відмінність версії *А. Баришевського* (українська школа піанізму – Р. С. Донська, В. О. Козлов, М. Рибицький) полягає у апелюванні традиціями лірико-драматичного типу симфонізму (з його пошуком ідеалу, внутрішніми психологічними колізіями героя та його конфліктним співіснуванням із буремним зовнішнім світом); у стильовій алюзії до *lamento*'зного, трагічного звучання в стилі старовинної пасакалії в оркестровому вступі II частини; багатогранності фігураційно-фіоритурної побудови пасажів, прозорості і рівнозначності фактурних шарів партії фортепіано, у власній внутрішній динаміці та «диханні» тем, вільному виконавському розподіленні на мотиви й фрази, розмовній діалогічності інтонацій, у «лагідних» без афектованих переключеннях фортепіанних регістрів, у «бісерній» природі звуку, у рисах плернерного звукового живопису в партії соліста; у віртуозній каденційності,

насиченій декламаційним звучанням, якою просочена партія фортепіано. Відмінність версії А. Кобаясі (японська школа піанізму – Юко Ніномія) – у сповідальній, речитативній, надмелодичній манері гри виконавиці, часто із агогічними відхиленнями авторського темпу; у відчутному впливі імпресіонізму: вишуканих звукових арабесках, колористиці, поліпластовості фактури, іноді невідготовлених змінах динаміки й темпів, а також у неповторному образному світі, завершених настроїв у кожному розділі форми частин концерту.

ТАБЛИЦЯ № 6.

Концерт № 2 для фортепіано з оркестром f-moll, тв. 21 Ф. Шопена: обсяг тривалості в інтерпретаціях Ф. Шаплена і К. Цимермана

Оркестр	Симфонічний оркестр Штутгартського радіо (Radio-Sinfonieorchester Stuttgart), диригент – Юджин Орманді (Eugene Ormandy), соліст – Франсуа Шаплен, аудіозапис звукозаписувальної фірми “Юджин Орманді (Eugene Ormandy), здійснений звукозаписувальною фірмою Naxos Digital Services US, Inc.”, розміщений на YouTube-каналі “AtelierDigitalLAMM” у квітні 2012 року	Польський фестивальний оркестр (Polish Festival Orchestra), диригент – Кристіан Цимерман (Krystian Zimerman), соліст – Кристіан Цимерман, аудіозапис, здійснений звукозаписувальною фірмою “Deutsche Grammophon GmbH, Berlin” у 1999 році
Загальний обсяг	19 хвилин і 14 секунд	35 хвилин і 44 секунди
I. Maestoso	Два фрагменти: фортепіанна експозиція і реприза: 8 хвилин і 39 секунд	15 хвилин і 32 секунд
II. Larghetto	9 хвилин і 25 секунд	11 хвилин і 6 секунд
III. Allegro vivace	Фрагмент коди-каденції фіналу: 1 хвилина і 10 секунд	9 хвилин і 4 секунди

Діаметрально протилежні інтерпретації Другого концерту Ф. Шопена піаністів *Ф. Шаплена* (болгарська – В. Янков і французька – Ж. Робін/Ж.–К. Пенетъє школи піанізму) і *К. Цимермана* (польська школа піанізму – А. Ясінський, А. Рубінштейн) відображають національні риси – французькі і польські (що складають, до того ж, національні корені роду Ф. Шопена). Обом піаністам притаманний *імпресіоністичний «нахил»*. У К. Цимермана він проявляється в поєднанні в єдине ціле манер гри зрілого романтизму (від стилю *brilliant* у самого Ф. Шопена до творчості Ф. Ліста та алюзій до пізньоромантичного симфонізму з його протистоянням драматично-руйнівного і лірико-героїчного). Дехто вбачає вплив декламаційності стилістики Шопена навіть на авангардне мислення композиторів ХХ ст. (наприклад, техніки

Sprechstimme через наслідування розмовності, контрольованої ритмічною тривалістю вказаних в тексті).

Ф. Шаплен у своїй версії шопенівського романтизму (наскрізний драматургічний розвиток; його внутрішній «нерв», рвучкість в показі музичної подієвості; переважання меланхолійності над волею) теж надає натяки-алюзії до стилістичного відчуття переваг імпресіонізму (виконавський центр зміщений в бік колористичності звучання)⁸⁶.

⁸⁶ Сучасний слухач наділяє оркестрово-фортепіанне звучання концертів (у розробці сонатної форми ! частини, повільній частині циклу) для фортепіано сонористикою «від Дебюсі».

ВИСНОВКИ

Творчість Ф. Шопена, заснована на провідних класико-романтичних тенденціях розвитку музичного мислення, формує власний стильовий універсум для подальшого *виконавського шопеніанства* – закоханості кожного видатного виконавця: **Я граю Шопена**.

Видатні виконавці–шопеністи мислять його як сучасника, актуалізуючи ті засади стилю композитора–піаніста, які є ключовими, константними. Точкою відліку для них є «увесь Шопен», а виконуваний твір – лише окремою часткою його цілісного образу. У виконавському відтворенні шопенівської інтонації слід уникати трьох підходів: формалістичного, підкреслено емоційного, блискуче-технічного. Багатовимірність шопенівського стилю не дає змоги відповісти на риторичне питання: як треба грати його твори? Це повинен вирішувати одноосібно кожен виконавець, маючи на увазі дані з двох джерел – «портрету» Ф. Шопена як особистості та вражень від його музики. Щодо першого, то у ньому слід відзначити два моменти – вміння Ф. Шопена об'єктивно оцінювати себе та інших з позицій високого смаку; сприйняття звукотворчої картини світу крізь призму поетики романтичного світобачення. Не перебільшуючи значення фактів шопенівської біографії, все ж їх слід враховувати інтерпретаторам його музики, що забезпечить співзвучність «суб'єктивного» виконавського Я та «об'єктивно-історичного буття» фортепіанної спадщини Шопена – шопеніанства – у мистецькій практиці ХХ–ХХІ століть.

Сучасна інтерпретологія базується на загальній системі пізнання людиною світу, у якій поєднуються три виміри: онтологізм (буття), науковий, художній. На цій основі формується когнітивне музикознавство як засіб дискурсивного осягання художнього світу твору, а через нього – його автора та відповідної епохи з властивою для неї картиною світу. Музикознавство накопичило достатній обсяг матеріалів теоретичного й емпіричного значень, що дозволяє по-новому підійти до виконавської «гілки» шопеніанства як динамічного явища.

Творчість Ф. Шопена – епохальне явище, що означає поєднання у його особі провідних тенденцій у розвитку музичного мислення на межі між Класицизмом та Романтизмом. Будучи носієм ознак обох цих стилів, Ф. Шопен створює свій власний стиль. Його художня рефлексія охоплює комунікативний тріадичний комплекс «композитор–виконавець-епоха», тобто роль особистості виходить на рівень історико-культурного узагальнення.

Стиль Ф. Шопена відзначається синтетичною композиторсько-виконавською якістю. Більш того, саме виконавський складник вважається базовим у його формуванні та функціонуванні, що підкреслюється зосередженістю виконавців-шопеністів власне на «образі фортепіано» як самодостатньому та водночас багатогранному. Якраз виконавська домінанта шопенівського стилю видається найактуальнішою для піаністів молодшої генерації, які у дзеркалі творчості геніального композитора відшуковують власний шлях до інтерпретації його творів, оскільки – це найвищий духовний рівень мистецтва, це – школа майстерності!

Властива обом концертам Ф. Шопена моно жанровість модулює у полі жанровість, по-особливному сполучаючи ліричне висловлювання «від автора» як ознаку камерності та «фресковість» як атрибут концертної симфонії. Така спрямованість музичного мислення Ф. Шопена до оновлення класичних європейських моделей жанрового мислення визначила особливості його концертно-фортепіанного стилю. Інтерпретуючи жанр, Ф. Шопен діяв у двох площинах – як композитор і як виконавець, який керується індивідуальною системою світобачення. Ядром камерної лірики стають повільні частини – обидва *Larghetto*, (навіяні образами двох жінок – К. Гладковської та Д. Потоцької), а у загальному плані – опуси постають еталонними зразками романтичного фортепіанного концерту.

