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

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ВОСКОБОЙНІКОВ ЯКІВ ВОЛОДИМИРОВИЧ

УДК 780.616.432.071.2(44)(092)

ДИСЕРТАЦІЯ
ФРАНЦУЗЬКИЙ ПІАНІСТ ОЛЕКСАНДР ТАРО: АСПЕКТИ МЕДІЙНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»
Галузь знань – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

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

Науковий керівник
Драч Ірина Степанівна
Доктор мистецтвознавства, професор

Харків – 2023

АНОТАЦІЯ

Воскобойніков Я. В. **Французький піаніст Олександр Таро: аспекти медійної репрезентації фортепіанного виконавства.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового 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.

У дисертації досліджено творчість сучасного французького піаніста Олександра Таро (*Alexandre Tharaud*) – універсальної творчої особистості, яка вже більше двадцяти років знаходиться у фокусі уваги музичної критики, телеканалів, радіо станцій, широкої світової публіки. Творчі релізи О. Таро у сучасному медіапросторі займають своє оригінальне місце і є якісним результатом постійного творчого діалогу піаніста з командою розробників: звукорежисерів, фотографів, майстрів музичних інструментів, відео-монтажу, маркетологів та інших професіоналів, які підтримують «градус» успішності у просуванні кожної виконавської версії піаніста. О. Таро є продовжувачем французької фортепіанної школи, традицій і засад піанізму М. Лонг. Його виконавські версії – це завжди високий смак, стриманість, природність і розмаїття, що є результатом блискучої мистецької освіти. О. Таро – піаніст-інтелектуал, людина книги, художня індивідуальність якого потребує певного засобу висловлювання і, якщо поету необхідний аркуш паперу, то таким аркушем для О. Таро стає мікрофон, перед яким він «висловлюється». Дослідження релізів О. Таро у ракурсі медіа-репрезентацій його виконавського доробку представляє виключну актуальність, бо дозволяє розкрити дієві принципи «просування» академічного мистецтва у медіапросторі, що має не тільки теоретичне, але й практичне значення для становлення сучасних виконавців.

Об’єктом дослідження є функціонування фортепіанного виконавства на сучасному етапі. Мета дослідження – на прикладі творчої діяльності сучасного французького піаніста О. Таро виявити і розкрити аспекти і механізми медіа-репрезентації фортепіанного виконавства.

Наукові теорії репрезентації (*F. Ankersmit, N. Goodman, H. G. Gadamer, M. Wartofsky*) відкрили поле для розкриття множинності репрезентацій творчості О. Таро, що дають можливість екстраполювати теорію, фокусуючи її на сучасному музичному виконавстві. Запропоноване поняття «музично-виконавської репрезентації» (від лат. *representatio* – наочне зображення, представництво), яке дозволяє визначити феномен виконавства як суспільну подію із своїм символічним полем, що формується навколо неповторної художньої особистості. У такому сенсі музичне виконавство відкриває свою здатність до транслювання досвіду минулого часу у теперішньому часі через створення референцій (співвідношення) з об’єктами реального досвіду.

Ракурс на музичне виконавство у медіапросторі як на репрезентацію надає можливість розглядати багатовекторність функціонування його механізмів. Присутність О. Таро у медіапросторі є прикладом функціонування багатьох сучасних механізмів виконавської музичної репрезентації, «продукування присутності» творчості О. Таро у Internet-просторі на платформах: *YouTube*, персонального сайту, сайтах звукозаписних фірм, сайтах фірм музичних інструментів і соціальних мережах створюють постійний діалог з відвідувачами медіа. На прикладі альбомів О. Таро: «*Alexander Tharaud plays Rameau*» (2001), «*Poulenc Pièces pour piano*» (1996), «*Satie Avant-Dernieres Pensees (Penultimate Thoughts)*» (2009) було розкрито специфіку відбору відео із вже наявних, тематики відео (альбому), його оформлення, хронометражу та імені, що безпосередньо впливають на успішність просування відео на *YouTube*. Елементами репрезентації О. Таро є обкладинка альбому, що буквально його «продає», кадри відео-презентації, аудіо-запис у поєднанні із загальним «меседжем» альбому – сконструйовані таким чином, що створюють змістовні паралелі до

нотного тексту, подій, літературних або історичних джерел, створює сукупний «автопортрет» виконавця, його власних смаків, ерудиції, художньої обізнаності, мистецькі і людські пріоритети, його діяльнісний універсалізм.

Виконавський досвід О. Таро базується на використанні великого арсеналу роялів різних фірм: *Yamaha, Steinway, Bosendorfer* – темброва диференціація, їх історія, створюють для О. Таро на паризькому культурному ґрунті референції до подій у його професійному становленні як піаніста, референцій до творів, композиторів романтичної традиції, локацій, як Парижу так і центрів, де сконцентрована виконавська світова культура.

Досвід успішної репрезентації в медіапросторі музики Ж.-Ф. Рамо Олександром Таро став стартовою точкою, яка вивела його на велику сцену. Модулювання клавесинного звучання на роялі в оригінальному диску із клавесинною програмою, записаною на Steinway О. Таро, репрезентує атмосферу французької аристократичної культури XVIII ст., що постає не в імітації її непохитного етикету і сутінкової втоми, а як сповнене контрастами та суперечностями життя, що кидає виклик, в якому доблесть, честь і галантність понад усе, відкривши нові смисли музичної мови. Універсальні темброві можливості роялю підпорядковані Олександром Таро завданню створити сучасний аналог клавесинного звучання на роялі.

Творчість О. Таро набуває нового вираження, фокусуючись в музиці до фільму Маріо Нанте (2018) у специфічному напівзруйнованому інтер'єрі. Музика до фільму представлена останніми опусами (109, 110, 111) фортепіанного сонатного спадку Л. Бетховена. У цих кінокадрах класична музика, набуваючи символічного значення, дивує особливим трактуванням. На прикладі двох різних версій першої частини Сонати *E-dur op. 109* розкриваються різні технічні засоби репрезентації контрастних образів виконання бетховенського «*fp*»: якщо у виконанні С. Ріхтера «*p*» після «*f*» репрезентує продовження образу «*f*» і є стихійним і тембральним його продовженням, то у О. Таро «*p*» після «*f*» це – новий інтимний образ, відгук, віддзеркалення попередніх звукових хвиль музичного образу «*f*».

Образи періоду салонної віртуозності в Парижі 1830-50 років стають ознаками репрезентації О. Таро музики Ф. Шопена. Альбом «*Chopin: Journal Intime*» (2009) став візитівкою О. Таро в медіа просторі як репрезентанта музики Ф. Шопена. Камерність, «інтимність» вибору шопенівських творів чітко проступає в концепції альбому, де видно уподобання О. Таро щодо творчості Ф. Шопена, фокусування уваги на митці, який ділиться потаємними почуттями зі сторінок власного «щоденника». Прочитання інтонації і графічного знаку в творах Ф. Шопена виступає як графічно-звуковий символ репрезентації О. Таро, який буквально пронизує твори альбому і утворює референції з образами французької музичної культури.

Запис циклу О. Таро «Восьми ноктюрнів» Ф. Пуленка дозволяють розглянути як саме сучасний французький піаніст репрезентує знаменну добу в художньому житті Парижу крізь призму сучасності. Ноктюрни постають як фантасмагорія – химерні, примарні образи: іноді наївні і замріяні, раптом похмурі і глибоко трагічні, і, нарешті, як образи, що повертають нас до реальності і до авторського сприйняття світу, що стають основними смислами Ф. Пуленка. Розкрито «графічно-звукові одиниці», як типові не тільки мові Ф. Пуленка, а й для французького фортепіанного мистецтва. Так, звукові образи Ноктюрнів яскраво репрезентують французьку культуру, певний соціальний прошарок поведінки, гострі теми, образи, які притаманні періоду «між двома світовими війнами».

Альбом О. Таро «Свінг в Парижі» (2012) куди увійшли дві композиції Дж. Гершвіна: «*The Man I Love*» і «*Do it Again!»* репрезентував французького Дж. Гершвіна, де він став таким, коли оригінальний феномен музики композитора, поєднався через піаністичних принципи О. Таро з французькою виконавською школою, ми отримали не тільки інший рівень виконавського прочитання фортепіанної творчості Дж. Гаршвіна, але й портрет «Свінгуючого парижу» – багатонаціонального і яскравого. У 2012 році О. Таро стає автором музики до фільму «Amour», що здобув пальмову гілку на Канському фестивалі. Музикою до фільму стали два експромти

Ф. Шуберта, три Багателі Л. Бетховена, безпосередньо у кадрі звучить хорал «Бах-Бузоні "*Ich ruf' zu dir, Herr*", *BWV639*». Тиша і музика у фільмі оголяють емоції, коло персонажів виключно інтимне, музика своєю мелодичністю і класичністю психологічно добудовує образи детальніше від будь-чого.

Підсумовуючий багаторічну творчість альбом «*Le poète du piano*» (63 треки) постає як саморепрезентація О. Таро – це персональний «амаркорд» (за ідеєю Ф. Фелліні), тобто «автопортрет», який утворюють музичні спогади, що торкають потаємні «струни» душі про здійснені та нездійснені можливості. Створений впродовж трьох десятиліть автопортрет О. Таро на основі багатьох референцій до власної професійної діяльності – записів сольних творів, камерно-ансамблевого виконання, ансамблю зі співаками – не сприймається як зібрання призів та перемог, еталонних зразків фортепіанного виконавства. Навпаки, є спробою побачити і усвідомити свій внутрішній світ через «відображення» у музичних образах.

Для відео-презентації альбому «*Le poète du piano*» О. Таро обрав власну транскрипцію «Післяполудневого відпочинку Фавна» К. Дебюссі. Вона не тільки прозвучала у альбомі 2020 року у точці «золотого перетину», але й вийшла у медіапростір як яскрава, змістова візуалізація музики К. Дебюссі, яку піаніст записав у співпраці з відомим артистом балету Паризької опери Чунг-Він Ламом. Співвідношення хореографії з музикою у новій версії твору розкривається у множинності та багатошаровості репрезентацій, які сфокусовані у майже готичному наративі відеоряду, де музика, народжуючись, звучить у кадрі і стає поштовхом до нашаровування різних символічних сенсів. Змістовна дія на сцені народжує неповторну, сюжетно зумовлену ансамблеву мізансцену піаніста з артистом балету, створюючи візуалізацію виконання. Екранізація «Післяполудневого відпочинку фавна» стала символічним відтворенням творчого процесу піаніста – саморепрезентацією – крізь екранні образи вона містить спектр асоціацій, які створюють простір інтертекстуальних зв'язків. В рамках *intro* на екрані

з’являється книга. ЇЇ назва – «*Au château d’Argol*» («У замку Арґол»). Сюжет роману з елементами містики та сюрреалізму О. Таро трансформує у «власну історію», яка так само, як і в романі розгортається в Бретані в кам’яній фортеці на узбережжі океану серед мальовничих краєвидів. Хореографія у відео-презентації виконує роль «медіуму», наводячи міст між уявним простором і слухачем.

Справжньою подією для альбому «*Le poète du piano*» стало включення у нього творів з авторської збірки О. Таро «*Corpus volubilis*» (2020). Двадцять мініатюр Першої збірки є переважно танцювальною музикою, що репрезентують жанри різних країн і народів. Кожна мініатюра має свого адресата – збірка стає вітальними листівками, де композитор звертається з подякою до людей, кому він завдячує не своїм успіхом, а успіхом усієї команди людей. Так, у збірці ми бачимо карту репрезентації, широкої міжмистецької мережі, що охоплює професіоналів області: звукорежисури, фотографії, графіки, сучасної композиції, балету та ін. О. Таро відкриває себе як сучасний виконавець-композитор, створюючи твори, які він просто не знайшов на полиці музичної бібліотеки.

Таким чином, пропонований новий ракурс розгляду художньої індивідуальності піаніста здатний охопити діяльність сучасного виконавця у його багатовекторній множинності і надати системну картину творчого поля, в якому реалізуються різноманітні моделі творчого самоздійснення у побудові власних стратегій продукування присутності у медіа просторі.

Ключові слова: універсальна творча особистість, діяльнісний універсалізм, мистецька освіта, творчий задум, піанізм, композитор, камерно-ансамблеве музикування – виконання – виконавство, діалог, романтична традиція, транскрипція, ансамблева мізансцена, фортепіанно-сонатний спадок, Ф. Пуленк, музика до фільму, співвідношення музики та хореографії.

SUMMARY

Voskoboinikov Y. V. **French Pianist Alexandre Tharaud: Aspects of Media Representation in Piano Performance.** – Qualifying research paper.

Dissertation for the scientific degree of Doctor of Philosophy in the 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 examines the artistic work of contemporary French pianist Alexandre Tharaud, a versatile creative personality who has been in the spotlight of music critics, television channels, radio stations, and the global audience for over twenty years. Tharaud's creative releases in the modern media space hold their unique place and are a qualitative result of his ongoing creative dialogue with a team of developers, including sound engineers, photographers, instrument makers, video editors, marketers, and other professionals who support the success factor in promoting each performance version of the pianist. Tharaud continues the legacy of the French piano school, the traditions, and principles of pianism established by Margaret Long. His performance versions are always characterized by refined taste, restraint, naturalness, and diversity, which are the result of his brilliant artistic education. Tharaud is an intellectual pianist, a man of books, whose artistic individuality requires a specific means of expression. If a poet needs a sheet of paper, then for Tharaud that sheet becomes a microphone in front of which he "expresses himself". Investigating Tharaud's releases from the perspective of media representation of his artistic achievements holds exceptional relevance because it allows the revelation of effective principles for promoting classical art in the media space. This has not only theoretical but also practical significance for the development of contemporary performers. This forms the primary position of relevance for this research.

The object of this dissertation research is the functioning of piano performance in the modern stage. The aim of the dissertation research is to identify and disclose aspects and mechanisms of media representation of piano

performance through the creative activity of contemporary French pianist Alexandre Tharaud. The subject of the research is the aspects of media representation of piano performance.

The scholarly theories of representation by F. Ankersmit, N. Goodman, H. G. Gadamer, and M. Wartofsky have opened up a field for exploring the plurality of representations in the work of Alexandre Tharaud, allowing the extrapolation of theory focused on contemporary musical performance. The proposed concept of "musical performance representation" (from Latin "representatio" – visual depiction, representation) allows the definition of performance as a social event with its symbolic field formed around the unique artistic personality. In this sense, musical performance reveals its ability to transmit the experience of the past into the present through the creation of references and correlations with objects of real experience.

Viewing musical performance in the media space as a representation provides an opportunity to consider the multifaceted functioning of its mechanisms. Tharaud's presence in the media space serves as an example of the operation of many contemporary mechanisms of musical performance representation. The "production of presence" of Tharaud's work in the internet space through platforms such as YouTube, personal websites, record company sites, musical instrument company sites, and social media platforms creates a continuous dialogue with media visitors.

The analysis of Tharaud's albums, such as "Alexander Tharaud plays Rameau" (2001), "Poulenc Pièces pour piano" (1996), and "Satie Avant-Dernieres Pensees (Penultimate Thoughts)" (2009), reveals the specifics of video selection from existing material, video thematics in relation to the album, its design, duration, and the name itself, which directly influence the success of video promotion on YouTube. Elements of Tharaud's representation include album covers that literally "sell" the album, video presentation frames, audio recordings combined with the overall album "message" – constructed in a way that creates meaningful parallels to the musical score, events, literary or historical sources.

This collectively constructs a “self-portrait” of the performer, reflecting his personal tastes, erudition, artistic awareness, artistic and human priorities, and his professional universalism.

The performing experience of A. Tharaud is based on the use of a wide range of pianos from different manufacturers: “Yamaha”, “Steinway”, “Bösendorfer”. The tonal differentiation and historical significance of these instruments create references for A. Tharaud on the Parisian cultural ground, referring to events in his professional development as a pianist, as well as references to works and composers of the romantic tradition, locations such as Paris and other centers where global musical culture is concentrated.

The successful representation experience of J.-P. Rameau’s music by Alexandre Tharaud became a starting point that brought him to the big stage. The modulation of harpsichord sound on the piano in an original recording with a harpsichord program played on a Steinway piano by A. Tharaud represents the atmosphere of 18th-century French aristocratic culture. This representation captures not only the imitation of its unwavering etiquette and somber fatigue but presents a life full of contrasts and contradictions, challenging the notions of valor, honor, and gallantry, and uncovering new meanings of musical language. The versatile tonal possibilities of the piano are subordinated by Alexandre Tharaud to the task of creating a contemporary equivalent of the harpsichord sound on the piano.

Alexandre Tharaud’s creative expression takes on a new dimension by focusing on the music for the film “Mario Nante” (2018) in a specific semi-ruined interior. The music for the film features the final piano sonatas (*Op. 109, 110, 111*) of Ludwig van Beethoven. In these film scenes, classical music, assuming symbolic significance, surprises with its unique interpretation. Through two different versions of the first movement of Sonata in *E-dur op. 109*, we observe different technical means of representing contrasting images in the execution of Beethoven’s “*fp*” While in S. Richter’s performance, “*p*” after “*f*” represents the continuation of the "*f*" image, serving as its natural and timbral extension, in

A. Tharaud's interpretation, "*p*" after "*f*" signifies a new intimate image, a response that reflects the preceding sound waves of the musical image "*f*".

The images of the salon virtuosity period in Paris from 1830 to 1850 become representations of A. Tharaud's interpretation of Frédéric Chopin's music. The album "Chopin: Journal Intime" (2009) serves as Alexandre Tharaud's calling card in the media space as a representative of Chopin's music. The chamber-like and "intimacy" of the chosen Chopin works are clearly evident in the album's concept, showcasing Taro's preference for Chopin's creativity and focusing attention on an artist who shares intimate feelings from the pages of his own "journal". The interpretation of intonation and the graphic sign in Chopin's works becomes a graphic-auditory symbol of representation for Alexandre Tharaud, permeating the pieces in the album and creating references to the images of French musical culture.

The recording of F. Poulenc's cycle "Eight Nocturnes" by A. Tharaud allows us to consider how the contemporary French pianist represents a significant era in Parisian artistic life through the prism of the present. The nocturnes emerge as phantasmagoria-illusory, ephemeral images: sometimes naive and dreamy, suddenly somber and profoundly tragic, and ultimately as images that bring us back to reality and the author's perception of the world, becoming the core meanings of F. Poulenc's works. The "graphic-auditory units" are revealed as typical not only in F. Poulenc's language but also for French piano art. Thus, the sound images of the Nocturnes vividly represent French culture, a certain social layer of behavior, sharp themes, and images that are characteristic of the period "between the two World Wars".

The album "Swing in Paris" (2012) by Alexandre Tharaud, which includes two compositions by George Gershwin, "The Man I Love" and "Do it Again!", represents the French Gershwin, where he becomes such through the pianistic principles of A. Tharaud combined with the French performing school. It not only provides a different level of performance interpretation of Gershwin's piano works but also portrays a portrait of the "Swinging Paris" – a multicultural and vibrant

city. In 2012, Alexandre Tharaud becomes the composer of the music for the film “Amour”, which won the Palme d’Or at the Cannes Film Festival. The music for the film features two impromptus by Franz Schubert, three Bagatelles by Ludwig van Beethoven, and the chorale “Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ” *BWV639* by Bach-Busoni, which is directly heard in the film. The silence and music in the film expose emotions, with the characters’ circle being exclusively intimate. The music, with its melodiousness and classicism, psychologically enhances the portrayal of the characters in greater detail than anything else.

Summing up years of creative work, the album “Le poète du piano” (63 tracks) serves as A. Tharaud’s self-representation, a personal "amarcord" (in Fellini’s concept) or a self-portrait that encompasses musical memories touching the secret “strings” of the soul, both realized and unrealized possibilities. Created over three decades, A. Tharaud’s self-portrait is based on numerous references to his own professional activities, including solo recordings, chamber ensemble performances, and collaborations with vocalists. It is not perceived as a collection of accolades and victories or exemplary piano performances. Instead, it is an attempt to see and comprehend one’s inner world through the “reflection” in musical images.

For the video presentation of the album “Le poète du piano”, A. Tharaud chose his own transcription of Debussy’s "Prélude à l’après-midi d’un faune." It not only appeared on the album in 2020 at a significant point but also entered the media space as a vivid and meaningful visualization of Debussy’s music, recorded in collaboration with renowned ballet artist Chung-Wen Lam of the Paris Opera. The choreography in the video presentation serves as a “medium”, bridging the imaginary space and the listener.

A significant event for the album “Le poète du piano” was the inclusion of compositions from A. Tharaud’s own collection, “Corpus volubilis” (2020). The twenty miniatures of the First Collection predominantly represent dance music genres from different countries and cultures. Each miniature has its intended recipient, turning the collection into a series of greeting postcards where the

composer expresses gratitude to the people who contributed to the success of the entire team rather than solely attributing it to his achievements. The collection becomes a map of representation, showcasing a wide inter-artistic network that encompasses professionals in sound engineering, photography, graphic design, contemporary composition, ballet, and more. A. Tharaud reveals himself as a contemporary performer-composer, creating works that he simply could not find on the shelves of a music library.

Thus, this proposed new perspective on the artistic individuality of a pianist can comprehensively embrace the multifaceted activities of a contemporary performer and provide a systemic picture of the creative field where various models of self-realization in media presence are actualized. How do other renowned pianists create their own artistic representations in the media space? This question remains open.

Key words: universal creative personality, activity universalism, culturological thought, creative idea, pianism, composer, chamber and ensemble music – performance – performance, dialogue, romantic tradition, transcription, performing instrumental ensemble picture, piano and sonata legacy, F. Poulenc, film music, correlation of music and choreography.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові видання України, затверджені МОН України як фахові за напрямом «мистецтвознавство»:

1. Джазові транскрипції Дж. Гершвіна у фортепіанному виконавстві академічної традиції. *Аспекти історичного музикознавства*. *зб. наук. ст.* Вип. 19–20. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2020. С. 429–448.
2. Піаніст та його інструмент (на прикладі творчості Олександра Таро). *Культура України: зб. наук. пр.* Вип. 72. Харків: ХДАК, 2021. С. 76–84.
3. Прелюдія «Післяполудневий відпочинок Фавна» К. Дебюссі «По білому і чорному». *Fine Art and Culture Studies*: *зб. наук. ст.* Вип 4. Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2022. С. 3–11.

Публікації у зарубіжних наукових виданнях:

1. Модулювання клавесинного звучання на роялі: репрезентація музики бароко Олександром Таро. *The European Journal of Arts*. Vienna, 2021. №3. P. 40–46.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ……2
SUMMARY……..8
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ
ВСТУП……...17

РОЗДІЛ 1. СУЧАСНЕ ФОРТЕПІАННЕ ВИКОНАВСТВО У ФОКУСІ МЕДІА-РЕПРЕЗЕНТАЦІЙ
1.1. Творча постать Олександра Таро в автобіографічному та публіцистичному висвітленні……...27
1.2. Репрезентативна багатовекторність та множинність музичного виконавства…….....46
1.3. Функціонування музично-виконавських репрезентацій у медіа-просторі……..59
Висновки до Розділу 1……..67

РОЗДІЛ 2. ОБ'ЄКТИ МЕДІА-РЕПРЕЗЕНАЦІЙ ОЛЕКСАНДРА ТАРО
2.1. Піаніст і його інструмент……...69
2.2. Світ музичного Бароко……...88
2.2.1. Моделювання клавесинного звучання на роялі: фортепіанна репрезентація барокової музики ……...…88
2.2.2. «В інтер'єрах Версаля»…….……..96
2.3. «Бетховенській акцент»…….....100
2.4. «Мистецька батьківщина» Олександра Таро: Ф. Шопен та паризький салон 1830-50 років (альбом «*Chopin: Journal Intime*») ……..105
2.5. Ноктюрни Ф. Пуленка як паризька «фантасмагорія»……...112
2.6. «Свінгуючий Париж»: джазові стандарти Джорджа Гершвіна у фортепіанному виконавстві академічної традиції……129
2.7. Олександр Таро у фільмі Міхаеля Ханеке «*Amour*» ……...139
Висновки до розділу 2……144

РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНЯ ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ О. ТАРО ЯК СУБ'ЄКТ МЕДІА-РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ

3.1. Музичний альбом «Поет фортепіано» («*Le poète du piano*») як саморепрезентація Олександра Таро……....146

3.2. «Післяполудневий відпочинок фавна» К. Дебюссі: відео-презентація музичного альбому «*Le poète du piano*»……159

3.2.1. Оркестрова партитура К. Дебюссі «по білому і чорному» ….....160

3.2.2. Візуалізації фортепіанного виконання……168

3.2.3. Олександр Таро – читач роману Ж. Грака «Замок Арголь»: наратив відео-презентації…….……173

3.3. Авторські твори О. Таро у контексті саморепрезентації піаніста……..187

Висновки до розділу 3…….205

ВИСНОВКИ……207

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ……...215

ДОДАТКИ ……..243

ВСТУП

Обгрунтування вибору теми дослідження. Сучасний французький піаніст Олександр Таро (*Alexandre Tharaud*) має всі підстави вважатися зразком успішного митця нашого часу. Сьогодні він має широке суспільне визнання, виступає на престижних концертних майданчиках світу. Його самобутні, яскраво індивідуальні виконавські версії хрестоматійного фортепіанного репертуару – від Бароко до сучасності – захоплюють своєю новизною. А мало відомі твори у його виконанні сприймаються із великою зацікавленістю. Олександр Таро – масштабна медіа-фігура, присутність якої на світовому Олімпі академічної музичної культури важко не помітити. Майже щорічно протягом трьох десятиліть він випускає альбоми сольної, ансамблевої музики, записи з оркестрами, які мають тисячі переглядів у медіапросторі. Високий рівень затребуваності кожного релізу О. Таро обумовлений не тільки виключною фортепіанною майстерністю виконавця, але й креативністю подачі матеріалу, використанням новітніх технологій із залученням професіоналів різних галузей. Увагу «користувачів» привертає крім іншого якісний монтаж, досконала «синхронізація» візуального і аудіального ряду, широка мережа художніх асоціацій у представлених контентах. Як наслідок успішного маркетингу, творчість О. Таро не губиться у світовому інформаційному океані, а займає домінуючі позиції на полі фахової конкуренції. Втім О. Таро шукає визнання, не обмежуючись професійно налаштованим середовищем, він адресує свою творчість широкій публіці, і в такий спосіб розширює Інтернет-загал, що цікавиться музикою академічної традиції. Дослідження релізів О. Таро у ракурсі медіа-репрезентацій його виконавського доробку представляє виключну актуальність, бо дозволяє розкрити дієві принципи «просування» академічного мистецтва у медіапросторі, що має не тільки теоретичне, але й практичне значення для становлення сучасних виконавців. Такою є *перша позиція* актуальності даного дослідження.

Медіа (від лат. *medium* – засіб, спосіб), яке ми сьогодні знаємо є засобами та інструментами зберігання і передачі інформації та даних для індивідуальної чи/та масової аудиторії [30]. Медіапростір – це соціальний простір, який містить у собі медійний ринок, систему ЗМК, віртуальну реальність і глобальне інформаційне середовище, в якому рівноправними учасниками є співробітники галузі медіа і саме суспільство. Медіапростір варто розуміти не як певну сукупність засобів мас-медіа, а як незалежну реальність утворену від взаємодії засобів масової інформації і суспільства та окремих індивідів у ньому [31, с. 64]. Вже більше століття академічне музичне виконавство займає своє оригінальне місце і функціонує у системі медіа. Але саме на початку XXI століття, з виникненням таких популярних Інтернет-ресурсів, як торговий майданчик *Amazon*, де можна не тільки замовити музичні альбоми, але й частково їх прослухати, відеохостингів *YouTube*, де вміщені численні яскраві відео-презентації високої якості, соціальних мереж *Facebook, Instagram*, тощо, де відбувається прев'ю («попередній перегляд») фрагментів нових релізів виконавця, непомірно зростають вимоги до якості оформлення кожного альбому, треків, відео-презентації, прев'ю, анонсу. Все це впливає на рівень продажу, а значить, обумовлює позицію виконавця у медіапросторі, розкриває його художню індивідуальність, у вигідному ракурсі подає його майстерність, виконавську школу. У таких реаліях аналіз музичного виконавства як об'єкта наукового дослідження потребує методологічного оновлення, що обумовлює *другу позицію* актуальності запропонованого у дисертації нового аналітичного ракурсу, що дозволяє виконавську творчість висвітлити як матеріал для медіа-репрезентацій.

У науковому вжитку системної дефініції медіа-репрезентації музичного виконавства не існує, але уявлення про «медіа» та «репрезентацію» вже з кінця XIX ст. розроблені в інших галузях науки, наприклад, соціології, філософії, психології, юриспруденції, в тому числі в образотворчому мистецтві. Завдяки науковим дослідженням Ф. Анкерсміта, Н. Гудмена,

Х. Г. Гадомера, М. Вартофського, та ін., присвячених репрезентації, її визначення стало більш гнучким і зручним для застосування, зокрема Н. Гудмен слушно зазначив, що «усе, що завгодно, має безкінечну кількість властивостей, спільних для нього і чогось завгодно ще, і тому в силу цих загальних властивостей все можна розглядати як репрезентацію усього іншого» [284, с. 18]. Через узагальнення існуючих визначень та екстраполяції їх на сучасну музичну практику можливо запропонувати поняття «музично-виконавської репрезентації» (від лат. representatio – наочне зображення, представництво), яке дозволяє визначити феномен виконавства як суспільну подію із своїм символічним полем, що формується навколо неповторної художньої особистості. У такому сенсі музичне виконавство відкриває свою здатність до транслювання досвіду минулого часу у теперішньому часі через створення референцій (співвідношення) з об'єктами реального досвіду. Такий ракурс висвітлення виконавської версії музичного твору як певної репрезентації розкриває нове поле для досліджень не тільки системи механізмів функціонування сучасного виконавства у медіапросторі, а й також представляє музичний твір як систему знаків, що репрезентує зашифрований у графічному нотному, аудіальному і візуальному зображеннях досвід минулого у сучасному. У цьому полягає *третя позиція* актуальності даного дисертаційного дослідження.

Нарешті, у сучасних реаліях музично-виконавська практика може бути розглянута як саморепрезентація, коли фокусує увагу на постаті самого виконавця, наприклад, у альбомах, що створені як його «візитівка», де включені його найулюбленіші твори, власні авторські опуси і транскрипції.

Поняття «медіа-репрезентація» як одна з форм репрезентації означає тип і локацію трансляції, де медіа є платформою, на якій функціонує репрезентація. Адже «медіа репрезентують частину нашої культури та ідеалізовані цінності. Через культуру ми сприймаємо певні ідеї, моди та тенденції. Не тільки медіа говорять нам, що ми ідентифікуємо, але це також

платформа, на якій ми демонструємо свою ідентичність (індивідуальність)» [187].

Треба зазначити, що якісно зроблений запис оригінального виконання у відео- чи аудіо-версії, завантажений в Інтернет чи викладений на полиці як диск, передбачає функціонування цілої команди розробників. Часто за створенням відео-ролику у кілька хвилин, окрім роботи виконавця, стоять десятки професіоналів: звукорежисерів, відеомантажерів, операторів, налаштувачів музичних інструментів, дизайнерів, фотографів, маркетологів та ін. Зрозуміло, що у рамках одного дослідження охопити всю множину аспектів створення «медіа-продукту» не представляється можливим. У даній дисертації беруться до уваги лише ті випадки, коли виконавець, як О. Таро, безпосередньо бере участь у підготовці тієї чи іншої медіа-репрезентації, тобто створює її авторизовану версію, адже, зрозуміло, що остаточний вибір змісту, матеріалу і форми репрезентації залишається саме за виконавцем. Кожний елемент репрезентації – обкладинка альбому, що буквально його «продає», кадри відео-презентації, аудіо-запис у поєднанні із загальним «меседжем» альбому – сконструйований таким чином, що може створювати окремі змістовні паралелі до нотного тексту, подій, літературних або історичних джерел, у поєднанні створюючи сукупний «автопортрет» виконавця, демонструє його власні смаки, ерудицію, художню обізнаність, мистецькі і людські пріоритети. Ті, навіть талановиті музиканти, хто нехтують цими, ніби «зовнішніми» для суто виконавської діяльності аспектами, сьогодні, як правило, залишаються «за бортом» суспільної уваги. Тому *четверта позиція* актуальності обумовлена необхідністю усвідомлення загальних принципів просування власної творчості в епіцентр суспільних інтересів, пошуку ефективних технологій та розуміння того, «як це працює».

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконано на кафедрі історії української та зарубіжної музики згідно з планом науково-дослідницької та методичної роботи Харківського національного університету мистецтв імені

І. П. Котляревського і відповідає комплексній темі «Історичні обрії сучасного музикознавства» (протокол №3 від 28 жовтня 2021). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 3 від 31 жовтня 2019).

Мета дослідження – на прикладі творчої діяльності сучасного французького піаніста Олександра Таро виявити і розкрити аспекти і механізми медіа-репрезентації фортепіанного виконавства.

Зазначена мета передбачає вирішення низки **завдань**:

– представити французького піаніста Олександра Таро як медіа фігуру; охарактеризувати його художню індивідуальність крізь призму сформованого сучасною критичною думкою про його релізи музикознавчого дискурсу;

– диференціювати у відповідності до музично-виконавської практики поняття «презентації» і «репрезентації», осмислити їх онтологічний статус, систематизувати уявлення і визначити специфіку репрезентації у музиці, спираючись на існуючі визначення у науковій гуманітаристиці, застосовуючи понятійний блок існуючих визначень та екстраполювати їх на практику музичного виконавства;

– розглянути репрезентативну множинність та багатовекторність музичного виконавства, обґрунтувати новий ракурс висвітлення музично-виконавської практики як різновиду репрезентації;

– дати системне уявлення про сучасне медіа, окреслити його роль як платформи для просування виконавських репрезентацій;

– представити наукову думку про саморепрезентацію у сучасному медіа, зробити фокус на музичному виконавстві;

– розкрити інструменти функціонування музично-виконавських репрезентацій у меді-просторі;

– виявити механізми функціонування об’єктів медіа-репрезентації Олександра Таро як представника французької виконавської культури;

– означити специфіку творчості Олександра Таро як репрезентації французької культури;

– представити Олександр Таро як суб'єкт медіа-репрезентації.

Об'єкт даного дослідження – функціонування фортепіанного виконавства на сучасному етапі.

Предмет дослідження – аспекти медіа-репрезентації фортепіанного виконавства.

Методологія дисертації базується на міждисциплінарному комплексному підході, що включає відповідні напрацювання філософії, психології, соціології, мистецтвознавства, кінознавства та музикознавства і дозволяє розкрити музичне виконавство як репрезентативну практику; зокрема задіяні методологічні практики компаративістики, термінологічні, семіотичні, музично-аналітичні підходи, в тому числі стильовий, жанровий, композиційний, виконавський аналіз на широкій платформі історизму.

Теоретична база дослідження ґрунтується наукових роботах, що залучені згідно з основними положеннями дисертації. Використані джерела можна об'єднати у кілька груп:

– *феноменологічн розвідки* (В. Головей [25], Е. Гуссерля [185], М. Хайдегера [25]);

– *теорія репрезентації* (Ф. Анкерсміта [116], М. Вартофського [284], Е. Барка [116], Н. Гудмена [284], Х. Г. Гадамера [165, 166], Е. Ґомбріха [116], А. Данто [116], Е. Дюркгейма [134], С. Холла [167]);

– *теорія саморепрезентації* (Е. Гоффмана [201], У. Джеймса [197], Ш. Йозефа [201], К. Колхоуна[75], Е. Колмана [74], М. Кента [280], Р. Мандей [73], Л. Мерункова [201], П.-Ц. Піраса [234], П. Тагарда [269], Д. Чендлера [73]);

– *дослідження мас-медіа* (Л. Городенко [30], Т. Єжижанської [31], Н. Лумана [208]);

– *музично-історичні праці*, (С. Анфілової [6], В. Артемє'вої [7], М. Губаренко-Черкашиної [65], М. Едмунда [148], В. Жаркової [32], Ж. Маліньона [210], О. Рощенко [51], Х. Скотта [255], С. Шмідта [253]);

– *дослідження з історії та методики фортепіанного виконавства* (О. Катрич [34], Н. Кашкадамової [35], С. Котової [203], О. Степанової [61], М. Чернявської [70]);

– *музично-теоретичні роботи* (А. Асатурян [12], М. Борисенко [14], Ж.-Р. Жульєна [202], Д. Колтона [137], А. Мухи [39], Р. Паркса [227], Т. Смирнової [60], М. Скірти [56]);

– *музична психологія* (В. Білоус [13], О. Кравчук [37], С. Московічі [208]);

– *музична органологія* (О. Величко [18], Л Нійса [224], С. Франсуа [160]);

– *музична інтерпретологія та виконавство* (С. Бернштайна [262], Дж. Гібонса [170], О. Казаль [33], А. Корто [135], В. Ландовської [282], М. Лонг [207], Л. Повзун [41], Р. Сі [264], Н. Фоменко [62]).