Незважаючи на спорідненість, Концерти *e-moll* і *f-moll* мають власні особливі риси музичної драматургії та форми. Перший із них відрізняється більшою «об’єктивністю», жанровою характеристичністю, що особливо стосується *Larghetto*, в якому присутні навіть звукозображальні моменти, що

плавно відтілюють зміни емоційних станів. Характерною відмінною рисою цього концерту є і підкреслена віртуозність фіналу, в якому Ф. Шопен демонструє гру барв оркестру, спростовуючи поширену думку про службову функцію оркестрового супроводу у своїх оркестрово-фортепіанних опусах.

Головним критерієм у виборі типу інтерпретації фортепіанних концертів Ф. Шопена має бути принцип доцільності, який дозволяє створити адекватний авторському задуму та наявному нотному тексту виконавський план–алгоритм, де повинні поєднуватися стилістичні прийоми всіх трьох інтерпретаційних різновидів. Назвемо подібний тип інтерпретації *універсальним*, що характеризується поглибленням виконавської специфіки (світобачення інтерпретатора як співавтора твору), яка одночасно долається за рахунок його спілкування з композиторським мисленням і стилем конкретного твору. Саме на цьому рівні виникає справжній композиторсько-виконавський симбіоз – така єдність складників творчого процесу, ознакою якої є ефект їхнього взаємопроникнення, амбівалентності. Творчість інтерпретаторів шопенівських концертів тісно пов'язана з шопенізмом як явищем світової музичної культури, причому, не лише фортепіанної. Це не заважає, а, навпаки, сприяє виявленню в їхніх інтерпретаціях особистісного начала.

Інтерпретатори прагнуть до взірцевості, створення певного еталону у підході до поезики вимовленого композитором «музичного слова». Отже, у дисертації апроцьовано типологію мтилів інтерпретації творів Ф.Шопена. Тенденція *до класицистичного типу інтерпретації* творів Ф. Шопена містить важливий компонент збереження уваги до відтворення фактури та відчуття будови класичної форми, які відрізняються логічністю, симетрією та доцільністю вживаних автором композиційних прийомів. «Класицистичні» відрізняє мінімум відхилень від авторських (або усталених редакторських) вказівок. Стиль Ф. Шопена, маючи відчутні спадкоємні зв'язки з віденськими класиками, насамперед, із В. А. Моцартом, відноситься за всіма ознаками до епохи Романтизму, що стосується і його виконавсько-інтерпретаційних аспектів. У якості характерних зразків першого типу порівняльного аналізу виконань

«інтерпретаторів–класиків» пропонуються інтерпретації Концерту № 1 для фортепіано з оркестром *e-moll* Я. Олейнічака і Д. Чоні, Концерту № 2 для фортепіано з оркестром *f-moll* – Н. Фрейре і А. Сагалової.

Об'єднувальною ланкою двох версій Першого концерту Ф. Шопена – 58-річного **Я. Олейнічака** і 26-річного **Д. Чоні** – є моцартівська модель, котра спирається на беззаперечність відтворення авторського тексту і виконавської стилістики Ф. Шопена, на лірико-жанрову диригентсько-виконавську концепцію, на тенденцію відчувається камернізації оркестрового звучання. Вікова різниця між піаністами достатньо поверхнево. Д. Чоні, по-юнацьки більш емоційно-експресивний, ніж зрілий піаніст–філософ, естет фортепіанного стилю Ф. Шопена Я. Олейнічак. Обидва виконавці майстерно розкривають потенціал мелодико-інтонаційного джерела тематизму, жанрову драматургію циклу, володіють технікою *brilliant*.

Представник бразильсько-угорської та німецької шкіл піанізму 75-річний **Н. Фрейре** концепційно вирішує Другий концерт Ф. Шопена у стилі програмного симфонізму, з протиставленням епіко-драматичних і лірико-споглядальних образів, масштабністю симфонічного полотна, елементами монотематизму, віртуозною колористикою, принципами концертності залучаючи стиль *al fresco* Ф. Ліста, котрий частково виражений у філігранній техніці виконання фіоритур, пасажів, складної орнаментики, та загалом, у концертному оркестровому фортепіанному звучанні. Піаніст тяжіє й до французької школи клавесиністів – в аристократизмі звуку, поетичній окриленості образів, легкості виконання надскладних віртуозних елементів, дрібній філігранній техніці, моторності й рухливості, а також у внутрішньому «генному» відчутті форми рондо (особливо у фіналі концерту).

Попри стильові впливи, притаманні азам піаністичної школи, Н. Фрейре зберігає провідним уртекст твору, якнайкраще відображає романтичний світ Ф. Шопена: виконавську глибину, психологічну всеосяжність, емоційну чуттєвість, зосередженість на деталях, стриманою, помірною імпровізаційністю у розробкових епізодах, технікою *rubato*.

Представниця української школи піанізму 34-річна *А. Сагалова* Другий концерт Ф. Шопена стилістично вирішує через конфліктно-драматичний тип мислення, коли напружено-драматичним поштовхом розвитку стає тема ГП, а жанрово-кolorистичний фінал подається піаністкою в контексті діалогу двох образних сфер: конфліктно-драматичного і лірико-ігрового, танцювального.

Романтичний тип інтерпретації означає домінування суб'єктивного виконавського *Я*, однак ця теза не повинна сприйматися (розумітися) як волюнтаризм, «розбалансованість» засобів виконавського центру, сенс яких окреслено автором (компетентним редактором). Усі можливі відхилення від цього, нехай і гіпотетичного еталону, повинні відбуватися в межах допустимого, зумовленого об'єктивними процесами актуалізації самої системи музично-виконавської творчості в плані її відповідності до потреб аудиторії слухачів.

Романтичний напрямок представлений інтерпретаційними версіями А. Рубінштейна, Я. К. Бройї, Г. Черни-Стефанської та Х. Буніатішвілі. Три перші особистості репрезентують польську піаністичну школу, яка складалася у витоках як саме шопенівська, романтична, але згодом набула світового значення як еталон національно-ментального проникнення до духовного світу шопенівського піанізму. Саме ментальна схожість об'єднує стилі цих трьох видатних піаністів ХХ ст., творчість яких вже стала класикою по відношенню до інтерпретацій не лише шопенівської спадщини, але й всієї світової фортепіанної музики, що формувалася під знаком феномену «шопенізм».

Х. Буніатішвілі – представниця грузинської фортепіанної – міцно спирається на етнопсихологічні характеристики своєї нації, викарбовані в її артистичній природі фортепіанного інтонування, багатстві поліфонічного мислення, метро-ритмічного чутті музичного часу, агогічній чуйності, ясності прослуховування багатоплановості фактури, віртуозному блиску.

Порівнюючи інтерпретації Першого концерту Ф. Шопена відмічаємо віднайдені **польськими** піаністами, що належать до різних поколінь, власні, по-своєму новаторські засоби та тектонічні будови циклу. *Г. Черни-*

Стефанська – представниця польсько-французької виконавської школи – збагатила шопенівський романтичний тип піанізму «фемінним» стилем, із його образністю вільного, мінливого, плавного, трагічного типів розгорнення тематизму, деталізацією й філігранністю технічної складової, використанням принципів контрольованої імпровізації (особливо у II частині), наданням героїзації, «зайвої патетичності» образам сонатного *allegro* I частини.

Я. К. Бройя – представник польсько-німецької виконавської школи, «маскулінного» типу вираження з його раціоналістичним підходом у формуванні остовів музичної форми, опорою на засади бетховенсько-лістівського фортепіанного симфонізму, котрі гармонічно співіснують із ліричною сентиментальністю, психологічною чуттєвістю, прозорістю гомофонно-гармонічної й поліфонізованої фактури шопенівського стилю *brilliant*, дещо вільно трактованої виконавцем. Обидві версії слугують яскравими прикладами романтичної інтерпретаційної моделі з переважанням власного виконавського «Я» над композиторським.

Дві запропоновані інтерпретації шопенівського Другого фортепіанного концерту – еталонного, як вже справедливо визначеного часом, аудіозапису 1975 року видатного геніального польського піаніста **А. Рубінштейна** і аудіозапису 2011 року (з часовим проміжком у 36 років) молоді талановиті грузинської піаністки **Х. Буніатішвілі**. Окрім часового зрізу виконання і вікової категорії виконавців, прочитання першоджерела також досить різні, хоча і належать до романтичного типу вираження (домінантно-виконавського). У фортепіанного метра 1930-х – другої половини 1970-х років превалює концепція ігрової лірики з елементами сентиментальності, мелосної природи тематичного матеріалу, що розповсюджується і на агогіку, також динаміку, де інтерпретатором чітко окреслюються контрастні мікро-зміни, після яких швидко відновлюється загальний темповий і динамічний профіль того чи іншого фактурно-тематичного утворення. Відтак, дотримання, іноді з незначними порушеннями, темпових, ритмічних, динамічних, виконавських ремарок композитора А. Рубінштейном можна вважати ознакою зразкового

романтичного інтерпретаційного прочитання Другого концерту Ф. Шопена. Тоді як відносно вільне прочитання Х. Буніатішвілі ознаменовано деталізованим відтворенням інтонаційної природи першоджерела, віднайденням стильових знаків інших композиторів у концерті (Р. Шумана, К. Дебюссі).

Універсальний («актуалізований») стиль інтерпретації – неоднорідний, стилістично невизначений у виборі та репрезентації засобів гри, що не вкладається до рамок класико-романтичної інтерпретації. Для цього задіяне поняття «імпресіоністичний нахил», чие коріння при виконанні шопенівської музики можна знайти у самому тексті його обох концертів. Окрім того, сам Ф. Шопен, поряд із польськими витоками свого стилю, мав тісний духовний зв'язок із французькою музичною ментальністю. Інтерпретації шопенівських фортепіанних концертів, А. Кобаясі, А. Барішевського, Ф. Шарплена, К. Цимермана, запропоновані у дослідженні – це яскраві зразки «імпресіоністичного» бачення романтичного стилю; вони – різні за особистісним прочитанням, але виконані у досить спорідненому музично-ментальному ключі. Іншими словами, сучасний слухач наділяє оркестрово-фортепіанне звучання концертів (у розробці сонатної форми I частини, повільній частині циклу) для фортепіано сонористикою «від Дебюссі».

Порівнюючи несхожі виконавські рішення Першого концерту Ф. Шопена молодих піаністів світового рівня, представників культури Заходу (України) і Сходу (Японії) – 26 річного *А. Барішевського* і 23 річної *А. Кобаясі* – відмічаємо *спільні риси*: тяжіння до психологізації образів, тенденцію до сповільнення темпів при загальній драматургічній продуманості, концепційне виконавсько-режисерське підняття–абстрагування над оригінальною версією твору. *Відмінність версії А. Барішевського* полягає у апелюванні традиціями лірико-драматичного типу симфонізму; у стильовій алузії до *lamento*'зного, трагічного звучання в стилі старовинної пасакалії в оркестровому вступі II частини; у стильових проявах імпресіонізму; у віртуозній каденційності, насиченій декламаційним звучанням, якою просочена партія фортепіано. *Відмінність версії А. Кобаясі* – у сповідальній, речитативній, надмелодичній

манері гри виконавиці, часто із агогічними відхиленнями авторського темпу; у відчутному впливі імпресіонізму: вишуканих звукових арабесках, колористиці, поліпластовості фактури, іноді непідготовлених змінах динаміки й темпів, а також у неповторному образному світі, завершених настроїв у кожному розділі форми частин концерту.

Діаметрально протилежні інтерпретації Другого концерту Ф. Шопена піаністів **Ф. Шаплена** і **К. Цимермана** відображають національні риси – французькі і польські (що складають, до того ж, національні корені роду Ф. Шопена).

Концерт № 2 для фортепіано з оркестром *f-moll*, тв. 21 Ф. Шопена із його суб'єктивно-ліричною спрямованістю змісту стає характерним матеріалом для порівняльного аналізу інтерпретацій провідних майстрів фортепіанного мистецтва ХХ – початку ХХІ століть за допомогою *гендерного підходу*. Версії Другого концерту в інтерпретації **К. Аррау** і **Лан Лана** свідчать, що піаністи-чоловіки прагнуть відтворити його концептуальний зміст, реалізований на рівні смисло-формотворення на ґрунті виконавського центру (артикуляції, темпу, агогіки, метроритму, ритмічної і гармонічної пульсації), розмежуванню засобами артикуляції різного музичного матеріалу з подальшим об'єднанням у художню цілісність. Висновок: Засоби виконавського центру в усіх трьох інтерпретаторів тяжіють до *класицистичного типу творчості, коли домінує твір, а не його виконавець*.

У жіночих версіях Другого концерту **Б. Давидович** і **М. Аргеріх** переважають інші виконавські акценти (менша звукова напруженість, м'яке туше, фортепіанна «співучість» у порівнянні з чоловічими версіями), що пов'язано з домінуванням романтичної манери гри, яка допускає більшу свободу і розмаїття виконавської атрибутики. Зазначимо, що наявність андрогінності визначає певні градації фемінних версій у відтворенні шопенівської авторської ідеї (домінування образно-емоційної складової, увага до деталей, виокремлення лірико-психологічних тонкощів музичної мови Ф. Шопена), діапазон яких

охоплює простір між чоловічою активною волею (маскулінністю звукових вібрацій) та суто жіночою спонтанністю.

Отже, розглянуті виконавські версії 17 провідних піаністів світового рівня, що створені у період 1949–2021 років, являють собою своєрідну антологію новітнього шопеніанства, яка охоплює різні стильові моделі виконавської інтерпретації, об'єднані автором дисертації у типологію. Подальший розгляд новітніх зразків виконавської інтерпретації творів Ф. Шопена у інших фортепіанних жанрах слугує запорукою безкінечного розвою та стабільності виконавського шопенівства як **одвічної Любові людства до його Божественної музики.**

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анна Сагалова – Концерт Шопена № 2 (3 часть) // Anna Sagalova, YouTube-канал. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=GC2wLh8AE7U>. Date of application: 18.04.2023.
2. Анхим О. І. Художня інтерпретація як чинник літературної творчості: інтертекстуальність, діалог, традиція //Науково-виробничий журнал «Держава та регіони». Теорія літератури. Серія: Гуманітарні науки. № 3 (54). Запоріжжя : Класичний приватний університет, 2018. С. 3–8. URL : http://humanities.stateandregions.zp.ua/archive/3_2018/3.pdf. Дата доступу: 7.05.2023.
3. Антонець О. А. Еволюція салонної музики в європейській культурі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. «Музичне мистецтво». Харків : Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2006. 20 с.
4. Антоній Барішевський // VERE MUSIC FUND. Музиканти. Фортепіано. URL : <https://vere.fund/musicians/antonij-barishevskij/>. Дата звернення: 21.03.2023.
5. Артур Рубінштейн. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%80%D1%82%D1%83%D1%80_%D0%A0%D1%83%D0%B1%D1%96%D0%BD%D1%88%D1%82%D0%B5%D0%B9%D0%BD. Дата звернення: 14.12.2021.
6. Асатурян А. С. Камерно-вокальний стиль К. Дебюссі у контексті музичного символізму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спеціальність 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. 19 с.
7. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів

Л. М. Колодуба) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. 16 с.

8. Бондаренко М. В. Каденція соліста у фокусі взаємодії композиторської та виконавчої творчості (на матеріалі західноєвропейського фортепіанного концерту ХІХ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. «Музичне мистецтво» / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 17 с.