Аналітичний матеріал дослідження – виконавська творчість Олександра Таро (1968), що зафіксована в аудіо записах альбомів з музикою Ж.-Ф. Рамо, Ф. Шопена, Ф. Пуленка, Л. Бетховена, оригінальних відео-презентацій до альбомів, які представлені на Інтернет платформі YouTube, його саундтреки до фільмів за його участю, музичний супровід фільмів про піаніста. Також у якості дослідного матеріалу використана автобіографічна книга Олександра Таро «*Montrez-moi vos mains*» (2017) і його особисті коментарі, анотації до музичних альбомів, тексти його інтерв'ю, матеріали з персонального сайту піаніста, з сайтів звукозаписних фірм, сайтів фірм музичних інструментів, з якими пов'язана діяльність О. Таро. Крім того, до аналітичного матеріалу залучені авторський фортепіанний цикл «*Corpus volubilis*» (2020) та фортепіанні транскрипції симфонічної поеми К. Дебюссі «*L'Après-midi d'un faune*» (К. Дебюссі, М. Равель, Л. Борвік, О. Таро).

Наукова новизна одержаних результатів полягає у тому, що в дисертації *уперше*:

– уводиться у вітчизняний науковий обіг творчий доробок французького піаніста Олександра Таро; виявляється специфіка його піанізму та інтерпретаційних настанов, характеризуються репертуарні уподобання, виконавська стилістика та авторські твори;

– обґрунтовується поняття музичного виконавства як медіа-репрезентації; теорія репрезентації екстраполюється на сучасну практику музичного виконавства.

Отримали *подальший розвиток*:

– методологія вивчення музичного виконавства;

– уявлення про онтологію та функціонування медіа-репрезентацій;

– музична органологія у галузі клавішних інструментів;

– теорія музичної транскрипції.

Здобули *уточнення*:

– історія французького піанізму в його сучасних проявах;

– виконавські рецепції фортепіанного барокового, класико-романтичного репертуару, музики ХХ століття;

– практика міжмистецьких взаємодій у сфері сучасного музичного виконавства.

Практичне значення отриманих результатів. Матеріал дисертації може бути практично застосований музикантами виконавцями у конструюванні власних стратегій просування музичної творчості, створенні нових виконавських репрезентацій у медіа просторі. Основні положення дисертації також можуть бути використані у навчальних курсах: «Основи фортепіанної транскрипції», «Історія фортепіанного виконавського мистецтва» «Історія світової музичної культури», «Історія музики ХХ століття», «Практикум з музичного менеджменту та маркетингу», «Музичної соціології», «Музична соціології», «Музичної інтерпретації».

Особистий внесок здобувача полягає у висвітленні сучасного фортепіанного виконавства на прикладі художньої діяльності видатного французького піаніста, а також у розробці методологічних підходів до вивчення музично-виконавської практики на сучасному етапі, зокрема екстраполяції на музичне мистецтво теорії репрезентації.

Апробація матеріалів дисертації. Дисертацію обговорено на засіданнях кафедри теорії музики та кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Основні положення дослідження викладено в доповідях на десяти Міжнародних та Всеукраїнських науково-практичних конференціях:

Міжнародних:

Міжнародна науково-практична конференція в рамках XXVI Міжнародного музичного фестивалю «Харківські асамблеї» «На зламі епох: митець як рушій культурних пластів», Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 4–5 жовтня 2019 р.; Міжнародна науково-практична конференція в рамках XXVII Міжнародного музичного фестивалю «Харківські асамблеї» «Бетховен та XXI сторіччя: європейський простір мистецької освіти», Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 22–23 жовтня 2020 р.; Міжнародна науково-творча конференція «Бетховенські традиції виконавства в просторі камерного музикування XIX–XX ст.». Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенко, 17 грудня 2020 р.; Міжнародна науково-практична конференція «Музична комунікація в питаннях та відповідях», Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 15–18 січня 2021 р.; Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців», Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 1–3 квітня 2021 р.; II Міжнародна наукова конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі», Харківський національний

університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 17–18 травня 2021 р.; ІІ Міжнародна науково-творча конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука та практика», Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 11–12 травня 2022 р.; ІІІ Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» до Дня науки в Україні та 105-ти річчя ХНУМ імені І. П. Котляревського, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 21–22 травня 2022 р.; ІІІ Міжнародна науково-творча конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика», Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 13–14 лютого 2023 р.

Всеукраїнських:

ХХ Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку Третього Тисячоліття» (Одеса, 5–7 грудня 2019 р.)

Публікації. За темою дисертації опубліковано 4 статті у фахових виданнях, рекомендованих МОН України, 1 стаття в зарубіжному науковому журналі «The European Journal of Arts. Premier Publishing s.r.o.» (Відень, Австрія), 1 стаття в українському нефаховому виданні. Практична апробація результатів дослідження здійснена автором роботи у концертній діяльності та у просуванні власної виконавської творчості на персональному каналі *YouTube*, керування групами і сторінками *Facebook*, конструюванні відео-презентацій [Seven in Style, Yakov Voskoboinikov. F.Chopin – Scherzo].

Структура роботи. Дослыдження складається зі вступу, трьох розділів із внутрішнім поділом на підрозділи та висновків, загальних висновків, списку використаних джерел, додатків. Загальний обсяг дисертації становить 298, із них основного тексту – 196, список використаних джерел включає 287 наіменувань, із них – 215 іноземними мовами, 134 – посилання на аудіо записи.

РОЗДІЛ 1
СУЧАСНЕ ФОРТЕПІАННЕ ВИКОНАВСТВО У ФОКУСІ МЕДІА-РЕПРЕЗЕНТАЦІЙ

1.1. Творча постать Олександра Таро в автобіографічному та публіцистичному висвітленні

Відомості про Олександра Таро містять численні Інтернет-ресурси, де загальна інформація про сучасного французького виконавця поширюється різними мовами. Його офіційна біографія представлена на персональному сайті [125], на сайтах звукозаписної фірми *Warner Classic* [283] і виробника роялів *Yamaha* [286], Аналогічна інформація подається на інших спеціалізованих сайтах, таких, наприклад, як *Bach Cantatas (BCW)* [119], де його і'мя та біографія включені до переліку інтерпретаторів музики великого німецького композитора. Не дивує присутність *bio* О. Таро на інформаційній платформі *allmusic.com* [113] та у *Вікіпедії* [107]. Згідно з поширеною у піблічних джерелах інформацією, представник сучасної французької фортепіанної школи, Олександр Таро почав грати рано – з п'яти років. Він зростав у мистецькому оточенні у родині оперного (в інших джерелах – опереткового) співака\режисера і танцівниці\вчительки хореографії, яка працювала у Паризькій опері. Згадується і його дідусь-скрипаль, який виступав у 1920–30-х роках.

Атмосфера постійних професійних занять мистецтвом – театром, балетом, співом, музикою, – що панувала у родині, мала вирішальне значення для вибору життєвого шляху. У чотирнадцятирічному віці Олександр Таро вступив до Паризької консерваторії до класу Кармен Таккон-Девена, (*Taccon-Devenat*), яка у свою чергу була ученицею Маргарет Лонг. У подальшому Олександр Таро був відкритий до творчого спілкування з різними викладачами і брав уроки у Теодора Парасківеско, отримував поради від Клода Хелфера, Леона Флейшера та інш. Втім Олександр Таро не був тим піаністом, на якого з дитинства «звалився» успіх на концертних

майданчикіах світу. Про це він згадує у своїй автобіографічній книзі «Покажіть ваші руки» («*Montrez-moi vos mains*»), яка була видана у 2017 році**.**

Як же Олександр Таро професійно зростав?

Музичні новини, журнали, кінематограф, здебільшого тиражують образ митця, який є успішним, у кого концерти відбуваються у повних залах і завершуються оплесками та вигуками «біс». Втім більшість тих, кого привело до консерваторії бажання «тримати в руках» понад двадцять концертних програм всіх стилів – від Бароко до сьогодення, бачити своє ім'я на рекламних бордах всесвітньо відомих звукозаписуючих студій, грати у супроводі найкращих оркестрів, навіть не уявляють собі, через які випробування вони мають пройти. Це той досвід, про який будуть знати лише він сам та його викладач, можливо, ще найближче коло людей – це боротьба з «невдачами», зривами, гіркий досвід, процеси, що залишаються у пам'яті як травма, що переслідує днями і ночами.

Олександр Таро мав цей травматичний досвід – хвилювання й нервування на сцені, що занурює виконавця у нову, спочатку невідому, реальність, яка у корені відрізняється від його повсякденного життя – це реальність, де серце б'ється з неймовірною швидкістю, а руки не можуть знайти собі місця. Наступна проблема, через яку пройшов Олександр Таро, є забування музичного тексту на сцені – це відчуття, коли ніби все зникає перед очима, думки плутаються і ніби натикаються на прірву відсутності будь-якого логічного зв'язку у виконавському процесі, що відбувається тут і зараз, нібито у класі грає, як йому здається, кожну ноту впевнено, на сцені ж нова реальність краде все і іноді, не залишає майже нічого з напрацьованого.

Олександр Таро прийняв такий гіркий досвід, але не залишив концертну діяльність через звичай грати напам'ять. Він просто відкриває ноти і ставить їх на пюпітр: музика від цього не постраждала, а головне, не загубився виконавець.

Як зазначено у книзі «Покажіть ваші руки» («*Montrez-moi vos mains*»), Олександр Таро, пройшов через стреси освітнього процесу, стреси

конкурсних перегонів. Музикант-початківець, кар'єра якого тільки набирає обертів, виходить у напівпорожній зал з публікою, яка прийшла не послухати, а поглянути, публікою, яка просто спить під час виконання, чи зал, у якому холодно, темно, шумно. До того ж – рояль, що давно вже своє відіграв… Це стає для нього новим викликом, після того, як він начебто пройшов і прийняв попередні стреси. У своїй автобіографії він згадує і про такі напівпорожні зали, де під час концерту вимикалося світло. Це було у Харкові у 1997 році, коли за сприяння Французького альянсу він виступав у рамках програми музичного фестивалю «Харківські асамблеї», що проходив під девізом: «Ф. Лист і традиції професійної музичної освіти». Тоді ім'я молодого музиканта мало кому було відоме. Українське місто потрапило на сторінки його автобіографії через тогочасні горезвісні «віялові відключення». Згадує О. Таро і про європейську публіку, яка нездатна зосередитися на музиці, яку жахають білети у частину зали, де не видно рук піаніста, бо вона ж нічого не побачить.

Спогадами про такі випробування сценою, професійними, фізичними, психологічними, фінансовими чинниками не прийнято ділитися із широким загалом, проте вони були певною стадією становлення О. Таро, що загартовували піаніста. Вони, мабуть, є платою за можливість нести власне мистецтво, перевіряє любов до того, що ти робиш. Адже вибір завжди є і залишається за кожним.

Свої випробування пропонував і конкурсний ажіотаж. О. Таро має нагороди, але конкурсів, що не стоять на піку світової популярності. Так, він отримав Другу премію на Міжнародному конкурсі (ARD) співдружності суспільно-радіомовних станцій Німеччини у Мюнхені, такий конкурс дав імпульс до пошуків себе у медіа, але не став підставою для подальшої регулярної участі у конкурсах. Головними чинниками, які поступово почали

виводити його до світової популярності, стала робота із звукозаписом, і створення власних релізів[1].

Перший запис Олександр Таро здійснив у 1989 році. Це була музика Е. Гріга – «Ліричні п'єси». Знову виконавець їх згадає, коли буде працювати у 2020 році над альбомом «Поет фортепіано».

Перелік головних релізів Олександра Таро наведений на його персональному сайті [125] у розділі «Релізи». Список, до якого увійшли альбоми з музикою різних епох і жанрів, побудований за хронологією. Серед загального переліку відокремлюються тематичні альбоми, які об'єднують і підсумовують альбоми попередніх років, ніби підводячи риску наприкінці певного творчого етапу, де збираються найкращі, на погляд виконавця, композиції попередніх записів. Саме такими стали альбоми «Бароко» (2010), «Автограф» (2013), «Версаль» (2019) і «Поет фортепіано» (2020). Інші альбоми, здебільше, мають монографічний характер.

Офіційна дискографія Олександр Таро відкривається у 1995 році музикою Даріуса Мійо. Можна припускати закономірність такого творчого старту. Згадана вище Маргеріт Лонг була добре знайома з композитором, регулярно виконуючи його музику. Зв'язок: Мійо – Лонг – Такон-Девенат і Таро, імовірно, відіграв свою роль. Однак мотиви такого початку, нам може висвітлити лише автор диска (див. Додаток А, приклад 1).

Далі деякий час Таро залишається у межах французької композиторської традиції першої половини XX століття, випускаючи у 1996 році диск із п'єсами Франсіса Пуленка. Данину творчості цього композитора Таро продовжує віддавати і надалі. У 2000 році він пропонує цілу низку дисків (5!) камерних творів композитора. Роком раніше у 1999 році, Олександр Таро звертається до пізньоромантичної доби і записує диск із музикою французького композитора – А.-Е. Шабріє. Паралельно з роботою над камерною музикою Ф. Пуленка, піаніст вперше записує музику іншої

[1] Реліз (release – від англ. «випускати») – публікація у засобах масової інформації, випуск музичної продукції на носіях інформації, має свою типологію і формати. Серед них, наприклад, «Альбом» на CD або DVD.

національної школи та епохи, а саме, Ф. Шуберта (див. Додаток А, приклади 2,3,4).

Потужний імпульс популярності Таро надав його альбом «Rameau: Nouvelles Suites» (2001), який заглиблює нас в історію французького мистецтва. Представлення слухачеві клавесинної музики Жана-Філіпа Рамо на фортепіано на той час було достатньо сміливим. Адже суворої догми набував диктат «історично поінформованого виконавства», згідно якого твори композиторів Бароко мають виконуватися виключно на аутентичних інструментах (див. Додаток А, приклад 5).

Повною несподіванкою для шанувальників піаніста стає наступний диск з музикою епатажного представника постмодернізму Маурісіо Кагеля, після якого виходить диск із творами М. Равеля (2003). Буквальне мерехтіння стилями і епохами фортепіанної музики викликає неабияку зацікавленість слухачів (див. Додаток А, приклад 7).

Тепер у полі зору виконавця постійно присутня романтична музика і музика Бароко. Через два роки після випуску бахівського «Італійського концерту» (2004) він випускає свої записи Вальсів Ф. Шопена (2006) (див. Додаток Г, приклади 8–10). Після цього зосереджується на роботі над клавесинною музикою Ф. Куперана (2007) і знов грає її на фортепіано. Обкладинка альбому є справжнім мистецтвом анатомії рухів піаністично заточених пальців (див. Додаток А, приклад 12). Записані ним п’єси Ф. Куперена для клавесина, напрочуд, різноманітні, піаніст прагне зберегти принадність клавесинного звучання на фортепіано і розкрити нові грані образів, відкриваючи їхню універсальність тембровими засобами сучасного роялю. Раніше він робив те ж саме в альбомі «Nouvelles de Suites de Pièces de Clavecin» Ж.-Ф. Рамо. Виконуючи п’єси для клавесина, піаніст користується розширеним динамічним діапазоном, доступним сучасному фортепіано. Наприклад, напрочуд гучними, порівняно і клавесинними версіями, здаються пьєси: Les Baricades Mistérieuses, Les Tricoteuses і Bruit de Guerre (остання супроводжується Pablo Pico, грою на барабанчику). Завдяки тонкому

використанню педалі, клавесинний виклад зберігає свою передбачувану ясність. Музичне зібрання 2007 року дає чудове знайомство з клавірною музикою Ф. Куперена, а для тих, хто вже є прихильниками цієї музики, Таро, вже в знайомих п'єсах пропонує нові ідеї.

Досвід роботи з клавесинним репертуаром дав змогу по-новому почути і Прелюдії Ф. Шопена (2008) (див. Додаток А, приклад 14). Наступним кроком стало створення диску, в якому були об'єднані твори К. Дебюссі та Ф. Пуленка. Такий «симбіоз» може здатися дещо іронічним, бо колись останній виступив проти музики першого. Ф. Пуленк пізніше змінив своє ставлення до К. Дебюссі, і в кінцевому підсумку став одним із найзавзятіших його шанувальників) (див. Додаток А, приклад 15).

Вміщені на диску твори обох композиторів для віолончелі та фортепіано О. Таро виконав разом із віолончелістом Жаном-Гуєном Кейрасом. Цей дует склався у концертному музикуванні. Їхні виступи з музикою К. Дебюссі та Ф. Пуленка однаково проникливі. Кейрас грає дуже уважно, приділяє пильну увагу всім тонким нюансам у партитурі. Баланс між віолончеллю і фортепіано ретельно деталізований, і слухачі відчувають справжнє відчуття діалогу між двома інструментами. У Кейраса є тенденція брати дуже швидкі темпи. Наприклад, початковий рух сонати Ф. Пуленка позначається Allegro – Tempo di Marcia, але грається набагато швидше, ніж звичний темп маршу.

Концепція наступного релізу (2009) була сформульована самим виконавцем: «Моя мета в цих двох дисках полягала в тому, щоб запропонувати найбагатшу панораму фортепіанної та камерної музики Е. Саті, що охоплює все його життя (див. Додаток А, приклад 16). У світі Саті ми будемо глибоко зворушені довірою, яку він виявляє у своїх композиціях» [277].

Новий шопенівський диск О. Таро має назву «Інтимний альбом» (2009). Вперше назва альбому набуває концептуального значення, вказуючи на підтекст у його побудові: переважання похмурих за настроєм п'єс,

розміщені пліч-о-пліч, з дуже невеликою кількістю п’єс, світлих, які стають, ніби сонячним промінням, що ллється, аби полегшити морок. Згідно з Таро, Ф. Шопен постійно спостерігав за своїм життям нібито збоку, більше, ніж будь-який інший композитор, і багато його почуттів і спогадів тісно сплетені у музиці альбому. Якщо це так, то можна припустити, що Таро особисто зазнав тієї частки печалі та втрат, що закарбовані у шопенівській музиці, оскільки тон програми доволі замислений і меланхолійний. Де б не була правда, одне є напевне – це доволі м’який і ніжний альбом мініатюр Ф. Шопена, і коли настрої змінюються від похмурого, це майже виняткові проблиски світла, які швидко повертаються назад у тінь. Запис цієї музики Ф. Шопена відтоді став настільки впізнаваною, що почав сприйматися як «візитівка» Олександра Таро в медіапросторі (див. Додаток А, приклад 17).

У 2010 році після 15 років запису монографічних альбомів з’являється перший альбом під назвою «Бароко» – «престижний бокс-сет» з трьох дисків який включає Сюїти Ж.-Ф. Рамо, Італійський концерт Й. С. Баха, а також п’єси для клавесину Ф. Куперена – всього 61 композиція із попередніх релізів 2001, 2004 та 2007 років (див. Додаток А, приклад 18). Поява такого альбому скоріше має комерційне значення, прослухати оригінальний репертуар піаніста стало зручніше просто придбавши трилогію. Не є дивним, що після такого «підсумку» у творчості піаніста з’являються нові імена. У 2011 році Олександр Таро розширює свій бароковий репертуар записом вісімнадцяти *Essercizi* Д. Скарлатті (див. Додаток А, приклади 19–20). Якщо розглянути попередній період, то в своїх записах О. Таро виступає як піаніст сольного, значно рідше камерно-ансамблевого репертуару. У 2011 році поряд з записом сонат Д. Скарлатті, з’являється масштабний диск на пошану Й. С. Баху (див. Додаток А, приклади 21–22). Тепер О. Таро вже не один, він грає чотири концерти композитора з оркестром старовинних інструментів «Les violans du Roy» («Королівські скрипки»). Завершує альбом концерт для чотирьох клавірів, де О. Таро виконує на фортепіано, завдяки техніці звукозапису, усі чотири партії (!). Застосування техніки нашарування

звукових треків у концерті для чотирьох клавірів, а також застосування старовинних інструментів у поєднанні з сучасним фортепіано є унікальним в альбомі «Концертів Баха».

Поява тематичного альбому «Бик на даху» (2012), пов'язана з будинком під номером 28 на вулиці Буассі д'Англас в Парижі де розташоване однойменне кабаре (див. Додаток А, приклад 23–24). Альбом розкриває паризький культурний ареол подій бурхливих 20-х, у фокусі яких опинились постаті джазового піаніста Клемена Дюсе, композитора із «власного фортепіанного родоводу» Даріуса Мійо, Жана Нерфса, Ман Рей, Дягілєва, Коко Шанель та ін, що кружляли навколо славетного кабаре і, як зазначив О. Таро у розгорнутому інтерв'ю, створювали плавильний котел паризької та міжнародної культури. Ніхто ще з виконавців настільки комплексно, професійно і багатогранно зі застосуванням палітри жанрів притаманних часу, не відтворював атмосферу паризького кабаре і культури 1920-х років, перетворюючи альбом у музичний калейдоскоп творів від Равеля до Гершвіна. Щоб відтворити такий калейдоскоп О. Таро, залучив до запису альбому цілу низку, не тільки французьких, але й американських виконавців, серед яких: піаністи Френк Брейлі, сопрано Наталі Десей (дебютує на ротовій трубі!), Мадлєн Пейру, тенор Жан Делеклюз і навіть запрошений актор Гійом Ґальєн для виконання «Французької комедії». Тобто оригінальним є те, що музика 1920-х, яка створювалась багатьма відомими музикантами, вже відтворюється сучасними виконавцями також різних напрямів. Неймовірним в біографії О. Таро є поєднання такого іронічного проекту з виходом фільму-драми з його участю.

У фільмі «Любов» («*Amour*») (2012) Михаеля Ханіке, що отримав «Пальмову гілку» на Канському фестивалі, Олександр Таро взяв участь і як актор у ролі самого себе, і як піаніст, що записав фортепіанні треки (більш детально ця робота буде розглянута у підрозділі 2.7) [114]. З виходом фільму пов'язаний випуск окремого альбому (2012) з аналогічною назвою, що вмістив виключно саундтреки (див. Додаток А, приклад 25). Також вихід

фільму спричинив появу низки інтерв'ю, наприклад, з Nathalie Kraft (Наталі Крафт), що опубліковане у провідному інформаційному французькому журналі L'OBS під назвою «*Le pianiste Alexandre Tharaud dit son amour pour Michael Haneke*» [204]. Тут розкриваються унікальна роль музики у фільмі «Любов». Викладення саундтреків на відео-хостінг *YouTube* надала можливість цілковито ознайомитись з кожним саундтреком, бо твори безпосередньо у фільмі звучать тільки фрагментально [190].

2013 рік у творчості О. Таро можна назвати автобіографічним. У цьому році вийшов альбом «Автограф», який увібрав найкращі композиції різних стилів і епох у виконанні піаніста, ознаменував відкриття нових горизонтів (див. Додаток А, приклад 26). Так, у 2013 році режисеркою Рафаель Елліґ Реньє (*Raphaëlle Aellig Régnier*) був знятий документальний фільм виробництва компанії *RAR Film* про Олександра Таро «*Le Temps Dérobé*» [2](«За завісою») [109].

Повертаючись до записаної протягом 1995–2013 років музики, можна помітити, що О. Таро ніби оминає епоху віденських класиків, хоча і намагається охопити якомога більше стилів. Нарешті, у 2014 році, продовжуючи заявлений постскриптум фільму «*Le Temps Dérobé*», він випускає альбом з концертами під назвою: «Моцарт & Гайдн – Молодий чоловік» (див. Додаток А, приклад 27). Ця назва апелює до французького підзаголовка «Jeune homme» Дев'ятого концерту В. А. Моцарта. Важливою прикметою є те, що в обох концертах альбому О. Таро грає власні каденції.

Для кожного релізу О. Таро готує розгорну анотацію, в якій розповідається ціла історія творів чи твору. Таким став запис альбому «Гольдберг-варіацій» Й. С. Баха (2015) (див. Додаток А, приклад 28).

[2] У фільмі, що триває 65 хвилин, представлені фрагменти Концерту для фортепіано з оркестром соль-мажор М. Равеля, фрагменти нового Концерту для фортепіано з оркестром Жерара Пессона, а також бонусом до фільму є виконання О Таро 23 Концерту для фортепіано з оркестром В. А. Моцарта. У фільмі О Таро розповідає про власне закулісне життя, постійні перельоти, готелі і самотність, камера знімає гру на репетиціях, концертах, а також, вправи піаніста перед і після гри. Розгляд фільму представлений докладно у листопадовому випуску журналу «La république» у статті «Alexandre Tharaud, du piano comme d'une pure question de désir» («О Таро, фортепіано як чисте питання бажання»), у якій, поряд з коментарем до фільму, автор розглядає постать Таро з різних ракурсів: інструментарію, альбомів, кіно, життя поза концертами і записами.

Порівнюючи інтерпретації В. Ландовської, Г. Гульда, і багатьох відомих виконавців, О. Таро помічає, що загальний хронометраж кожного виконання варіацій сильно варіюється, у В. Ландовської це 47 хв, у Г. Гульда це 39 хв, а сучасні піаністи розтягують виконання до 80 (!). Така різниця, на думку О. Таро, є підставою до сприйняття виконавцями варіацій, не як абстрактної музики, а як серії історій, яку кожен виконавець розповідає по-своєму переконливо: початкова арія – це самий голос Шахерезади, і зачарований слухач думає, що він переноситься в Багдад слухаючи кожну варіацію, як нову історію. Така інтерпретація піаністом музичного змісту дуже добре резонує з справжньою історією виникнення музики Й. С. Баха.

Наступний альбом – це розповідь про незалежність О. Таро від сучасних кліше виконання. Альбом з музикою С. Рахманінова (2016), який відкривається Другим фортепіанним концертом у повному обсязі (див. Додаток А, приклад 30), зазвичай презентується О. Таро виконанням тільки першої частини концерту, як, наприклад, в його підсумовуючому масштабному альбомі «Поет фортепіано» (2020) і, якщо подивитись на виконання О. Таро в медіа, можна здивуватись що лунає саме окремо виконана перша частина концерту, така незалежність освіжає сприйняття відомого репертуару.

Перед наступними двома підсумовуючими творчість дисками О. Таро «Версаль» (2019) і «Поет фортепіано», зайняли місце три альбоми з літерою «Б» командний альбом співаків і О. Таро «Барбара» (2017), який став посмертною присвятою співачці Барбарі, де О. Таро проявив себе як майстерний автор транскрипцій, альбом віолончельних сонат і угорських танців Й. Брамса у перекладі для віолончелі і фортепіано (2017) що є оригінальним штрихом що розширює романтичну ланку в дискографії О. Таро за допомогою віолончеліста Жана-Гієна Кейраса, та альбом з Трьома останніми сонатами Л. Бетховена (2018), який став музичним матеріалом оригінального фільму Маріо Нанте, який розкриває новий подих інтерпретації О. Таро (див. Додаток А, приклади 31–33). Після тематичного

альбому «Версаль», що умістив нові фортепіанні версії творів клавесиністів і знову підвів риску барочного репертуару (див. Додаток А, приклад 34), виходить альбом О. Таро і Сабіни Дев'єй «Пісні кохання» («*Chanson d`Amour*») відео презентації, якого буквально розкривають романтичну складову, детальної роботи з звукозаписом співачки і піаніста у яскравих залах Парижу (див. Додаток А, приклад 35).

Виход у 2020 році знакового для піаніста альбому «Поет фортепіано» стає підсумком нового рівня, збираючи під одну обкладинку вибрані твори майже кожного альбому його творчого шляху (див. Додаток А, приклад 36), а також включаючи його оригінальні твори з авторської нотної збірки «*Corpus volubilis*» (2020)[3] [278].Також до альбому увійшла і його транскрипція «Післяполудневого відпочинку Фавна» К. Дебюссі, яка вийшла окремою збіркою за рік до випуску альбому «Поет фортепіано» [271] (Детально Альбом розглянутий у Розділі 3 даної дисертації).

Висока якість кожного релізу надала піаністу змогу завоювати почесне місце в медіа-просторі та інтернет ресурсах: записи концертів, практично всі альбоми виконавця є на *YouTube* з величезною кількістю прослуховувань. Особливе місце займають інтерв'ю, в яких піаніст майстерно налагоджує і перевіряє комунікацію з широким колом слухачів. Дискографія О. Таро супроводжується яскраво зробленими відео-презентаціями, які візуалізують його власний духовний простір, куди запрошує слухача виконавець. Пересічний слухач може потрапити у вишукані інтер'єри, зануритися в атмосферу музики і відкрити для себе творчу лабораторію О. Таро.

Саме через роботу над релізами поступово відкривалися для піаніста двері світових концертних майданчиків, налагоджувалися зв'язки зі світовими звукозаписуючіми компаніями. Так, наприклад, після дуже вдалих відгуків критиків до останніх двох альбомів, а особливо до альбому з

[3] Авторський коментар до збірки див.: [272].

музикою Ж.-Ф. Рамо, Олександра Таро поступово почали запрошувати до виступів на світових концертних майданчиках. [4]

Поступово Олександр Таро почав гастролювати за межами Європи, його постійно запрошують до країн Південної Америки: Театру Колон у Буенос-Айресі (Аргентина), залу Сан-Паулусу(Бразилія), сучасні концертні тури включають зали Північної Америки (Карнегі-Холу, Вашингтону, округу Колумбія), тури у Канаді зокрема Торонто і Монреалю.

Ще з 1995 по 1997 рік О. Таро починає активну співпрацю з групами музикантів для випуску альбомів з камерними творами Ф. Пуленка і поступово поширює творчу співпрацю з багатьма музикантами і оркестрами. Сьогодні Олександр Таро співпрацює з Симфонічним оркестром Баварського радіо, Оркестром Парижа, Національним оркестром Франції, Нідерландським філармонічним оркестром, Оркестром Національної академії Санта-Чечілія, Токійським симфонічним оркестром, Державним симфонічним оркестром Сан-Паулу, Симфонічним оркестром Цинциннаті, Королівським оркестром Концертгебау, Клівлендський та Філадельфійський оркестром, Лондонським філармонічний оркестр та оркестром Франкфурту, а також співпраця з такими видатними диригентами як Пітер Унджян, Бернар Лабадьє, Даніеле Гатті, Ліонель Брінгіє, Стефан Денев та інш.

Медіа творчість Олександра Таро отримала нагороди: *Grand Prix de l'Académie Charles-Cros 2003*, *Diapason d'Or de l'Année*, *CHOC du Monde de la Musique*, *Recommandé de Classica*, *10 de Répertoire, Pick of the Month y BBC Music Magazine*, *Stern des Monats-Fono Forum*, Найкращий компакт-диск року у «*Standaard*», компакт-диск присвячений італійським концертам Й. С. Баха, отримав відмінну оцінку в іспанському журналі «*Scherzo*» та «*CHOC du Monde de la Musique*».

[4] Сьогодні О. Таро постійно запрошують до Ессенської та Кельнської філармонії, до театру Єлисейських полів і Опери де Версаль (Франція), до Варшавській філармонії (Польща), Вікторії Холл (Женева); Muziekgebouw і Concertgebouw (Амстердам), Бозар (Брюссель); Вігмор-холу і Королева Єлизавета-холу (Лондон), Auditorio Nacional (Мадрид), Санта Чечілія (Рим); Тонгалле у Цюріху; Казіно (Берн); Рудольфінум (Прага) та Музікферайн (Відень). Сьогдні Олександра Таро регулярно бере участь у Людвігсбурзькому фестивалі, Лондонському фестивалю BBC Proms, Единбурзькому фестивалі також фестивалях Екс-ан-Прованс, Ла-Рок д'Антерон, Шлезвіг-Гольштейн, Рейнгау та інш.

Спеціальних наукових праць, присвячених постаті Олександра Таро, поки в науковому вжитку не має. Але О. Таро як сучасна соціально ангажована постать вже близько 30 років від початку творчої кар'єри постійно знаходиться у полі сучасної критики. Розгляд творчої постаті О. Таро ґрунтується на матеріалах різносторонніх джерел загалом пов'язаних з публікаціями у Інтернет просторі.

Підґрунтям для аналізу творчої спадщини О. Таро стала: автобіографічна книга «*Montrez-moi vos mains*» («Покажіть ваші руки»), яка поділяється на три розділи із символічними назвами: *Naissance* (Народження), *Désir* (Бажання), *Feux* (Вогні) і є інтроспективною розповіддю, яка віддзеркалює життєвий досвід сучасного артиста, його інтенції, ореол творчих постатей, поряд з якими він зростав. Влучними є дві цитати на початку книги, яка розкривають постать і затребуваність Олександра Таро, це є перші рядки книги: «Той піаніст у дзеркалі. За кілька секунд до виходу на сцену. Чорний піджак, біла сорочка, завжди бездоганний. Чорно-білий, напівдемон, напівхорист, цей концертний піаніст не схожий на мене. Але він залишається фрагментом, нагадуванням моїх юнацьких фантазій, блідою копією того, чого я уявляв, що досягну, десь між Горовицем і Аррау. Я дивлюся на нього. Ми дивимося один на одного. Це наш спільний ритуал. Здається, він каже мені: Ось де ми знаходимося. Так, ми тут, обоє, день за днем, концерт за концертом. Скільки дзеркал ми зустріли, очі в очі?»[5] [279, с. 9]. І наступна цитата, перші рядки розділу (Народження): «Я тягнуся до тумбочки, в темряві промацую стіну в пошуках вимикача, який теж загубився, але я не знаю, де саме я перебуваю. Коротка мить паніки. Токіо, Берлін, Стокгольм, Нью-Йорк... цей автоматичний жест, постійно різний, відкриває мій день у невизначеності» [279, с. 13]. Такі зізнання, як камертон, налаштовують тон оповіді О. Таро. Поряд з власними враженнями піаніста книга містить історичні факти світу мистецтва, інформацію про відомих діячів: композиторів, виконавців, їх твори і

[5] Тут і далі переклад автора дисертації

виконання; інформацію про концерті зали, театри, фірми музичних інструментів тощо – вся ця інформація не відокремлюється від Олександра Таро, книга про його досвіт як сучасного музиканта.

Книга «*Montrez-moi vos mains*» є комплексною презентацією багатьох подій у світовій мистецькій культурі, в ній О. Таро, окрім постатей пов'язаних з суто виконавською практикою, описує концертні зали, інструменти, мандри, але ця книга, не зважаючи на широку географію подій, є книгою також про французьке сприйняття життя. Так, в книзі міститься інформація про його фортепіанну школу, про його консерваторські роки і його вчительку Кармен Такон-Девенат, яка навчила його змусити фортепіано говорити, вимовляти, надавати значення кожній фразі, дивувати, дивуватися, перебуваючи в стані постійної настороженості. таємниці своєї фортепіанної школи – деякі її основні засади. Поряд з спогадами про Кармен Такон-Девенат, також включається широкий спектр інформації, пов'язаної з її вчителем – Марагарет Лонг (1874–1966) і французького фортепіанного мистецтва.

Щоб ознайомитись з принципами фортепіанної школи Маргарет Лонг, насамперед, необхідно звернутись до її книги «*Au piano avec Claude Debussy*» («За роялем з Дебюссі») [207, с. 27], яка була видана у 1960 році в Парижі під редакцією Жерара Більйодо (*Gérard Billaudot*), де висвітлюються основні засади французької фортепіанної школи через розповідь про уроки Маргарет Лонг з К. Дебюссі у роботі над конкретним репертуаром. Наступним джерелом, яке висвітлює принципи французької фортепіанної школи, зокрема її представника – Маргарет Лонг, є книга Ванди Ландовської [6]«On music» («Про музику») [282] Якщо схематично узагальнити зміст цих свідчень про майстерність Маргарет Лонг, можна отримати уявлення про її манеру інтонування, яка вирізнялася природністю, пластичністю фразування, благородною стриманістю почуттів, де основою

[6] Ванда Ландовська (1879-1959), яка народилася у Польщі, більшу частину життя прожила у Парижі де вчилась, працювала і отримала французьке громадянство [17].

піаністичної майстерності була чудово вироблена гнучкість і різнобічність пальцевої техніки. Лонг начисто заперечувала механістичність процесу вправи. Вона вимагала зосередження уваги на якості звуку, на виробленні тембрового й динамічного розмаїття туше, на розвитку найтоншого відчуття контакту пальця з клавішею. Цінними рисами викладання Лонг було також прагнення максимально розкріпачити творчі потенції учня і виховати в ньому художника, що самостійно мислить.

Книга Ванди Ландовської «*On music*» («Про музику») містить влучно сформульовані засади, принципи і етапи формування французької фортепіанної школи, яка має свою глибоку історію і свої, абсолютно неповторні виконавські традиції, які передаються від учителя до учня вже не одне століття. Зі змісту книги стає ясним, що французькі традиції гри на фортепіано пов'язані із західноєвропейською практикою, походять від італійських традицій. Але не тільки. Французька гра, яку ми, зазвичай, протиставляємо вітчизняній «вісовій» грі, пов'язана з легкістю, «красномовністю» пальців, з особливим акцентом на пальцеву роботу. Вітчизняний підхід більш спрямований у емоційний бік, французький дух, з естетичного боку, навпаки, наголошує на певній дистанції щодо почуття, яке відтворює музика. Усе, що пов'язане з бурхливим переживанням, може вплинути на «добрий смак» і викликати сумніви, наприклад, Моріс Равель є втіленням цього підходу: завжди є щось недосяжно-віддалене в дусі його композицій[7].

Вплив Ф. Шопена на французьку фортепіанну школу докладно розглянутий Олександром Таро у його книзі «*Montrez-moi vos mains*» [279, с. 33], де зазначено, що з погляду виконавської практики, французьке туше, ймовірно, пов'язане з шопенівською фортепіанною традицією, що зростала на паризькому ґрунті. В книзі також переважно звертається увага на те, що в якості композиційних технік Ф. Шопен схилявся до композиторів – Баха і Моцарта, але як піаніст, він був

[7] Це вдало підкреслюється у дослідженні В.Жаркової [32].