9. Бондаренко М. Фактурні особливості фортепіанних концертів Ф. Шопена як відображення романтичних тенденцій розвитку жанру // Мистецтво від існуючого до виникаючого : зб. статей. Вип. 20 : Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти). Харків, 2007. С. 47–56.

10. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спеціальність 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2005. 17 с.

11. Вечір Д. В. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практично-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2007. 22 с.

12. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2008. 16 с.

13. Власенко Н., Виноградова Л., Калачова І. Гендерна статистика для моніторингу досягнення рівності жінок і чоловіків. Київ : Інститут держави і права імені В. М. Корецького НАН України, 2000. 56 с.

14. Гендерні дослідження: актуальні проблеми та перспективи розвитку: *Науково-допоміжний бібліографічний покажчик* / Уклад. : З. М. Горова, В. В. Косенко, Н. А. Чайка. Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2007. 128 с.

15. Геніка Р. В. Із літописів фортепіано: Музично-історичні нариси. Розвиток віртуозного стилю і піаністи перших десятиліть ХІХ ст. СПб., 1905. 80 с.
16. Геніка Р. В. Історія фортепіано у зв'язку з історією фортепіанної віртуозності і літератури з зображенням старовинних інструментів. Ч. 1. Епоха до Бетховена. Москва : Видавництво П. Юргенсона, 1896. 216 с.
17. Геніка Р. В. Шуман і його фортепіанна творчість. СПб. : Видавництво Рос. муз. газети, 1907. – 142 с.
18. Гіголаєва-Юрченко В. О. Гендерна ідентифікація як фактор формування музично-виконавського процесу : дис. ... канд. мистецтвознавства / Харківський національний університет мистецтв. Харків, 2014. 198 с.
19. Гнатюк Я. Українська традиція: еволюція від кордоцентризму до конкордизму // Огонь Прометея. Портал етноантропології, геокультури и политософії. Сентябрь, 18, 2013. URL : <https://web.archive.org/web/20161221034331/http://www.mesoeurasia.org/archives/13217>. Дата доступу: 10.04.2023.
20. Грабовська І. Україна – простір гендерних утопій чи реальних проблем // Сучасність. № 6. 2002. С. 71–80.
21. Гребнева І. В. Формування скрипкового стилю в Concerti grossi А. Кореллі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спеціальність 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. 16 с.
22. Данковська Я. Філософська думка в епоху Фридерика Шопена. *Музичне мистецтво та культура: Music art and culture* [Гол. ред Сокіл О. В.]. Вип. 12. Одеса : Друкарський дім, 2010. С. 179–189.
23. Дауноравічене Г. Проблема жанру і жанрової взаємодії у сучасній музиці (на матеріалі творчості литовських композиторів 1975–1985 років): Дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02. «Музичне мистецтво» / Литовська консерваторія. Вільнюс, 1990.

24. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2002. 20 с.

25. Демска-Трембач М. Ритмічна ідіома Фридерика Шопена // Музичне мистецтво та культура, Вип. 12. [гол. ред. проф. О. В. Сокіл]. Одеса, 2010. С. 179–189.

26. Денисенко І. Є. Фактура як засіб реалізації програмного змісту у фортепіанній музиці (на прикладі циклів К. Дебюссі та М. Равеля) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. 18 с.

27. Дмитро Чоні // Vere Music Fund, official website. URL : <https://vere.fund/ru/musicians/dmytro-choni/>. Дата звернення: 28.03.2023.

28. Дмитро Чоні: «Для мене важливо виступати в Україні» // Vere Music Fund, official website. URL : <https://vere.fund/dmytro-choni-dlya-mene-vazhlyvo-vystupaty-v-ukrayini/>. Дата звернення: 28.03.2023.

29. Дмитро Чоні: світовий аудіодебют українського піаніста // Український інтернет-журнал «Музика». 1 червня 2020 року. URL : <http://mus.art.co.ua/dmytro-choni-svitovyy-audiodebiut-ukrains-koho-pianista/>. Дата звернення: 29.03.2023.

30. Дмитро ЧОНІ (Україна–Австрія) з оркестром Харківської філармонії / Фредерик Шопен. Концерт № 1 // Юрій Кущій. YouTube–канал. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=82jl6WkihPo>. Дата доступу: 16.04.2023.

31. Дьяченко Н. Г., Котляревський І. А., Полянський Ю. А. Теоретичні основи виховання та навчання у музичних навчальних закладах. Київ : Муз. Україна, 1987. 110 с.

32. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 19 с.

- 33.** Журженко Т. Соціальне відтворення та гендерна політика в Україні. Харків : Фоліо, 2001. 239 с.
- 34.** Зінькевич О. С. Динаміка оновлення. Українська симфонія на сучасному етапі у світлі діалектики традиції та новаторства (1970-ті – початок 80-х років). Київ : Музична Україна, 1986. 184 с.
- 35.** Ігнатченко Г. І. Про динамічні процеси в музичній фактурі (на прикладі творів українських радянських авторів) : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 1984. 17 с.
- 36.** Ігнатченко Г. І. Творчий процес художника // Українське музикознавство : зб. наук. ст. Вип. 25. Київ : М-во культури УРСР, 1990. С. 108–115.
- 37.** Кадцин Л. М. Творчість слухачів (механізм слухового сприйняття інструментальних творів) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: спец. 17.00.02 «Музичне мистецтво» / Київська держ. консерваторія імені П. І. Чайковського. Київ, 1989. 46 с.
- 38.** Калашник М. П. Музичний тезаурус: специфіка, властивості, форми існування : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2010. 30 с.
- 39.** Капічна О. О. Музичний семіозис ХХ століття як естетичний феномен : автореф. дис. ... д-ра філософських наук : 09.00.08. Луганськ., 2012. 35 с.
- 40.** Касьяненко Л. О. Виконавська інтерпретація фактури прелюдій Ф. Шопена : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. 19 с.
- 41.** Касьяненко Л. О. Робота піаніста над фактурою: посібник із вивчення виконавської інтерпретації фактури фортепіанного твору. Київ : НМАУ, 2003. 168 с.

42. Касьяненко Л. Сакральні мотиви та роль фактури у творах Ф. Шопена. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*: зб. статей. Вип. 28 : Семантичні аспекти слова у музичному творі. Київ, 2003. С. 131–139.

43. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця: (теоретичний та естетичний аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : Спеціальність 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 16 с.

44. Катрич О. Т. Стильова ієрархія та стильова концентричність – два погляди на проблему дослідження музично-виконавського стилю // *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 18, кн. 7. Київ, 2001. С. 115–122.

45. Катрич О. Стильові аспекти музично-виконавської інтерпретації // *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. наук. пр. Вип. 5 : Музичне виконавство. Київ, 2000. С. 59–65.

46. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортеп'яно), XIV–XVIII ст. : навч. посіб. Вид. 2-ге, випр. і допов. Київ: Освіта України, 2009. 416 с.

47. Клиш В. Л. Українська радянська фортепіанна музика. Київ : Наукова думка, 1980. 314 с.

48. Ковалінас М. Кіно про «кініке» Шопена // *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 104 : Драматургічна організація музичного твору. Київ, 2012. С. 199–207.

49. Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спеціальність 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 1996. 19 с.

50. Кравцов Т. С. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків. Київ : Музична Україна, 1984. 160 с.

51. Кріпак О. Концертно-фортепіанний стиль А. Караманова (на матеріалі трьох концертів для фортепіано з оркестром) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 20 с.

52. Лисенко О. Музичне виконавство та проблема його системного вивчення // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського .Вип. 7 : Музикознавство : з ХХ у ХХІ століття. Київ, 2000. С. 162–171.

53. Малгожата Косиньская. Артур Рубинштейн. 28.01.1887–20.12.1982 // Польский центр музыкальной информации. Союз польских композиторов, октябрь 2006 / Culture.pl. Персоналии. URL : <https://culture.pl/ru/artist/artur-rubinshteyn> . Дата доступа: 10.04.2023.

54. Мінкін Л. Щодо діалогічної природи жанру концерту (на прикладі Першого та Третього фортепіанних концертів Р. Щедріна) // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Вип. 22. / ред. О. В. Торба. Київ : Музична Україна, 1987. С. 77–83.

55. Монахова Ю. І. Музична інтерпретація як ключовий аспект діяльності диригента // Філософсько-культурологічні дослідження. 2017 / Проект Луганської державної академії культури і мистецтв імені М. Матусовського

URL: <https://fki.lgaki.info/2018/10/01/%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%D1%8F%D0%B8%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%BF%D1%80%D0%B5%D1%82%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F%D0%BA%D0%B0%D0%BA%D0%BB%D1%8E%D1%87%D0%B5/> (дата звернення: 8.05.2020)

56. Москаленко В. Г. До визначення поняття «музичне мислення» // Українське музикознавство. Вип. 28 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1998. С. 48–53.

57. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посібник / Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського. Київ : Типографія «Клякса», 2012. 272 с.

58. Москаленко В. Про розуміння музичного твору // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 20. Київ, 2002. С. 3–13.

59. Москаленко В. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис ... д-ра мистецтвознавства : Спеціальність 17.00.02 «Музичне мистецтво» / Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського. Київ, 1994. 25 с.

60. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичної інтерпретації (до проблеми аналізу). Київ : Державна консерваторія імені П. І. Чайковського, 1994. 157 с.

61. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю // Київське музикознавство: Зб. ст. Вип. 1 / Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра. Київ, 1998. С. 87–93.

62. Москаленко В. Г. Художня функція фактури (до визначення поняття) // Наук. вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 7. Київ, 2000. С. 56–65.

63. Мурзіна О. До поняття експресії в зарубіжному музикознавстві // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 7. Київ, 2000. С. 120–137.

64. Найдюк О. Ефект Шимановського // Голос України. 3 грудня 2011 року. URL : <http://www.golos.com.ua/article/95300>. Дата доступу: 29.03.2023.

65. Основи теорії гендеру: Навчальний посібник. Київ : «К.І.С.», 2004. 536 с.

66. Полусмяк І. М. Теоретичні та методичні аспекти музикознавчої інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Музичне мистецтво» / Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського. Київ, 1989. 25 с.

67. П'ятницька-Позднякова І. Музичний семіозис як інтерпретаційний простір смислоутворення // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Випуск 30–31. Ч. II. Івано-Франківськ : Інститут мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», 2015. С. 58–63.
68. Розум О. У Полтавській філармонії відбувся День Моцарта // Новини Полтавщини. 1.02.2022. URL : <https://np.pl.ua/2022/02/u-poltavskiy-filarmonii-vidbuvsia-den-motsarta/>. Дата доступу: 17.04.2023.
69. Рябуха Н. Звукообраз у виконавському мистецтві (етимологічний дискурс) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 40 : Когнітивне музикознавство / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського Харків, 2014. С. 72–85.
70. Рябуха Н. Специфіка звукообразного мислення К. Дебюссі: онто-сонологічний підхід // Культура України: зб. наук. праць. Вип. 63. Серія: Мистецтвознавство. Харків : ХДАК, 2019. С. 217–228. URL : https://www.researchgate.net/publication/331848006_Specificity_of_the_Sound-image_Thinking_of_K_Debussy_Onto-sonological_Approach. Дата звернення: 17.05.2023.
71. Саф'ян Дз. Дебютний диск Дмитра Чоні. Псалом відображенню // The Claquers. Історії. Рецензії. 08.06.2020. URL : <https://theclaquers.com/posts/3345>. Дата звернення: 29.03.2023.
72. Сирятський В. О. Модест Мусоргський як реформатор фортепіанного мистецтва : навч. посіб. Харків : Факт, 2003. 144 с.
73. Сікорська Н. В. Клавірна музика бароко в редакціях другої половини ХІХ ст.: становлення історичного інформованого виконавства : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : спеціальність 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2016. 17 с.
74. Сніткова І. Про нові принципи фактурної організації в сучасній музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.02. «Музичне мистецтво». Вільнюс, 1986. 22 с.

75. Сокол О. В. Стилїстика музичного мовлення та термінологічні ремарки : автореф. дис. ... доктора. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 1996. 27 с.

76. Стилєві засади музично-виконавської творчості : Робоча програма з навчальної дисципліни для аспірантів в галузі знань 02 «Культура і мистецтв», за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» / Укладач : В. Г. Москаленко, рецензенти: В. П. Качмарчик, Д. Г. Юник. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2021. 29 с.

77. Сухленко І. Ю. Виконавський стиль Володимира Горовиця у руслі розвитку романтичної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. 16 с.

78. Сьота Б. О. Поняття «жанровий тип» як метамовна одиниця сучасної теорії музики // термінологічний вісник: зб. наук. ст. Вип. 5. 2019. С. 188–195. URL : https://iul-nasu.org.ua/pdf/termvisnik/terv_2019_5_27.pdf. Дата доступу: 17.05.2023.

79. Теодор В. Адорно. Камерна музика // Вибране: соціологія музики, 1998. С. 79–94. URL : <http://weblib.pp.ua/kamernaya-muzyika-17141.html>. Дата доступу: 22.05.2023.

80. Теодор В. Адорно. Класи і верстви // Вибране: соціологія музики, 1998. С. 54–66. URL : <http://weblib.pp.ua/klassyi-sloi-17139.html>. Дата доступу: 19.05.2023.

81. Теодор В. Адорно. Нові темпи // Вибране: соціологія музики, 1998. С. 244–249. URL : <http://weblib.pp.ua/novyie-tempyi-17160.html>. Дата доступу: 07.05.2023.\

82. Тимофєєв В. Український радянський фортепіанний концерт. Київ : Музична України, 1972. 159 с.

83. Тукова І. «Жанротворчість» і творчість у «жанрі» // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 21. Київ, 2002. С. 31–38.

84. Тукова І. Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2003. 19 с.

85. Ф. Шопен. Концерт для фортепіано з оркестром № 1 мі мінор // Симфонічний оркестр НМАУ, YouTube-канал. URL : https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=vfbzWxqZq_Q&fbclid=IwAR29kU1Feqev8z5cdbDeJlKiRLHJbmKGiI4AwZ6yqHhb-H67vapy5gXixxA. Дата доступу: 7.04.2023.

86. Че Чао. Музично-виконавський стиль Лан Лана: специфіка, етапи формування : Дис. ... доктора філософії : спец. 025 – «Музичне мистецтво», галузь знань 025 – «Культура і мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2021. 177 с.

87. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу: монографія. Київ : Логос, 2009. 228 с.

88. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. Вип. 20. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. С. 218–229.

89. Шаповалова Л. В. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. 17.00.03. «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. 31 с.

90. Шаповалова Л. Про взаємодію внутрішньої та зовнішньої форми в історичній еволюції музичної жанровості : автореф. дис. ... канд.

мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ : Київська держ. консерваторія імені П. І. Чайковського, 1987. 23 с.

91. Шаповалова Л. В. Як можливе когнітивне музикознавство? // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії та практики освіти: зб. наук. пр. Вип. 29 : Когнітивне музикознавство / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. С. 549–565.

92. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.

93. Школярєнко С. І. Стиль Ф. Шопєна як буттєво-художня двоєдність: до проблеми актуальної інтерпретації // Культура України : зб. наук. пр. Вип. 41. / Харк. держ. акад. культури. Харків, 2013. С. 257–268.

94. Школярєнко С. І. Художньо-стильові функції фактури в концертних п'єсах для фортепіано з оркестром Ф. Шопєна : авторєф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв. Харків, 2017. 18 с.

95. Шопєн – Концерт No. 2 для фортепіано з оркестром фа мінор. Larghetto. Дмитро Чоні (фортепіано) // VERE MUSIC FUND: classical music. URL :

<https://www.youtube.com/watch?v=lJpXPTkoqnU&list=PLhTRMGdi9rHDrd5aVM3G84-JW5BKzarJk&index=14>. Дата доступу: 10.04.2023.