натхненний майстерністю – Скарлатті і Клементі. У заповіт від себе Ф. Шопен залишив спосіб особливого положення руки на фортепіано, спосіб, що давав змогу пальцям падати на клавіатуру зі збереженням гнучкості кисті, щоб рука не втомлювалася. Цей спосіб укорінився як стиль гри, що дав особливі відчуття гри на інструментах, особливо на таких, на яких клавіатура, за легкістю близька до клавесина – наприклад, інструментах фірми Плейель.

Після Шопена, на французьку виконавську школу вплинула естетика Г. Форе. Суть французького методу виступає в естетичній якості звуку, можливо, на шкоду емоціям, що не дивно, на батьківщині найтоншої декоративної майстерності. Це, можливо, пов'язано з тим, що колись у Франції гра на фортепіано була прикрасою вишуканих салонів. Артикуляція і точність, гра «перлами», що має дещо поверхневий характер – є особливостями цієї гри, однак сьогодні такі традиції вже не є еталонними у Франції. З приходом К. Дебюссі та М. Равеля, додається ще один аспект: робота над «забарвленням звуку». За часів імпресіоністичної революції в живопису, К. Дебюссі та М. Равель запровадили «образотворчу» текстуру звуку у виконання на фортепіано. Були знайдені засоби тембрів і артикуляції, що дають змогу тембром, як у живописі – фарбою, накладати одне забарвлення звучання на інше.

Національна глибинність Олександра Таро сьогодні втілена у його кожному творчому релізі. Саме французька виконавська школа є тією якісною платформою, що часто стає предметом позитивних відгуків і обговорень кожного його виконання.

Творчість Олександра Таро отримала відгуки у статтях та рецензіях авторитетних критиків та інтерв'ю, трансльованих на радіостанціях і телеканалах Франції, Германії, Великої Бретанії, США та інш. Такий розміщений в Інтернеті контент є безпосередньою реакцією на кожний новий реліз виконавця, тому майже завжди кожна стаття, інтерв'ю, коментар, які пов'язані з творчістю О. Таро, присвячені певним музичним альбомам чи

відео-презентаціям. У кожному інтерв'ю О. Таро завжди демонструє глибоке освідченням щодо репертуару, про який він розповідає, тобто він постає як інтелектуал, який може розповісти захоплюючу історію, яка оповиває ореолом життєвих подій той чи інший добір музичних композицій.

У 2015 році на Інтерент-ресурсі Ванкуверської класичної музики було опубліковано інтерв'ю[8] з Олександром Таро Джефрі Ньюмана (Newman, Geoffrey) (2015) «Baroque and beyond: the french spirit of pianist Alexandre Tharaud»(« Бароко і не тільки: французький дух піаніста Олександра Таро») [223]. Тут йдеться про кумирів фортепіанного виконавства барокової музики, серед яких Олександр Таро згадує французьку піаністку Марсель Меєр (1897–1958), особливо наголошується унікальність і сміливість гри Рамо на роялі, що набула кар'єрної значущості для О. Таро з виходом його альбому «Rameau: Nouvelles Suites / Hommage à Rameau» (2001). В інтерв'ю постає питання орнаментики в музиці Ж.-Ф. Рамо, стосовно якого О. Таро має свою чітку позицію. В інтерв'ю Олександр Таро приводить цікаві аналогії між стилем Ж.-Ф. Рамо і стилем К. Дебюссі, стилем Ф. Куперена і стилем М. Равеля. Широко розглянуте питання варіативності фірм інструментів для сучасного піаніста. Також в інтерв'ю до О. Таро розглядається питання про можливість гри на сцені по нотах, де схвалює таку практику.

У часи карантину було опубліковане інтерв'ю Олександра Таро з Венсан Жоссе (*Vincent Josse*), продюсером і ведучим французького радіо каналу France Inter при Radio France під назвою «Мала майстерня Александра Таро» (*Le Petit Atelier d'Alexandre Tharaud*) «*Mercredi*» (2020) [244], Олександр Таро розповідає, як у часи вимушеної ізоляції регулярно приходив до студії «*Le Petit Atelier*» і грав на електронному інструменті, який, як він

[8] У різні роки О. Таро давав інтерв'ю представникам багатьох компаній серед них: «*Éditions Durand-Salabert-Eschig*» [90], інтерв'ю до дисків компанії звукозапису класичної музики Парижу *Warner Classics* і їх дочірнього лейблу *Erato* [283], що висвітлюють релізи, новини, відео і концерти піаніста. Ці матеріали подають цінну інформацію про склад медіа-групи О. Таро до конкретного альбому.

сказав, врятував йому життя, як і його концерти на сходовому майданчику у будинку.

Значне уявлення про відгуки на релізи О. Таро можна отримати зі статей, що стали реакцією на нові релізи. Так, альбом з музикою Ж.-Ф. Рамо отримав бурхливі відгуки зі сторони критики. У контенті «*BBC Review*» Великобританії стаття Грема Роджерса (*Graham Rogers*) (2011), «*Very much a pianist's take on these wonderfully life-affirming concertos*» («Дуже піаністичний погляд на ці напрочуд життєствердні концерти») [178], є реакцією на альбом «*Bach: Keyboard Concertos*» (2011). Тут розглянута специфіка вибору інструменту для творів Й. С. Баха Олександром Таро, а також описується звучання клавірних творів Баха на фортепіано у виконанні піаніста, його транскрипція концерту Баха для чотирьох клавесинів, а також визначаються особливості взаємодії з відомим, ансамблем «*Les Violons du Roy*[9]», якій працював у Франції, а нині переїхав до франкомовної частини Канади Монкальму у Квебеку.

У 2019 році до виходу альбому «*Versailles*» на ресурсі «*The classic review*» вийшла рецензія Азуси Уено – професійної концертної піаністки (США, Японії, Чехії та ОАЕ), викладача історії музики і автора та веб-майстера «*The Classic Review*»: «Версаль» – Олександр Таро, фортепіано [118]. Увага авторки приділяється використанню Олександром Таро колористичних можливостей фортепіано у відтворенні клавесинного тембру на роялі при збереженні клавесинних ідіом. Азуса Уено пише про стилістичний контроль О. Таро і уникнення «романтизації» на сучасному родичі клавесина роялі.

На ресурсі *Idéale audience* [100], а також на ресурсі *medici.tv* [124] міститься коментар до фільму режисера Маріо Нанте (2018), де Олександр Таро грає останні три сонати Л. Бетховена *op. 109, 110, 111*. У коментарі називаються інтерпретаційні домінанти Олександра Таро: потяг до інтимності останніх творів Л. Бетховена, інтерпретація, як викладено у

[9] Докладніше про камерний ансамбль «Les Violons du Roy» дивись на Інтернет ресурсі за посиланням [206].

коментарі, транслює образи від найглибшого відчаю до трансцендентного преображення.

Кожне джерело – інтерв'ю, рецензія, стаття чи просто коментар – висвітлює О. Таро як піаніста-інтелектуала, його професійне ставлення до кожної деталі релізу: інструменту, звуку, концепції, оформлення, відео і реклами.

Достатньо проаналізувати сторінку офіційного сайту фірми роялів Yamaha, представником якої є Олександра Таро [286], щоб уявити масштаб інструментарію, яким він володіє; можна переглянути відео і аудіо матеріли з Інтернет ресурсу *YouTube*, пов'язані з дискографію О. Таро (1996–2022), зокрема, місця на особистому *YouTube* каналі виконавця [108] щоб оцінити якість відео-монтажу кожного його релізу; розглянувши персональний сайт О. Таро [125] можна побачити охайність в оформленні хронології релізів, біографії, якість дизайну. Масштаб Присутності у соціальних мережах його творчості можна простежити через новини і описи релізів з особистих офіційних сторінок піаніста у соц. мережах Інтернету зокрема на *Facebook* [106] і *Instagram* і [112]. Рівень креативності оформлення музичних альбомів можна простежити на всесвітньовідомому ресурсі *https://www.amazon.com* [92], де представленні усі релізи Олександра Таро.

Отже, основним джерелом сучасної наукової думки про Олександра Таро стала його творчість, його релізи, які отримали реакцію як від професійних критиків, так і від його постійних слухачів. Вони мають переважно описовий характер і спираються, переважно, на думки та спостереження самого виконавця. Його активність у публічному просторі породжує свій розгалужений дискурс, який поки у науковому висвітленні не знайшов відповідного ракурсу осмислення. Ключем до цілісного розуміння «феномену Таро» має стати оновлення герменевтичних настанов у вивченні музичного виконавства сьогодення.

1.2. Репрезентативна багатовекторність та множинність музичного виконавства

Розгляд музичного виконавства у системі комунікацій переважно фокусується на взаєминах авторського тексту та його виконавського прочитання, яке спирається на алгоритми інтерпретації. Водночас сам акт виконання можна розглянути і як репрезентацію композиторського тексту. Як саме у цьому випадку змінюються уявлення про виконавця, виконавське мистецтво і виконавську версію? Спробуємо знайти для відповіді на це питання певні теоретичні настанови.

У звичаєвому вжитку поняття «презентації» і «репрезентації» часто використовуються синомічно. Ці слова однокореневі, в основі їх лежить спільний корінь *present* (від франц. *present*, від лат. *praesento* – «передаю», «вручаю»). Але сфера їх вживання вносить свої смислові нюанси у їх розуміння, встановлюючи доволі рухливу межу. Так, у словнику іншомовних слів 1974 року видання поняття «презентації» переводиться як «подарунок», «підношення» [59, с. 624]. Натомість, в опублікованому у 2000 році словнику іншомовних слів цим же самим поняттям називається «публічне представлення чогось нового напр.: п. книги, п. організації» [58, с. 457].

В англомовному словнику *Cambridge Dictionary* поняття презентації виглядає як дія, акт, який показує щось, чи дає уявлення про щось, далі у словнику *Cambridge Dictionary* наводяться приклади використання слова «*presentation*» у тексах різних жанрових напрямів. Отже, «Презентація – акт надання або показу чого-небудь, або спосіб, у який щось надається або показується [243].

Слово «презентація» має сталу семантику і сприймається нами як «новина», «показ», «представлення», «передавання», «вручення» чогось певного кругу осіб, які в цьому зацікавлені. Такого роду дія – процес супроводжується пояснювальними коментарями. Повернемося до тлумачення поняття, яке надається у словнику іншомовних слів С. М. Морозова, публічне представлення чогось «нового». У цьому

визначенні у якості ключового виступає слово «нового». За Нікласом Луманом, «нове – це різниця між двох свідомостей» [208, с. 49]. Про важливість для будь-якої інформації бути «новою», зокрема для новин, йдеться далі: «Інформація повинна бути новою, інформація, яка є новою. Вона повинна поривати з існуючими очікуваннями чи детермінувати простір обмежених можливостей, який остається відкритим. Повторення повідомлень небажанні [208, с. 4.]. Саме слово «нове» набуває іншого значення у розкритті поняття «репрезентації».

Спільний корінь слів «*presentation*» і «*representation*» також має переклад – «теперішній». Наявність префіксу «*re*» вносить у семантику свої корективи. За етимологією, «префікс «*re*» має латинське походження, спочатку префікс зустрічався у латинських словах зі значенням «робити щось знову» чи «знову і знову» і вказувала на повторність дії. Крім того, у деяких дієсловах префікс «*re*» вказував на зворотність дії, зворотній її хід. Найголовніше значення префіксу, це – робити заново, знову, повторно. Наприклад: open – відкривати, ***re****open* – відкривати заново. У перекладі на українську префікс часто звучить як пере: «*write*» – писати, «***re****write*» – переписувати» [241].

У словнику іншомовних слів за редакцією О. С. Мельничука (1974) Репрезентація (від лат. *representatio* – наочне зображення) визначається як «представництво» [59, с. 670]. В іншому словнику, словнику іншомовних слів Н. Г. Комлєва (2006) року, слово репрезентація (від фр. *representation*) визначається як «представлення».

Для проблематики даної роботи важливі такі смислові обертони даного поняття:

1. Репрезентація – це світ теперішнього, те що робиться «тут і зараз», у режимі теперішнього часу. Префікс «ре» – наголошує на повторність дії, але у режимі актуальності. Саме в режимі актуальності щось зроблене заново.

2. Репрезентація здійснює присутність (наприклад, у медіа-просторі). «Репрезентація являє присутність іншого, представляє певну реальність

(фізичну або духовну)» [25, с. 129]. Х. –Г. Гадамер у своєму творі «Істина і метод» [165, с. 147] нагадує про сакрально-правовий зміст значення слова «репрезентація». Як самостійне поняття воно використовувалось ще у Древньому Римі, зокрема у сенсі показності і платоспроможності, але у світі християнської ідеї втілення отримало новий аспект – показності.

1. 3. Репрезентація – є особистою дійсністю. Стосовно проблеми репрезентації у контексті розгляду як способу буття мистецтва і онтологічного аспекту зображення Х.-Г. Гадамер вважає, що через репрезентацію «зображення набуває свою особисту дійсність», і завдяки зображенню, перешообраз стає саме прешообразом, тобто тільки зображення робить представлене їм власне зображеним» [165, с. 147]. Стосовно ідеї про особисту дійсність, яку набуває репрезентація, американський вчений Франклін Анкерсміт у книзі «Політична репрезентація» надає приклад: «Художник, який писав портрет Кромвеля, спитав політика, чи не варто відобразити його лице без бородавок й інших природніх вад. Як справжній пуританин Кромвель був позбавлений марнославства (принаймні хотів, щоб так про нього думали), тому ввійшов в історію з усіма своїми бородавками. Як би він був трошки меншим пуританином (як, наприклад, Людовіком XIV), ми напевно б отримали «*distortion*»(«викривлення») реальності [100, с. 144]. Дійсно, як пише Ф. Анкерсміт, «репрезентація – поняття запозичене з естетики: твір мистецтва, картина чи скульптура, нерідко пропонують нам репрезентацію частини реальності [116, с. 138]. Але «портрет» – це інший фізичний об’єкт, а не людина, тому це інша реальність, а не її викривлення. «Невірна репрезентація, звичайно ж, існує (…), – продовжує далі Ф. Анкерсміт. – Портрети вельми відрізняються від живих людей, але це не змушує називати їх «викривленням» реальності чи невірною репрезентацією. Тому що головне, що ми знаємо про це, й навіть розраховуємо на те, що портрети, чи репрезентації відрізняються від репрезентованого оригіналу. У цьому і є мистецтво [116, с. 144].

4. Репрезентація дорівнює суспільній події. Репрезентація може бути зрозумілою тільки, як певний випадок «суспільної події». «Дослідження функціонування різноманітних типів репрезентації в культурі та суспільстві традиційно відсилає до поняття «колективних уявлень» Е. Дюркгейма (*Émile Durkheim*) [147, с. 25]. Саме французька школа соціального пізнання внесла важливий внесок у дослідження цього феномену. «Згідно С. Московічі, соціальні уявлення або "соціальні репрезентації" – це узагальнюючий символ, система інтерпретації, класифікації явищ. Саме здоровий глузд, повсякденні знання, folk-science (популярна наука), на думку С. Московічі, відкривають доступ до фіксації соціальних уявлень. Автор вказує на те, що соціальні (повсякденні) уявлення черпають свій зміст багато в чому з наукових уявлень, і цей процес не обов'язково пов'язаний з деформацією і спотворенням останніх. З іншого боку, соціальні уявлення істотно впливають і на наукові уявлення, будучи своєрідним проблемним полем для наукових пошуків» [38, с. 103].

5. Американський вчений М. Вортовський, у книзі «Моделі репрезентації» розкриває основне питання – «що означає бути репрезентацією»? Він стверджує дві важливих тези: – «або деякі речі є репрезентантами інших речей завдяки якимось реляційним властивостям, якими репрезентація володіє у відношенні до того, що вона репрезентує, або бути репрезентацією – це властивість, яка залежить від дечого іншого а саме:

Перше: Все що завгодно може бути репрезентацією усього іншого. Як визначив Н. Гудмен, усе що завгодно має безкінечну кількість властивостей, спільних для нього і чогось завгодно ще, і тому в силу цих загальних властивостей все можна розглядати як репрезентацію усього іншого.

Друге: Саме ми визначаємо щось як репрезентацію чогось іншого. Тому, щоб дещо стало репрезентацією, воно обов'язково повинно розглядатися як репрезентація.

Третє виходить з двох попередніх тез: Репрезентацією може бути все, що такою вважається; репрезентування – це те, що робимо ми; ні що не є

репрезентацією, якщо ми не робимо чи не вважаємо його репрезентацією, притому воно буде саме такою репрезентацією, якою ми його робимо чи вважаємо» [284, с. 18].

6. Репрезентація постає як знаковий феномен має своє символічне поле. «Припускається, що твори мистецтва функціонують як репрезентативні знаки, які завжди посилаються за межі даного значення…, онтологічно кажучи, твори мистецтва функціонують як символи. Розглядаючи як референційний знак, те, до чого посилається твір мистецтва, є не світом, незалежним від знаку, а іншим набором знаків» [166]. Тобто твір мистецтва може мислитися як буттєвий процес, у якому замість абстракцій існують уявлення, ігри зображення і репрезентації у формі знаків і символів, дозволяючи чомусь бути в наявності (дійсності).

7. Репрезентація (як і саморепрезентація) – є подією, що утворює власне символічне поле. У семіотиці існує визначення репрезентації представлення одного змісту в іншому й через посередництво іншого. «У теорії репрезентації С. Хола репрезентація розуміється як практика конструювання образу об'єкта за допомогою знаків і символів» [25, с. 131]. С. Хол пише «Репрезентація – це процес, у якому суб'єкти культури використовують будь-яку систему знаків для формування значень. Об'єкти репрезентації не володіють змістом самі собою: він породжується в процесі інтерпретації та комунікації, кодування та декодування текстів і залежить від культурного контексту. Існує три основні моделі інтерпретації проблеми – відображальна (міметичної), інтенціональна і конструктивістська» [182, с. 15].

8. Репрезентація існує як заміщення. Вже згаданий Ф. Анкерсміт визначає основну функцію репрезентації – функцію заміщення, він пише: «функція репрезентації полягає у заміщенні чогось, що знаходиться за нею» [116, с. 138], також учений дав дві відправні, існуючі, історично обґрунтовані, теорії репрезентації: теорії *наслідування і заміщення*, де перевагу отримує теорія заміщення. Стосовно теорії заміщення Ф. Анкерсміт

пише: «Згідно з теорією заміщення, яка вперше була запропоновано Едмундом Берком, пізніше Ернстом Ґомбріхом й Артуром Данто природу репрезентації краще усього прояснює етимологія репрезентації – це повернення відсутньому присутності в теперішньому (тобто презентації). Висловлюючись формально, А – репрезентація В, якщо воно здатне зайняти місце В; тобто, якщо у відсутності В, воно здатне функціонувати в якості заміни чи відшкодування В [116, с. 139].

9. Репрезентація є продуктом власних інтенцій, а також продуктом впливу оточення, реакцією на певні суспільні відношення. Е. Гусерль зазначає: «наше перецептивне і когнітивне відношення до миру в значній мірі формується і змінюється під впливом створюємих (обраних) нами репрезентацій» [284, с. 18]. З цього виходить, що наше уява про дійсність – продукт власної діяльності; наші форми сприйняття, способи погляду і розуміння, від яких залежать види репрезентації, трансформуються у залежності від того, які зразки репрезентації пропонуються нам культурою і впроваджуються практикою і освітою. Саме такий підхід до репрезентації розробляв М. Вартофский. У праці «Моделі: Репрезентація і наукове розуміння» (1988) він вказує: «У парадигмальному плані репрезентації – це інтенціональні об’єкти…, тобто репрезентації стають тим, чим вони є, зберігаються такими і можуть бути вичерпано описані тільки у світі наших власних інтенцій» [284, с. 18].

10. Важливим аспектом репрезентації, який безпосередньо існує у мистецтві, є референція – співвідношеня або посилання на реальність. За М. Вортовським, «маючи намір репрезентувати дещо, чи приймаючи дещо за репрезентацію чогось іншого, ми одночасно прагнемо співвіднести це дещо з чимось іншим. Референція, таким чином, є частиною тієї діяльності, яку ми робимо, коли конструюємо репрезентації» [284, с. 18].

11. Існує варіативність репрезентації, з точки зору тлумачення її змісту у відношенні з тим хто, і під яким кутом її розглядає. Відомий приклад

варіативності такого роду відбувається тоді, коли ми дивимося на круг під певним кутом і ми бачимо еліпс.

Якщо узагальнити семантичний комплекс можливих репрезентацій можна запропонувати таке визначення: Репрезентація – це суспільна подія, яка має своє символічне поле і передається через неповторну особистість (особистості), має здатність презентувати досвід минулого часу у теперішньому часі через створення референції (співвідношення) з об'єктами і досвідом. У процесі сприйняття конкретної репрезентації виникає принципова множинність, яка змінює вектор референції: ми можемо фокусувати свою увагу на об'єкті репрезентації, її «прообразі» \ «оригіналі», який повторюється заново, або на її суб'єкті – тому, хто конструює репрезентацію у теперішньому часі, виявляючи свою Присутність. Такий аспект дозволяє вести мову про «саморепрезентацію».

Який змістовий вектор поняттям *presentation* і *representation* надає префікс *self*? В англійській мові *self* – це зворотний займенник, який стоїть у кінці речення, а також є префіксом для складних слів. Значення частки *self* залежить від того, яку роль (якою частиною мови) займає у реченні, тобто є займенником чи префіксом. У першому варіанті, зі складними словами «s*elf-representation*» чи «*self-presentation*» *self* є префіксом, у другому варіанті, вживається будова *presentation of self* та *representation of self*, у першому і другому варіанті значення є тотожними, у даному досліджені будуть використовуватись обидва варіанти.

Простіше визначення *self* як префіксу надає інтернет-словник *Cambridge Dictionary*, в якому *self* – «використовується для утворення слів, які описують когось як того, хто щось робить сам» [217], у словнику Cambridge Dictionary є також й інше визначення *self*, визначення як поворотнього займенника, у такому варіанті *self* – «це набір чиїхось характеристик, таких як особистість і здібності, які не є фізичними і відрізняють цю людину від інших людей» [217]. Комбінації двох визначень *self* з поняттями presentation і representation, дають ширшу картину ракурсів, в

яких може застосовуватись поняття. Як префікс у складі іншого слова *self* переводиться як «само-», коли це поворотній займенник він переводиться як «мене», «мені» й «себе».

Поняття самопрезентація конструюється з префіксу «само» та іменника «презентація» – поширене у соціології, психології, у галузях суспільствознавства а також у виконавській практиці. Для того, щоб продемонструвати, якого заломлення набуває поняття самопрезентації у цих науках, звернемось до відповідних словників, і спробуємо створити певну суму визначень, конкретизуючи необхідні елементи важливі саме у само презентації в мистецтві.

У словнику медіа і комунікації Даніеля Чендлера і Рода Мандей (2011) самопрезентація – «це форма керування враженнями, яка відбиває свідомий чи несвідомий контроль зі сторони окремих лиць над враженнями…» [73]. Закцентуємо увагу на тому що самопрезентація – це певна форма.

Так само близьке визначення надано у словнику з психології Ендрю Колмана (2009), але має нове заломлення, самопрезентація – це «свідомий чи несвідомий контроль над враженням, який людина створює у соціальній взаємодії чи ситуаціях…» [74]. В даному визначенні відокремимо слово контроль, у сумі ми отримуємо самопрезентацію як *форму* і *контроль*.

У словнику соціальних наук Крейга Кахуна (2002) само презентація – «відноситься до зусиль людини представити себе прийнятним для інших у контексті соціальних взаємодій» [75]. У цьому, визначенні на відміну від попередніх визначень додаються певні умови, в яких створюється «самопрезентація», а саме докладання зусиль, які спрямовуються у певному напрямі і діють у соціальних взаємодіях.

Та нарешті, у словнику спорту і медицини Майкла Кента знаходимо часову категорію самопрезентації – процес, а також результативну – сприйняття і оцінку: «самопрезентація – це процес, за допомогою якого люди контролюють і відстежують, як вони сприймаються і оцінюються іншими, наприклад при виконанні вправ у спорті» [280]. У даному визначенні ми

спостерігаємо за наявністю можливості оцінки людиною, яка створює самопрезентацію зворотної реакції від соціуму.

Якщо узагальнити головні відправні пункти у розумінні поняття самопрезентації, спираючись на викладене вище, то, самопрезентація – це зусилля людини, направлені на контроль певних процесів, які здійснюються у взаємодії з оточуючими його людьми.

Першим, хто увів поняття самопрезентації був Ервін Гоффман – американський соціолог його *Presentation of self* – відноситься до методичних, а також ненавмисних практик уяви представлення чи відображення свого «я» засобами, які створюють конкретні певні ситуації. Попередньою історичною ланкою стало створення теорії *Self,* тобто теорії самості філософом і психологом Уільямом Джеймсом \ *William James* (1842–1910). У праці «Принципи психології» («*The Principles of Psychology*») Уільям Джеймс описав два аспекти особистості «*I Self*» і «*Me Self*». Джеймс відокремив три компоненти «*Я*». До них відносяться: 1) матеріальне *«Я»* (наприклад, матеріальні предмети чи майно, яке ми збираємо для себе), 2) соціальне «*Я»* (наприклад, те, як ми взаємодіємо і зображуємо себе в різних групах, ситуаціях з людьми), та духовне «Я» (наприклад, внутрішні схильності) [197]. Також Уильям Джеймс запропонував концепт «*the self-as-subject*». Він припустив, що людина, яка створює акт самопрезентації, стає таким об'єктом серед інших об'єктів, яка пропонує себе іншим (себе як об'єкт) і отримує оцінки («відповідь») на «себе» від інших об'єктів («мене»-«мені»), а також створює власну оцінку свого акту самопрезентації (Я-собі). Такий процес може бути стратегічно розрахованим крок за кроком і бути контрольованим з боку *«Я»* через аналіз як реакцій інших, так і себе. Так уможливлюється стратегічна чи тактична самопрезентація, тобто дії, відповідно уяві. Тактична самопрезентація трапляється, коли люди прагнуть створити бажаний образ чи викликати бажаний відгук у інших. Так поступово формується практична концепція самопрезентації.

Концепція самопрезентації Ервінга Гоффмана, автора дослідження «Представлення себе у повсякденному житті» (1959), є прикладом традиції символічного інтеракціонізму і є плідним вкладом у вивчення керування враженнями та саморепрезентації. Гоффман використовує драматичну метафору, у якій він відображає елементи соціальної взаємодії на сцені» [201]. Він наголошує, що «актори конструюють ролі та відображують їх аудиторії. Соціальна фігура працює над створенням вірного фронта, який викликає затвердження оточуючих. Праця Гоффмана над формуванням враження, керування і самопрезентації забезпечує «дорожну карту» для розуміння поведінки людини і напруга у відношенні між індивідом та суспільством» [257].

Сьогодні розробка самопрезентації вже як ходового явища у соціумі, особливо у столітті Інтернету і соціальних мереж призводить до створення практичних рекомендацій, з чіткими усталеними формами діяльності у досягненні результату. В статті Шерлка Йозефа і Люсі Мерункова «Теорія Гоффмана як основа аналізу самопрезентації в соціальних мережах онлайн» є позиції стосовно основних форм діяльності, за допомогою яких творчі люди просуваються до широкої публіки у соціальних мережах: «існує п’ять основних форм за допомогою яких користувачі створюють і представляють такі свої особистості як суспільний щоденник, впливова людина, артист, робота і освіта та хоббі» [201].

Поняття саморепрезентації в мистецтві з’являється у статті Педро Цезара Піраса «*The Presentation of the Self in the Popular Song*», яка направлена «на вивчення можливостей теорії Ервінга Гоффмана о представленні самості у повсякденному житті для соціологічного дослідження популярної пісні, поєднує «само» з «репрезентацією» саме у синтезі з мистецтвом, Цезар Пірас пише: «…аргумент полягає у тім, що, як і інші форми соціального самовираження, популярна пісня використовує стилізацію матеріалів повсякденного життя для створення репрезентацій соціальних персонажів та ситуацій. Оскільки Гоффман ідентифікував

кодифіковані форми саморепрезентації у повсякденних ситуаціях, у популярних пісенних аранжуваннях репрезентативних кодів є переконлива форма Самості, зображена у популярних піснях. Отже, ми можемо проаналізувати процедури, що використовуються для створення «ілюзії реального» в пісні (у сенсі переконання слухача в справжності зображених почуттів та фактів), використовуючи такі концепції Гоффмана, як «визначення ситуації», «продуктивність», «виразне обладнання» та «відображення поведінки» [234]. Також, у даній статті є й аргумент, який відносить саморепрезентацію до музичного виконавського процесу: «Можна спостерігати популярну пісню з точки зору реконструкції соціального життя через організацію виразних засобів, які можуть складатися з звуків, слів і жестів» [234].

У англомовному словнику *Merriam webster dictionary* представлене визначення саморепрезентації у розширеному обігу, саморепрезентація – це акт або випадок представництва себе, наприклад, художня подібність або образ себе, тобто саморепрезентації у соціальних мережах, якими можуть бути сайт для творчості, демонстрації фотографій, ансамблів одягу, зачіски та макіяжу, створення мемів тощо» [258].

Аналітична психологія сьогодні також звертається до поняття саморепрезентації. Паул Тагард у статті «*The self as system of multilevel interacting mechanisms*» наводить комплекс явищ самості і угруповує його у таблиці у шости класах багатьох явищ «*self-phenomena*», а саме: саморепрезентація (з трьома підкатегоріями), самовираження (з двома підкатегоріями) та само змінення [269]. У контексті розкриття діяльності саме музиканта виконавця, звернемо увагу на саморепрезентацію. У статті Паула Тагарда и Джона Вуда «*Eighty phenomena about the self: representation, evaluation, regulation, and change*» є трактування саморепрезентації як певного комплексу явищ самості, а також відокремлюється поняття «Репрезентація» (як явище *self-phenomena* що приведена у таблиці) – «це структура, чи діяльність, яка щось позначає, а саме багато з явищ self-

phenomena, які стосуються способів перезентації людей. Саморепрезентацію можна приблизно поділити на три підгрупи: зображення себе самого собі; зображення себе іншим» оцінки себе відповідно до власних стандартів» [268].

Найбільш загальні терміни для зображення себе – це самопізнання та саморозуміння, які здаються приблизно еквівалентними. Індивідульність та образ себе також є способами представлення себе перед собою, хоча вони також можуть сприяти тому, як людина представляє себе перед іншими. Самовиявлення та самопроекція – це процеси, які передбачають саморепрезентацію. «Такий досвід не є суто пізнавальним, оскільки він також може включати видатні афективні компоненти, такі як настрій та емоції. Інший набір явищ, які включають зображення себе, включає самообман, у якому уявлення про себе є хибним. Другий поділ у групі феноменів, що представляють себе, включає зображення та спілкування себе з іншими». Саме тут ідеї Тагарда співпадать з діяльністю виконавця, щодо його взаємодії з публікою. Третя підгрупа самоявлень у репрезентуючій категорії стосується оцінки самості, або як поточного процесу, або як продукту, що є результатом оцінки. Явища, пов’язані з процесом оцінки, включають самооцінку» [268]. Самооцінка буде рущієм до певних вдосконалень у процесі створення власної медіапостаті виконавцем. Виходячи цієї схеми Тагарда, запропоную візію виконавської саморепрезентації (див. Додаток Б. таблиця 1).

Діяльність виконавця у медіа просторі, його особистість також залежить від явищ, які наведені у таблиці Пауля Тагарда (2014), а саме, «1 колонка – зображення себе самого собі» – це виконавська майстерність атрибути self, «2 колонка – зображення себе іншим» – це артистизм, тобто якою є людина коли вона на сцені, на відміну від повсякденного життя, і «3 колонка – оцінки себе відповідно до власних стандартів» – є дискурс слова self (див. Додаток Б. таблиця 1).

Схема Тагарда стосовно феноменів саморепрезентації у багатьох пунктах співпадає з формуванням професійного досвіду та просуванням

виконавця у мейдіа-просторі. Феномени саморепрезентації під групою «сам до себе» включають у себе «загальні» феномени розвитку виконавця, його індивідуальності, формування його власних самопрезентацій реальності, пов'язані з його власним професійним розвитком, наприклад: феномен відкриття – є досвідом коли виконавець відкриває у собі здібності бути публічною медійною фігурою.

Відкриття невід'ємно пов'язане з освідомленням себе як особистості досвід і творчі інтенції якої, відрізняються від інших виконавців. Інтерес, знання і розуміння – феномени, які є супутніми у формуванні кожної репрезентації себе.

Самопрезентція «себе самому» невід'ємно пов'язана з досвідом, який є вектором до певної публіки, репертуару, інформації, яку буде репрезентувати виконавець, досвід виконавця репрезентує його, і виконавець репрезентує свій досвід:

Майстерність – репрезентує виконавця його школу, його вправність у вирішенні поставлених задач.

Фокус – це один з найважливіших феноменів саморепрезентації виконавця, який для нього набуває двох значень:

Перше – це фокус виконавця на певному репертуарі, жанрах, творі або творчості композитора й інформації, які краще за все репрезентують його майстерність, внутрішні інтенції та власний життєвий досвід, накопичений роками професійної і широко профільної комунікації з викладачами, колегами, журналістами тощо. Приклад фокусування на певному репертуарі є майже у кожного відомого виконавця, минулого й сучасності. Так, для Г.Гульда стали справжньою візитівкою записи Гольдберг-Варіацій Й. С. Баха (ранній –1955 і пізній – 1981 років).

Наступна група в таблиці – «Себе іншим» – це група концептів, яка розкриває саморепрезентацію виконавця як публічну дію, тобто є виконавець у повсякденні, а є виконавець, який виступає, чи спілкується з публікою в мас-медіа, спілкування з публікою – це інша реальність, у котрій виконавець

знаходиться у максимальній концентрації, яка пробуджує його енергетичні, емоційні, мозкові і фізичні процеси створюючи само репрезентацію себе, репрезентацію твору, репрезентацію суспільної події як у просторі концертного залу так у звукозаписній студії.

Виходячи з адаптованої для музично-виконавської діяльності таблиці П. Тагарда (див. Додаток Б. таблиця 1), процес саморепрезентації музиканта виконавця можна поділити на такі головні ідеї які є відправними для узагальнення груп феноменів:

1. Я – роблю свою репрезентацію чогось.

2. Я – роблю репрезентацію(щось?) себе.

3. Я – контролюю розвиток, процес еволюції репрезентацій(контроль оцінки, судження, критики, віддзеркалення (враження і думка публіки яка повертається до виконавця і формує його образ).

Одним з таких музикантів-виконавців, на прикладі творчості якого можна практично розкрити множинність та багатовекторність репрезентацій у медіа просторі є французький піаніст Олександра Таро.

1.3. Функціонування музично-виконавських репрезентацій у медіа-просторі

У сучасній культурі шляхи комунікації виконавця і слухача незмінно перетинаються у Інтернет-просторі. Феноменальна віртуозність, помножена на спритність імпресаріо та підкуп газетчиків (сьогодні це реклама), могла б скласти імя’я музиканту у XIX сторіччі. Сьогодні працюють дещо інші механізми. Піаніст-виконавець не може орієнтуватися тільки на моделі минулого. Навіть широка, якісно зроблена реклама не може зебеспечити виконавській діяльності академічного напряму необхідний резонанс, тобто сприяти розширенню кола слухачів і активному просуванню виконаного твору у соціумі. Тому важливим завданням музиканта виконавця є створення інформаційної платформи для власної концертної діяльності. Викладені в *Internet,* в аудіо чи видео-форматі з високою якістю оформлення

репрезентації мистецтва не тільки дозволяють дати уявлення про творчу особистість виконавця, про оригінальність його трактовок, їх новизну, але і відкривають йому доступ до публічної сфери. Які області інтернет-простору можуть домогти просуванню музичних репрезентацій? Який шлях має пройти запис, для того щоб «не потонути у бескінечному потоці інформації», і досягти аудиторії певного кола слухачів? Які механізми успішного просування репрезентації існують сьогодні в *Internet*-просторі? У чому полягає необхідність і особливості створення особистого сайту?

Присутність Олександра Таро у *Internet*-просторі це численні якісно підготовлені Інтернет платформи: *YouTube*, офіційний сайт, сайти звукозаписних фірм, які просувають творчість піаніста, сайти фірм інструментів тощо, і якщо простежити за певними складовими елементами росту цієї величезної комплексної медіа платформи, стає можливим виявити певні механізми успішного просування оригінальної творчої репрезентації в медіа просторі.

У сучасній культурі можливість використання платформи *YouTube* представляє широку можливість для просування оригінальних виконавських версій. *YouTube* – це онлайн-сервіс, який надає користувачам «послуги» відеохостингу. *YouTube* є сайтом, який дозволяє розміщувати на ньому власні ролики, створюючи індивідуальні канали. Крім додавання відео, на сайті можна залишати коментарі, підписуватися на різні канали та ділитися цікавими відео з друзями. Завдяки простому, інтерфейсу, *YouTube* став не тільки найпопулярнішим відеохостингом, а й посів третє місце серед найбільш відвідуваних ресурсів. На сайті можна знайти як аматорську зйомку, так і професійні фільми, а також всілякі кліпи.

Найважливішим питанням для успішного просування відео на YouTube стає питання відбору відео з вже наявних, відбору тематики відео (альбому), його оформлення, хронометражу та імені. Візьмемо три альбоми Олександра Таро, які набрали більшу кількість переглядів:

1. *Alexander Tharaud plays Rameau* (2001) 266 500 переглядів.

2. *Poulenc Pièces pour piano* – (1996) 54 000 переглядів.