96. Шопєн на родинє. Документи и мемории / собр. и обраб. Крыстына Кобылянская; пер. с пол. Ст. Прус-Вєнцковського. Издание 3-є. Краков : Польское музыкальное изд-во, 1957. 299 с.

97. Шугуан Ш. Виконавська діяльність як чинник фахової компетентності вчителя музики // Науковий часопис Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова: теорія і методика мистецької освіти : зб. наук. пр. Вип. 12 (17). Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2012. С. 68–72.

98. Шулак М. Перспективи семіотичного підходу в музиці: від структуралізму до екосеміотики. *Вісник Львівського національного університету*

імені Івана Франка. Серія філософські науки. Випуск 27. Львів : Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 88–101. URL : http://fs-visnyk.lnu.lviv.ua/archive/27_2021/27_2021.pdf. Дата доступу: 07.05.2023.

99. Яворський Д. Ференц Ліст та Фредерік Шопен: перетин паралелей? // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 106 : Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу : Пам'яті Людмили Константинівни Каверіної: 3б. ст. / ред.–упоряд. Л. М. Мокрицька. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. С. 456–469.

100. Aimi Kobayashi. Chopin: Preludes & Piano Works // Harmonia Mundi. Qubuz. Rediscover Music. URL : <https://www.qobuz.com/us-en/album/chopin-preludes-piano-works-aimi-kobayashi/n1z0q6y2cd1uc>. Date of application: 24.03.2023

101. Aimi Kobayashi – final round (18th Chopin Competition, Warsaw) // “Chopin Institute”, YouTube–canal. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=XcXEL-D-M5Q>. Date of application: 1.04.2023.

102. Anna Sagalova. Chopin concerto № 2 f-moll 1 movement // Anna Sagalova, YouTube-канал. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=rdrnRSYolJlg>. Date of application: 18.04.2023.

103. Anna Sagalova. Chopin concerto № 2 f-moll 2 movement // Anna Sagalova, YouTube-канал. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=8dRsq5cfdkU>. Date of application: 18.04.2023.

104. Antonii Baryshevsky. Pianist. Recordings. URL : <https://www.antoniiaryshevskyi.com/recordings?pgid=kh6bgi7f-0c395dd5-20e6-48d4-9979-68413f36c0ab>. Дата звернення: 7.04.2023.

105. Arthur Rubinstein // Discogs. URL : https://www.discogs.com/ru/artist/824202-Arthur-Rubinstein?page=1&fbclid=IwAR0C_X4HOOA6BeQKhCNzwjwxtCIR9sDuUjaSXBn77k9RlDc_aSgWovQzl6w. Date of application: 12.04.2023.

- 106.** Arthur Rubinstein – Chopin – Piano Concerto No. 2 in F minor, Op. 21
// Classical Vault 1, YouTube–канал. URL :
<https://www.youtube.com/watch?v=B3r4EgwLqMM>. Date of application: 12.04.2023.
- 107.** Atwood W. The Parisian Worlds of Frederic Chopin. Yale University Press, 1999. 400 p.
- 108.** Barbey d'Aurevilly, Jules-Amadée. Du dandysme et de George Brummell. Paris : Balland, 1988.
- 109.** Bergson H. L'évolution créatrice. Paris, 1907.
- 110.** Bessler H. Grundfragen des musicalisch en Hörens u Grundfragen der Musikästhetik. Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte. Leipzig, 1978. S. 15–29.
- 111.** Boosey & Hawkes. URL :
https://en.wikipedia.org/wiki/Boosey_%26_Hawkes. Date of application: 27.03.2023.
- 112.** Burger Ernst. Frederic Chopin: eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten. München : Hirmer, 1990. 358 s.
- 113.** Bronarski L. Szkice chopinowskie. Krakow : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1961. 352 s.
- 114.** C.P.E. Bach – François Chaplin – Keyboard Sonatas // Discogs. URL :
<https://www.discogs.com/ru/release/3791187-CPE-Bach-Fran%C3%A7ois-Chaplin-Keyboard-Sonatas>. Date of application: 23.03.2023.
- 115.** Chopin : Concerto pour piano et orchestre n°2 (Nelson Freire) // France Musique, YouTube–канал. URL :
<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=SZXdodWkYGM&fbclid=IwAR0Ivfbb0zo8xHT9IJ1oPcB9yuEkkRQOkre4V5GITEDgd9ZDPF0gB2mhTA0>. Date of application: 18.04.2023.
- 116.** Chopin: Piano Concerto No. 1 in E Minor, op. 11 – Dmytro Choni, piano
// Dmytro Choni, YouTube–канал. URL :
<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=8RKxCYu0NYg&fbclid=IwAR01HDKH3o7clEzuUTUh-HoQFq9dEsZMMTuIHZ8-KEqCPIUoDbFGlAx0sCo>. Дата доступа: 16.04.2023.

117. Chopin's Letters / Collected by Henryk Opieński. Translated from the original Polish and French with a Prejace and Editorial notes by E. L. Voynich. New York : Alfred A. Knopf. MCMXXXI, 1931. 424 p.

118. Chopin Piano Concerto No. 1 Halina Czerny-Stefańska Václav Smetáček 1955 // Kapell Chang, YouTube–canal. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=J0FUfmC1pW8>. Date of application: 10.04.2023.

119. Claudio Arrau. Discogs, website. URL : <https://www.discogs.com/ru/artist/836429-Claudio-Arrau?page=1>. Date of application: 28.04.2023.

120. Cortot, Alfred. Aspects de Chopin. Paris : Albin Michel, 1949. 324 p.

121. Cortot, Alfred. La musique française de piano. Paris : Quadrige/Presses Universitaires de France, 1981. 764 p.

122. Czartkowski A. Jezewska Z. Fryderic Chopin. Warszawa : Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1967. 600 s.

123. Dahlhaus C. Musikwissenschaft als soziales System // Beiträge zur Musikkultur in der Sowjetunion und in der Bundesrepublik Deutschland. Hamburg : Musikverlag Sikorski – Wilhelmshaven ; Locarno ; Amsterda : Heinrichshofen, 1982. S. 311–331.

124. Dahlhaus, C. Was heißt Improvisation? // Improvization und neue Musik / 8 Kongressreferate Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung. Darmstadt : Schott Music, 1979. S. 621–626.

125. Dahlhaus, C. Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert. In Wulf Arlt u. a. (Hrsg.). Gattungen der Music in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade. Folge 1, 1973. S. 840–895. Bern; Munchen: Francke Verlag.

126. Debussy – Philippe Cassard & François Chaplin – 2 Pianos & 4 Mains // Discogs. URL : <https://www.discogs.com/ru/release/14432017-Debussy-Philippe-Cassard-Fran%C3%A7ois-Chaplin-2-Pianos-4-Mains>. Date of application: 23.03.2023.

127. Eco U. *La Struttura assente : Introduzione alla Ricerca Semiologica*. Editore Bompiani, 1968. 432

128. Evgeny Kissin. *Biography*, official website. URL : <https://www.kissin.org/biography>. Date of application: 28.04.2023.

129. Evgeny Kissin. *Discography*, official website. URL : <https://www.kissin.org/discography>. Date of application: 28.04.2023.

130. Extraits du premier mouvement du concerto en fa mineur opus 21 de Chopin. Concerto No 2 en Fa Mineur Opus 21 de Chopin, interprété pa François Chaplin au piano. // AtelierDigitalLAMM, YouTube–canal. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=LuMHRliMsqk>. Date of application: 30.03.2023.

131. Extraits du premier mouvement du concerto en fa mineur opus 21 de Chopin. Concerto No 2 en Fa Mineur Opus 21 de Chopin, interprété pa François Chaplin au piano // AtelierDigitalLAMM, YouTube–canal. URL : https://www.youtube.com/watch?v=T_eOvoYROHQ. Date of application: 30.03.2023.