3. *Satie Avant-Dernieres Pensees (Penultimate Thoughts)* (2009) 29 400 переглядів.

Коло слухачів, що залишили свої коментарі, в основному зводяться до англомовних та франкомовних. Для кожного з даних альбомів вказано хронометраж, виписана чітка послідовність творів – слухач має можливість миттєво звернутися до конкретного запису, що його цікавить. Хронометраж виписує (набирає) один із передплатників та наводить його у коментарях. Якщо користувачів найбільше приваблює один із творів, користувачі також звертають увагу в коментарях на відрізок часу, в якому звучить цей твір. Так в альбомі, присвяченому творчості Ж.-Ф. Рамо, є виписаний хронометраж Гавоту, одним з користувачів Eugène Onéguine у якого є свій канал. Відокремлення окремого твору з альбому відбувається на іншому рівні.

Так із наведених трьох альбомів окремо на *YouTube* викладено: «Вісім ноктюрнів» Ф. Пуленка [110]. (з хронометражем кожного з ноктюрнів) та Е. Саті *Gnossienne №1* [10][174]. Запис Gnossienne №1 Е. Саті став предметом обговорення для п'ятдесяти осіб, котрі написали коментарі. Тенденція, відокремити конкретні записи, свідчить про бажання слухачів звернути більшу увагу виконавця на конкретні його записи, тобто. про популярність виконання конкретного твору. Так створюється один з найважливіших процесів – корегування репрезентації завдяки відгукам звичайних слухачів.

Окремо варто зазначити запис Експромту *op. 90,* №3, Ф. Шуберта, який зібрав понад 19 000 переглядів. Цей Експромт у виконанні О. Таро став саундтреком до фільму Міхаеля Ханеке «Любов», який удостоївся таких нагород як «Оскар», а також отримав «Пальмову гілку» на 65-му Канському кіноогляді [190]. Механізм такого просування репрезентації є прикладом комплексного впливу на слухача медіа простору виконавця, механізм комплексного впливу створюється, коли на інтернет-ресурсі виписуються посилання на ресурси де ще звучить музика, і якщо це посилання на фільм з

[10] Яскраву відео-презентацію Gnossienne №1(2020) див. за посиланням: [101].

участю виконавця, то така репрезентація може отримати набагато вище поле переглядів на *YouTube*. Так, слухач завжди виділяє для себе улюблене і вдале, і такі короткометражні, п’яти-десяти хвилинні записи мають більший успіх, ніж записи, що тривають близько години.

Висока якість виконання запису – це найважливіший критерій успішності просування репрезентації, однак є чіткі механізми просування відео в пошуковій системі, механізми оптимізації [48].

Основні механізми успішного просування відео на YouTube, зводяться до питання як оптимізувати відео та просунути його у пошуку?

SEO – абревіатура англійською мовою, яка розшифровується як *search engine optimization*, що українською означає пошукова оптимізація сайту. *Seo* з’явилося разом із появою пошукових систем. Основна мета *seo* – залучення цільових відвідувачів на сайт із пошукових систем. Грамотна оптимізація відео з цікавим контентом – допоможе вийти у видачу *Google* за інформаційними запитами і отримати трафік. Як оптимізувати відео на *YouTube*? Які фактори ранжирування (сортування сайтів у пошуковій видачі) на даний момент є найважливішими при видачі як у Гуглі, так і пошуку на *YouTube*?

1) Середній час перегляду: Чим більше часу дивляться, тим частіше ролик виводиться в рекомендаціях на *YouTube* і тим вище він у пошуковій видачі відеохостингу. Ідеально, якщо ролик тривалістю близько півгодини, у якого 90% – середній час (щоправда, це ближче до рівня фантастики чи професійної майстерності подачі інформації). Зазвичай середній відсоток для довгих роликів 20–30%.

2) Кількість переглядів відео. Що більше людей ролик побачило, то вище він ранжується.

3) Кількість посилань на ролик (разом із вбудовуваними роликами на сторонніх сайтах);

4) Кількість відео, що поділилися в соц.мережах;

5) Кількість передплатників. Якщо ваш ролик подивилося 200 000 осіб і у вас 5000 передплатників, а у конкурентів на каналі 15000 передплатників, але теж 200000 переглядів. Ролик конкурентів буде вищим у видачі.

6) Лайки та дислайки. *YouTube* вираховує середнє співвідношення лайків до дислайків і визначає коефіцієнт, який вказує системі наскільки ролик містить цікавий контент або відповідає заявленій тематиці.

Кожен із наведених факторів ефективний у комплексі, не можна орієнтуватися лише на якийсь один, варто звертати увагу на все загалом, комбінувати фактори та доводити Гуглу, що саме ваш ролик кращий. Для успішної оптимізації відео стане необхідним дотримання критеріїв оформлення відео.

Першим критерієм під час *SEO* оптимізації відео на *Youtube* стане заголовок відео – визначити для себе просувні ключі, за якими ви хотіли б частіше з'являтися у видачі. Зазвичай в інструкціях, які можна знайти в мережі або прочитати в розділі довідки на *Youtube*, радять писати короткі та лаконічні заголовки, однак, під час написання тайтлів завдовжки 60–70 символів, усі слова враховуються і у видачу можна вийти за всіма запитами в цих межах. Під час написання заголовка бажано уникати використання двокрапки, тому що за статистикою частіше пишуть без двокрапки, запит із двокрапкою буде менш успішним.

Другим важливим критерієм буде опис для пошукової оптимізації відео, тобто текст, який розміщується під відео. Якщо в другому рядку розмістити посилання, його буде видно всім користувачам, як у видачі, так і під час перегляду. Раніше пошуковики зараховували такі посилання, додаючи їх до загальної білої посилальної маси проекту. У тексті в перших трьох реченнях найкраще використовувати ключі, за якими необхідно потрапити до видачі, оскільки далі четвертого речення, ключі *Youtube* або вже не бачить, або гірше за ними ранжує. Однак, не варто весь опис складати з одних ключів і «спамити» їх через кому. Так само варто винести в опис посилання на свої соціальні медіа, інші ролики з каналу.

Третім важливим критерієм під час оптимізації відеороликів на *Youtube* стане оформлення плейлиста. Під час оформлення варто дотримуватися таких рекомендацій:

– Бажано присвоювати кожному ролику, що додається, плейлист.

– У назві плейлиста використовувати головний ключ, що просувається. Якщо за ключем планується випустити кілька роликів, то буде доцільним підібрати загальний ключ для всієї серії роликів.

– Що більше роликів із високим відсотком середнього часу переглядів з однієї тематики збереться в один плейлист, то більша в нього буде «вага», і то вищим він буде у видачі.

У сучасній культурі одним з найбільш прогресивних способів відкрити свою творчість широкому колу слухачів буде створення особистого сайту. Створення особистого сайту це, у своєму роді – друк власної, універсальної, дуже докладної візитної картки. Створення сайту музикантом-виконавцем відкриває сучасні можливості:

– презентації творчості;

– оприлюднити афіші за весь прийдешній концертний сезон;

– можливість тонко передати особистий смак виконавського стилю за допомогою дизайну сайту;

– розповісти про себе;

2. Сайт Олександра Таро [184] – приклад тонко організованого структурування необхідної інформації, пов’язаної з презентацією творчості. Перше, що впадає в віконце при вході на сайт О. Таро, це тонке оформлення дизайну і глибина архіву як комплекс рубрик. Виконуючи вхід на сайт, відвідувач бачить рекламне вікно нового альбому Таро. Закривши спливаючевікно, відвідувач бачить головне вікно сайту. По центру ми бачимо значок «*play*», натискаючи на який запускається фонове відео сайту: «рука, що лежить на нотах» спочатку картинка постає в розпливчастому вигляді, потім поступово трохи прояснюється. Сайт ніби оживає.

У лівому нижньому кутку знаходиться певний символ, натискаючи на який запускаються фонові звукові ефекти і фонове відео.

У верхньому лівому кутку відвідувач бачить маленьку білу зірочку, наводячи курсор на цей значок відвідувачеві, «драбинкою вниз» відкриваються основні рубрики сайту: *Releases*; *Concerts*; *Biography*; *Contact*.

У правому нижньому кутку відвідувач бачить: значок, що вмикає і вимикає аудіофон сайту, а далі бачимо символи найвідоміших соціальних мереж: «*facebook*», «*twitter*», відеохостингу «*Youtube*» і «*Instagram*». Натиснувши на будь-який із цих символів, у новому вікні відкривається сторінка О. Таро в цій соціальній мережі, або особистого каналу Таро на «*Youtube*».

І нарешті, у правому верхньому кутку ми бачимо трикрапку «...» (таємниця), навівши курсор, виринає слово «*Me*», під час натискання на це слово відкриваються рубрики *Roadbook*; Contorsions; Hands; Bagages, а також тло сайту забарвлюється щоразу новою фотографією рук. Кожна з цих рубрик багата своїм унікальним змістом особистого характеру, і дизайном оформлення. *Roadbook* – дорожній путівник, ця рубрика зберігає в собі оригінальні фотографії різних предметів. *Contorsions* – викривлення, тут ми бачимо фотографії рук Таро в різних позиціях, іноді наближених до піаністичних прийомів, знімки зроблені в чорно білому кольорі. Hands – руки. Рубрика містить невелику кількість фотографій рук інших людей, а також, оригінальних малюнків, передають тонкі емоції. *Bagages* – багаж, відкривши цю рубрику, запускається відео ряд назв міст, вулиць, опусів, дат і назв творів, повільно спливаючи, в різних частинах вікна: назви подаються різним оригінальним шрифтом і в новому кольорі.

Докладніше про рубрики сайту. *Releases* – тут бачимо послідовний хронологічний перелік випущених альбомів, проєктів і біографічної книги. Можливість прослухати альбом, завантажити в різних форматах і для різних пристроїв, а також надання можливості купівлі альбому. *Concerts* – докладний розклад концертів на 7–8 місяців вперед, зазначення точного

місця проведення концерту. При натисканні рубрики: «додаткова інформація» сайт автоматично спрямовує на сайт конкретного концертного залу, в якому відбуватиметься цей захід. Наприклад: жовтень 31 – Веве, Швейцарія; листопад 13 – Стамбул, Туреччина; 19 – Лондон, Великобританія; 22 – Париж, Франція; 24 – Екс-ан-Прованс, Франція; 26 – Берлін, Німеччина; 27 – Берлін, Німеччина; 29 – Кембридж, Великобританія; 30 – Ноймаркт, Німеччина тощо. І нарешті невеличка *Biography* піаніста.

Сучасне просування творчої репрезентації у медіа просторі не можуть існувати без відповідних механізмів, які працюють у *Internet*. В медіа існує незліченна кількість варіантів для формування своєї публіки. Люди, які регулярно цікавляться творчістю конкретного виконавця в Internet, є:

– потенційною публікою на концерті;

– потенційними покупцями альбомів;

– визначають пріоритет репертуару для виконавця, з яким виконавець, своєю чергою, як може рахуватися, так і ні.

Процес «просування» репрезентації в *Internet* просторі, що чітко регулюється, має свої механізми, які впливають на кількість і широту кола відвідувачів. А саме:

– якість створення репрезентації (висока якість запису);

– заголовок;

– опис для пошукової оптимізації відео;

– фактори ранжування в *Google* та *Youtube*: середній час перегляду, кількість переглядів відеоролика, кількість посилань на ролик, кількість тих, хто поділився відео в соц. мережах, кількість передплатників, лайки та дислайки.

Структуру особистого сайту можна порівняти з супермаркетом. Коли ви заходите в магазин, ви очікуєте побачити молоко в молочному відділі, хліб – у хлібному. Погодьтеся, що якщо ви не знайдете товар у відповідному відділі, ви не станете ходити магазином у його пошуку, а просто підете в інший супермаркет. Аналогічно і зі структурою. Якщо споживач не знайде

необхідний йому товар в очікуваній ним категорії, він піде на інший сайт. У цьому випадку полягає важливість схеми з погляду споживчого фактора. Саме у авторському сайті індивідуальні смаки виконавця створюють карту само репрезентації в медіа просторі.

Віртуальне існування виконавця у висококонкурентному середовищі Інтернет-спільнот і пошуки шляхів комунікації зі слухачем через *Internet*-простір не замикає творчі репрезентації рамками механізмів і суспільних переваг, а скоріше, навпаки, пропонує родючий ґрунт для вирощування оригінальності кожної з них.

Отже, виконавець – художня індивідуальність, яка змінюється від того, хто її спостерігає, і той, хто спостерігає, також змінюється (закон квантової фізики).

Висновки до Розділу 1

Сучасний меда-простір є такою платформою, де виконавець може умісити і презентувати не тільки оригінальні виконавські версії але й свій власний творчій простір, організувавши власне місце на медіа-платформі таким чином що воно стає постійно працюючим віртуальним концертним майданчиком, яку публіка має змогу відвідувати в будь-який зручний для себе момент. Контроль за власною творчістю у медіа-просторі залежить від постійого контакту з його відвідувачами, кожна нова публікація, від біографічної інформації про себе до музичного альбому, має супроводжуватись постійним моніторингом до її публікації і після – тобто бути у режимі актуальності означає як якісну підготовку інформаційної платформи для просування власних релізів так і констроль за її просуванням вже після її публікації. Постіне нагадування виконавця публіці про влансу творчість у інтервью, коментарях до публікацій, сворюванні якісних відео превью до власних релізів– все це зберігає фокус і «градус» актуальності.

Можливість референцування виконавської аудіо чи відео версії музичного твору як репрезентації з досвідом багатовимірного кола мистецтв і

об’єктів відкриває поле для аналізу механізів просування таких об’єктів. Поле референцій певного об’єкту репрезентації, коли вона потрапляє у сферу публічності (тобто набуває показності), отримує зворотню реакцію (відсутність реакції є теж важливим знаком для виконавця), публіка у медіа-просторі сприймає репрезентацію певного об’кта, і надалі асоціює релізи виконавця і його індивідальність з цим об’єктом, яким може бути як твір композитора, епоха так і досід.

Кожен творчій реліз медіа-фігури стає репрезентацією певної фортепіаної школи її спадщіни і професійних засад, які слухач сприймає і потім асоціює з виконавцем. Так, сучасний виконавець має широке поле для трансляції через власні репрезентації певних об’єктів, наприклад, творчості композитора, історичної епохи, школи та інш. Зв’язок, який утворюється між індивідуальністю і широким колом слухачів медіа-простору через репрезентацію, у кожного виконавця свій, бо репрезентація сприймається як інтенціональні об’єкти виконавця тобто зумовлені його власними інтенціями. Розгляд виконавського продукту як репрезентації відкриває широке поле аналізу її об’єктів що зумовлені системним функціонуванням багатьох механізмів.

РОЗДІЛ 2
ОБ'ЄКТИ МЕДІА-РЕПРЕЗЕНАЦІЙ ОЛЕКСАНДРА ТАРО

2.1. Піаніст і його інструмент

Рояль у фортепіанному виконавстві, зрозуміло, є знаряддям («медіатором використання»), за допомогою якого виконавець відтворює звукову конструкцію музичного твору, яка зафіксована графічно і відповідно формується в його уявленні. Водночас як фізичний об'єкт рояль сам по собі виступає репрезентантом багатьох речей: історії фірми, наприклад, «високого мистецтва», елітарного інтер'єра тощо. Залежно від контексту увага фокусується на тих чи інших референціях[11] виконавського акту. Одна з можливих референцій фортепіанного виконавства – це відкриття тембральних і технічних характеристик інструмента.

У XIX столітті Ф. Шопен і Ф. Ліст відкривали звукові можливості роялів фірм «*Pleyel*» і «*Erard*», сьогодні відомий французький піаніст Олександр Таро презентує у більш ніж сорока альбомах музики різних епох спектри роялів *«Steinway*» і «*Yamaha*». Погляд на дискографію французького виконавця з точки зору запису її на роялі певної фірми змінює звичну модель сприйняття фортепіанного виконавства: музичні композиції Й. С. Баха, Ф. Куперена, Ж.-Ф. Рамо, Л. Бетховена, Ф. Шопена, С. Рахманінова, Д. Скарлатті, Ж. Руайє, Дж. Гершвіна і Ґ. Малєра у такому випадку сприймаються як своєрідний «тест-драйв» для музичного інструменту, який проводить вищої категорії випробувач-виконавець з метою репрезентування можливостей роялю. Разом з тим просуваються і ті інституції, які так чи інакше з ним асоціюються. Рояль як об'єкт репрезентації потребує митця-«амбасадора» – представника і «випробувача» роялів конкретної фірми – досвідченого фахівця, здатного розкрити якості його механіки, тембральний спектр тощо.

Сучасний медіа-простір насичений голосами різних культур, що звучать і розпізнаються завдяки різним музичним інструментам. Кожен з них

[11] Від лат. *reffere* – «повідомлять» певними «знаками» про ті чи інші реалії

у своїй самобутності має таке ж важливе місце на сцені, як і композитор, твір, виконавець, репрезентуючи своєю конструкцією значний багатовіковий музичний досвід. Своїм виглядом та назвою, а потім тембром, гучністю, діапазоном музичні інструменти (соло або в ансамблі чи оркестрі) об'єктивують звуковий простір, задають параметри художньої комунікації. Саме процес використання музичного інструменту і потребує осмислення не тільки у царині музичної органології, але й в історико-культурних контекстах, в тому числі у творчій діяльності одного виконавця. Музичний інструмент як артефакт існує у музичній діяльності не як певна річ, навіть виключно коштовна, а, насамперед, як «медіатор використання» [224, с. 467]. Саме процес його використання і потребує осмислення не тільки у царині музичної органології, але й в історико-культурних контекстах, в тому числі у творчій діяльності одного виконавця.

На відміну від скрипаля чи кларнетиста, баяніста чи трубача, тобто виконавця, який має персональний музичний інструмент і можливість грати на ньому у будь-якій локації, піаніст певною мірою є заручником випадку. Виходячи на нову для нього сцену, кожного разу він знайомиться з новим інструментом, який має шанс потрапити до «скарбниці» улюблених або тих, з якими треба довго знаходити «спільну мову», а часу на знайомство на сцені вкрай замало. Сьогодні за прихильність видатних піаністів конкурують провідні світові бренди виробництва роялів: «*Steinway», «Bosendorfer»,«Yamaha», «Fazioli» «Bechstein», «Steingraeber», «Kawai»*. У музичній практиці виникають певні зв'язки між інструментом конкретного виробника та виконавцем, який, можливо, асоціює тембр та кожний дотик до цього інструменту зі спадщиною певного композитора чи навіть із конкретним твором. Саме такі асоціації розкривають різноманітні референції (співвідношення) між інструментом і музичним твором, творчою особистістю, часом, простором в музичних репрезентаціях.

У барокову та класико-романтичну епохи досвід володіння поширеними на той час клавішними інструментами відкривав для виконавця

широкі можливості варіювання звучання твору. Як зазначав Э. Фредерик, «музична освіта та смак були менш стандартизовані, отже, піаніст та його публіка були набагато менше схильні до травм від почутого, тому що нові інструменти були не схожі на попередні і відрізнялись звуком» [148, с. 152][12]. У 30-ті роки XIX століття центрами фортепіанних інновацій були Париж і Відень. Сюди прямують талановиті музиканти зі всієї Європи, вимогливі слухачі очікують нових віртуозів, нових тембрів, нових інструментів. Музиканти грають на фортепіано – інструменті, що вже півстоліття імпонував своїми можливостями виконавцям-композиторам, які полонили публіку салонів і концертних майданчиків. Відкривали свої салони і виробники інструментів, такі, як Плеєль і Кадет, Ерар і Дю Мейл, Герц де ла Віктуар… Кожний з відомих виконавців репрезентував свій інструмент-фаворит.

Цей історичний період фортепіанного мистецтва привернув особливу увагу Олександра Таро. У своїй автобіографічній книзі він пише: «У кожного відомого виробника фортепіано є свій віртуоз, у Плеєля його Шопен, у фірми Ерар його Ліст» [279, с. 61]. Втім фабрики роялів виробляють інструменти, які своїми звуковими можливостями відповідають творчим інтенціям не одного виконавця, а багатьох, таким чином фірма створює попит на свою продукцію, де виходить у переможці інструмент універсальний та зручний. Також цей інструмент мав уподобати хтось з відомих виконавців. Віртуозів того часу більш цікавить рояль, який може вступити у діалог з оркестром, бути «оркестровоподібним» у сольному звучанні. «Такі фабрики, як Плеєль і Ерар, – пише О. Таро, – винайшли інструмент, який здатний створити конкуренцію оркестру та заповнити весь зал.» [279, с. 96]. Поширення таких інструментів дало змогу вийти на концерту арену виконавцям, орієнтованим на досить різну кількість слухачів: «Париж 1835. Шопен менш схильний до виступів на публіці, не так, як Ференс Ліст. Між ними фауна піаністів-імпровізаторів й композиторів намагаються знайти своє місце. Фортепіанні

[12] Всі переклади цитат українською мовою здійснені автором.

концерти майже повсюдно знаходяться у зародковому стані, але у Франції та Європі вони є» [279, с. 33].

У статті «*The "Romantic" Sound in Four Pianos of Chopin's Era*» наводяться історичні відомості стосовно персон, які опікувалися фірмами музичних інструментів: «Керівниками виробництва музичних інструментів були як піаністи, так і адміністративні працівники, вони були зацікавлені розробкою своєї продукції, а не у звичайному виробництві та маркетингу вже встановленого стилю. Більшість з них були у щоденному зв'язку з найкращими розробниками. Наприклад, Каміль Плеєль був сином відомого композитора, колегою віртуоза Калькбренера, другом Шопена і водночас майстром його фортепіано» [148, с. 152].

Сучасний медіа-ресурс може надати можливість ознайомитися із звуком і тембром інструментів часу Ф. Шопена, більше того, є записи, які відтворюють атмосферу того часу, тобто піаністи грають твори Ф. Шопена на роялі фірми Плеєля в акустиці салону XIX ст. Відомо, що Ф. Шопен надавав перевагу невеликим приміщенням, Лист був схильний грати перед багатьма слухачами. Реставраційні виконавські версії достатньо показові для того, щоб скласти досить певне уявлення про тембр і можливості роялів обох фірм – тогочасних лідерів. Існують записи, в яких, наприклад, порівнюються роялі «*Erard*» і «*Pleyel*» одного року випуску – 1843 [236]. Ці спроби розгортаються у руслі практики історично поінформованого виконавства, професійним прикладом є виконання членом журі XVII конкурсу ім. Ф. Шопена у Варшаві Нельсоном Гарнером Ноктюрну cis-moll Ф. Шопена на роялі «*Erard*» [222]. Втім сьогодні немає однозначної відповіді на питання стосовного того – чи треба шукати аутентичне звучання роялів часу Шопена та Ліста на сучасному роялі, інструмент якої фірми може більш за все своїм тембром і спектром звука відповісти потребам сучасного виконавця та слухача у виконанні творів Ф. Ліста і Ф. Шопена.

Не тільки роялі «*Erard*» і «*Pleyel*» заклали основи сучасного фортепіанного інструментарію. О. Таро згадує імена майстрів: «Дауб-Жако,

Манджо, Вірт, Герце, Равенн і Блондель, Вольфель, Еслангер, Гійорард, Мермент, – і з сумом додає, – та нажаль ці імена майстрів роялів вже майже загубленні для історії» [279, с. 64].

У XIX столітті виконавці опановували музичні інструменти, які пропонували те, що могли пропонувати згідно з духом часу. «Великий звук не був тим, чого прагнули композитори покоління Шопена, не тим звуком, на який вони очікували, який вони чули у своїх творах. Вирішальним обмеженням фортепіанного тону був сам інструмент, фортепіано того часу просто не могло дати того об'єму звуку, який сьогодні ми звикли асоціювати з романтичною фортепіанною музикою» [148, с. 150]. У експериментах із звуковою палітрою виділялися ефекти ансамблевого музичного злиття, тобто темброві якості інструменту у таких обставинах відступали на другий план.

У наші дні концертний виконавець при запису програми має можливість вибору інструмента і фірми рояля, він підбирає тембр, дотик до інструмента, керуючись особистими відчуттями і інтенціями, музичними уявленнями та ідеями у музичному відтворенні. Тобто піаніст, керуючись власними творчими настановами, віддаючи перевагу тому чи іншому інструменту (його виробнику), пропонує його репрезентацію, яка за М. Вортовським стає «інтенціональним об'єктом» [284, с. 18]. Але вибір інструменту здійснюється серед моделей, які ззовні практично однакові, тому найважливіше відбувається у момент першого дотику до клавіші, коли ми бажаємо почути від нового інструмента – «звукову картину». Саме у такий момент у кожного з піаністів народжується потреба знайомства з інструментом за-для того, щоб відтворити у тембрі рояля власні уявлення про композиторські задуми.

Виконавське мистецтво готує своєрідний плацдарм для виникнення конкуренції світового рівня між фірмами музичних інструментів, яка вибухнула у XX столітті. Твори Шопена та Ліста у записах граються на роялях «*Steinway», «Yamaha», «Bösendorfer», «Bechstein», «Fazioli»* та інших роялях, механіка та дизайн яких стає досконалішою з кожним днем.

Сьогодні, рояль – це, перш за все, самостійний, сольний інструмент, виробники якого, мають можливість втілити технічно, здавалось би, всі можливі спектри звукової палітри інструменту, щоб варіювати звуковий образ твору згідно з уявленням і творчим потребам виконавця. Металевий тембр, оксамитовий, глибокий, більш різкий, менш чутлива реакція на піано, більш чутлива на форте і, навпаки, – це і є незчисленні градації, які пов'язані зі слухом, дотиком, зором, нюхом, а також, почуттям температури і навіть болю. Цей комплекс є індивідуальним у сприйнятті кожного з піаністів, але деякі найважливіші моменти знаходять близький відгук у кожного.

Виконавський досвід Олександра Таро базується на використанні великого арсеналу роялів різних фірм, у піаніста склалося певне ставлення до кожного з них. Що означає рояль для Олександра Таро? Кожний інструмент відрізняється своїм кольором, запахом, формою, усім тим, з чого він зроблений… Як приклад, вже визначене почуття «болю» – як ніби то руки сверблять, хочеться грати. О. Таро так про це пише: «…ти бажаєш доторкнутись до клавіш і шукаєш його(рояль) всюди. Я тільки що зустрів піаніно, яке мене вже переслідувало, і це гаряче бажання пізнати його як можна скоріше» [279, с. 50].

Французький піаніст визначає магічний зв'язок, що пов'язує рояль і місто, рояль і композитора, атмосферу і збіг обставин: «Інструмент для кожного міста ніколи не буває однаковим. У деяких містах улюблені інструменти вітають мене. Роялі повинні мати імена: *Soulage, El Tigre, Dinu, Samson, Don Giovanni, Parsifal, Robinson, Caravaggio,* але у бідних тільки номери. «*Steinway*» за номером 530170 супроводжував мене у Парижі протягом десяти років, теплий широкий та м'який, він співав, з ним я записав свого Баха, Куперена, Шопена, Шуберта, Пеку, Кагеля. Ми об'єднали записи це стало моїм портфоліо, я планував купити його так, як здавалося необхідним, але ейфорія з часом минула» [279, с. 50].

Олександр Таро на сторінках своєї книги неодноразово звертається до інструмента як до живої істоти, яка здатна вступити у діалог та, можливо,

стати невід'ємним продовженням виконавця. «Ранкова репетиція – це, насамперед, відкриття інструмента. Я підхожу до нього, глибоко вдихаючи повітря, як дві собаки ми нюхаємо, ми зустрічаємось. Рояль кличе мене, його живіт говорить зовсім про все. Своїм запахом лаку та дерева він спілкується зі мною. Він, інструмент, ніби бавиться, перш, ніж грати» [279, с. 26].

Якщо виконавець з раннього віку буквально живе з інструментом однієї марки, то не дивно, що рояль для нього відкриває своє власне потаємне «ім'я». Такі, наприклад, у Олександра Таро на ранньому етапі виникли стосунки із роялем фірми «*Bösendorfer*», який ніби п'янив уяву. «Будучі підлітком, – пише Таро, – «я відчував його запах кожного дня, я дав цьому роялю "*Bösendorfer*" ім'я коня Олександра Великого, "*Bucéphale*" – я захоплювався ним кожного дня, розглядаючи його ззовні, кожен молоточок, кожну струну» [279, с. 26]. [13]

Зрозуміло, що такого рівня інструменти навряд чи доступні для початківця: у сучасній педагогічній практиці, особливо в Україні, «рояльний парк», занадто амортизований, постійно навантажений студентами консерваторій, училищ і учнями шкіл. Деякі роялі у навчальних аудиторіях можна порівняти з конем Дон Кіхота *Rocinante*, що у перекладі з іспанської значить «робоча шкапа» або «низькопородний кінь». Ми практикуємося на таких роялях звісно з повагою і пошаною до його віку, шукаючи щось, що зберіглося в ньому від колишньої досконалої форми.

Деякі видатні виконавці з певним упередженням ставляться до сучасних роялів, віддаючи перевагу тій майстерності, з якою створювались старовинні роялі, але, на їх думку, епоха, де кожен рояль був неповторною індивідуальністю, на жаль, відходить у минуле чи зовсім пішла. Втім стосовно «особистості» старовинного рояля фірми «*Steinway*», Олександр Таро має власний практичний досвід: «Час від часу, я іноді граю на роялі початку XX сторіччя. Все звучить по іншому. Вони відповідають

[13] Сьогодні Олександр Таро відомий тим, що не має вдома інструменту. Виконавець мотивує це тим, що він не хоче звикати до одного інструмента, а значить, притупляти свіжість тактильних відчуттів, так необхідних для творчості. На питання: де ж він займається, піаніст відповідає, у друзів!

миттєво, зі своєю унікальною “особистістю”, на відміну від інших, мовлять своїм голосом, а не моїм, так виражається, наприклад “*Steinway*” 1928 року з ресторану “*Madigan*”, на якому я “кував” свій піаністичний апарат – цей рояль був такого характеру» [279, с. 95]. Олександр Таро також відмічає особливу тонку організацію механіки старовинних роялів: у «Інструмент з більш легкою і більш сприятливою клавіатурою надає спонтанність, свіжість, яку сьогодні рідко можна почути… Звук розповсюджується легко, ненавмисно» [279, с. 95].

У середині XX століття прогрес у створенні роялів призводить до «конвеєрного виробництва», механістичності і в насідок цього до «оптового тиражування». Працю людей все більше заміняють машини, кожний з роялів стає ніби «близнюком» один одного. У 1960–80-ті роки змінюється спектр звучання, і рояль стає тим, яким ми бачимо його сьогодні. Про деякі зміни механіки, які сприяли іншому відношенню до пальцевій піаністичної вимові, Олександр Таро згадує так: «У шістдесяті роки роялі еволюціонували, але їх клавіатура ще зберігала гнучкість та форму вимови, на жаль, на перетині вісімдесятих років, ці особливості були втрачені. Сьогодні інструменти отримали від майстрів закінченість і округлість, проте їм бракує елегантності та естетичності своїх старих батьків» [279, с. 95].

Усе починалось з конкуренції двох фірм «*Erard*» і «*Pleyel*», сьогодні змагаються також дві фірми – «*Steinway*» і «*Yamaha*». Піаніст О. Таро не відокремлює інші інструменти, більш того, він підтримує різноманіття фірм. «Це – дуже велика традиція – грати на “*Steinway*” і “*Yamaha*”. Ми повинні експериментувати зі всіма доступними роялями, включаючи, звісно, “*Bechstein*”, “*Fazioli*” та “*Bösendorfer*”» [223]. У наш час існує деяка необхідність, мода використовувати для музики різних композиторів ту чи іншу марку рояля. Іноді хочеться грати один твір, використовуючи звукові спектри одного рояля, інший твір, використовуючи звукові спектри іншого роялю тощо. Олександр Таро розповідає про свій концерт в Парижі у Театрі на Єлисейских полях, де він грав на роялі фірми «*Bösendorfer*»: «Це було

фантастично, я був щасливий, але я сказав собі: якщо це було так красиво, чому я завжди обираю "*Steinway*"? Я люблю "*Steinway*", але ще менш ніж століття тому, піаністи могли обирати різні роялі для створення різних звукових світів» [223].

Якщо виконавець воліє грати на різних інструментах, він повинен кожного разу пристосовувати інструмент під себе і, нарешті, знаходити на інструменті відповідно до своєї інтерпретації звуковий образ, який він у певній мірі зберігає, граючи на роялях різних фірм, але повністю зберегти аудіальну специфіку одного й того ж твору на іншій марці роялю неможливо. Наприклад, в одній з рецензій до диску з клавірними концертами І. С. Баха, які були записані Олександром Таро на роялі «*Yamaha*», є думки стосовно зміни характеру концерту *d-moll*, у якого дещо інша інструментальна природа: ««Темний і бурий" ре-мінорний концерт І. С. Баха, безперечно, є найбільш зрозумілим і змістовним, як він, до речі, і сприймається, але його драматичний імпульс становиться м'якіше, коли його грають на "плюшевому роялі" – особливо "*Yamaha*" 80-х років – який Олександр Таро вибрав через його теплоту і м'якість. Це ще одне цікаве рішення: повнотілий, м'який звук фортепіано часто розходиться з чіткою життєрадісною грою струн "*Les Violinos du Roy*"» [178].

Для кожного з піаністів існує важливий вибір перед виступом: він повинен прилаштувати кожний твір, абсолютно різних за стилем композиторів власної програми до певного рояля чи приборкати рояль під свої виконавські концепції цих творів. Так створюється зв'язок з інструментом, виконавцю треба потоваришувати з ним, стати друзями, як каже Олександр Таро: «Рояль – це продовження мого голосу, мого тіла, мого серця» [223] – так можна сказати і про скрипку, трубу, кларнет, барабан тощо, – такий вислів може стати для кожного виконавця слоганом, який відображує його любов до інструмента, на якому він емоційно відкривається.

У записах Олександра Таро існує тристоронній зв'язок: виконавець, композитор і інструмент. Це можна простежити на прикладі численних

музичних альбомів виконавця. На обкладинці багатьох з альбомів є вказівка на фірму інструмента, на якому був записаний диск, а також Олександр Таро, що традиційно для нього, записує промовідео з центральним твором альбому, який є репрезентацією, візитівкою диска, що вийшов на полиці магазинів чи простори Інтернету. В короткометражному відео завжди добре видно марку рояля, яка ніби застигає у кадрі – це привертає увагу до інструменту і репрезентує рояль на рівні з твором композитора і виконавця. Момент виходу репрезентації в медіа-простір дорівнює суспільній події і, практично підтверджуючи теорію Е. Дюркгейма, починає взаємодіяти з «колективними уявленнями». Реліз музичного альбому функціонує як знаковий феномен, отримуючи зображення, зокрема у формі символів на обкладинці альбому у вигляді логотипів фірми роялю, що відсилає до ідей С. Московічі, які основані на теорії символічної (знакової) природи соціальних представлень[38, с. 103]. Акт трансляції і транскомунікації у соціальних процесах комунікування і діяльності може фокусуватися на інструменті як «медіаторі» комунікації, коли серед знакових зображень обкладинки музичного альбому вміщений лейбл фірми інструменту, тобто візуальна графічна репрезентація передує аудіальній репрезентації інструмента.

Щоб прослідкувати, як встановлюються асоціації певних композиторів та конкретного інструменту як репрезентанта певної фірми в медіа-репрезентаціях Олександра Таро, звернемося до деяких музичних альбомів виконавця. Протягом 1996–2001 років Таро записав дев’ять альбомів з сольною та камерною музикою. Ані на диску, ані на його обкладинці інформації стосовно інструменту не було. Вперше вказується рояльний бренд у запису піаніста 2001 року, коли випускається альбом з музикою Ж.-Ф. Рамо («*Alexander Tharoud joue/plays Rameau*») (див. Додаток А, приклад 5–6). Тут інформація про «*Steinway*» не була формальною, адже підкреслювала принципову настанову музиканта, який, наслідуючи Марсель Мейєр – піаністку, яка була відома виконанням музики Бароко на роялі, став одним з небагатьох, хто наважився всупереч дозмам історично поінформованого

виконавства грати музику Ж.-Ф. Рамо на роялі.[14] Випустивши музичний альбом з лейблом «*Steinway*», Олександр Таро об'єднав символ фірми з музичною репрезентацією інструмента: так з'являється референція у медіа між музикою Ж. Ф. Рамо і тембром «*Steinway*».

Музичні дослідження Олександром Таро в області звучання творів барочних композиторів продовжуються, і пов'язані вони також з роялем «*Steinway*», тут лейбл і його значення збільшується, лейбл вказаний крупним шрифтом на обкладинці альбому 2004 року з записом «Італійських концертів» Й. С. Баха: дизайн обкладинки влаштований таким чином, що на анотацію к диску вказує стрілка з написом «Alexaander Tharoud piano Steinway» (див. Додаток А, приклад 8–9). Тобто є ознаки збільшення ролі інструмента як провідника репрезентації. Також знаковий символ фірми набуває свого репрезентативного значення в альбомі за рахунок вказівки на нього в анотації до диску, з підкресленням саме успішності виконання клавірних творів на сучасному роялі. Анотація рекламує присутність рояля у попередньому альбомі з музикою Ж.-Ф. Рамо: «…Сьогоднішні музиканти знають, що виконувати Баха на фортепіано – не зраджувати його, а, навпаки, Олександр Таро успішно досліджував клавесинні сюїти Рамо на *Steinway*; тут, коли ми переглядаємо транскрипції великого Йоганна Себастьяна Баха, відкриваються нові грані гри на фортепіано, задоволення від гри може бути запаморочливе…» [193].