132. Ferand E. *Improvisation. Die Musik in Geshichte und Gegenwart. Bd.6*. Kassel, 1957. S. 1093–1135.

133. Finlow Simon R. *The Piano Study from 1800 to 1850: Style and Technique in Didactic Virtuoso Piano Music from Cramer to Liszt*. Ph. D., Musicology, Cambridge University, 1986. 350 p.

134. Fischer, Edwin. *Musikalische Betrachtungen*. Wiesbaden : Insel Verlag, 1949.

135. Fraczyk T. *Warszawe mlodosci Chopina*. Krakow : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1961. 444 s.

136. François Chaplin. *Biography* // Agence Claire Laballery. URL : <https://www.clairelaballery.com/en/artists/chaplin-francois>. Date of application: 23.03.2023.

137. François Chaplin joue Chopin. Second mouvement du concerto en fa mineur opus 21 de Chopin // AtelierDigitalLAMM, YouTube–canal. URL :

https://www.youtube.com/watch?v=W_ZecR-0I_A&list=RDW_ZecR-0I_A&start_radio=1&rv=W_ZecR-0I_A&t=3. Date of application: 30.03.2023.

138. Francois Chaplin. Pianist. Reviews // MUSICAL WORLD. Connecting artists, managers and presenters worldwide. URL : <https://musicalworld.com/artists/francois-chaplin/reviews.html>. Date of application: 23.03.2023.

139. François Chaplin. Piano. URL : <https://www.apartemusic.com/artistes/francois-chaplin/?lang=en>. Date of application: 21.03.2023.

140. François Chaplin. RYM. URL : <https://rateyourmusic.com/artist/francois-chaplin>. Date of application: 23.03.2023.

141. Gide A. Notatki o Chopinie : [tl. Magdalena Musial]. Krakow : Oficyna Artystyczna Astraia, 2007. 128 s. (Notes sur Chopin)

142. Giesecking, Walter. So wurde Ich Pianist. Wiesbaden : F. A. Brockhaus, 1963. 148 p.

143. Halina Czerny-Stefańska // Discogs. URL : <https://www.discogs.com/ru/artist/871277-Halina-Czerny-Stefa%C5%84ska?fbclid=IwAR2hPrA3ZwSBQn8zl9-mIX5gLqHjNJJ4ieQpCtBJlI2pUAIShvbEKgHl1i8&page=1>. Date of application: 13.04.2023.

144. Heinrich Heine. Leben, Leiden, Werk und Hintergrund // Über die Französische Bühne –Zehnter Brief. URL : <http://www.heinrich-heine-denkmal.de/heine-texte/fr-buehne10.shtml>. Date of application: 22.05.2023.

145. Hettl B. (1974). Thoughts on improvisation a comparative approach. The Musical Quarterly, № 1.

146. Hoesick F. Fryderyk Chopin : ucie i tworczość. T. 1–4. Warszawa, 1962–1968. (Biblioteka Chopinowska ; t. 5, cz. 1–4).

147. Hofmann, Josef. Piano Playing with Piano Questions Answered. Philadelphia : Theodore Presser CO., 1920. 183 p.

- 148.** Hood M. (1960). The Challenge of «Bi-Musicality». *Ethnomusicolog.* Vol. 4, No 2. P. 55–59.
- 149.** Huizinga J. *Homo Ludens. A Study of the Play–Element in Culture* / Reprinted 1949. London : Routledge. Taylor & Francis Group, 1998. 220 p.
- 150.** Jan Krzysztof Broja // Culture.pl. Twórcy. URL : <https://culture.pl/pl/tworca/jan-krzysztof-broja>. Date of application: 29.03.2023.
- 151.** Jan Krzysztof Broja LIVE 2019 Chopin Piano Concerto No. 1 in E minor // Jan Krzysztof Broja, YouTube–canal. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=pikPGGpIYjA>. Date of application: 10.04.2023.
- 152.** Janusz Olejniczak – fortepiano. ARTYŚCI // Filharmonia Szczecin. URL : https://filharmonia.szczecin.pl/wydarzenia/940-Laureaci_Konkursow__Janusz_Olejniczak_. Date of application: 31.03.2023.
- 153.** Khatia Buniatishvili // Discogs. URL : <https://www.discogs.com/ru/artist/2272449-Khatia-Buniatishvili>. Date of application: 13.04.2023.
- 154.** Khatia Buniatishvili – Chopin: Piano Concerto no. 2 op. 21 (DRP & Ariel Zuckermann). Live at 2011. // CP, YouTube-canal. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=HD55bd77q6s&t=9s>. Date of application: 13.04.2023.
- 155.** Khatia Buniatishvili. Biography // Official Website. Sony Music Entertainment. URL : <https://web.archive.org/web/20140515080824/http://www.khatiabuniatishvili.com/us/biography>. Date of application: 13.04.2023.
- 156.** Kierkegaard Søren. *Practice in Christianity* / Edna Hatlestad Hong (Editor). Princeton University Press (NJ), 1991. 452 p.
- 157.** Kleczynski J. *O wykonywaniu dzieł Chopina*. Krakow : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1960. 149 s.
- 158.** Kobylanska K. *Rekopisy utworów Chopina : katalog*. Krakow : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1959. 202 s.
- 159.** Kobylanska K. *Spowiedz Ludwiki* // *Ruch Muzyczny*. 1968. № 20–21.

- 160.** Koczalski, R. Jakgrat i uczi K. Mikuli. M.,1937. № 7/8.
- 161.** Krystian Zimerman. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Krystian_Zimerman. Date of application: 27.03.2023.
- 162.** Krystian Zimerman. Biography // Deutsche Grammophon. URL : <https://www.deutsche Grammophon.com/en/artists/krystian-zimerman/biography#:~:text=SHOP-,Krystian%20Zimerman,-EN>. Date of application: 27.03.2023.
- 163.** Krystian Zimerman. Chopin: Piano Concerto No. 2 In F Minor, Op. 21 – 1. Maestoso. // Крыстиан Цимерман – тема, YouTube–канал. URL : https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=JOpajW_dW5k&fbclid=IwAR2_VoJhUzQKldkYrXn0OO2wpNF6Gb3h8dLk6Yhdc8nRSNJXaZv3uZqlMbl. Date of application: 29.03.2023.
- 164.** Krystian Zimerman. Chopin: Piano Concerto No. 2 In F Minor, Op. 21 – 2. Larghetto. // Крыстиан Цимерман – тема, YouTube–канал. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=MsIzN8YRsgU>. Date of application: 29.03.2023.
- 165.** Krystian Zimerman. Chopin: Piano Concerto No. 2 In F Minor, Op. 21 – 3. Allegro vivace. // Крыстиан Цимерман – тема, YouTube–канал. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Wnx8Sx2AS10>. Date of application: 29.03.2023.
- 166.** Krystian Zimerman, official website. URL : <http://www.krystianzimerman.eu/en/home.html>. Date of application: 27.03.2023.
- 167.** Kurska, A. Fragment romantyczny. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich. 157 s.
- 168.** Kurth E. Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners “Tristan” [Zweite Auflage]. Berlin : Max Hesses Verlag, 1923. 574 S.
- 169.** Levin R. D. Improvisation : The classical period ; Instrumental music // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : [in 29 vol.]. Vol. 12 : Huuchir to Jennefelt./ ed. by Stanley Sadie. London, 2001. P. 538–541.
- 170.** Lissa, Z. Hegel und das Problem der Formintegration in der Musik // Festschrift Walter Wiora. Kassel, 1967. P. 112–119.
- 171.** Lissa Z. Studia nad tworczością F. Chopina, Krakow, 1970, 262 p.

172. Liszt, Franz. Frédéric Chopin, Nach der Neuaufgefundenen Urfassung von 1852. Trans. Hans Kühner. Basel : Amerbach, 1948. 186 s.

173. Małgorzata Kosińska, Polskie Centrum Informacji Muzycznej, Związek Kompozytorów Polskich, grudzień 2001; aktualizacja: marzec 2019, MG. // Janusz Olejniczak. Życie i twórczość. Artysta / Culture.pl. Twórcy. URL : <https://culture.pl/pl/tworca/janusz-olejniczak>. Date of application: 31.03.2023.

174. Mendelssohn Bartholdy F. Sämtliche Briefe. Bd. 3. August 1832–Juli 1834 / Hrsg. U. Wald. Kassel, Basel, London, New York, Praha : Bärenreiter, 2010. 808 S.

175. Metoda Chopina // Ruch muzyczny. 1968. № 12. S. 5–7.

176. Michalowski K. Samson J. Chopin // The New Grove Dictionary (ed. by S. Stanley). URL : <http://www.oxfordmusiconline.com/public/page/free/trials>. Date of application: 28.04.2020.

177. Nelson Freire. Biography // Decca Classics. URL : <https://www.deccaclassics.com/en/artists/nelsonfreire/biography/>. Date of application: 4.04.2023.

178. Nelson Freire. Biography // medeici.tv. URL : <https://www.medeici.tv/ru/artists/nelson-freire/>. Date of application: 6.04.2023.

179. Nettle B. Improvisation : concepts and practise // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : [in 29 vol.]. Vol. 12 : Huuchir to Jennefelt. / ed. by Stanley Sadie. London, 2001. P. 536–538.

180. Neuhaus, H. L'art du piano, traduit du russe au français par O. Pavlov et P. Kalinine. Luynes : Van de Velde, 1971.

181. Oxana Marmer/Vadim Marmer 2023. From War-Torn Kharkiv to The UBC Concert Stage: an interview with ukrainian pianist Anna Sagalova // Vancouver Classical Music. URL : <https://www.vanclassicalmusic.com/from-wartorn-kharkiv-to-the-ubc-concert-stage-an-interview-with-ukrainian-pianist-anna-sagalova>. Date of application: 17.04.2023.

182. Piano Concerto No. 1 in E minor, Op. 11: I. Allegro maestoso // Януш Олейничак – тема, YouTube–канал. URL : https://www.youtube.com/watch?v=SYqUo_oaOyo. Дата доступа: 18.04.2023.

183. Piano Concerto No. 1 in E minor, Op. 11: II. Romanza: Larghetto. Януш Олейничак – тема, YouTube–канал. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=VyCQar3FCfU>. Дата доступа: 18.04.2023.

184. Piano Concerto No. 1 in E minor, Op. 11: III. Rondo: Vivace // Януш Олейничак – тема, YouTube–канал. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=FIWMuD7vpE>. Дата доступа: 18.04.2023.

185. Robert Schumann als Redakteur 1834–1844. Eine Studie über Robert Schumanns Tätigkeit als Redakteur *der Neuen Zeitschrift für Musik* / Der Redaktor – Jochen Lebelt. Studio Verlag : Königshausen & Neumann, 2021. 364 S.

186. Eine Studie über Robert Schumanns Tätigkeit als Redakteur der Neuen Zeitschrift für Musik

187. Rudolf Arnheim. Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye. The New Version. Berkeley, Los Angeles, California, London, England : University of California Press, Ltd., 1974. 508 p.

188. Samson J. Chopin (Master Musicians Series). Oxford University Press, 2001. 360 p.

189. Samson J., Rushton J. Chopin: The Four Ballades (Cambridge Music Handbooks). Cambridge University Press, 1992. 116 p.

190. Schering A. Geschichte des Instrumental koncert + bis auf die Gegenwart [текст]. Berlin : Max Hesses Verlag. 1922. 429 s.

191. Schumann R. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Erster Band / Repr. d. Originalausg. v. 1914. Verlag : Salzwasser-Verlag, 2013. 552 s.

192. Sluszkiewicz E. Fortepian Chopina : (antologia poetycka). Krakow : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1961. 234 s.

193. Stefan Jarociński. Debussy a impresjonizm i symbolism. Warszawa : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1966. 248 s.

- 194.** Sydow B. E. Bibliografia F. Chopina : supplement. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1954. 179 s.
- 195.** Szulc M. A. Fryderyk Chopin I utwory jego muzyczne. Krakow : Polskie Wydawnictwo Muzyczne. 315 s.
- 196.** SZYMANOWSKI Piano Works / Zimerman // Deutsche Grammophon. URL : <https://www.deutschegrammophon.com/en/catalogue/products/szymanowski-piano-works-zimerman-12779>. Date of application: 27.03.2023.
- 197.** Taruskin R. History of the Western music: in a 5-th vol. Vol. 3 (Music of the nineteenth century). Oxford University Press, 2008. 923 p.
- 198.** Theodor W. Adorno. Philosophie der neuen Musik. WBG Wissen verbindet, 2015. 200 s.
- 199.** The Cambridge History of Western Music Theory [ed. by Thomas Cristensen]. Cambridge University Press, 2008. 981 p.
- 200.** Tomaszewski M. Chopin: Człowiek, Dzieło, Rezonans,, Wydawnictwo Podsiadlik-Raniowski i Spółka, Poznań 1998.
- 201.** Tous les travaux de Numérisation d'anciens documents multimédias. Extrait du troisième mouvement du concerto en fa mineur opus 21 de Chopin // AtelierDigitalLAMM, YouTube–canal. <https://www.youtube.com/watch?v=H8DnV9v8WVI>. Date of application: 1.04.2023.
- 202.** Wanda Landowska. On Music / Translated by Denise Restout. New York : Stein and Day, 1964. 434 h.
- 203.** Warsaw Philharmonic, Wit. // Naxos. URL : <https://www.naxos.com/CatalogueDetail/?id=8.570722>. Date of application: 29.03.2023.
- 204.** Wojciech Oleksiak. 4 звездных победителя конкурса имени Шопена // Culture.pl. #музыка. 25 сентября 2015 года, веб–сайт. URL : <https://culture.pl/ru/article/4-zvezdnyh-pobeditelya-konkursa-imeni-shopena>. Date of application: 26.04.2023.
- 205.** Zieliński, T. A. Chopin. Zycie i droga tworcza. Krakow : Polish Musical Publishing House (PWM Edition), 1993. 665 s.

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові видання України, затверджені МОН України як фахові за напрямом «мистецтвознавство»:

1. Книш П. О. Гендерний підхід в аналізі виконавських версій (на прикладі інтерпретацій Другого фортепіанного концерту Ф. Шопена Є. Кісінім, К. Аррау, Ланг Лангом, М. Аргеріх, Б. Давидович). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 56. Харків : ХНУМ, 2020. С. 189–199. <https://doi.org/10.34064/khnum1-56.12>.
2. Книш П. О. Фортепіанні концерти Ф. Шопена: засоби «композиторського центру». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 57. Харків : ХНУМ, 2020. С. 270–285. <https://doi.org/10.34064/khnum1-57.17>.
3. Книш П. О. Романтична модель інтерпретації фортепіанних концертів Ф. Шопена у версіях А. Рубінштейна (Другий концерт) та Г Черни-Стефанської (Перший концерт). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 63. Харків : ХНУМ, 2022. С. 108–123. <https://doi.org/10.34064/khnum1-63.06>.

Публікації у зарубіжних наукових виданнях:

1. Knysh P. The role and significance of the means of the performing center in Chopin's Piano concertos // *European Journal of Arts*, 2022, № 1. P. 27–32. <https://doi.org/10.29013/eja-22-1-27-32>.

Додаток Б**ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ**

Основні положення дослідження у формі усної доповіді було представлено на наступних конференціях:

1. Відкрита звітна науково-практична конференція «Музика і театр у науковому дискурсі», (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 22 лютого 2019 року). Назва доповіді: «Гендерні відмінності виконавських версій Другого фортепіанного концерту Ф. Шопена».
2. Міжнародна науково-практична конференція «Сучасні парадигми музики, театру та мистецької освіти» (Харків, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 21–22 лютого 2020 року). Назва доповіді: «Фортепіанні концерти Ф. Шопена в контексті становлення жанру: інтерпретаційний вимір».