Паралельно працює механізм «здійснення присутності» і «показності» репрезентації, яка підтверджує теорією репрезентації Х.-Г. Гадамера [165, с. 147], а також референції (співвідношення) між альбомами з музикою Ж.-Ф. Рамо і творчістю Й. С. Баха, яка працює за-для успішного закріплення стратегії опанування медіа-простору.

[14] З творами, які увійшли до альбому можна ознайомитись на інтернет ресурсі YouTube за посиланням [200]. Особливості виконання Олександром Таро музики клавесиністів на сучасному роялі будуть докладно розглянуті у наступному підрозділі роботи крізь призму теорії репрезентації заміщення Едмунда Берка, Ернста Ґомбріха, Артура Данто і Ф. Анкерсміта.

Комплекс знаків і символів зображення, якими супроводжується аудіозапис, може бути розглянутий у репрезентативній функції як спосіб буття мистецтва, доводячи теорію Х.-Г.Гадамера, про те, що через репрезентацію «зображення набуває свою особисту дійсність», і завдяки зображенню, первообраз стає саме первообразом, тобто тільки зображення робить представ денне їм власне представленим.

Твори композиторів романтиків у виконанні Таро також пов'язані з репрезентацією рояля «*Steinway*» (лейбл відображений на альбомі 2006 року з вальсами Фредеріка Шопена). Різниця між інструментом доби Шопена і роялем сучасності не така велика, порівняно із клавесином, але вона має місце.

Альбом 2007 року з музикою Ф. Куперена під назвою «*Tic-Toc-Chok*» теж був записаний на роялі «*Steinway*», лейбл якого вказаний на останній сторінці анотації до диску поруч з лейблом компанії звукозапису «*Harmonia Mundi France*». Тут вже існують два символи, які є репрезентантами іншого, ніж часу створення композицій, постаті композитора або його музики[15].

Пошуки «саунду» музики Ф. Шопена на роялі «*Steinway»* продовжуються, так, у 2009 році у яскравому відео Олександр Таро грає ноктюрн Ф. Шопена *cis-moll* на роялі фірми *«Steinway*», відеозапис стає відео презентацією нового, нині дуже популярного, альбому *«Jurnal intime*», який передає особливу атмосферу музики Ф. Шопена. Олександр Таро знаходить нового Шопена, інтимного, який звучить, ніби наодинці, виконавець товаришує з роялем, знаходячи у металевому звучанні рояля «S*teinway*» потаємні, тонкі *pianissimo* матового тембрового відгуку. Запис презентує фірму рояля поряд з великою майстерністю виконавця. Запис альбому пов'язаний з лейблом нової, по відношенню до попередніх альбомів, компанії «*Virgin Classic*», подальша творчість Олександра Таро у сфері

[15] Альбоми 2001, 2004, 2006, 2007 років, як і багато наступних, об'єднує лейбл «*Harmonia Mundi France*», якщо зайти на офіційний сайт фірми за посиланням [181], при вході на головну сторінку сайта, частіше грає музика в виконанні Олександром Таро, і це при широкому колі виконавців, які співпрацюють з «*Harmonia Mundi».*

запису буде здебільшого пов’язана з цією фірмою, і не завжди з роялем «*Steinway*».

У 2009 році Олександр Таро працює щонайменш над двома полярними за стилем композиторами, поряд з Ф. Шопеном на роялі *«Steinway»* відбувається зустріч з музикою Еріка Саті у записі альбому з його музикою. Яскравим прикладом звучання «*Steinway*» стає запис популярної Першої гносієни, яку Таро буде неодноразово виконувати у концертах і професійних відеороликах. «Гносієна» Саті на «*Steinway*» – це колкість, крихкий, але важливий металевий тембр у темі, середня по насиченості педаль оголяє декламаційний резонатор у тембрі роялю.

Роль рояля *«Steinway & Sons*» у десятилітніх виконавських здобутках Олександра Таро величезна, з однієї сторони, піаніст вдало репрезентує множину звукових можливостей роялю через звуковий світ композиторів різних епох, які роз’єднують звуковий спектр роялю, але з другої, – цей спектр об’єднує «саунд» записів Таро. Довіряючи більш, ніж десять років своєї творчості інструментам фірми «*Steinway & Sons*», піаніст укріплює серед іншого позиції присутності фірми у медіа-просторі через власні репрезентації.

У 2011 році Олександр Таро змінює інструмент, налаштовуючи зв’язок з фірмою роялів *«Yamaha».* У подальшому він хоча і буде повертатися до «*Steinway»*, але звуковий спектр роялів *«Yamaha*» буде займати у творчості піаніста все вагомішу роль.

У 2004 році Олександром Таро при співробітництві з *«Harmonia Mundi»* був виданий альбом з «Італійськими концертами» Й. С. Баха, записаних на роялі «*Steinway»* (див. Додаток А, приклади 8–9), через сім років у співробітництві з компанією «*Virgin Classic*» Таро повертається до Баха і грає тепер вже «клавірні концерти» на роялі «*Yamaha»* (див. Додаток А, приклади 21–22), запис «клавірних концертів» Баха виходить новим альбомом *J. S. Bach – Keyboard concertos – Alexandre Tharoud – Les Violons du Roy Bernard Labadie*» у 2011 році. Олександр Таро продовжує темброві

відкриття, тепер вже на роялі «*Yamaha»*, і пов'язує з роялем творчість Доменіко Скарлатті – його Вісімнадцять сонат склали новий альбом 2011 року «*Alexandre Tharoud plays Skarlatti*», записаний у співробітництві з компанією *«Virgin Classic*» (див. Додаток А, приклади 19–20).

Олександр Таро кожного разу ніби експериментує з творами композиторів-клавесиністів, втілює артикуляційні і темброві акценти аутентичних інструментів у специфіці і індивідуальності суто рояльного звучання, такими є фортепіанні транскрипції музики Рамо і концерти Баха на роялі – виконавська традиція, що сягає двохсотлітнього віку. Що означає змінити фірму рояля, тобто змінити одного з провідників репрезентації? Це означає налаштування довіри власних творчих інтенцій до іншої тембрової паліри нового «провідника», до нового фірми рояля як репрезентанта своєї власної майстерні.

Подальші декілька альбомів Олександра Таро вже не потребують екстраполяції на інший інструмент минулого. Виконавець занурює нас у атмосферу першої половини XX сторіччя, де панує рояль. Так формується межа між грою композиторів бароко і класицизму на аутентичних інструментах (як на приклад, у творчості В. Ландовської), та грою творів композиторів клавесиністів на роялі. У музичному альбомі 2012 року «*LE BOEUF FUR LE TOIT – SWINGING PARIS*», піаніст дарує своїм шанувальникам творчість цілої плеяди композиторів XX сторіччя: Джорджа Гершвіна, Даріуса Мійо, Моріса Равеля, Жана Вінера та Клемента Дюсе, музика яких за тембровим розмаїттям гідно представлена на роялі *«Yamaha»* (див. Додаток А, приклади 23–24). На Інтернет відео-хостингу *Youtube* є яскрава репрезентація рояля «*Yamaha*», на котрому Таро грає один з номерів альбому – це *«The Man I Love»* Дж. Гершвіна, транскрипція охоплює тембри кожного з регістрів інструменту, Олександр Таро «дістає» із рояля багатошарові фактурні комплекси, які на роялі «Yamaha», звучать ніби у «шовковому» звуковому спектрі інструмента, відкриваючи інструмент у особливому шармі за допомогою гершвіновської гармонії [84]. Ще однією

яскравою репрезентацією інструментів *«Yamaha»* і альбому 2012 року є запис «Шопінати» Клемента Дюссе на фортепіано «*Yamaha»* у приміщенні *«New York Public Radio»,* кришка фортепіано відкрита, і з під неї, ніби випаровуються м'який тембр інструменту, без металу, п'єса своїми джазовими гармоніями дуже добре відкриває основний спектр тембру «*Yamaha*», а саме, тепло середнього регістру, м'якість і глибину басу та ніжність верхнього регістру. Альбом «*SWINGING PARIS*» добре репрезентує наявні звукові спектри *«Yamaha»,* його темброві градації.

Гарним екзаменом для рояля є фортепіанна транскрипція оркестрового твору, саме таким прикладом, тембрального перевтілення, став відео-запис 2015 року Олександром Таро транскрипції Adagietto з П'ятої симфонії Ґ. Малера на роялі «*Yamaha*» [16]. Саме трохи матовий та оксамитовий звуковий спектр рояля *«Yamaha»,* який надав можливість втілення м'якого акомпанементу, який ніби у хмарному серпанку, оточує тему, шлейф педалі вуалює звукові пласти [78].

Музичні альбоми, які комбінують у собі багатогранність і розмаїття програми, можуть найкраще репрезентувати інструмент і за годину чи менше розкрити його темброві властивості. Наступний альбом є саме таким, у попередньому випадку, ми мали справу з роялем «*Yamaha*» як репрезентанта фортепіанної творчості європейських композиторів першої половини XX сторіччя, у наступному альбомі 2013 року «*Autograph*» у творчості Таро з'являється слов'янський компонент. Серед відомих п'єс різних стилів і епох, звучить «Ноктюрн» П. І. Чайковського і «Прелюдія cis-moll» С. В. Рахманінова – що стало новиною для величезного репертуару французького піаніста. У подальшому цей репертуарний прошарок буде асоціюватися із звуковим спектром рояля «*Steinway*», і знайде своє місце у альбомі 2016 року «*ALEXANDRE THARAUD PLAYS RACHMANINOV*» [231]. Альбом повністю склався з «хитів» С. В. Рахманиінова: Другого фортепіанного Концерту з оркестром

[16] Специфіка виконавських транскрипцій Таро буде розглянута у майбутніх підрозділах роботи

Ліверпульської філармонії під керівництвом диригента Олександра Вєдєрнікова, Прелюдії cis-moll, Вокалізу op. 34 з сопрано *Sabine Devieille* (Сабіной Дев'єй), з якою Таро буде співпрацювати у подальших творчих проєктах. Традиційно альбом має свою яскраву візитівку – це ролик з виконанням Елегії ор.3 С. В. Рахманінова на роялі «*Steinway»* [86].

Рояль «*Steinway*» і музика Рахманінова, як відомо, мають історичні підстави для спільності, яка криється у ділових стосунках Сергія Васильовича з фірмою *«Steinway»* в Америці. Звукові характеристики цього роялю пропонують широкий тембральний спектр, а саме: потужній «металевий» басовий регістр, яскравий ніби на дзвініці верхній та м'ясистий, подібний до чоловічого голосу середній регістр і, нарешті, добре збалансовану за обертонами звучність акордів. Відео презентації до альбомів до альбомів 2018 та 2019 років концентрують увагу на концепті альбому, де діалог з роялем є центральною ідеєю. Це простежується і у множині проєкцій інструмента у кадрі, відношенні піаніста до звуковидобуванню, завдяки просторовим прийомам відбувається занурення слухача в атмосферу певного стиля та епохи.

Презентація альбому 2018 року з музикою Л. Бетховена, який записаний на роялі «*Steinway»* і підтриманий фільмом режисера Маріо Нанте, в якому Олександр Таро виконує Три останні сонати Бетховена *op. 109, 110, 111* на роялі «*Steinway»*, була знята у приміщенні старого напівзруйнованого порожнього замку. Взаємодія з роялем стає центральною подією фільму [98], Олександр Таро знаходить полярні темброві контрасти і переключення, інструмент звучить оркестрово, Саме «*Steinway*» з його можливостями до загостреного тембру, регістрового розмаїття та мінімізації темброві розпливчастості дозволив французькому піаністу Олександру Таро здійснити власне прочитання німецького Бетховена.

Другий ролик – це блискуча за візуальним ефектом відео презентація на роялі *«Yamaha*» до альбому «*Versalles*», де Олександр Таро виконує п'єсу

«*L'Aimable*» мало відомого французького композитора-клавесиніста Жозефа Панкраса Руайє [83]. На відміну від спустошеного інтер'єру бетховенської презентації, тут панує розкіш. Олександра Таро на відео грає у величезному залі, у кадрі золото і герби часу пізньої французької монархії, свічки, вікові колони і пишні люстри і, перш за все, звучання м'якого матового тембру «*Yamaha»*. Майстерність у виконанні клавесинного орнаменту налаштовує на атмосферу «палацової ностальгії».

Загальна композиція альбому 2019 року «*Versalles»* будується з творів клавесиністів XVII–XVIII століть. Поруч із творами Ж.-Ф. Рамо, Жана-Батіста Люллі та Франсуа Куперена знаходяться твори лютниста Роберта де Візе (у виконанні на роялі), Жозефа Руайє, Жака Дюфлі та Жана-Анрі д'Англебера. Всі треки альбому, що можна припустити, були виконанні також, як і п'єса Жозефа Руайє, на роялі фірми «*Yamaha»,* але існує ще один відео ролик до альбому – це запис виконання Сабіной Дев'єй під акомпанемент Олександра Таро п'єси «*Viens, Hymen*» Ж.-Ф. Рамо, яка є дев'ятим треком з альбому. У кадрі цього відео ролику Таро грає на роялі «*Steinway*» [102]. Олександр Таро вже не раз виконував Ж.-Ф. Рамо на «S*teinwa*y», і тут це не є виключенням, але музика «*L'Aimable*» Жозефа Руайє, яка виконана на роялі «*Yamaha*», безпомилково втілюється у м'який, матовий, оксамитовий спектр тембру рояля «*Yamaha*», трохи холодний флейтовий тембр краще за все передає бліду меланхолію основної теми п'єси, а більш теплий оксамитовий – варіації, все гармонічно поєднується у тембрі іноді «плюшевого» (вираз Олександра Таро) рояля.

Піаніст завжди прагне пристосовувати рояль під свій звуковий образ і уяву, в якій мірі інструмент допомагає чи пручається – залежить від музичного твору і майстерності виконавця. Перелік музичних альбомів і відео роликів з вказівкою марки рояля є результатом вибору, результатом пропозиції, результатом співробітництва виконавця і фірм, а також результатом багатолітнього використання роялів як репрезентантів фірм. Вихід у медіа-простір кожного з музичних альбомів, пов'язаний з певними

зобов'язаннями і багатосторонніми відносинами. Диск виходить у світ під лейблом певної фірми, котра може як записувати, так і розповсюджувати диски, такі фірми можуть пропонувати свою марку рояля, але й фірма, що виготовляє роялі, теж може пропонувати звукозаписну фірму і надати допомогу у розповсюдженні, при цьому піаніст теж вільний у виборі інструменту.

Відомо, що не тільки виконавцям необхідні якісні роялі, фірми роялів також зацікавленні у пошуку виконавців-професіоналів, які здатні як найкраще продемонструвати, знайти і розкрити можливий ресурс інструменту, відкрити його звукові спектри, тобто здійснити його медіа-репрезентацію. Існує поняття «амбасадор фірми», яке пов'язується із людинj., яка представляє продукцію компанії, використовує її на показ, поширює про неї найкращі відгуки. Чи можливе застосування цього поширеного у практиці продаж терміну на виконавське мистецтво? Можливо, але з важливою відмінністю. Наприклад, якщо широко відома людина представляє якийсь бренд одягу на камеру і в рекламі, це зовсім не означає, що ця сама людина буде носити і купувати цей одяг у повсякденні, також ця людина, може і не мати поняття щодо того, як краще цей одяг презентувати, з чого він зроблений, зрештою людина просто зніме цей одяг і одягне інший… З піаністом, який буде представляти фірму музичних інструментів, справа інша. Представник фірми-виробника музичного інструменту має виявити спектр інструменту, мати професійні творчі навички, щоб пристосувати інструмент, реалізувати його найкращі темброві якості на конкретному репертуарі. Недостатньо просто сфотографуватися з роялем, його потенціал треба розкрити на рівні з розкриттям твору, який на ньому виконується в конкретний момент. Представляти фірму висококласного рояля може тільки висококласний виконавець, який, сідаючи за інструмент, має за плечима величезний концертний досвід по всьому світу, величезний репертуар і професійний музичний апарат. Саме таким представником для фірми «*Yamah*а» є Олександр Таро.

Сьогодні Олександр Таро – обличчя фірми «*Yamaha*», він представляє фірму, граючи на концертних виступах і в повсякденні на роялях «*Yamaha*», біографія та огляд його творчості розміщені на офіційному сайті фірми, Олександр Таро підібрав ключ до розкриття звукового спектру, яким є його технічна, творча майстерність, і репертуар здатний як найкраще розкрити потенціал інструменту, саме тому останні його музичні альбоми носять лейбл фірми «*Yamaha.*

Прогрес і події сьогодення вже давно пропонують електронні фортепіано, які авжеж не замінять акустичні, але дуже часто врятовують від несприятливих умов музикування. І тут фірма роялів «*Yamaha*» займає почесні лідерські позиції. У багатьох консерваторіях, репетиційних залах і музичних школах ці інструменти дають прекрасну можливість грати двадцять чотири години в на добу а також часто вирішують питання нестачі інструментів у музичних класах, завжди можна вдягти навушники та не турбувати оточуючих. Наглядним прикладом прогресу може стати майстер-клас В. Б. Носіної у Польщі в м. Санок у 2020 році, коли Віра Борисівна майстерно демонструвала студенці яскраві динамічні та емоційні контрасти Ф. Шопена на електронному роялі «*Yamaha»*, підключеному до розетки, так зустрівся високопрофесійний досвід минулого з роялем сьогодення.

Особливу практичну цінність електронні інструменти отримали в період карантину 2020–21 років, коли тисячі професійних музикантів, які звикли щоденно підтримували творчий зв’язок десятками музикантів та публікою, були змушені грати тільки вдома. З приводу цього Олександр Таро зізнався: «Я міг би залишити фортепіано на ніч, але без сцени я не уявляю себе безтурботним…» [218], Для Олександра Таро відрадою стало маленьке, переносне електричне піаніно фірми «*Yamaha*», на якому він давав маленькі, скромні виступи на сходовому майданчику біля квартири у своєму будинку. Таро так коментує цю практику у тому ж інтерв’ю: «Це далеко не справжнє піаніно, але воно спасло мені життя… Усе може стати сценою, стільці та сходи, і ми зробимо це місцем шоу» [218].

У наш час піаністи-виконавці опановують значний ресурс музичних інструментів. Керуючись індивідуальними звуковими уявленнями, вони обирають свій, пріоритетний бренд, навіть унікальний зразок. Кожного з піаністів у професійній діяльності оточує своє, неповторне коло роялів, але для кожного існує рояль, на якому легше відтворити власну версію твору. Завдяки професійному досвіду, фаховий виконавець здатен у процесі гри відкорегувати музичну концепцію твору щодо наявного роялю. Сьогодні існують такі роялі, з якими, об'єктивно легше встановити чуттєвий зв'язок і розширити для себе поле референцій репрезентації. Виконавець пристосовує музичний твір до інструмента через комплекс почуттів: слух, дотик, зір, нюх, і наголошене Олександром Таро знайоме всім виконавцям почуття болю. Піаніст стає справжнім випробувачем, який презентує інструмент, його звукові спектри як найкраще. Зв'язки виробників рояля з виконавцем є запорукою успішності обох сторін співробітництва у медіа просторі. Як і багато інших, Олександр Таро у власних музичних альбомах, які стали надбанням світової музичної культури, репрезентував не тільки оригінальні виконавські версії музичної класики, але й кожного разу відкривав нове заломлення звукового спектру певної фірми рояля, через оригінальне художньо-звукове уявлення кожного з творів. В сучасному медіа просторі Олександр Таро створив скарбницю звукових спектрів роялів *«Steinway»* та *«Yamaha*», які об'єднують у собі такі тембральні можливості, котрі здатні відповісти художнім потребам майже кожного виконавця.

2.2. Світ музичного Бароко

2.2.1.Моделювання клавесинного звучання на роялі: фортепіанна репрезентація барокової музики

«Рамо на Роялі?! Але ніхто не грає таку музику французького клавесиніста початку XVIII століття на сучасному роялі, звісно, принаймні

публічно! Що ж, є прецеденти – включно із записом Марсель Мейєр[17] – і після цього компакт-диска Олександра Таро, я сподіваюся, їх буде набагато більше», – так прокоментував журналіст BBC Review Джон Армстронг випуск 2001 року диска Олександра Таро з музикою Ж.-Ф. Рамо [117]. Можна зрозуміти здивування автора анотації: вже понад сто років успішно розвивається практика історично орієнтованого виконавства, що суворо диктує правила відтворення музики минулого, зокрема й композиторів доби Бароко, таких, як Ж. Ф. Рамо (1893–1764). Однією з незаперечних максим прихильників «воскресіння» забутих опусів є вимога їхнього виконання на інструментах старовинних конструкцій. Проте сьогодні в сучасному медіапросторі чимало трапляється дисків із музикою клавесиністів, що виконані на роялі, так як це робить Олександр Таро [94].

Як змінюється сприйняття старовинної музики, коли змінюється інструмент? Зрозуміло, що репрезентуючи світ Бороко, сучасний інструмент виконує «функцію заміщення» (теорія Едмунта Берка, Ернста Гомбріха і Артура Данто), тобто заміщення клавесинного тембру тембром роялю задля повернення мистецтву минулого Присутності у теперішньому часі в новій якості [116, с. 139]. Адже за теорією репрезентації, те, що репрезентації відрізняються від репрезентованого оригіналу і є мистецтвом. [116, с. 144].

Перший компакт-диск – уже згаданий – «*Alexander Tharoud joue/plays Rameau*» (2001) [200] – альбом, що став імпульсом до наступних робіт. У назві наступного диску – «*Tic toc choc Alexandre Tharoud joue Couperin*» (2007) – апеляція до широко відомої серед піаністів п'єси Ф. Куперена [96]; Новий диск – «*Baroque Alexandre Tharoud RAMEAU BACH COUPERIN*» (2010) об'єднав попередній досвід. І, нарешті, наймасштабніший за концептом диск 2019 року «*VERSALES*», в якому поряд із музикою Ж.-Ф. Рамо, Ж.-Б. Люллі та Ф. Куперена твори менш відомих Роберта де Візе (виконані на роялі), Жозефа Руайє, Жака Дюфлі та Жана-Анрі Д'Англебера [242].

[17] Збірку виконань Марсель Мейєр творів Ж.-Ф. Рамо на роялі див. за посиланням: [244].

Чим керувався Олександр Таро, записуючи на роялі музику, що вже давно й успішно звучить на клавесині? Еталонними вважаються, наприклад, виконання, скажімо, Густава Леонхарада [194] або Скотта Росса [245], який записав ледве не всі твори Ж.-Ф. Рамо, Фредеріка Хасса [246], Кеннета Гіберта [195].

Слід зауважити, що цей репертуар був освоєний піаністами вже з другої половини XIX століття, коли, наприклад, у Парижі випустили музичний доробок Ж.-Ф. Рамо у вісімнадцяти томах (1896-1924), і піаніст Луї Дьємер (1843–1919) почав грати Ж.-Ф. Рамо на роялі на Всесвітній виставці в Парижі 1899 року [255]. Тоді клавесин, що майже століття вийшов з ужитку, навіть не розглядався як концертний інструмент. Сьогодні всупереч поновленню клавесином свого публічного статусу і відродженню традицій клавесинного виконавства, твори Ж.-Ф. Рамо продовжують грати на фортепіано Олександр Таро, Григорій Соколов, Робер Казадезюс, Сергій Юшкевич. На початку XX століття захопленню клавесином протистояла французька піаністка Марсель Меєр, котра зробила перші публічні записи творів Ж.-Ф. Рамо і Ф. Куперена в 1940-х роках на роялі.

Диск О. Таро «*Alexander Tharoud joue/plays Rameau*» 2001 року має підзаголовок «*Nouvelles Suites de Pièces de clavecin 1728*» («Нові Сюїти П'єс для клавесина 1728 року») та вміщує Четверту Сюїту *a-moll* (28 хв. 41 с.), П'яту Сюїту G-dur (26 хв. 30 с.), а завершує альбом – п'єса К. Дебюссі «*Homage Rameau*». В анотації до диску Джон Армстронг зауважив: «Ви йдете від запису цих двох повних сюїт з великою повагою до музичності й технічних можливостей молодого француза і з ще більшою повагою до уяви Рамо та його гармонійних винаходів, які є точнісінько такими, якими вони мають бути. Додавання "*Hommage à Rameau*" Дебюссі на біс – теж непоганий штрих» [117].

Такий оригінальний диск із клавесинною програмою, записаною на «*Steinway*», природно, інтригує, залишаючи загадку, яку можна відкрити, прослухавши диск. Автор анотації пропонує свою версію: «Донедавна

піаністи більше не наважувалися грати репертуар французьких клавесиністів: актуалізація нових виконань, безумовно, привела нас до висновку, що ця музика не підходить для сучасного фортепіано ... Підхід О. Таро настільки ж сміливий, наскільки й оригінальний: він завдячує як легендарним записам Марсель Мейєр, так і сучасним інтерпретаціям на клавесині. Праця, скромність, бажання висловити всі поетичні контури цієї музики: молодий піаніст відвів величезну кількість часу, щоб підняти загрозливу спадщину "бароко", не суперечачи власній індивідуальності та своїм прийомам гри» [276].

Особливу увагу у програмі диска викликають окремо виписані з хронометражем номери дублів Гавота з Сюїти *a-moll,* які стають такими ж за значимістю, як і окремі частини сюїти: *Alemande, Courante, Sarabande, Les Trois Mains, La Fanfarinette, La Triomphante*. Тобто вже на обкладинці диска А. Таро визначає значущість та індивідуальність кожного дубля Гавота, розділяючи їх між собою.

Досвід успішної репрезентації О. Таро музики Ж.-Ф. Рамо в медіапросторі став стартовою точкою, яка вивела його на велику сцену. У книжці «*Montrez-moi vos mains*» О. Таро пише: «Впевненість повернулася після випуску мого диска з Рамо, посипалися прохання про сольні концерти. Частково я відклав камерну музику, щоб зосередитися на сольних виступах і концертах» [279, с. 130]. У проміжку між двома дисками з музикою клавесиністів 2001 і 2007 року О. Таро продовжував грати музику Бароко, переміщуючи музику клавесиністів зі студії на концертну естраду. «Щойно я закінчив запис Рамо, я вже з нетерпінням чекав продовження моєї роботи над французькою музикою Бароко. Тепер, нарешті, я зміг це зробити... Тим часом я записав Равеля, Баха і Шопена, трьох композиторів, які по-своєму дуже близькі до Куперена (сама Ванда Ландовська назвала Шопена Купереном дев'ятнадцятого століття). Минулі роки дали мені можливість часто виконувати цей репертуар публічно», – повідомив О. Таро в інтерв'ю до наступного диску з музикою Ф. Куперена. Також О. Таро зауважив: «у п'єсі

Muséte de Taverni, яку можуть грати кілька виконавців одночасно, я мав задоволення зіграти один, збільшивши кількість партій, записавши та поєднавши їх разом» [273]. Використання техніки звукозапису, суміщення доріжок, те, що неможливо в записі *Live*, у концертному виконанні – сучасний спосіб створення репрезентації високої якості.

Яке завдання ставив для себе Таро, записуючи перший «бароковий диск»? Він збирався не просто повернути музику Рамо на концертну сцену, як це вже робили багато піаністів до нього в XIX–XX ст., буквально наслідуючи звучання клавесина, приділяючи увагу штрихам, що ґрунтувалися на артикуляції та специфічному туше, характерному для виконавців-клавесиністів, або ж пошуку блискучого уривчастого тембру в звуці рояля. О. Таро врахував цей досвід своїх попередників, не порушив, а розширив межі трактування нотного тексту.

Щоб докладніше висвітлити прийоми моделювання клавесинного звучання на роялі, звернемося до виконавської версії популярного, як сьогодні, так і в XIX столітті серед піаністів і клавесиністів твору – Гавоту з Четвертої Сюїти *a-moll* Ж.-Ф. Рамо.

Гавот – це танець, що асоціюється із образами придворного життя при Людовику XV, а також танець, що на два століття пізніше увійшов до жанрового обігу композиторів неокласичного спрямування. Навряд чи тема з дублями Гавоту із Четвертої Сюїти *a-moll* слугували супровідом для танців, але чудово втілювали нескінченні повтори танців у Версальському палаці. Жан Маліньон у книзі про Ж.-Ф. Рамо цитує визначення цієї музики французького письменника Г. Міго: «Рамо – це Версаль, що звучить» [210, с. 6]. Водночас біограф композитора відзначає й альтернативний придворному мистецтву характер музики Ж.-Ф. Рамо. Жан Маліньон пише: «Гавот із варіаціями легко може стати улюбленим коником для віртуозів. Його квадратна тема під прикрасами у версальському смаку зберегла непохитну прямоту народної пісні, що дійшла до нас із глибини нашого середньовіччя. Це враження посилюється третім, п’ятим і шостим

дублями, тоді як три інші варіації, більш артистично оброблені, привносять риси повітряної легкості (друга), таємничості (третя, найпрекрасніша) та химерної фантазії (четверта)» [210, с. 25–26].

У другій половині XIX століття одна за одною почали з'являтися виконавські трактування Гавота, а з ними і редакції, в яких очевидною була спроба відкрити завісу таємниць орнаменту (мелізматики) клавесинної музики. Якщо взяти перші вісім тактів із теми Гавота Четвертої сюїти *a-moll*, можна простежити еволюцію розшифровки орнаменту, що відбувалася по відношенню до уртексту (див. Додаток Г, приклад 1).

У сучасній виконавській практиці твори Ж.-Ф. Рамо заведено грати за уртекстом, використовуючи знання, отримані від педагога або взяті зі старовинних трактатів клавесиністів (як, наприклад, Ф. Куперен «Мистецтво гри на клавесині») [160, с. 79]. Свою виконавську версію уртексту грають Марсель Мейєр та Олександр Таро, не використовуючи існуючі редакції. Однак деякі редакції можуть бути корисними для виконавців-початківців, оскільки вирізняються помірним розшифруванням орнаменту, в якому виписано лише виходи з трелей, але без докладного ритмічного розшифрування, що в абсолютно рівному, без агогічних відхилень виконанні може бути витлумачено невірно. Прикладом може послужити редакція Вільгельміни Клаусс-Шарваді (див. Додаток Г, приклад 2).

У редакції Ернста Пауера вказівка на розшифровку і взагалі на певний орнамент відсутня, за такою редакцією може грати лише досвідчений виконавець барокового тексту, який знає, де і в який момент може бути використаний той чи інший орнамент (див. Додаток Г, приклад 3).

І нарешті, в редакції Теодора Лешетицького – розшифровка орнаменту надмірно докладна, залишаючи мінімум свободи у виконанні (див. Додаток В, приклад 4).

Ці редакції – результат узагальнення досвіду концертного виконання Гавота в XIX столітті, в яких спостерігаються явні спроби максимально оздобити текст, виконати його просто як фортепіанну мініатюру, що начебто

написану так, що «нема чого грати», і в якій авторських нот начебто недостатньо. Образ виконання Гавотй 80-х років XIX століття охарактеризував італійський письменник Габріеле Д'Аннунціо в своєму романі «Насолода», назвавши його «Гавотом жовтих дам»: «Його танцюють з юними, вбраними в рожеве, дещо ледачими кавалерами якісь біляві дами. Уже не молоді, але тільки-но вийшли з юнацького віку, одягнені в блідий шовк кольору жовтої хризантеми. Кавалери носять у серцях образи інших, красивіших жінок. Вони танцюють Гавот у надто просторій залі з дзеркалами вздовж стін, і танцюють його на підлозі з амаранту та кедра. Під великою кришталевою люстрою, де свічки готові догоріти, але ніколи не догорають. На дещо зів'ялих вустах дам грають слабкі, але незабутні посмішки, і в очах кавалерів – безмежна нудьга, і годинник із маятником показує завжди одну й ту саму годину, і дзеркала повторюють, повторюють і повторюють вічно одні й ті самі рухи. І Гавот триває. Триває. Триває. Вічно ніжний. Вічно повільний. Вічно рівний, віковий, як кара» [141, с. 21].

За Ф. Анкерсмітом, «твір мистецтва, картина чи скульптура, нерідко пропонують нам репрезентацію частини реальності» [116, с. 138] – таку, сповнену «безмежної нудьги» реальність, яку описав Д'Аннунціо, пропонували редакції Гавоту XIX століття.

У 2001 році О. Таро інакше трактував Гавот Ж.-Ф. Рамо. Атмосфера французької аристократичної культури XVIII століття постає не в імітації її непохитного етикету і сутінкової втоми, а як сповнене контрастами та суперечностями життя, що кидає виклик, в якому доблесть, честь і галантність понад усе. Універсальні темброві можливості роялю підпорядковані О. Таро завданню створити сучасний аналог клавесинного звучання на роялі. А значить, він

1) не грає на роялі повільніше, ніж дозволяє клавесин, за рахунок педалі на роялі, тобто не потрапляє в пастку надмірної компенсації, і, наприклад, у Сарабанді із Сюїти *a-moll* Ж.-Ф. Рамо Таро ніколи не грає надто

повільно: дух оригіналу все ж таки присутній у звучній красі його «*Steinway*» [62, с. 105].

2) уникає щільного звучання, притаманного звучності творів композиторів-романтиків, але не зловживає і легковажним туше, тому що барокова музика вимагає граничної мовленнєвої артикуляції *non legato,* звучання не *staccato* і не *legato*, а певний стилістично проміжний варіант, коли звук трохи вкорочується, щоб уникнути повної вокалізації, однак, у показі теми Гавоту (1–24 тт.) Таро використовує вокальну артикуляцію, оскільки музиці притаманний декламаційний тон;

3) відводить педалі акустична роль, тобто педаль надає звучанню поле резонування, уподібнюючи звучання інструменту в акустиці палацової зали, або ж інструменту, що перебирає на себе роль резонування бездемферного звучання клавесинного корпусу. Педаллю Таро користується дуже обачливо в царині звучання однієї гармонії, тобто обов'язково уникає гармонійних нашарувань, звучання стає ясним, а в мануальних контрастних пластах – прозорим, репрезентує звучання клавесину але у залі, що технічно неможливо зробити на клавесині;

4) точно вираховує і вибудовує в часі агогіку в управлінні між звуками, оздобленими орнаментом. «Орнаменти, трелі та додаткові ноти, частково використовуються для того, щоб подовжити ноту, підкреслити її або надати їй певного відтінку, а на фортепіано це можна зробити природною педаллю та динамічним діапазоном інструмента. Орнамент має бути іншим, світлішим, щоб не здаватися грубим або надмірно підкресленим» [117]. Але при цьому піаніст зберігає в міру вільну манеру, надаючи грі імпровізаційності.

Кожен новий випущений і опублікований диск О. Таро одразу ж має вихід у медіа-простір і доступний публіці незрівнянно більшій, ніж може вмістити концертний зал. За кожним випуском диска О. Таро слідують концерти, які стають природною потребою публіки почути виконання вподобаних творів під час прослуховування альбому. Номери альбому, які

найбільше здобули успіх, публікуються окремим записом з барвистою та інформативною відео-презентацією. До появи технологій звукозапису шлях до публічної репрезентації музичного тексту йшов через сцену. Сьогодні ж репрезентація в інтернет-просторі є пусковим механізмом, який відкриває концертну кар'єру. Сучасним імпресаріо виконавця стають звукорежисер і лейбл звукозаписної студії. Диски Олександра Таро з музикою клавесиністів (2001, 2007 і 2010) були записані однією звукозаписною компанією *Harmonia Mundi* – яка є гарантією постійної якості в роботі з репертуаром одного стилю.

У наш час на роялі можна грати твори клавесиністів як концертну фортепіанну мініатюру, продовжуючи традиції XIX століття або виконувати, наслідуючи клавесинне звучання, тим самим роблячи викривлену копію виконань відомих клавесиністів. Олександр Таро пропонує інший шлях – дати твору сучасну репрезентацію, в якій будуть втілені за допомогою звучання рояля, стилістично вірного туше, динаміки, агогіки, фразування й артикуляції образи епохи, новаторські ідеї композитора, дух не сутінкового застиглого часу, а доби Просвітництва з її енергією, що неруйнують, а розкривають потенціал музичного тексту.

Відкрити Рамо можна через нове інструментальне заломлення звучання, через акуратне додавання виразних засобів нового інструменту, зберігаючи при цьому уявлення епохи і стилю. То що ж, чи можливий Рамо на роялі? Однозначно – так!

2.2.2. «В інтер'єрах Версаля»

Сучасні виконання музики Бароко часто мають на меті, вкрай точно передати атмосферу минулого: копіюються звуки старовинних інструментів, одяг, манери людей того часу, про який, до речі, достеменно нема точного уявлення: як це було. Навіть кіно, в якому основним матеріалом для створення історичної реконструкції використовуються картини, одяг, посуд, документи, які збереглися з часів, наприклад, правління Людовика XV, не

можуть гарантовано точно відтворити світ Бароко. Звісно ми довіряємо історичним документам кінця XVII – початку XVIII століття, але кожен із свідків мав свій погляд на речі, міг припускатися помилок, що «викривляли» дійсність. Тому просто вдягти парик, костюм, туфлі часів розквіту Бароко, а потім сісти за клавесин і грати Рамо, не означає наближення до чуттєвого внутрішнього музичного насичення, але й не означає віддалення від правди. Де ж тоді шукати справжнє уявлення?

Потужний транслятор національної традиції, палац, який зберіг історію Франції, який будувався, розквітав, занепадав, це – Версаль. Якими тембрами можна відкрити його акустику і дати прозвучати?

У 2019 році Олександр Таро випускає тематичний альбом під назвою «*Versalles*» з музикою клавесиністів XVII–XVIII століть (див. Додаток А, приклад 34). Поруч із мініатюрами Ж.-Ф. Рамо, Ж.-Б. Люллі та Ф. Куперена знаходяться твори лютниста Роберта де Візе (в виконанні на роялі), Жозефа Руайє, Жака Дюфлі та Жана-Анрі д'Англебера. Альбом вийшов як в Інтернеті, так і форматі CD, і навіть у форматі вінілової платівки.

Відкриває альбом Прелюдія Ж. Ф. Рамо з першої книги клавірних п'єс [82], що починається з однієї ноти, яка у виконанні прикрашається треллю – символом химерного бароко. «Це наче опинитися на самоті у Версалі, відчинити двері й увійти у ці величезні, імпозантні зали», – каже Олександр Таро про «Прелюдію» Рамо, що відкриває його альбом «Версаль» [281].

Позбавлена метричної пульсації і скута тонічним органним пунктом музика окреслює тональний простір (*a moll*) акордовими послідовностями, які заповнюється октавними «зісковзуваннями» (*portamento*), виявляючи поліфонічний потенціал окремих голосів, повільно просуваючись крізь аподжіатури до токатного розділу, в якому встановлюється регулярна чотирьохдольна пульсація (12/8). Імітаційність розчиняється у триольній фігурації. Проте зберігається низхідний рух і стабілізується триголосний склад з контрастним функціональним басом. Графічний образ

послідовностей тризвуків відкриває художній простір всього альбому (Рис. 2.1.)

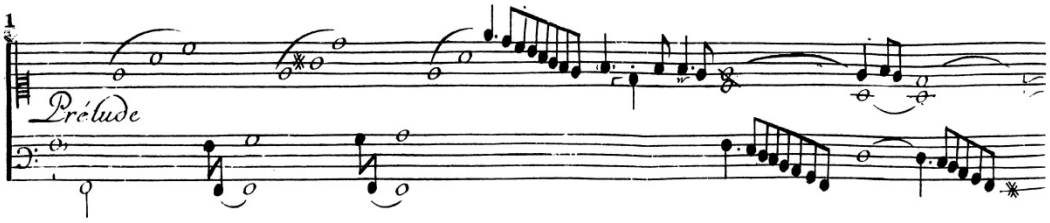


Рис 2.1. Ж. Ф. Рамо Прелюдія (*First edition, Roussel, Paris:* 1706).

Так записували клавесиністи свою музику. Добре відомо, що у живому виконанні графічні символи перетворювались на трелі і прикрашалися мордентами, вільною агогікою декламаційних інтонацій.

У відео-презентації О. Таро виконав Прелюдію у дзеркальному залі Версалю [97]. У цьому ж інтер'єрі прозвучав і турецький марш Ж.-Б. Люллі («*Marche pour la cérémone des Turks*») і п'єса «*L'Aimable*» Жозефа Панкраса Руайє, зняті на камеру.

Перше, що дивує у відео-презентаціях, – сучасний рояль інтер'єрах Версаля, але коли починається Прелюдія, все стає на свої місця – туше, яке транслює кожну філігранну деталь п'єси Ж.-Ф. Рамо, педаль, яка надає простір звучання для реверберації вишуканих зворотів мелізматики у виконанні Олександра Таро. Медіа-репрезентація фортепіанного виконання клавірних п'єс у Версалі не запрошує слухача у минуле і не скасовує часову дистанцію між колишнім і сучасний, навпаки, максимально її підкреслює. Музика ніби народжується з напруженного вслуховування сучасної людини у тишу музейного залу, готуючи зустріч із невідомим.

«Версаль – це світ, який тогочасні композитори не намагаються відтворювати музикою, – оповідає піаніст. – Версаль знаходиться у світі, про який вони мріють» [90]. Блискучі за звуковим та візуальним ефектом відео-презентації, де звук роялю, вплітаючись своїм багатим тембром, будує чуттєвий образ мрії про Версаль, фокусують увагу на дивному стані спостерігача, рояль «*Steinway*» ніби відокремлюється від інтер'єру Версаля,

стає провідником інтиму, ностальгії за багатолюдним танцюючим двором короля Франції.

Відео-ролик виконання п'єси «*L'Aimable*» («Милий») Жозефа Панкраса Руайє (1705–1755) Олександр Таро знімає у величезному залі, у кадрі золото і герби часу пізньої французької монархії, свічки, вікові колони і пишні люстри, але перш за все звук м'якого матового тембру роялю «*Yamaha*» в орнаментах, повторах, передають ту ж саму атмосферу «палацової ностальгії»… [83]. Оксамитовий тембр рояля з трохи холодним флейтовим призвуком краще за все передає бліду меланхолію основної теми п'єси, а варіації виконуються більш теплийзвуком, все гармонічно поєднується у тембрі роялю.

Медіа-репрезентація актуалізує референції до реальних барокових локусів, надаючи їм особливої чуттєвості, завдяки включенню жіночого співу. Гнучкий, пластичний, легкий голос здатен виконати складні фіорітури, що розукрашують кожну ноту, він належить Сабіні Дев'єй, яка під акомпанемент Олександра Таро п'єси Ж.-Ф. Рамо «*Viens, Hymen*», записала дев'ятий номер альбому [102]. Сабін Дев'єй не вдягає пишної сукні періоду 1700–1720 років з жорстким корсетом, арабськими прикрасами, запис зроблений у звичайному вбранні у звукозаписній студії. У такий спосіб вдалося уникнути «тавтології» в зоровому ряді. Ніщо не відволікає слухача від чуттєвого світу музичної композиції Рамо, її внутрішніх сенсів, які розкриває саме музика.

Олександр Таро нагадує у власному інтерв'ю про те, як у різні часи Сен-Санс, Равель, Дебюссі звертались до музики клавесиністів, дивуючись її багатству. До цього переліку додані «також композитори французької шістки, що прагнули відшукати певний дух французької музичної мови, звертаючись знову і знову до танців бароко, таких, як сарабанда, наприклад» [90].

Сьогодні Версаль може звучати звуковими хвилями роялю, який надає об'ємне заповнення простору, акустики палацу, завдяки педалі виникає

можливість будувати звукові конструкції, надаючи більш важливе місце вертикальним побудовам. Звукові хвилі поширюються, нікуди не поспішаючи, вони проникають у кожний куточок не тільки золотого оздоблення Версаля, але й воскрешають дух тих людей, які спостерігають за туристами з портретів Людовіка Чотирнадцятого та Марії Антуанетти, тієї самої, яка порадила голодним співвітчизникам: «Якщо людині бракує хліба, хай їдять тістечка».

Чим для сучасної публіки є музика Версалю? У сьогоденні, коли всі кудись поспішають і не можуть зупинитися, їм пропонують вслухатися у вертикаль звучання, наприклад, перших звуків Прелюдії Ж.-Ф. Рамо з першої книги для клавесина. Подумати: а чи було у колишніх мешканців Версальсього палацу більше часу?

Музика клавесиністів у виконанні Олександра Таро на роялі дає слухачам не просто поверхову інформацію з яскравої картинки, а дозволяє пережити досвід і почуття людей епохи, зануритись в атмосферу ностальгії за швидкоплинним життям. Альбом «Версаль» – це репрезентація французької культури. Олександр Таро не грає на клавесині, і його виконання не є стилізацією. Актуалізація починається у звучанні саме роялю, який задає дистанцію у часі. Піаніст не в камзолі і не вдягає парик, і це не просто гра у інтер'єрі, в якому ця музика народжувалася, і музика тут – не музейний експонат, а продовження живої національної традиції.

2.3. «Бетховенськiй акцент»

У 2018 р. режисер Маріо Нанте знімає фільм, де Олександр Таро [98] грає останні три сонати Л. Бетховена *op. 109, 110, 111* у специфічному напівзруйнованому інтер'єрі. У цих кінокадрах класична музика, набуваючи символічного значення, дивує особливим трактуванням. Майже третє сторіччя музика Л. Бетховена, існуючи у руслі усталених виконавських традицій, продовжує оновлюватися, змінюватися у відповідності до нових контекстів. Досвід ХХ ст. знаменує розвиток звукозапису та відкриття медіа-

простору. Спираючись на еталонні записи, можна прослідкувати, які версії наслідувала та чи інша виконавська школа, на яких відомих виконавців орієнтований у XXI ст. початківець. Існували та існують майстри, трактовки яких дуже міцно впливають на розуміння, розшифровку музичного змісту молодими учнями та дорослими музикантами. Сьогодні усталені музичні формули набувають нового дихання, ставлячи під сумнів ніби загальні аксіоми. Виконавська версія Олександра Таро 2018 року поставила питання: невже героїчне та драматичне, це – синонім Бетховена, і невже це єдине можливе джерело для створення репрезентації? Яким чином бетховенській акцент, як специфічний знак, стає виміром медіа-репрезентації Олександра Таро? Як змінюється музичний текст в іншому, французькому виконавському контексті?

Як зазначалось вище, репрезентація постає як знаковий феномен і створює своє символічне поле. «Твір мистецтва мислиться як буттєвий процес, у якому замість абстракцій існують уявлення, ігри зображення і репрезентації, зокрема у формі знаків і символів, дозволяючи чомусь бути в наявності (дійсності)» [165, с. 147].

Відомо, що кожен окремий твір композитора, безперечно має тільки йому властиві стилістичні компоненти – знаки й символи, які репрезентують його художню індивідуальність, знаходячи письмовий вираз через певні конфігурації у графічних символах, які, своєю чергою, сприймається як носії певного музичного змісту. У музичній медіа-репрезентації відбувається трансляція певного комплексу, музичних, графічних, звукових, зображальних (візуальних) символів, які трансформуються і фіксуються у дійсності у певній формі, що і є її неповторним виявом. Трансляція у медіа-репрезентації графічних(нотних) і музичних символів, авжеж заломлюється через певні якості виконавської індивідуальності, якою є Олександр Таро як представник французької фортепіанної школи. Динамізм, контраст, самостійні музичні пласти, драматизм побудови форми є специфічними рисами музики Л. Бетховена, і якщо сконцентрувати ці ознаки у певний музичний символ,

можна отримати графічний символ-ремарку – «*fp*», один з основних маркерів бетховенського тексту, ремарку, яка зазначена у нотах фортепіанних сонатах самим композитором. Частіше всього у юнацькому тлумаченні «*fp*» трактують як «*sf*» та миттєве окреме «*subito p*» або динамічні переключення просто драматично «тонуть» у щільному туше та педалі.

На прикладі двох різних версій першої частини Сонати *E-dur op. 109* можна продемонструвати ставлення виконавця до бетховенського акценту *«fp».* Так, виконання С. Ріхтером Трьох останніх Сонат *Op. 109, 110, 111*, яке відбулося у Лейпцигу у 1967 р. [122]. довгий час вважалось еталонним, усталеним каноном тлумачення музичної акцентуації та динамічних переключень. Ріхтеровська інтерпретація – це яскраві емоційні контрасти, «*f*» можна сприйняти іноді як «*fff*», на крещендо в емоційному напливі темп іноді прискорюється, «*fp*» звучить стихійно, героїчно. Як, наприклад на рисунку 2.2 в 13 такті Першої частини сонати, де відбувається гіперболізація образу «*f*», яке в певній мірі, перетворюється у «*ff*», а «*p*» відчувається за допомогою *«crescendo»* до наступного 14 такту:

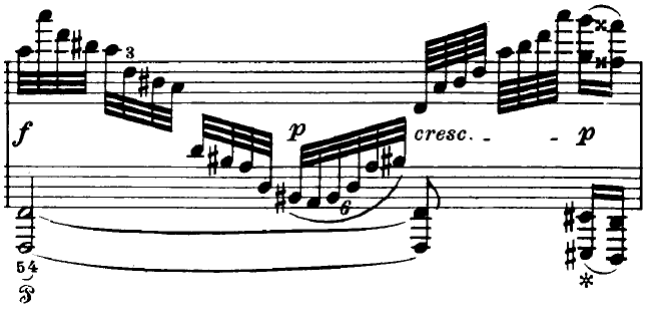


Рис 2.2. Л. Бетховен Соната *№30 op. 109*

Новий динамічний пласт «*p*» в середині 13 такту майже не відчувається. В 10 такті динамічний тон «*p*» відокремлюється за допомогою балансу голосів – верхній голос правої руки зберігає ясність, що авжеж надає пронизливості викладу де динамічний баланс середніх голосів лівої і правої руки змінюється через зменшення їх звучності, і тон *«p»* відбувається за рахунок змінення тембру середніх голосів, який все ж таки залишає

загальний тон ближче до «*f*» ніж до *«p»* таким чином нівелює динамічний спад:

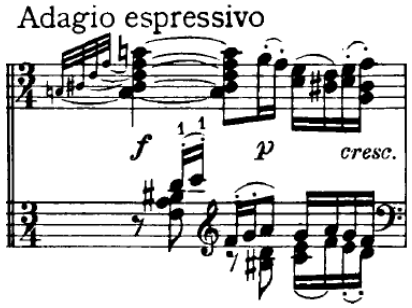


Рис. 2.3. Л. Бетховен Соната *№30 ор. 109*

Даний варіант виконання є показовим для радянських часів, коли героїка набувала абсолютного значення. І сьогодні існує стала педагогічна традиція спиратися на таке героїчне трактування сонат Бетховена, яке сприймається учнями дуже поверхово, і виникає копіювання за рахунок буквального, масивного туше з нівелюванням деталей через використання щільної педалі.

Олександр Таро у альбомі (2018) у виконанні Сонати №30 *ор. 109* [232] пропонує інший варіант репрезентації символу-маркеру «*f*p». Динамічний акцент «*f*p» виявляється крізь пластовий зміст: «*f*» у 10 такті Рис 2.3, у стриманих рамках (відносно до «*ff*») звучить як окремий тембр, надаючи звучанню певний простір, який поширює кордони інструмента, після «*f*» «*p»* відкриває інший звуковий прошарок, звучить одразу і у відношенні з попереднім форте, продовжуючи музичну думку не просто як несподіваний провал у тишу («sp»), а ніби як переключення у середину вже заданої відразу звучності «*f*», таким чином музична конструкція та фактура розподіляється колористично, спрямована до симфонічного обсягу. «*p»* на другій восьмій третьої долі 13 такту (Рис 2.2.) виникає одразу – октави на при кінці такту не готують «*f*» 14 такту, вони є окремою образною одиницею. Такий музичний образ може бути коментований висловом Таро у інтерв'ю до відео презентації альбому з Сонатою: «Ви можете перейти від неймовірного насильства до невеликої сцени, маленького дуету між двома

персонажами» [98]. У виконанні Ріхтера «*p*» після «*f*» репрезентує продовження образу «*f*» стихійно і тембральним його продовженням, то у Олександра Таро «*p*» після «*f*» це – новий інтимний образ, відгук, відзеркалення попередніх звукових хвиль музичного образу «*f*». Тобто у репрезентації ми чуємо колористичне звукове представлення контрасту.

Можливі такі технічні засоби репрезентації контрастних образів виконання бетховенського «*f*p»: натиснути педаль на вертикалі звучності «*f*» та повністю або частково підмінити педаль на співзвуччі «p», так залишається маленька звукова димка попереднього співзвуччя виникає ніби зміна груп інструментів оркестру. Тобто, гра піано після співзвуччя «*f*» ніби в середні динамічного відгомону, яке було створено звуками зіграними на «*f*», дає оркестровий ефект нового інструментального пласту, тут важливу роль грає миттєва зміна ваги, яка на динамічні відтінки.

Репрезентація Олександра Таро – це простір, де емоційно інше прочитання акцентів та нотних вказівок, сприйняття музичної конструкції в певній атмосфері та просторі, розширення тембрів на симфонічний обсяг, але дуже делікатно та у рамках зазначених Бетховеним динамічних пластів.

В інтерв'ю до відео презентації альбому Олександр Таро зазначає «Як можна грати музику одного з найвидатніших композиторів в історії, не знаючи, що він чув у своїй голові?» [98]. Відомо, що на момент створення Бетховеном останніх трьох сонат композитор вже був замкнутий глухотою. Ці психологічні рамки досліджує режисер Маріо Нанте, натхненний всесвітом А. Тарковського. У 2018 році Маріо Нанте знімає фільм, у якому поміщає піаніста Олександра Таро в атмосферу занедбаного часом замку, режисер намагається викликати внутрішній самоаналіз і пропонує подорож через образи і музику Бетховена у відео «Чоловік блукає покинутим будинком. Він досліджує простір, ніби заблукав у лабіринті. Час зіпсував підлогу, природа захопила кожну кімнату. Це дослідження переривається, коли посеред величезної кімнати людина знаходить рояль, вкритий простирадлом. Інструмент – об'єкт спогадів, на якому будуть виконані

останні сонати Бетховена, а камера продовжує блукати кімнатами» [100]. Такий коментар до відео презентації фільму подає одну з функцій репрезентації, а саме представлення минулого у дійсності, де порожні приміщення напівзруйнованого замку стають репрезентантом минулого, яке воскрешає гра на новому інструменті. У виконанні останніх сонат Бетховена Олександр Таро транслює такі репрезентативні звукові одиниці, насамперед, відчуття простору та миттєвого переключення звукових планів акустичного розповсюдження звуку. Величезна динамічна та емоційна відстань між «*f*» та «*p*» сприяє багатошаровому розкриттю інтонаційної драматургії бетховенського музичного тексту.

2.4. «Мистецька батьківщина» Олександра Таро: Ф. Шопен та паризький салон 1830–50 років (альбом «*Chopin: Journal Intime*»)

Для будь-якого творця мистецьке минуле є територією власного пошуку. У процесі її освоєння знаходяться куточки, що дивним чином починають резонувати із власними інтенціями і сприйматися як власна мала «мистецька батьківщина», яку хотілося б наслідувати, куди хотілося б повертатися знову і знову, яка ненавмисно створює поле символів і образів для репрезентації. Такою «мистецькою батьківщиною» для Олександра Таро став Париж 1830-х років, коли зійшла немеркнуча зірка Ф. Шопена.

Як зазначено у Розділі І репрезентація дорівнює суспільній події і може бути зрозуміла тільки як «суспільна подія», коли створюється певний випадок комунікації і тоді (за Е.Дюркгеймом) репрезентація починає діяти в системі колективних уявлень [147, с. 25]. Для музиканта-виконавця у такому сенсі існують дві моделі комунікації зі слухачем. Перша – модель впливу на широке коло слухачів, музикування на вулицях і концертних майданчиках Парижа. Друга – модель салонного музикування, модель передбачає певне коло слухачів, зі своєю запланованою, часто регламентованою обстановкою. Звернувши увагу на специфіку підбору репертуару, а також певну зацікавленість Олександра Таро періодом салонної віртуозності в Парижі

1830–50-х років, можна визначити основні інтенції виконавської індивідуальності піаніста [279, с. 61]. Як саме інтенції О. Таро, як колись творчість Ф. Шопена, знайшли певний резонанс з колективними уявленнями через культуру салону 1830–50 років? Як саме становляться образи періоду салонної віртуозності в Парижі 1830–50 років ознаками репрезентації музики Ф. Шопена Олександром Таро?

Розкриємо модель впливу на широке коло слухачів. Париж 1830–50 років – це галасливе місто, шум прямуючих по бруківці екіпажів, вічне деренчання вікон будинків і вдень, і вночі, вигуки торговців. З приводу цього періоду існує висловлення композитора, музикознавця і музичного критика Жана Жоржа Кастнера, автора книги про крики вуличних торговців «Голосу Парижа»: «У великих міст є мова; у них навіть є, вибачте за вираз, свого роду музика, яка безперервно передає рух життя в серці міста – радісну або похмуру, напружену або мирну. У Парижа, наприклад, сильний голос, і всякий, хто чув його пульс в дні повстань або навіть в мирний час прислухався до тисячі криків, які звучать на його вулицях, ніколи не забуде цього характерного хаосу з гучних звуків, які стрясають паризького гіганта і в неробстві , і в справах» [29]. Атмосфера Парижу створювала певні домінанти для формування музичних образів у композиторів-виконавців того часу.

У XIX столітті на паризьких вулицях було безліч музикантів, як місцевих, так і приїжджих – в основному з півдня Франції, з Італії, Німеччини. Детальний опис як виступів, так і враження, яке вони справляли на деяких парижан, можна знайти в одній з щотижневих колонок письменниці Дельфіни де Жирарден, що виходили в газеті *La Presse* в 1836–1848 роках: «... Нарешті, останній предмет нашої тривоги: спокою столиці загрожує надзвичайне поширення в її межах найрізноманітнішої музики. Сьогодні парижани цілими днями мають можливість чути безперервний концерт, нескінченну серенаду; вуха городян не відпочивають ні хвилини» [172, с. 160–161] (повну цитату див. у Додатоку Е).

Протиставленням шуму на вулицях могла бути вишуканість салонної музики Парижа, тобто зовсім інша модель комунікації, яка створювала інші референції у композиторів-виконавців. Відвідувачі не зобов'язані звертати увагу на виконавця і музику, але звертають, коли думка підсвідомо, не навмисне, швидкоплинно приковує погляд. Музика тут не є основним предметом, що звертає на себе увагу. Двоє чоловіків спілкуються в кутку на політичні теми, на дивані якийсь чоловік щось тихо говорить жінці, яка йому небайдужа, інша, доросла жінка, сидячи на стільці – тонкої роботи, задумавшись, тоне у спогадах, і музика при цьому наповнює необхідною атмосферою політ її думок. У залі багато картин, хтось приходить з однієї кімнати в іншу викурити трубку і про щось задуматися, а музика звучить… Три молоді жінки легким тоном обговорюють бал, який був напередодні, при цьому музика необхідна, але вона не претендує на суцільну увагу. І все ж знаходиться пара або трохи більше людей – «обраних», які уважно слухають і до яких, власне, звертається піаніст.

Саме таку модель салонного музикування відтворює ОлександрТаро у власній медіа-репрезентації музики Ф. Шопена. Для дев'ятнадцятирічного композитора Париж – місто, яке дарує успіх. У захваті від Парижа Шопен писав другу: «У Парижі є все, що хоче людина. У Парижі можна розважатися і нудьгувати, сміятися і плакати, робити все, що душі завгодно». Саме тут до нього вперше приходить успіх, і він починає виступати, в тому числі в залі Плейель [279, с. 33]. Завдяки Ф. Шопену, французька школа віртуозного фортепіанного виконавства, здобула своєї особливої форми, яка вже потім у творчості Форе, Дебюссі і Равеля реалізувала свій національний стилєутворювальний потенціал. Музику цих композиторів О. Таро сприймає крізь призму шляхетної вишуканості і салонності Ф. Шопена, який сприймається як француз по духу, і його музика осмислюється як суто паризький феномен, що дає відправні позиції для розкриття оригінальних репрезентацій Олександра Таро в медіа-просторі музики Ф. Шопена.

Альбом «*Chopin: Journal Intime*» (2009) став візитівкою Олександра Таро в медіа просторі як репрезентанта музики Ф. Шопена. Тут записані вибрані твори композитора, які виконавець піддає своєму тлумаченню та підносить у новому смисловому переломленні [215]. Альбом набув значення справжньої «суспільної події», доступний у повному обсязі на *Youtube*, що є ознакою виняткової його популярності. Відзначимо оригінальність візуального оформлення даного диска, яке налаштовує уявлення слухачів: виконавець сидить на підвіконні з щоденником і олівцем в руці, поетично розмірковуючи [162]. У центрі уваги – митець, якій ділиться потаємними почуттями зі сторінок власного «щоденнику», і тільки потім пропонується програма диска.

Камерність, «інтимність» вибору шопеновських творів чітко проступає в концепції альбому[18] О. Таро «Журнал інтим», де видно уподобання О. Таро, щодо творчості Ф. Шопена. Середній хронометраж більшості з творів зводиться до двох – трьох хвилин. Три твори середньої форми – Дві перші Балади *g-moll* і *F-dur* та Фантазія *f-moll*, яка звучить близько 12 ти хвилин. Особливо камерно виглядають Три екосези *op. 72*. Тривалістю не більше хвилини. О. Таро обирає п’ять виключно мінорних Мазурок, три екосези і один Контрданс, які окреслюють жанрово-танцювальний репертуар бальної практики першої половини ХХ століття. Звертає увагу відсутність вальсів. Танцювальну сферу альбому доповнює «літературність» балад і фантазій. Емоційно-часовий локус «музичного щоденника» визначений назвами «тяжко» (*Largo*) і «нічний» (ноктюрни). Два ноктюрни ніби рифмують між собою дві частини «Альбому». Ноктюрн *cis-moll* «посмертне видання» обирається як основа відео-презентації диска на *Youtube*, це відео зібрало близько 113 тис. переглядів.

---

[18] ***Journal Intime 2009 г.*** *1.Mazurka in C sharp minor, Op. 63, No. 3; 2.Ballade No. 1 in G minor, Op. 23: 3.Mazurka in E minor, Op. 17, No. 2; 4.Mazurka in A minor, Op. 68, No. 2; 5.Fantasie in F minor, Op. 49; 6.Nocturne in C sharp minor, Op. Posthume; 7.Mazurka in A minor, Op. 7, No. 2; 8.Ballade No. 2 in F major, Op. 38; 9.Mazurka in A minor, Op. 17, No. 4; 10.Largo in C minor, 11-13 Trois Ecossaises, Op. 72, No. 3; 14.Contredanse in B flat major; 15.Fantaisie-Impromptu in C sharp minor, Op. 66; 16.Nocturne in E flat major, Op. 9, No. 2* [215].

Спробуємо поглянути на даний ноктюрн, порівнявши інтерпретації Андрія Гаврілова та Олександра Таро. Виконання Андрія Гаврилова у м. Львові у 2016 році [157] є прикладом відкритого виходу емоційності, ми бачимо її мов ззовні, за рамками «прийнятої естетики». Інтерпретація емоційно оголена, що в свою чергу впливає на агогічну свободу. Темпо-ритм, повністю підпорядкований невеликим інтонаційним сплескам і зітханням, від чого загальна музична тканина поділяється на більш дрібні образні інтонації. Туше Гаврилова більш наближене до поверхневого, піаніст уникає щільності звукової тканини. У піаніста чутна імпровізаційна свобода, проте у Таро вона виражена в щільному дотику і видовженою кантиленою вокальної думки оповідного характеру, у Гаврилова, імпровізаційність постає через свободу агогіки.

У виконавській версії Олександра Таро акордовий вступ повністю підпорядкований ясній декламації. Повтор первісної акордової послідовності, розділений тривалою тишею, інтонується по-іншому, трохи приглушено. Перший звук теми в правій руці вступає після дихання і трохи відділяється від подальшого мелодійного побудови, тим самим відкриваючи можливість до подальшого розвитку монологу. Мелодія повністю підпорядкована правилам французької декламації, інтонація мовна, загальний темпо-ритм суворий. Відносно туше, Таро грає досить щільно, в той час як легковаге туше практично відсутнє. Інтервальне тяжіння повністю підпорядковане вокальній природі мелодії – коли верхній звук береться трохи тихіше і з тимчасовим відтягненням. Акомпанемент лівої руки агогічно рівний, в той час як мелодика правої руки – гнучка і нагадує мову. Інтерпретація Таро виразна, і в той же час стримана і врівноважена по відношенню до загального руху.

Важливою ознакою виконавської версії Олександра Таро є інтерпретація позначення *crescendo*, за яким одразу означено *diminuendo*(< >), як наприклад означені червоним кольором динамічні

вказівки в тактах 23–24, 25–26 на рис. 2.4 (позначки, і номери тактів виписані червоним кольором на рисунку 2.4. належать автору дисертації):

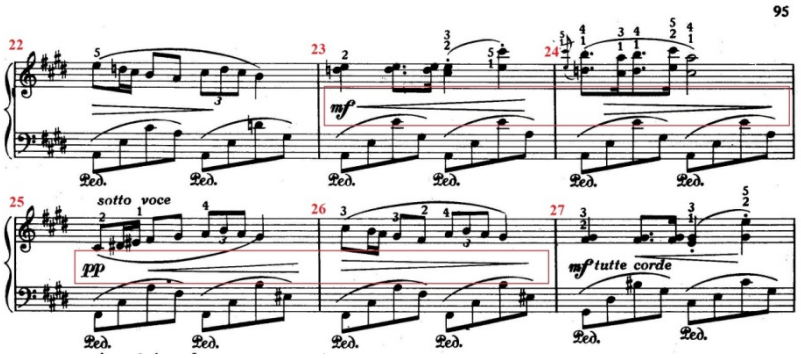


Рис.2.4. Ф.Шопен Ноктюрн *cis-moll* (*A. Cortot. Paris: Maurice Senart, Paris: Salabert,* 1945)

Такий графічний символ інтерпретується Олександром Таро схожим чином майже у кожній п'єсі альбому, виходячи зі змісту окремих п'єс. Олександр Таро сприймає знак *crescendo* не як динамічний, а як агогічний, тобто *crescendo* Таро виконує як розширення, а під час виконання *diminuendo* він компенсує час і грає невеличке прискорення повертаючи час ніби спочатку підіймаючись в гору уповільнюється і далі прискорюється під час спускання. Такий графічно-звуковий символ у виконанні Олександра Таро, який властивий його у такій кількості, виступає як знак репрезентації шопеновського *rubato*.

Така ітрактовка динаміки у шопенівських творах не є виключним інтерпретаційним досвідом Таро. Нещодавно, в серпні 2022 року, американський піаніст і педагог Сеймур Бернштейн [263] на прикладі відомої Прелюдії Ф. Шопена *e-moll op. 28 No. 4*. детально, поряд з технікою «*lamento*» розглянув і інтерпретацію *crescendo* і *diminuendo* «< >» в творах Ф. Шопена і інших композиторів епохи романтизму, вказавши на вагомі історичні докази за якими необхідно трактувати таку вказівку не як динамічну, але і як агогічну, часово-фізичну, тобто яка впливає на розширення і прискорення інтонації з таким знаком [262]. Така агогічна трактовка динамічного знаку звучить як певний *вдох* і *видих*, яка створює репрезентативні референції (співвідношення) [284, с. 18], які транслюють агогічні властивості «*chanson francaise*». Так, наприклад, Олександр Таро

застосовує модель такого розширення, а потім прискорення у Мазурці *No. 41 cis-moll op. 63 No. 3*, там де не вказані знаки, однак рух мелодії вгору, а потім вниз Олександр Таро сприймає як подібні знаки. На рис. 2.5 в тактах 1-2, 2-3, червоним кольором вказані умовні знаки, які Олександр Таро виконує як розширення «<», і прискорення «>» (позначки, і номери тактів виписані червоним кольором на рисунку 2.5 належать автору роботи):

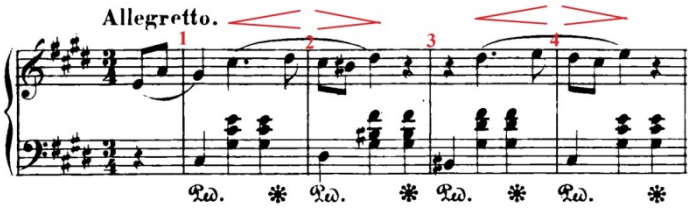


Рис. 2.5. Ф. Шопен Мазурка *No. 41 cis moll op. 63 No. 3* (*Leipzig: 1879*).

У виконанні Олександра Таро розширюються інтонації чвертки з крапкою (рисунок 2.5. 1 такт), а потім прискорення інтонації двох вісімок і чвертки – компенсує «захоплений» час (рис 2.5. такт 2).

Повертаючись до Ноктюрну до-дієз мінор, відзначимо що пасажі в правій руці на третій долі в тактах 57, 59, 60 позначених на Рис. 2.6.(номери тактів виписані червоним кольором на рисунку 2.6. належать автору роботи) Олександр Таро виконує антологічним чином, розширюючи рух шістнадцятих вверх і прискорюючи рух шістнадцятих вниз:

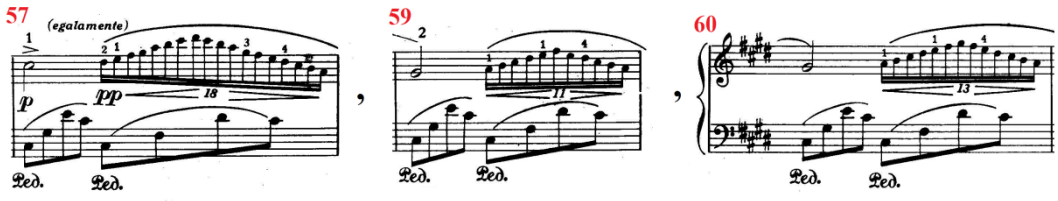


Рис.2.6. Ф.Шопен Ноктюрн cis moll(A.Cortot, Paris: Salabert, 1945)

Така особливість прочитання інтонації і графічного знаку в творах Ф. Шопена виступає як графічно-звуковий символ репрезентації Олександра Таро, який буквально пронизує твори альбому і утворює референції з образами французької музичної культури.

З вище наведеного порівняння можна усвідомити три різних розуміння «інтимної лірики» Шопена. Три різних сучасних піаніста трактують її схоже як маркер романтичної душі, але відтворюють зовсім по-різному. Андрій Гаврилов передає інтимний стан музики в більш стрімких сплесках інтонацій, в яких ми чуємо невербальні вираження тонких емоцій. Нельсон Гарнер віддає перевагу ясності конструкції ноктюрну як рухливої форми, а також вокалізації мелодійного малюнка. У Олександра Таро музика Ноктюрна подається як декламаційна, емоційно-стримана оповідь, рефлексивна передача сумного настрою.

У медіа-репрезентації альбому *«Chopin: Journal Intime»* (2009) Олександр Таро на перший план висуває інтелект і в рамках цього підходу пропонує бездоганний еквівалент салонного музикування: техніка його віртуозна, найдрібніші деталі виконання продумані. Позбавлена відкритої сповідальності, нейтральність О. Таро можна порівняти з відстороненою позицією психоаналітика, який розшифровує чужу підсвідомість. Емоційна стерильність тут може збентежити того, хто звик до іншого Шопена: тихого, сумного і зворушливого.

2.5. Ноктюрни Ф. Пуленка як паризька «фантасмагорія»

У XX сторіччі жанр ноктюрну оновив свою семантику. Зникають властиві романтизму чарівні образи ночі, вокалізація інструментального письма, баркарольний акомпанемент – все те, що, починаючи з 1812 року, Європа знаходила у ноктюрнах Дж. Фільда з їх пісенними витоками. Хоч Ф. Шопен і відтворює вокальну мелодику в інструментальному тембрі, надаючи їй образу сокровенних мрій та передчуттів, але зберігає романтичну ауру ноктюрна як сповіді, «листка з альбому» – у версії О. Таро «інтимного щоденника». Як вказується в анотації до диску 1995 року, «на відміну від ноктюрнів Шопена чи Форе, ноктюрни Пуленка не є романтичними тональними поемами. Це радше нічні сцени та звукові образи публічних і приватних подій» [33, с. 3].

З попередньою традицією створені Ф. Пуленком проміж 1929 та 1938 років вісім ноктюрнів єднає адресування музики реальним особам. У чотирьох з восьми ноктюрнів є вказівки на програму: Ноктюрн №2 – «Бал молодих дівчат», Ноктюрн №3 – «Дзвони Малі», Ноктюрн №4 – «Бал-фантом», Ноктюрн №5 – «Моль». Вісім різнохарактерних п'єс написані «роздріб» у різні роки[19], втім Франсіс Пуленк сприймав їх як цикл: в останньому творі є вказівка *pour servir de Coda – an Cycle*, («служить кодою до циклу»), а також проводиться музична арка між першим і останнім творами.

Мотивами для Ф. Пуленка у створенні Ноктюрнів можуть бути як внутрішні імпульси, так і зовнішні, цілком побутові обставини. Однією з можливих причин написання циклу ноктюрнів могло бути «важке матеріальне становище Ф.Пуленка в роки написання ноктюрнів, про що свідчить лист Ф. Пуленка, який адресований Марі Бланш. Лист датований листопадом 1932 року. Тут Пуленк пише про крайню необхідність писати короткі твори на замовлення» [203, с. 66]. Чи є написані біля заголовку прізвища іменами замовників творів, залишається таємницею, але така модель адресного музичного твору може бути закладена вже в музичному змісті і бути репрезентованою у виконанні.

Кожен з ноктюрнів видавався окремо. Може тому у вітчизняних виданнях весь цикл відсутній (можна знайти лише чотири ноктюрни, виданні у радянські часи). Як цикл ноктюрни були зібрані і потім видані у Парижі під редакцією «*Haugel Éditions Alphonse Leduc»*, яка і стане нотним джерелом для аналізу циклу. Звукові образи Ноктюрнів – яскрава репрезентація французької культуру певного соціального прошарку, поведінки, гострих тем, образів, які притаманні періоду «між двома світовими війнами». Запис циклу Олександра Таро дозволяє розглянути як саме сучасний французький

[19] Хронологія створення і структура циклу: Ноктюрн №1 (Ut mageur) – 1929; Ноктюрн №2 – «Бал молодих дівчат» (*La mageur*) –1933; Ноктюрн №3 – «Дзвони Малі» (*Fa majeur*) – 1934; Ноктюрн №4 – «Бал фантом» (*Ut mineur*) – 1934; Ноктюрн №5 – «Моль» (*Ré mineur*) – 1934; Ноктюрн № 6 (*Sol majeur*) – 1934; Ноктюрн №7 (*Es mageur*) – 1935; Ноктюрн №8 (*pour servir de Coda – an Cycle*) – 1938.

піаніст репрезентує цю знаменну добу в художньому житті Парижу крізь призму сучасності.

Почнемо з розгляду ноктюрнів Ф. Пуленка як адресованої музики. Деякі присвяти Ф.Пуленка не є таємницею, і буквально дають нам вказівку на інформацію про одержувача, а деякі потребують ретельного пошуку.

Перший Ноктюрн *C-dur* (1929) був присвячений Сюзетт Шангліер – дружині близького друга Ф. Пуленка, художника Річарда Шангліера. Ім'я Сюзетт Шангліер не одноразово потрапляє у заголовки творів Ф. Пуленка. Їй присвячена п'єса з вокального циклу «Банальності» під назвою «Ридання». Тобто звукові образи Ноктюрну можуть бути репрезентовані виконавцем як портрет жінки, відображувати її темперамент, поведінку, смаки, як їх змальовує композитор. І справді, музика Ноктюрну, яка на перший погляд здається, «простою», «наївною», а іноді навіть «банальною», написана у формі рондо, у формі, яка так часто транслює нам зміни характеру людей, зміни картин і подій, як, наприклад, відомі образи у творчості Р. Шумана. «Те, що ми чуємо, є оманливо простим, коротким і ясним», пише дослідник. І далі продовжує: ноктюрн – «типово пуленківський, побудований на зворушливому, майже дитячому мелодичному малюнку, з деякими штрихами стравінського стилю» [33, с. 3] (докладно аналіз Ноктюрну №1 див. у Додатку Д).

Наступний, написаний у 1933 році Ноктюрн №2 – «Бал молодих дівчат» (*La mageur*) присвячений *Janin Salles* (Жанін Саллє). У наукових публікаціях, присвячених Ф. Пуленку, не знаходимо інформації, пов'язаної з її ім'ям. Єдиною людиною з тим же прізвищем, пов'язаним з Пуленком, був Жорж Саллє, який був онуком Густава Ейфеля, одного з архітекторів Ейфелевої вежі. Він став куратором у відділі азійського мистецтва в Луврі в 1926 році. У 1932 році Пуленк був зайнятий написанням «Бала Масок» і працював над завершенням свого фортепіанного концерту. Якраз в цей період Пуленк зупинився в Парижі у будинку Жоржа Саллє на вулиці Монмартр[253, с. 190]. Можна припустити, що існує зв'язок між Жанін і

Жоржем Саллє. З підзаголовка п’єси очевидно, що юна Жанін Саллє була в захопленні від танців.

Ноктюрн «Бал молодих дівчат» нагадує стрімку чехарду маленьких дівчаток по кімнаті. «Молоді дівчата у світі Пуленка віддаються кадрилі, танцю, що має водночас військові та театральні асоціації. За словами Вілфріда Меллерса, цей ноктюрн "є вишуканим пуленківським зображенням вразливості юності, можливо, навіть марнославства людських бажань» [33, с. 3]. Арка між першою і останньою п’єсою виявляється у вигляді «післямові», аналогічні розділи-«післямови» є наприкінці кожного ноктюрну, і останнє співзвуччя зазвичай зісковзує в мінор, не залежно від того, чи звучала п’єса в мажорі (докладно аналіз Ноктюрну №2 див. у Додатку Д).

Написаний у 1934 році Ноктюрн №3 – «Дзвони Маліну» (*Fa majeur*) – присвячений *Paul Collaer* (Пауль Коллер). Це – бельгійський музикознавець, піаніст і диригент. У 1921 році він заснував концерти *Pro Arte* в Брюсселі для ознайомлення публіки із сучасною музикою. Додатково він зміг привернути інтерес до сучасних композиторів, користуючись своїм директорством у фламандській музичній службі бельгійського радіо з 1937–1953. Завдяки циклу концертів *Pro Arte*, Коллер мав контакти з багатьма музикантами, включаючи Ф. Пуленка. Досвід П. Коллера як музиканта в поєднанні з його контактами з іншими музикантами дозволили йому стати фаховим музикознавцем, писати книги про музику і музикантів, таких як Жан-Себастьян Бах (Брюссель, 1936), Даріус Мійо та ін.

Малін або Мехелен – рідне місто Пауля Коллера. Він розташований на півдорозі між Антверпеном і Брюсселем у Бельгії. (Французи називають його «Малі»). В Європі це місто широко відоме своїми карильйонами – «музикою дзвонів». Собор св. Румболда (який будувався починаючи з XIII ст.) має дзвіницю заввишки в дев’яносто сім метрів, де загальна кількість дзвонів досягає 97 одиниць. Третій ноктюрн і був написаний Ф. Пуленком в місті Мехеліне. Тут питання: де нічний образ? Чому ноктюрн? Прослухавши

середню частину ноктюрна можна спробувати прийти до відповіді – якийсь нічний привид дзвонів, можливо старина століть, яку бачив собор, або ці божевільні вигуки попереджають про якусь катастрофу або механізми годинника зійшли з розуму [264, с. 28–29].

Кожний відвідувач міста Мехелен, який чує дзвони собору св. Румбольда і не уявляє, що серед дзвонів, які були відлиті для собору є дзвони ще XVII століття, і коли ви чуєте такий дзвін, ви чуєте саме той дзвін який чули люди більше трьох століть тому. Дзвони звучали і в гарні часи, і в жахливі. Перший розділ Ноктюрну такти 1–41 – мажорний, ясний, закінчується тишою – Ф. Пуленк пише вказівку «silence» (від фр. мовчання безмовність»), нарешті, постає нічний образ – нікого немає, порожня площа:

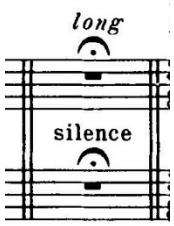


Рис. 2.7. Ф. Пуленк Ноктюрн №3 (*Francis Poulenc, Nocturnes, Paris,* 1939)

Даний такт з паузою і вказівкою «silence» тричі з'являється протягом середнього розділу Ноктюрну (в тактах 42, 60, 67). Розділ буквально жахає несподіваним вступом, одразу після тонічних квартово-квінтових гармоній з благозвучними терціями в тоні *pianissimo* з'являється відтінок *forte*, звучать акорди зменшеного складу з додаванням малих секунд, які зриваються змісця за допомогою форшлагу, після благозвучної реверберації відзвуків дзвонів першого розділу, октава, яка з'являється в басу і означена вказівкою «sec» («сухо»), буквально суперечить природі дзвонів (Рис. 2.8.). Музика виконується, згідно вказівки автора, «*Agitè et mystèrieux*» («Містичний, схвильований і загадковий»):

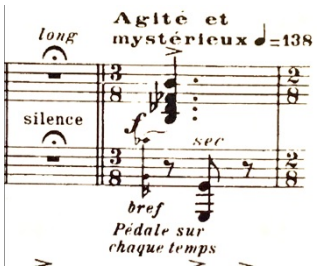


Рис. 2.8. Ф. Пуленк Ноктюрн №3 (*Francis Poulenc, Nocturnes, Paris,* 1939)

Реприза повертає у благозвучність «малинового дзвону», Ф. Пуленк пише вказівку *melancolique,* підкреслюючи тон звучання *pianissimo*, і просить виконавця взяти ліву педаль на останні одинадцять тактів, що вимагає від виконавця ефекту ніби все поступово зникає. Останні два звуки Ноктюрну виписуються ніби флажолетом, тобто октавою вище взятої тактом раніше терції, додаючи вказівку *laisser vibrer («*нехай вібрує, піти вібруючи»*):*

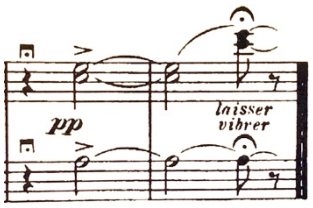


Рис.2.9. Ф. Пуленк Ноктюрн №3 (*Francis Poulenc, Nocturnes, Paris*, 1939)

Точні виконавські вказівки Ф. Пуленка на певні стани сприйняття дзвонів св. Румболда, його суб'єктивна точка зору стає графічною репрезентацією вражень від реального міста, трансформованого у свідомості автора у загрозливий символ.

Ноктюрн №4 «Бал фантом» (*Ut mineur*) присвячений *Julien Green* (Жюльєн Грін) – американському письменнику, який народився в Парижі в 1900 році. Його батьками були американці, які виховували його дуже строго і релігійно. Він був протестант, але через два роки після смерті матері перейшов у католицьку віру. У 1920 році він змінив своє ім'я Джуліана на ім'я Жюльєн. Хоча Жульєн був американцем, він писав виключно французькою мовою і був першим іноземним громадянином обраним в організацію *L'Académie française*, засновану в 1635 році. Від більшості робіт Гріна, дуже сильно віє його релігійними католицькими переконаннями. Можливо, на цьому ґрунті і виникла дружба Пуленка з Гріном.

Четвертий ноктюрн був написаний Ф. Пуленком під час перебування в Римі в 1934 році. П'єса відкривається епіграфом з твору Ж. Гріна «Мрійник», написаного в тому ж році. «Жодна нота вальсів і шотландських танців, які лунають в будинку, не втрачалася долітаючи до хворого, і він якби брав участь у святі і міг мріяти на своєму убогому ложі про прекрасні дні своєї молодості». Цей фрагмент літературного тексту має автобіографічний характер, адже на той час Жюльєн Грін був інвалідом і, прикутий до ліжка, проіснував до кінця життя.

Ноктюрн дотримується максимального піанісимо, в кульмінаційних епізодах (якщо такими їх можна назвати) динаміка доходить до *mP*. Тут є якась подібна паралель з музикою Р. Шумана і його карнавальними образами. Говорячи про цю п'єсу, варто акцентувати одну з основних ідей циклу: дуже часто в кожному з Ноктюрнів в тих місцях, де, здавалося б, повинен звучати мажор, композитор спеціально вводить терцовий звук мінору, тим самим кожен раз затемнюючи колорит (докладний аналіз Ноктюрну №4 див. у Додатоку Д).

Ноктюрн №5 «Моль» (*Ré-mineur*), написаний у 1934 році, був присвячений дизайнеру Жану Мішелю Франку (*Jean-Michel Frank*).[20] З ним композитор познайомився в 1929 році в Вікомтє на *Vicomtesse de Noailles*, куди обох запросили забезпечити музику і декор для свята[21]. Існує припущення *W.H Mellers*, що Ноктюрн № 5 відтворює образ нічної сцени, яка доповнює образ міській площі Маліна. Дослідник впевнений, що Ф. Пуленк втілив своє відчуття скороминущості життя, де люди, – як метелики. З цієї точки зору початок ноктюрна може зображати мерехтіння [264, с. 33].

[20] Жан-Мішель Франк (1895-1941) народився в багатій родині. Він пішов в школу в 1911 році, але незабаром пішов зі школи після того як двоє старших братів були вбиті в Першій світовій війні, батько закінчив самогубством, а його мати потрапила до психіатричного закладу. У 1920 році сімейний спадок зробив його багатим. Відомість йому принесли дизайнерські роботи, які відрізнялися класичністю пропорцій, простотою прикрас з обробкою в стилі бароко та Ренесанса у поєднанні з елементами сюрреалізму. Франк покінчив життя самогубством в 1941 році, стрибнувши з Манхеттенського багатоповерхового будинку в Нью-Йорку. Прикладом унікальності робіт Жана-Мішеля Франка є колекція домашніх меблів для елітного французького лейблу Hermès, яка була створена в 1924 році, яка до сих пір вважається класичною і культовою.

[21] Це саме та подія, завдяки якій Ф. Пуленк написав свою «*Aubade*» («Ранкову Серенаду»).

Постійне дисонансне звучання секунд і стрімкий рух начебто змальовують процес, «коли дуже красивий святковий одяг стає невблаганно старою річчю» [264, с. 33]. Використання тричастинної форми апелює до тих шопенівських ноктюрнів, де світлий тихий образ експозиційного розділу змінюється на трагічний образ в середині. Аналогічний контраст у Ф. Пуленка часто ніби відтворює примари, які ведуть кудись, можливо, в реальність, а можливо, несучи далеко у казку.

Ноктюрн №6 *соль-мажор* присвячений Вальдемару Стренгеру (*Waldemar Strenger*)[22]інформація про якого відсутня у науковій і біографічній літературі. *W.H Mellers* бачить цей твір як «вітер, що проноситься крізь темряву» [33, с. 3] Написаний в формі рондо, ноктюрн поєднує калейдоскоп контрастних образів, крізь оптику якого теми трансформуються, ніби перефарбовуються у новий колір тональностей. Гнучкість вказівок на певний тон виконання кожного фрагменту іде усупереч технічної буквальності натиснення клавіші(докладний аналіз Ноктюрну №6 див. у Додатоку Д).

Шанувальники творчості Ф. Пуленка добре знайомі з його «Ранковою серенадою» для фортепіано і камерного оркестру, де кожна частина і тема є ніби живою персоною казкового театру. У шостому ноктюрні виникають буквальні аналогії з образами «Ранкової серенади», де кожна партія інструменту персоніфікується. І якщо б Ф. Пуленк дав би назву, наприклад, «годинник», інтонаціям в партії лівої руки епізоду (рис. 2.10., тт.16–23) ноктюрна, то ми б отримали графічну репрезентацію образу, який чітко проступає в останній частині «Ранкової серенади» – інтонація трьох вісімок з квартовим або терцовим стрибком від першої вісімки до другої з поверненням до першої вісімки:

Рис. 2.10.Ф. Пуленк Ноктюрн №6 (Francis Poulenc, Nocturnes, Paris, 1939

[22] Інформація про якого відсутня у науковій і біографічній літературі

Дана інтонація не набула б такого змістового навантаження, якщо б Ф. Пуленк не виокремив її після закінчення другого рефрену (Рис.2.11, тт. 40–42), вказавши «*sans pédale*» («без педалі»), і в такий спосіб конкретизувавши прозорий тон інтонації:

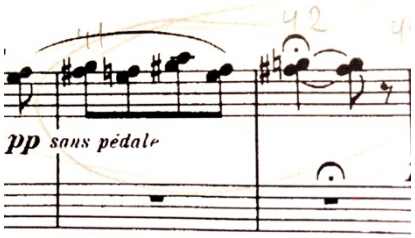


Рис. 2.11. Ф. Пуленк Ноктюрн №6 (Francis Poulenc, Nocturnes, Paris, 1939

Ця інтонація (Рис. 2.12) зустрічається далі у фактурному викладі середнього прошарку, набуваючи більш завуальованого вигляду:

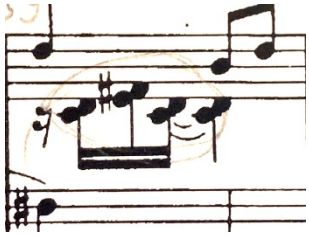


Рис. 2.12. Ф. Пуленк Ноктюрн №6 (Francis Poulenc, Nocturnes, Paris, 1939

Гармонія епізоду (тт. 16–30) репрезентує один з принципів художньої техніки імпресіонізму «світла-тіні»[23], де фонізм гармоній утворює вливає на характер гармонії: – в шістнадцятому такті звучить гармонія першого великого септакорду до-мажору, гармонію якого, мелодія ніби сплітає, і вже у дев'ятнадцятому такті колорит ноти «до» змінюється на гармонію другого септакорду сі-бемоль мінору(малого мінорного). Це – один з засобів швидкого переходу від тональності до тональності, також застосовується загальний звук між першим і другим акордом – виникає образ тіні. Роль появи світла після тіні виконує повернення до до-мажору, але тепер вже лідійському нахилі (з «фа-дієзом» у т. 20). Таке ж співставлення відбувається і далі, де ефект «світло-тіні» з'являється між гармоніями другого

[23] «Імпресіоністів більше цікавив вплив світла на предмет, аніж точне зображення форми, бо вони вважали, що світло має тенденцію розмивати обриси форми і відображати кольори навколишніх предметів у тіні» [188].

гармонійного септакорду *мі-бемоль мажору \ мі-бемоль мажору* і гармонією першого септакорду *фа-мажору*.

Друге проведення теми рефрену (тт. 32–40) звучить в тональності сі-бемоль мажор вже у новому для нього динамічному тоні – *forte* і гармонізація поступово змінює мелодію, призводячи до кульмінації з гармонією другого ступеня нонакорду вже до *сі-бемоль мінору* і, нарешті, до шостого гармонічного септакорду. Даний музичний фрагмент створює аналогії з візуальними законами, коли вигляд предмету під іншим кутом і освітленням змінюються, але сутність предмету залишається незмінною. Звук «сі-бемоль», який постійно ніби «перевдягається» у тони гармоній різних тональностей (*сі-бемоль мінор, ре мінор, соль мінор*), репрезентує оманливість першого погляду на людей і явища природи, які змінюються, коли постають в інших обставинах або з точки зору інших людей.

Ноктюрн №6 обрамлюється тонічним рефреном (тт.62–75) в динамічному тоні *pianissimo*. Твір завершується кодою – авторським коментарем до попереднього розвитку. Ф. Пуленк створює раптову модуляцію в *соль-мінор* (*ДД* до *сі-мінору*, друга «неополітанська» ступінь *сі-мінору*, друга «неаполітанська» до *мі-бемоль мажору, енгармонійна четверта ступінь до мі-бемоль мажору*, тонічний секстакорд *мі-бемоль мажору*). Закінчення у однойменному мінорі не сприймається у перебігу «музичних подій» ноктюрну, а стає зміною авторського погляду на них.

Ноктюрн №7 *Мі-бемоль мажор* присвячений Фреду Тімару, про якого не знайшлося свідчень в біографії Ф. Пуленка. Музика ноктюрну занурює у рухливу *(Assez allant – досить жваво, ММ* = 84 чверть*)*, гнучку триголосну фактуру, де фразування розділюється по тактах, передаючи коротенькі репліки на одному подиху, декламаційність мелодії відчувається завдяки можливості «подиху» між вісімкою з крапкою і затактовою шістнадцяткою. Перші вісім шістнадцяток в партії лівої руки, які викладенні у скрипковому ключі на тлі гармонії другого септакорду, дрібняться по вісім, а потім, з третьої долі такту, викладаються групами по чотири шістнадцятих, що надає

лету фактурі, яку призупиняють синкоповані вісімки середнього голосу, не навмисно вплітаючись у динамічний тон *mp* (рис. 2.13):

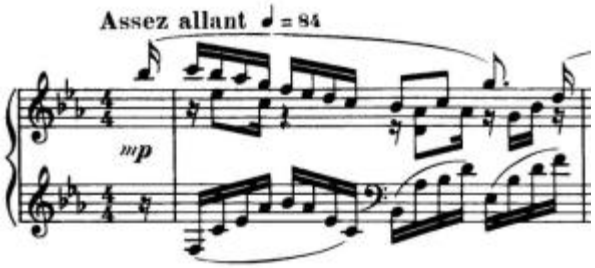


Рис. 2.13.Ф. Пуленк Ноктюрн №7 (Francis Poulenc, Nocturnes, Paris, 1939)

Тріо голосів нагадує живе, текуче щебетання дівчат, у кожної з яких своя думка, два крайні голоси створюють діалог, а середній ніби піддакує двом іншим і не дає зовсім прискоритися крайнім голосам. «У сьомому ноктюрні наші *jeunes filles* знову танцюють або прогулюються теплою літньою ніччю. На думку Меллерса, "оскільки в сьомому ноктюрні (1935) згадуються молоді дівчата, то цілком логічно, що Пуленк завершує цикл епілогом"» [33, с. 3].

Складна тричастинна форма Сьомого Ноктюрну по-перше, надає можливість таким дівочим персонажам трішечки розвинути власні репліки, ніби «розговоритись» в рамках простої трьохчастної форми першої частини і прийти до динамічного тону *mf* місцевої кульмінації передавши основну тему *до-бемоль мажор* нижньому голосу, яка коментована автором *légerement en dehors (злегка не в собі)* (11 т), а по-друге дає простір для контрастного середнього епізоду, де вступає нова тема. Тут виникає інший діалог, в партії правої руки з’являється тема, протилежна за метро-ритмічною будовою до теми першого розділу, вона викладена акцентованими чвертями, що підкреслюють кожну долю такту (лінія окреслена красним кольором на Рис.2.14., в 17), а завершується тема ямбічною інтонацією, що ніби надає наказ (інтонацію, яка окреслена червоним кольором на Рис.2.14., у такті 18):

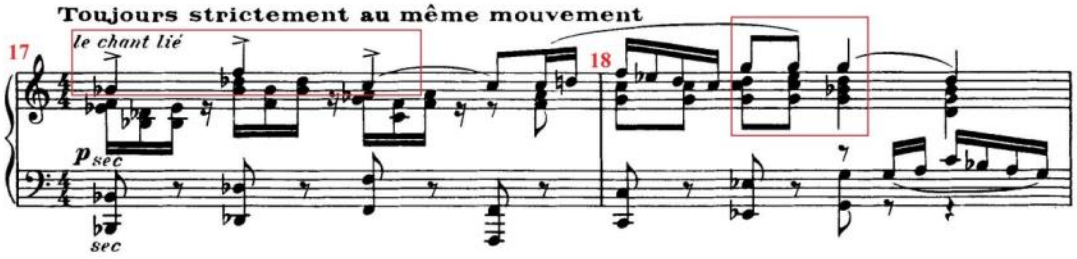


Рис. 2.14. Ф. Пуленк Ноктюрн №7 (Francis Poulenc, Nocturnes, Paris, 1939)

Така ямбічність з додаванням до басового і середнього голосу авторської вказівки «sec» («сухо»), з одного боку, створює суворий, наказуючий образ, а з другого, – «le chant lié» («зв'язувати немов пісню») сприяє подальшому пом'якшенню через лігу між акордами третьої і четвертої долі 18 такту, створюючи жіночій образ «*une maman stricte*» («суворої мами»). В 19 такт виступає відповіддю на стверджувальну репліку 17–18 татку – діалог підкреслюється початком з сильної долі інтонацією низхідної квінти, яка так схожа на інтонацію теми 17 такту (Рис. 2.15):

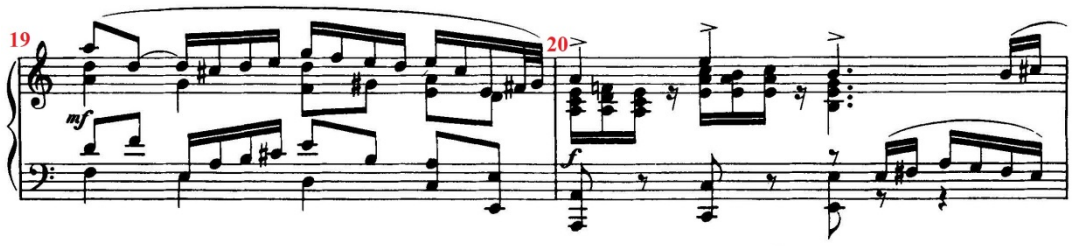


Рис. 2.15. Ф. Пуленк Ноктюрн №7 (Francis Poulenc, Nocturnes, Paris, 1939)

Тема, яка повторюється в 20 такті відповідає на тему 19 такту з більшою наполегливістю – автор пише динамічний тон *forte,* який підіймає загальну напругу, тональність спускається півтоном нижче у *ля-мінор,* порівняно з тональністю *сі-бемоль мінору* 17 такту, здвиг у більш щільний басовий колорит надає темі більшої загрозливості. Але тема у подальших чотирьох тактах поступово перетворюється на кантилену, перехоплюючи з музики першого розділу затактовий метро-ритм, поступово розширюючись у метрично збільшеному 24 такті. Фактурно розчиняючися, вона залишає після себе один тонічний звук *мі-бемоль* під лігою, який затихає. Ф. Пуленк пише вказівку *céder un peu (трохи поступитися).* Реприза повертає мі-бемоль мажор. *Le chant bien marque (влучно помічена пісня)* – таку вказівку надає

Ф. Пуленк коді Ноктюрну, яка натякає на прихований наскрізний зв’язок між авторськими коментарями для всіх номерів циклу.

Останній Ноктюрн №8 композитор залишив без присвяти. Як і у циклі М. Равеля «Valses nobles et sentimentales», де останній вальс об’єднує під загальною метро-ритмічною, гармонійною ідеєю басу «соль» теми усіх вальсів, у циклі Ф. Пуленка остання п’єса представлена художнім комплексом інтонацій і образів всього циклу, так остання п’єса може презентувати вихід акторів на сцену після виступу. Проте Пуленк єднає своїх «персонажів» в інший спосіб, ніж М. Равель. Попередній музичний матеріал викладається у хоральній фактурі. Темп «très modéré» («дуже помірно») і метрична пульсація (ММ=72 для чверті створюють дуже комфортний рух для співу. Авторським підтвердженням вокалізації ноктюрну також стає вказівка в нотах до використання педалі – «metre beaucoup de pédale (le chant doucement en dehors, les batteries discretès)» «(додавати багато метричної педелі “вокал м’який, стримуючи удар”)» – вказівка на вокалізацію туше – додавання педалі до кожного звука може виконанню максимальної співучості.

Цикл ноктюрнів також поєднується тонально. За ключовими знаками альтерації тональність останнього ноктюрну – соль мажор, але завершується музика на тоніці «до». Ритмічне зерно теми восьмого ноктюрну – чверть – чверть з крапкою – вісімка є схожою ритмоформулою теми Першого Ноктюрну, яке починається з синкопи.

Ритмоформула першого такту Восьмого Ноктюрну:

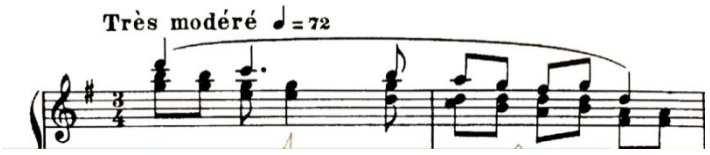


Рис. 2.16. Ф. Пуленк Ноктюрн №8 (Francis Poulenc, Nocturnes, Paris, 1939

Ритмоформула Першого Ноктюрну:

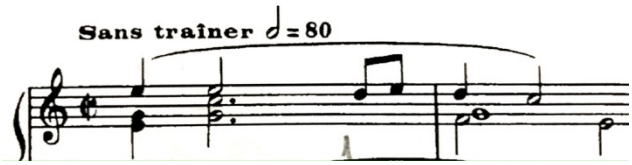


Рис. 2.17.Ф. Пуленк Ноктюрн №1 (Francis Poulenc, Nocturnes, Paris, 1939

Подальше трансформування основного метро-ритмічного звороту теми у затактову інтонацію є тотожною з Першим Ноктюрном.

Ритмоформула Ноктюрну №8:

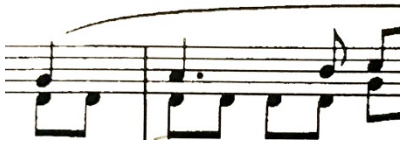


Рис. 2.18. Ф. Пуленк Ноктюрн №8 (Francis Poulenc, Nocturnes, Paris, 1939

Ритмоформула Ноктюрну №1:

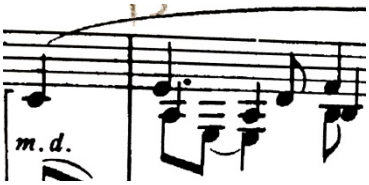


Рис. 2.19. Ф. Пуленк Ноктюрн №1 (Francis Poulenc, Nocturnes, Paris, 1939

Вимога щодо вокалізації Ноктюрну проступає у вказівках автора до певних фактурних йому властивих рішеннях «très à l'aise» («дуже зручно»), які можуть бути зіграні швидко без уваги на кожний звук. Такий коментар Ф. Пуленк надає саме улюбленому для нього способу поступового викладу гармонії – кожний звук акорду виписується по черзі, де за основу взятий суто клавесинний прийом *arpegato,* але з затримуванням кожного звуку:

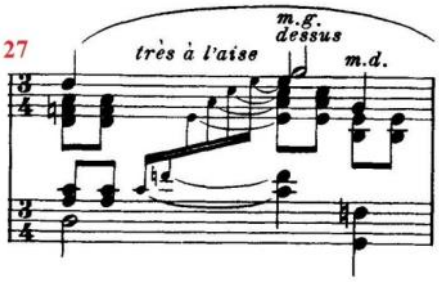


Рис. 2.20. Ф. Пуленк Ноктюрн №8 (Francis Poulenc, Nocturnes, Paris, 1939

Таке фактурне рішення неодноразово застосовувалось Ф. Пуленком як інтонування важливості кожного тону акорду, а також, у такий спосіб,

створюється довша хвиля реверберації акорду, підкреслюється його акцентуація і розширення з точки зору агогіки розташування співзвуччя у часі. Такий виклад схожий на фактурні рішення у «Павані на смерть інфанти» М. Равеля, а також, на вступ Ноктюрну сі-мажор Ф. Шопена ор.62, №1:

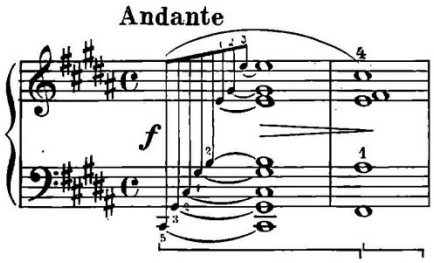


Рис. 2.21. Ф.Шопен, Ноктюрн ор.62, №1 (F.Chopin, Nocturnes, Alfredo Casella, Milan: Curci, 1946.)

Найважливішим змістовим акцентом Ф.Пуленка в останньому Ноктюрні і у всьому циклі є епілог – п’ять останніх тактів циклу. Виписавши останні три співзвуччя без мажорного або мінорного терцового тону Ф.Пуленк, таким чином, не дає точного коментарю на відповідь, яким для нього є цикл, сумним чи більш стверджуючим, радісним… Це питання залишається на розгляд виконавцю і слухачу:

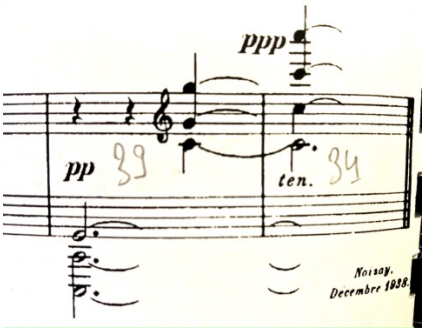


Рис. 2.22. Ф. Пуленк Ноктюрн №8 (Francis Poulenc, Nocturnes, Paris, 1939)

Як вже наголошувалося, кожний з восьми ноктюрнів має свій епілог, який за гармонією, фактурою, метро-ритмом відрізняється від попереднього тематичного матеріалу, але «епілоги» першого і восьмого ноктюрнів між собою споріднені. Їх тематизм майже не відрізняється, вони створюють змістову арку, яка об’єднує цикл. Епілог Першого Ноктюрну довший за структурою і займає 6 тактів, на відміну від п’ятитактового епілогу останнього ноктюрну. Чітко проступає тональна різниця між епілогами: у

першому номері при основній тональності *до-мажор* у коді стверджується *мі-мажор*, який модулює до *до-мажору*, тоді як в останньому ноктюрні епілог починається з тону *до-мажору* і завершується ладовою невизначеністю на тоні «до». Епілог першого ноктюрну завершується насиченим до-мажорним нонакордом без септового тону з ноною в мелодійному голосі, у якому двічі підкреслюється терція акорду що створює насичену хвилю обретонів виключно мажорного колориту (див. Додаток В, приклад 5).

Епілог останнього Ноктюрну завершується співзвуччям тоніки до мажору без терції, в мелодійному розташуванні квінти, що створює множинність в обертонових повтореннях чистої квінти(див. Додаток В, приклад 6).

Крім того різницею між епілогами є загальний динамічний тон – більш стверджувальний тон *mf* епілогу першого Ноктюрну й інтимний тон *pianissimo* епілогу останнього Ноктюрну. І найголовнішою ідеєю, яка буквально підкреслює ідею адресованих листів, якими стали Ноктюрни, стають три звуки «до» на прикінці епілогу останього Ноктюрну – це три крапки, які виписані у мелодійному розташуванні квінти, з вказівкою на звук, який має поступово згасати – виписанні ліги від кожної ноти, після яких, нема жодного виписаного звуку. Такі останні два такти циклу уводять у безкінечність. Такий нотний запис властивий Ф.Пуленку, протягом циклу такий прийом зустрічається неодноразово, що може бути розглянутий як самостійна «графічно-звукова одиниця», яка типова не тільки мові Ф. Пуленка, а й французького фортепіанного мистецтва:

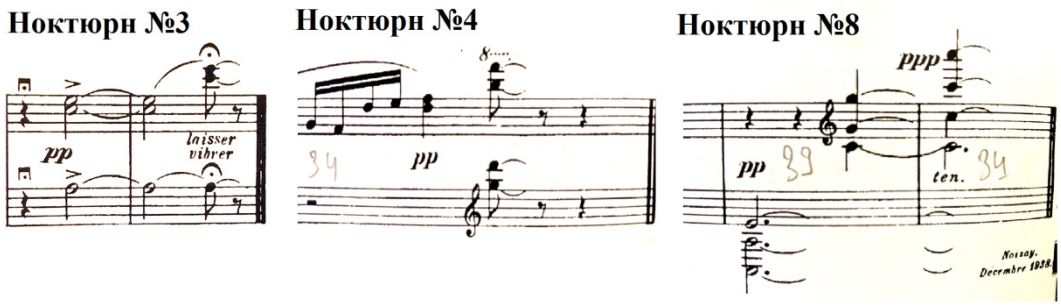


Рис. 2.23. Ф. Пуленк Ноктюрни №3, №4, №8 (Francis Poulenc, Nocturnes, Paris, 1939)

Якщо такий запис проаналізувати як знаковий феномен, то можна прийти до висновку, що такий запис є специфічним репрезентантом творчості Ф. Пуленка, хоча й більш рідше зустрічається й у творчості К. Дебюссі, М. Равеля й ін.

Граючи музику Ф. Пуленка, не можна відкинути існуючі уявлення про Париж[24]. Ф. Пуленк є спадкоємцем інтонаційних і гармонійних рішень, які так чи інакше звучали на концертних майданчиках Парижу 1920–30-х років. Таку тезу відстоює Нед Рором: «Візьміть домінантові септакорди Шопена, мажорні септакорди Равеля, прості тризвуки Форе, мінорні нонакорди Дебюссі та збільшені квартсексакорди Мусоргського. Відфільтруйте їх через Саті через додавання секстакордів водевілю (який французи називають «*Le Music Hall*»), змішайте квінту Куперена з квартою Стравінського, і ви отримаєте гармонію Пуленка» [252, с. 276].

У виконанні Олександра Таро музика Ф. Пуленка[25] постає не тільки як екстракт французького шарму, але й як втілення самої паризького «смаку життя» – дещо іронічного, інфантильного, швидкоплинного і примарного. Запис О. Таро у порівнянні із авторським виконанням Ноктюрнів [240] сприймається більш багатозначно, репрезентуючи на різних смислових рівнях сутнісні ознаки французької культури, укрупнюючи постать

[24] Критик Джей Гаррісон якось порівняв Пуленка з Парижем. «Він веселий, як Париж, сумний, як Париж. І він постійно метушиться. Його руки махають, брови вигинаються, він смикається, посміхається, гримасує. Коли говорить його рот, говорить і весь він. Якщо він не Париж, то принаймні француз. Навіть глухий не засумнівається в цьому»[33, с. 3].

[25] Запис О. Таро всього циклу увійшов до музичного альбому 1996 року, присвяченого Ф. Пуленку [110].

композитора до масштабу символічної фігури у колі його сучасників, що втілюють дух свого часу.

Ноктюрни Пуленка у виконанні Олександра Таро постають як фантасмагорія – химерні, примарні образи: іноді наївні і замріяні, раптом похмурі і глибоко трагічні, і, нарешті, як образи, що повертають нас до реальності і до авторського сприйняття світу. У звучанні піаніст підкреслює модус вислову: «Я тут і я це бачу так!», формуючи образ ліричного героя як «двійника» Ф. Пуленка, який змальовує ці «нічні картини». Інтерпретація О. Таро побудована на висвітленні багатошаровості сенсів, закладених композитором у музику, у підтексті якої наскрізною лінією стає ідея музичних інтимних листів, особистого переосмислення того, що відбулося.

2.6. «Свінгуючий Париж»: джазові стандарти Джорджа Гершвіна в фортепіанному виконавстві академічної традиції

Перші записи музичного виконавства пов'язані з початком ери звукозапису. Репрезентація оригінальної творчості в медіа залежить, як відомо, від якості звукозаписуючих пристроїв, еволюція яких під час авторськіх виступів піаніста Дж. Гершвіна у 20-х роках XX сторіччя мала відповідний рівень, не кажучи вже про рівень запису в форматі *live*. Але те, що збереглося у фоноархівах, дозволяє скласти уявлення про манеру виконання тих музичних тем, які увійшли в історію під назвою «джазові стандарти» Дж. Гершвіна. Такі пісні, як «*The Man I Love*», «*I Got Rhythm*», «*Summertime*», «*Liza*», «*Fascinating Rhythm*», «*Somebody Loves Me*», «*Swanee*», що впізнаються з перших акордів, увійшли до збірки «*Gershwin songs*», а також «Сім віртуозних етюдів на теми Дж. Гершвіна» Е. Вайлда і виконуються сучасними музикантами академічного напрямку[26]. Чи всі вони репрезентують авторський стиль виконання фортепіанних транскрипцій

[26] Так, широко відомі виконавські версії фортепіанних транскрипцій «*Gershwin songs*» А. Амлена [180], пісні «*The Man I Love*» у виконаннях О. Таро [103], П. Бартона [167]. Також популярні і збережені записи минулих часів – диск Е. Фітцджеральд 1959 р., де вона співає пісні, створені Джорджем та Айрою Гершвінами [149].

власних пісень? Про присутність у медіа творчості Дж. Гершвіна свідчать деякі джерела [25, с. 129]. Також збереглися архівні записи гри самого Дж. Гершвіна – «*Rhapsody In Blue*» [169], «*I Got Rhythm*» [168]. Свідченням зростання зацікавленності виконавців академічної традиції музикою американського композитора, серед іншого, є успішне проведення 7–10 листопада 2019 р. в Нью-Йорку IV Міжнародного конкурсу імені Дж. Гершвіна [164].[27]

Як сприймає музикант академічного напрямку, чий спосіб мислення вихований на класичному репертуарі, джазові композиції Гершвіна? У чому полягає специфіка сучасного прочитання його музики? В яких культурних традиціях маємо шукати ключ до розуміння музичної мови Гершвіна, її ритмічної та інтонаційної специфіки? Нарешті, чи може джазовий піаніст вважати себе абсолютно вільним від культури академічної традиції, граючи Гершвіна?

Джаз і культура академічної музики тісно взаємодіють в стилі Дж. Гершвіна. Показовою в цьому сенсі є ідея концерту під назвою «Возз'єднання Класики і Джазу» (1924), де вперше прозвучала «Rhapsody in Blue» з оркестром Пола Уайтмана «…Пол Уайтман, "Король джазу", був одним із сотень білих музикантів, що вели білі "джаз" групи; серед таких були Роджер Вольф Кан, Бен Сельвина, Бен Полак, Тед Льюїс, Сем Ланин, Вінсент Лопес, навіть Джиммі Дюранте» [254, с. 6–7]. Отже, музику Гершвіна вже за його життя не відносили ні до джазової, ні до академічної традиції. В. Шнайдер [254, с. 6] слушно зазначає: «Під словом "джаз" малися на увазі три відмінні одна від одної гілки американської музичної традиції, які тільки починали вирувати в американській музичній культурі 1920 років: джаз (і блюз) у виконанні афроамериканців для афроамериканської аудиторії, у вузькому соціальному колі. Цю музику можна було зрідка почути на комерційному радіо, і то вкрай локально, враховуючи специфічну соціальну

[27] Директор і головний організатор конкурсу, Майкл Буличов Оксер – американський піаніст, головний призер багатьох міжнародних конкурсів в США, Італії, Андоррі, Іспанії та Мексиці [27](*IV George Gershwin International Piano Competition 2019* [191].

структуру – сьогодні ця гілка вважається найбільш автентичною і важливою для формування джазу. Джаз (і блюз) у виконанні афроамериканських музикантів для білої аудиторії в соціальному контексті білої американської культури. І, нарешті, джаз у виконанні білих музикантів для білих глядачів у соціальному контексті білої американської культури. Цей репертуар складав основну частку всіх комерційних записів популярної музики в 1920 роках і широко транслювався як на місцевому, так і на національному рівні». «Джаз – слово, яке було використано принаймні для визначення п’яти або шести різних типів музики – це регтайм, блюз, класика і спірічуелс» » [254, с. 6–7]. Тобто вже у 1920-х закладався оригінальний репрезентативний феномен музики Дж.Гершвіна як комплекс референцій до різних типів джазової музики.

Гершвін більше, ніж будь-який інший композитор свого часу, спілкувався з афроамериканськими музикантами: він знав Уїлла Водері, Лакі Робертса, Дюка Еллінгтона; чув, як нью-йоркські піаністи грають в центрі міста і часто відвідував «Cotton Club» та інші місця в Гарлемі, щоб почути групи Еллінгтона і Кеба Келловея; через дружбу з Карлом Ван Фехтеном чув виступи Бессі Сміт та інших афроамериканських співаків на громадських заходах; в Південній Каролініщоб працювати над «Поргі і Бесс», він слухав афроамериканський госпел у сільській церкві і навіть брав участь у співах. Небажання Гершвіна використовувати термін «джаз» стосовно власної музики було результатом того, що він досить близько знав фольклор афроамериканців [254, с. 6–7]. Стиль Дж.Гершвіна авжеж вмістив у себе оригінальну творчість усіх цих персоналій, заломлення стилів яких, в свою чергу, за М. Вортовським, отримали референції в його оригінальній творчості, певним чином створили репрезентацію образів глибиних витоків джазу [284, с. 18].

Та не тільки джаз був сферою інтересів і творчих знайомств Дж. Гершвіна. Поруч із джазовою культурою існувала безліч інших

музичних стилів[28]. Злиття джазової та академічної гілок в музиці Дж. Гершвіна, перш за все, відбувається на рівні форми. Як зазначав композитор, музика може тривати протягом певного періоду часу, тільки якщо вона володіє «формою в універсальному сенсі» або написана «в серйозній формі». «Я взяв "блюз" і помістив його в більш велику і серйозну форму» [254, с. 6–7]. Тобто взявши до уваги такий величезний ареол різноманітних творчіх сплетінь, якими буквально був окутаний Дж. Гершвін, ми не можемо сприймати його творчість відокремити інших творчих напрямів, які існували у Нью-Йорку в добу його творчого становлення. Тобто сприймаючи творчість Дж.Гершвіна, можна під нею відчути величезний ґрунт неповторного комплексу зі творчості інших композиторів і виконавців його доби, який формує рухомий фокус у виконавській інтерпретації творчості Дж.Гершвіна.

Важливим для формування композитора було самобутне становлення його піанізму. Як піаніст, Гершвін у дитинстві систематичної професійної освіти не отримав, хоча згодом і мав достатньо вчителів. Та все ж найкращим з них були його природний музичний слух та непереборна тяга до музики. «Як тільки кришка піаніно була піднята, через вікно було чутно, як Джордж грав популярну мелодію дня. Я пам'ятаю, що мене особливо вразила його ліва рука. Я поняття не мав, що він може грати, і дізнався – не дивлячись на його катання на роликах, дитячі вечірки, на яких він був присутній, і попри безліч вуличних ігор, в яких він брав участь (граючи іноді з розбитим носом), він знаходив час для імпровізацій на піаніно в будинку друга», – свідчить його брат Айра Гершвін [170]. З чудовим природним талантом Джордж швидко прогресував і, менш ніж за три роки, у віці 15-ти, кинув школу (на

[28] У творах Дж. Гершвіна, Ч. Айвза, А. Копленда початку 1920-х – середини 1940 років спостерігається оригінальне з'єднання глибинної фольклорної інтонації з композиторською технікою XX ст. В Америці цей феномен був позначений як «Нова сучасна музика». Її представники освоювали нові методи композиції, які базувалися на інтеграції американського фольклору та найскладніших досягнень європейських систем композиції – політональних і контрапунктичних сплетінь, 12-тонових конструкцій, принципів колажу (Айвз); афроамериканського фольклору та єврейських канторських співів, популярної пісні, блюзу і джазу (Гершвін); мексиканського та американського фольклору, близького до стилю «country music», джазу і додекафонно-серійної техніки (Копленд) [265, с. 186].

велике розчарування своєї матері), щоб стати «піаністом» в «Tin Pan Alley» (Нью-Йорк, Манхеттен, 28 вулиця) за 15 доларів в тиждень [170]. Звідти й розпочалась його блискуча піаністична кар'єра.

Варто прослухати архівні записи гри Дж. Гершвіна, щоб мати уявлення про його виконавський стиль. Частково збереглися зразки його фортепіанних виконань: деякі акустичні та електричні записи, записи радіопередач, два звукових фільми і значна кількість роликів з піаніно [170]. Щоб оцінити виконавську майстерність і манеру Гершвіна, доречно послухати відеозапис, імовірно, з використанням електричного мікрофона, п'єси 1931 р. «I Got Rhythm» [168].

Концертний відеозапис фортепіанної транскрипції «*I Got Rhythm*» [168]. може бути розцінений як прояв дещо інших рис піанізму Дж. Гершвіна. Яскравість його концертного артистичного образу випромінює дух стихійного аматорського музикування, яке знайшло притулок в бродвейських кінотеатрах та магазинах, надаючи свого часу майбутньому великому музиканту унікальну можливість демонструвати «…молодість, енергію, бадьорість духу, які гарантовано робили його центром уваги на будь-яких громадських зборах. У нього був дивовижний дар для імпровізації» [170]. При цьому блискучий піанізм як природна обдарованість, органічна природжена якість його таланту виявляється у грі видатного музиканта дуже чітко. Питання про те, чи потрібно сучасному піаністу, виконуючи твори Гершвіна, йти слідом за такою авторською трактовкою, тобто, перш за все, прагнути репрезентувати в музиці риси індивідуального виконавського темпераменту та шукати яскравий артистичний образ, або ж орієнтуватися на приклад виваженого доволі «академічного» виконання, як в його студійному записі «*Rhapsody in Blue»*, лишається відкритим.

Має сенс порівняти різні приклади виконання популярної фортепіанної транскрипції пісні Гершвіна «*The Man I Love*», як різне заломлення уявлень виконавців академічної традиції про можливе концертне життя джазового стандарту. Так, виконавська версія англійського піаніста Пола Бартона, який

навчався в Лондонський *Royal Academy of Music* [167] – це спроба наслідувати специфіку інструментальної агогіки і звучання стилів джазової традиції, однак, як можна почути, музична інтонація не завжди переконує, дихання дещо рване, агогіка акордових мелодійних побудов (верхні пласти фактури) в значній мірі перебільшена. Виконання практично «звільнене» від розрахунку часу, тобто (з точки зору академічного канону) час, витрачений «на свободу» («відтяжку»), надалі не компенсується, точність метричної організації порушується, як і «золоте правило» виконавця: «якщо взяв час – потрібно повернути» (якого, до речі, Гершвін дотримується завжди). Якщо побудова мелодії в часі лишає враження грубуватості й певної «вторинності», то, як безсумнівний плюс цієї виконавської версії, слід відмітити величезну увагу до гармонії як такої, до вертикалі і балансу всередині акорду – гармонія у Бартона «дихає» і рухається.

Такий підхід може бути виправданий, оскільки гармонія пісень Гершвіна різноманітна, яскрава та винахідлива. Гармонія, розкриваючи потенціал мелодії, підпорядковується її диханню. Виникає потреба в мелодичній лінії *Rubato* специфічного, генетично іншого роду, ніж в інструментальній музиці. Так, манеру виконання пісні Гершвіна «*The Man I Love»* визначає початкова композиторська ремарка: «*Slow and in singing style*» (див. Додаток В, приклад 7).

Як же потрібно «співати» гершвінівську мелодію? Яким агогічним принципам підпорядковувати музичний час? Чи, можливо, мелодію варто просто стилізувати в манері нью-йоркської *Tin Pan Alley*? Відповідно до думки Гершвіна, яку наводить В. Шнайдер, «популярні пісні “вмирають в ранньому віці” і незабаром повністю забуті, в результаті того, що їх співали і грали занадто багато, коли вони були живі, особливо з моменту винаходу фонографа і тим більше, радіо. Через свою природу, такі мелодії “не можуть витримати напруги своєї ж популярності”» [254, с. 96–97]. Та сам Гершвін створив багато чудових мелодій, які не втрачають своєї популярності. Серед них – пісня «*The Man I Love*», в якій втілені типові риси форми та

інтонаційного змісту мелодій Гершвіна, зокрема, її 32 тактова побудова з чіткою внутрішньою формою AABA є найбільш поширеною композиційною моделлю (там само). Отже, увага до виконавського прочитання мелодії особливо необхідна.

Сьогодні доступний запис гершвінівської «*Songbook*» 1959 р., здійснений Еллою Фітцджеральд [149]. Композиція «*The Man I Love*» в її виконанні може бути одним з можливих орієнтирів в інтонуванні основного мелодичного голосу, розрахунку його розгортання в часі, показі інтервальних «натягів» та мелодичних інтенцій в музиці Гершвіна.

Вокально-джазова манера Е. Фітцджеральд передбачає іншу часову організацію мелодії, відмінну від тої, що пропонує П. Бартон – рух її вокальної декламації-інтонування та імпровізаційних вокалізів то прискорюється, то дещо сповільнюється, тим самим створюючи «компенсований час» музичного твору (вищезгадане «золоте правило»), і це при м'якому, невимушеному, природно-легкому диханні. Прислухаючись до співачки, ми отримуємо можливість імітувати на інструменті агогіку джазового вокалу. Останній, в свою чергу, нерідко уподібнює голос досконалому музичному інструменту: «Фіцджеральда, часто вважають музикантом, який популяризував скат,[29] запис Фіцджеральд пісні "How High the Moon" є чудовим прикладом цього стилю» [149]. Під час пісні голос Елли імітує тони та діапазони духових інструментів. Її голос стає ще одним інструментом у пісні. До того ж, співачці притаманне ідеальне природне відчуття ритму. Якщо виконувати мелодію Дж.Гершвіна спираючись на виконавську манеру подібних інтонацій Елою Фідзжеральд створюється репрезентування вокального досвіду співачки у референції з техніками уподібнення вокалу джазовим духовим інструментам.

Ритмічна організація музичних творів Гершвіна заслуговує на окрему увагу. Широко відомий принцип джазового синкопування, тобто

[29] Скат-спів — це стиль джазу, в якому співак використовує свій голос, як саксофон або труба, щоб співати імпровізовані музичні ноти, мелодії та мотиви [151].

акцентування відносно слабких метричних часток такту, коли, наприклад, в чотиридольному метрі вони стають вагомішими, ніж 1 і 3 долі, також часто третя доля в трьохдольному метрі несе більше смислове навантаження, ніж друга: цей принцип працює і в творах Гершвіна, де він має очевидне фольклорне походження. Наприклад, ударна метро-ритмічна структура з першої прелюдії циклу «Три прелюдії для фортепіано» з ремаркою «Allegro ben ritmato e Deciso», яка з'являється в 3 такті і пронизує всю прелюдію (рис. 2.24 тт.3–4), імовірно, сходить до протестантської афроамериканської церковної музики, на якій композитор добре знався, що здійснює графічну репрезентацію (як присутність) її ознак в творі Дж.Гершвіна через ритмічні символи:

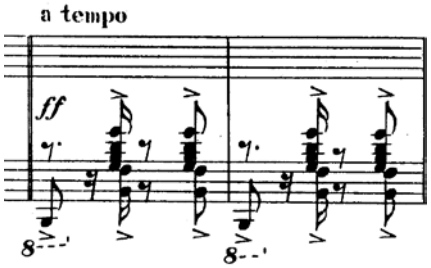


Рис. 2.24. Дж. Гершвін. Три прелюдії для фортепіано.

Якщо розкрити похідні такого ритму як здійснення присутності ознак протестантської афроамериканської церковної музики то виходить що друга і третя долі часто виконувалися сплесками, а сильна могла підтримуватися легким притопуванням. Третя доля в такому ритмічному (етнічному) варіанті несе рівне смислове навантаження з першою, таким чином утворюючи ямбічну структуру. Вважається, що ритм в музиці Гершвіна прийнято «розгойдувати». Однак, як вказує Д. Гібонс, в цьому слід бути обережним: «... всупереч деяким сучасним інтерпретаціям, розгойдування ритму Гершвіна було дуже стриманим і дуже тонким» [170], в чому ми мали змогу переконатися при розгляді авторських виконань «*Rapsody in Blue*» та «*I Got Rhythm»*.

Виходячи з названих вище музичних особливостей, виокремимо певні інтерпретаційні константи, які враховуються виконавцями творів Гершвіна у

створенні репрезентативних доміант, властивих його творчості, а саме: а) наслідування агогіки та мистецтва «легкого дихання», притаманних вокальній джазовій манері інтонування мелодії; б) «дихаючої» гармонії (з її колористичним «смакуванням»), коли темброво розцвічені окремі тони акордів, в постійному зв'язку один з одним по вертикалі та горизонталі, підпорядковуються власному музичному часу і утворюють мобільний вертикально-горизонтальний баланс; в) відчуття ритмічної природи його музики, де панує принцип ударного акцентування за зразком джазових оркестрів 1920–30 рр., який має згадувані вище етнічні коріння. Ці принципи мають поєднуватися на базі академічної виконавської культури, яка зберігає величезний емпіричний комплекс, що зріс на музиці Бароко, класиків і романтиків.

У сучасному медіа-просторі існує альбом Олександра Таро «Свінг в Парижі», куди увійшли дві композиції Гершвіна: «*The Man I Love*» і «*Do it Again*!». Присутність музики Гершвіна в альбомі з такою назвою не випадкова, творчість Дж.Гершвіна не однарозово асоціювалася з атмосферою Парижу (наприклад, у відомій симфонічній поемі Дж. Гершвіна «Американець у Парижі»). Популярністю на Інтернет-ресурсі You Tube користуються три різних інтерпретації О. Таро «*The Man I Love*», де кожен відеозапис оригінальний по-своєму [84, 85, 103]. Виконання різні, але при цьому концепція деталей – мелодичних побудов, організації ритмічних акцентів, як і репрезентація комплексу образів стилю Гершвіна, зберігається. Вишуканість паризького салону – це те, що є у Таро. Музикант має почуття міри і використовує весь спектр виразних засобів академічного піанізму. При цьому розгортання мелодичної лінії відбувається органічно й невимушено, натякаючи на вокальні жанрові зразки, вільне дихання і «блюзову» артикуляцію джазових вокалістів; ритмічна акцентуація ненав'язлива, та ясно відчутна, з характерним смисловим навантаженням четвертої долі. Такий «підхід Таро», безумовно, найбільш наближений до еталонного. Відзначимо також, що ніхто з сучасних виконавців не мав наміру приміряти концертну

«маску» стихійного музичного аматорства, віддаючи данину поваги композиторському і піаністичному генію Гершвіна.

Сьогодні музиканти, які беруть участь в конкурсі Гершвіна, виконують у конкурсному прослуховуванні цілком академічні твори композиторів усього світу, демонструючи таким чином приналежність Гершвіна до світової музичної класики. Для того, щоб бути допущеним на конкурсне прослуховування в Нью-Йорку, необхідно пройти регіональні відбіркові тури, в тому числі – в Латвії (Ризі), де вже брали участь і піаністи з України. Необхідно пройти й відеовідбір. Учасниками IV Міжнародного конкурсу імені Гершвіна восени 2019 р. стали виконавці академічного напрямку з України, Німеччини, Естонії, Китаю, Канади, США та ін. Конкурс пройшов в трьох вікових категоріях, від восьми до 37 років. Згідно з його вимогами, учасниками були представлені як обов'язкові твори Гершвіна, так і, у переважному обсязі, твори композиторів академічного напрямку, серед них – «Чакона» І. С. Баха-Ф. Бузоні, Соната для фортепіано *op. 53 C-dur* Л. ван Бетховена, Соната *h-moll op. 58* Ф. Шопена, «Екскурсії» *op. 20* С. Барбера (*IV George Gershwin International Piano Competition 2019*). Показово, що для передання стилістичних особливостей музики Гершвіна при виконанні його творів, конкурсанти вдавались до імітації не джазовых інструменталістів, а джазовых вокалістів, приходячи до розуміння інтонування через природу голосу.

Виконання транскрипцій Гершвіна піаністами академічної традиції глибоко індивідуально. При цьому вирішується комплекс завдань:

– По-перше, в музиці має бути репрезентований тобто відтворений досвід яскравого, колоритного життя Гершвіна, коли в Америці 1920–30 рр. змішувались художні явища етнічних культур різних народів багатонаціональної країни, афроамериканської та «білої» музики, своєрідним продуктом синтезу яких і стало мистецтво джазу. Отже, передбачається створення певної стилізації, яка б у той чи інший спосіб натякала на образ і

дух тих часів. Багато виконавців цим і обмежуються – саме так прийнято грати транскрипції в домашньому музикуванні.

– По-друге, кожен виконавець втілює власний життєвий досвід виконавської традиції, до якої належить. Тоді ми отримуємо «китайського» «французького», «одеського» Гершвіна… Інакше кажучи, виконавець обов'язково привносить в своє прочитання культуру академічного піанізму своєї виконавської школи, адже джазові музиканти не грають транскрипцій, вони імпровізують, використовуючи джазові стандарти.

– По-третє, виконуючи транскрипції Гершвіна, потрібно відчувати й дух нашого часу, сучасні потреби слухача, актуалізуючи музичне висловлювання. Осмислення в певному ракурсі деталей музичного тексту може допомогти академічному піаністові відкрити актуальні горизонти музики Гершвіна. Так, ритмічна організація і метрична пульсація мають апелювати до афроамериканської, латиноамериканської музичної культур, наслідуючи різні джазові стилі, що може виявлятися в акцентуванні певних долей такту. Тип інтонування мелодії має бути «вокальним», а основним засобом «блюзового розмивання» темперованого ладу стає педаль. Тут для будь-якого піаніста-початківця важливо не імітувати виконання джазових інструменталістів, а прагнути відтворити «промовистий» джазовий вокал, його дух та подих.

Олександр Таро репрентував французького Дж.Гершвіна, він став таким, коли оригінальний феномен музики Дж.Гершвіна, поєднався через піаністичних принципи Олександра Таро з французькою виконавською школою, ми отримала не тільки інший рівень виконавського прочитання фортепіанної творчість Дж.Гаршвіна, але й портрет «Свінгуючого парижу» – багатонаціонального і яскравого.

2.7. Олександр Таро у фільмі Міхаеля Ханеке «*Amour* »

Міхаель Ханеке, австрійській режисер і сценарист, провокаційні, психологічно філософські фільми зробили його провідною фігурою кінця XX

початку XXI століття, він п’ять раз був призером Канського кінофестиваля. За Нагородженими стали його фільми: «Код невідомий», «Піаністка», «Приховане», «Біла стрічка». Фільм «*Amour* » також здобув пальмову гілку на Канському фестивалі 2012 року. Обернені до важливих питань повсякденного життя, яке протікає вдома, фільми Міхаля Ханеке уникають ефектних відповідей. Ханеке використовує переважно спосіб арт-хаусної кінозйомки яка і зберігає реалізм (тобто кінозйомка на відповідній інтимній відстані, де дія проходить у героїв вдома) [219].

До фільму «*Amour*» був записаний спеціальний альбом саундтреків. Хоч «Міхаель Ханєке майже у всіх попередніх фільмах до 2012 року відмовлявся включати музику у свої фільми, тому що музика у сучасних фільмах, наголошує він, частіше за все використовується для того, щоб приховати недолік, викликати емоції, створити невизначеність» – сказав режисер в інтерв’ю журналу L’express [204]. Втім у фільмі 2012 року було не можливо уникнути музики. Сюжет стрічки «*Amour* »\ «Кохання»\»Любов» зображує літнє подружжя, Жоржа і Анну професійних вчителів-піаністів [114]. Олександр Таро виконує на екрані епізодичну роль їх зіркового учня. Фільм Міхаля Ханеке – це перший реліз Олександра Таро, пов’язаний з безпосередньою роботою в кіно. Чому саме Олександр Таро, чи можемо ми представити когось іншого з відомих сучасних виконавців у цій ролі? Які референції у фільмі утворюються між змістом, кадром та саундтреком? Коли в кадрі з’являється музика? Чим є музика в фільмі, і «для кого вона»?

Олександер Таро є автором усіх саундтреків фільму. Спеціально до фільму були записані: Два експромти Ф. Шуберта: *c-moll, і Ges-dur op. 90*. Три Багателі Л. Бетховена: g-moll op. 126, а також дві Багателі *op. 33*: другий *C-dur* і четвертий *A-dur*. Також безпосередньо у кадрі звучить хорал «Бах-Бузоні “*Ich ruf’ zu dir, Herr*”, *BWV639*».[30] Поява у фільмі саундтреку вмикає

[30] Усі саундтреки до фільму у виконанні Олександра Таро можна послухати за посиланням: https://www.youtube.com/watch?v=ZBlTI3C6iu0&list=OLAK5uy_neBAy98VUwINlDfTMCU3GvtmBsgznu3jA.

репрезентативну присутність виконавця у фільмі, не в залежності від того з'являється піаніст у кадрі чи ні, в статті «Методологічні елементи типології кіно музики» Жульєн Жан-Ремі пише про музику як репрезентацію піаніста якій її виконує в кадрі: «З музикою у виконанні або на сцені інтерпретатори звуків з'являються на екрані, фізично [202].

Фільм відкривається сценої, коли ламають двері паризької квартири. У міцно зачиненій кімнаті знаходять тіло Анни, яке усіяно квітами. Подружжя Жоржа і Анни існували як нерозривна єдність, хвороба руйнує їх всесвіт. Вона вривається у їхнє життя і ламає все, як ламають двері до спальні Анни і Жоржа. Далі глядач фільму опиняється на сцені, він бачить те що, не бачить виконавець, коли грає, і не бачать глядачі в концертній залі – він бачить глядачів у залі зі сцени, і тут, починається музика.

За змістом фільму у Анни інсульт, який розвивається у параліч правої частини тіла і поволі забирає її сили, операція не дає бажаного результату. Але музика – говорить про відсутність смерті – саме тому вона ідеально підходить до фільму. Експромт Ф.Шуберта *c-moll* [189] – з перших октав є роковим, це удар і новий простір скрізь тишу, далі після відзвуку октави, звучить мелодія соло, ніжна але вольова, з пунктиром вона розвивається у суперечливості з роком, у суворому проханні йти вперед, жити, лікуватись:

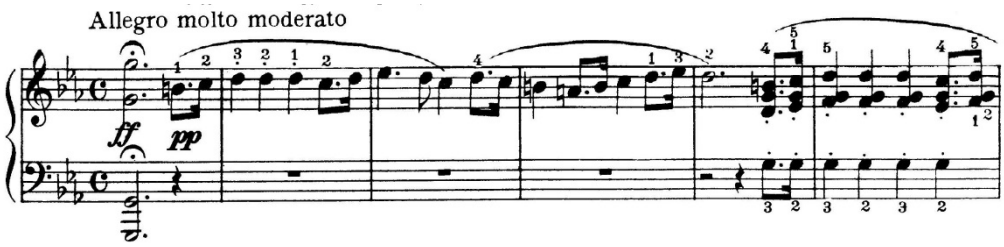


Рис.2.25. Ф.Шуберт експромт *№1, op.90*. (*Boston: Oliver Ditson Company*, 1912)

Нове життя? Чи все ж таки існування? Анна просить Жоржа не віддавати її більш у лікарню. Якщо прослухати середню частину, починаючи з такту 40 цього Експромту, яка скрита від глядача, де з'являється ніжна мелодія у ля-бемоль мажорі, яка окутана оспівуваннями, *grupetto*, кадансами, то з'являється надія ніби на образ одужання героїні, але режисер сховав це продовження від глядача.

Неодноразово у фільмі по радіо чи то у газеті Жорж слухає чи читає новини. На початку хвороби, Анна, читає книги, не зважаючи на фізичні складності, хапається за улюблене. Жорж і Анна продовжують жити. Колись Анна бере навіть альбом у руки – це утримування життя показує: як Анна залишається сильною. Олександр Таро виконує роль її колишнього учня. Професійний піаніст у ролі професійного піаніста в кадрі – це ексклюзив нашого часу.«Міхаель хотів, щоб на цю роль був обраний справжній піаніст. Часто у фільмах можна бачити акторів які імітують гру на роялі, і зазвичай це здається фальшивим, а іноді викликає навіть сміх у професійних піаністів[31]» зазначив Олександр Таро у телефонному інтерв'ю [204].

Наступним саундтреком у фільмі лунає хорал Баха-Бузоні "*Ich ruf' zu dir, Herr*" [186]. У кадрі твір звучить тоді, коли Жорж на мить виходить із кімнати Анни, він грає фрагмент Хоралу Баха-Бузоні – це немов молитва Жоржа, він відійшов від Анни, щоб звернутися до Бога, але знову музика зупиняється. У фільми двічі в кадрі з'являється голуб, який намагається влетіти у квартиру – це «погана прикмета», але й символ, який у фільми репрезентує надію. Хорал Баха у виконанні Трентиньяна на справді виконується Олександром Таро у сусідній кімнаті [204]. Поліфонічний розвиток, чіткі впевнені каданси, дублювання в октави в басах транскрипції Ф. Бузоні, могли б надати впевненості як би Жорж таки дограв.

Більшість хронометражу фільму це – тиша, тиша в даному випадку – теж саундтрек до фільму. Всім відомий вираз, що тиша в нотах – це теж музика. У фільмі звукова тиша є білим чи чорним фоном, на якому яскравими кольорами звучать репліки акторів, а також краще виділяються музичні вставки гри Олександра Таро, від цього, як на білому чи чорному фоні, важливі речі стають більш вагомими. Тиша також ще сильніше діє на сприйняття дії, коли немає діалогу, тільки почуття погляд і дотик, тобто

[31] Сьогодні у кінематографі існує багато прикладів: «Блиск» Скотта Хікса 1996 року, «Легенда про піаніста» Джузеппе Торнаторе 1998 року, «Піаніст» Романа Поланскі 2002 року, – актори, які зіграли професійних піаністіву цих відомих фільмах багато тренувались, щоб походити на професійних піаністів, але все ж таки вони не є такими.

невербальна комунікація, яка надає більше інформації, а ніж слова. У інтерв'ю до журналу «Los Angeles Times» Олександр Таро казав, що у фільмі й на справді дуже мало музики. Може усього декілька хвилин і «музика також присутня і у тиші, у поглядах між персонажами. Я вважаю, що це поетично – це музика, народжена із тиші». «В фільмі музика - це пам'ять. Чого більше немає. Енн і Жорж більше не хочуть це чути, бо це більше не їхнє життя» [204].

З наступним саундтреком, мабуть найвідомішим Експромтом №3 *Ges-dur op.90* [190], пов'язані наступні референції з сюжетом фільму: Жорж не впускає минуле у сувору реальність, яка репрезентується, коли гармонічні фігурації в музиці надають злету, де фактура ніби образно підіймає погляд у небо, і саме на чіткому кадансі, Жорж вимикає запис, не даючи розв'язатися гармонії.

У фільмі Ханєке стиль є передумовою для постановки: навмисне миттєве виключення внутрішнього життя персонажів, епізоди сновидінь, коротких фантазій, перекладає на глядачів тягар інтерпретації. «Це звичайна стратегія Ханєке: змусити глядачів брати участь в інтерпретації аморальних вчинків, при цьому зберігаючи свої руки в чистоті» [127]. Таким вчинком у фільмі стало удушення подушкою Анни Жоржем, як вбивство і як переривання страждань – вчинок який шокує, але не дивує, оскільки він пропонується у вступній сцені, з якої решта фільму постає ретроспективою.

Саундтреки, які записав Олександр Таро, адресовані вчителю не тільки за сюжетом. «У фільмі нема нічого далекого від мого власного досвіду, – зізнавався О. Таро. – Я зіграв свою роль з моїм справжнім іменем… Сцена, де я розповідаю о «Багателях» Бетховена, над якими Анна змушувала мене працювати у 12 років, не далека від того, що я знаю особисто. Я регулярно ходжу до своєї колишньої вчительці Кармен Таккон-Девенат, яка фізично ослаблена, і це відображається у моїх очах…» [204]. Так Кармен Таккон-Девенат отримує музичні листи від свого учня… Кожний саундтрек в фільмі «Любов» різний, щодо емоційного наповнення, жанру, але об'єднує їх те, що

вони можуть жити в одній людині. Перед смертю Анна повторювала слова: «матуся», «концерт», «сорочка» – це надто інтимне, різне, але однаково важливе, те, про що не прийнято говорити. Тиша і саундтрек оголяють емоції, коло персонажів виключно інтимне, музика своєю мелодичністю і класичністю психологічно добудовує образи детальніше від будь-чого. Фільм спочатку мав назву «Музика зупиняється». Під час розмови з Міхаелєм Ханіке, і Олександром Таро, Жан-Луи Трентиньян (у фільмі Жорж) запропонував іншу назву – «Любов».

Висновки до Розділу 2

Сьогодні Олександр Таро, обирає певні інтенційно-обумовлені об’єкти для репрезентації, серед яких: звукові спектри роялів всесвітньо відомих фірм *Yamaha*, *Steinway*, *Bosendorfer*, світ музичного бароко, твори Ф. Шопена крізь культурний пласт Паризького Салону, Ноктюрни Ф. Пуленка, джазові стандарти Дж. Гершвіна, саундтреки до кінофільму «Любов». Обрані піаністом об’єкти репрезентації, актуалізують у сучасному медіапросторі багатовимірний мистецький досвід, події, характеристику персоналій, локації центрів культурного життя, психологічний простір відношень героїв кіно.

Трансляція багатошаровості змістів, у виконавських-репрезентаціях О. Таро, відбувається завдяки інтерпретації графічних символів, що стають домінантами для референцій з таким досвідом, який утворює інтенціональну єдність з уявленням О. Таро як представника французької виконавської культури. Тобто що б не виконував Олександр Таро, якого б періоду не звучала музика в його виконанні початку XVIII століття чи XX, вона завжди оформлюється як паризьке салонне музикування – високий смак, стриманість, природність і розмаїття – це те через що ми ідентифікуємо об’єкти медіа-репрезентації саме Олександра Таро.

Поле референцій до змістів втілюється Олександром Таро завдяки сучасним можливостям трансляцій репрезентації: підбору тембру роялю для релізу, технік звукозапису, об’єднанню творів під певним тематичним

меседжем, актуалізації виконавської версії у певному культурному локусі, синтезу виконавської версії і дії у кіно, й нарешті, якісному регулюванню інструментів успішного просування кожної репрезентації у медіа-просторі.

РОЗДІЛ 3
ХУДОЖНЯ ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ ОЛЕКСАНДРА ТАРО ЯК СУБ'ЄКТ МЕДІА-РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ

3.1. Музичний альбом *«Le poète du piano»* як саморепрезентація Олександра Таро

Випущений у 2020 році альбом О. Таро складають шістдесят три треки із записом творів композиторів від Бароко до сучасності. Навіть побіжного погляду на загальний список композицій достатньо, щоб впевнитися: «*Le poète du piano*» не є збіркою хітів («*Best of the best*») фортепіанного мистецтва, тобто не має на меті ані догодити усталеним смакам публіки, ані продемонструвати найбільш вдалі записи піаніста. Також навряд чи можна об'єднати однією концепцією такий, здається, випадковий набір імен – гучних, загально відомих, менш відомих, нарешті, зовсім невідомих. Критерії відбору тут явно не підпорядковані звичним класифікаціям (жанр, стиль, країна, школа). В анотації до альбому О. Таро вказує, що «диск має чітко побудовану структуру, яка нагадує автопортрет» [105]. Зрозуміло, що тут зібрано все важливе для творчої біографії піаніста. Тоді як така «суміш» позиціонує піаніста? Як універсального віртуоза? Як філософа? Як майстра?… Чи може альбом є ознакою всеїдності піаніста в часи тотальної еклектики?

Метафорична назва альбому підказує, що піаніст позиціонує себе у широкому полі мистецтва. Але все ж таки, питання залишається відкритим, якою є структура альбому? І як в ній проступають риси Поета?

Як відомо, поет – це людина, що одержима ідеєю «відповідностей», які реалізовані у римах, метафорах, асоціаціях, і водночас прагне до втілення у слові, що звучить, всього невимовного. Саморепрезентація виконавця, як і поезія, утворює свою систему «відповідностей», референцій\посилань на ті джерела, крізь призму яких розкривається унікальність художньої індивідуальності митця.

Свого часу Ф. Фелліні винайшов для назви автобіографічного фільму неологізм: *Amarcord* – у перекладі з діалекту це значить – «*я згадую*», але водночас виникає, за співзвучністю, додаткова асоціація: «*те, що я люблю*», «що торкається струн серця і складається в акорд». Якщо скористатися цим багатозначним поняттям, альбом «*Le poète du piano*» постає як персональний «*амаркорд*» Олександра Таро, тобто «автопортрет», який утворюють музичні спогади, що торкають потаємні «струни» душі, про здійснені та нездійснені можливості. Складений із «того, що зачіпає серце», «що дуже дороге як пам'ять», «що витончено прекрасне», «що гріє душу»[32] «автопортрет» музиканта є актом саморепрезентації. Створений на основі багатьох референцій до власної професійної діяльності впродовж трьох десятиліть автопортрет О. Таро не сприймається як зібранням призів та перемог, еталонних зразків фортепіанного виконавства. Навпаки, є спробою побачити і усвідомити свій внутрішній світ через «відображення» у музичних образах. У їх сукупній конфігурації проступають свої унікальні «відповідності», «рими», метафори, асоціації, що сприймаються як прояв властивих виконавцю рис художнього мислення.

Як масштабна медіа-фігура Олександр Таро увиразнюється через створену мережу референцій між його медіа-доробком і автобіографічним диском «*Le poète du piano*». Осмислення музичної композиції як цілого будь-якого масштабу базується, перед усім, на основі зіставлення її початку і кінця, які запам'ятовуються, часто вагомо впливають на ставлення до певного артефакту. Першим номером музичного альбому «*Le poète du piano*» є Прелюдія *C-dur* з першого тому *Das Wohltemperierte Clavier* Й. С. Баха. Сьогодні кожний музикант, так чи інакше вшановуючи творчість великого композитора, знає, що окремо прелюдії та фуги у цьому циклі в концертах не виконуються. Втім, таке порушення академічної традиції відразу задає медіа-композиції характеру вільного розгортання «поза протоколом». Прелюдія

[32] Назви розділів у японскому прозовому творі доби Хейан [124].

Й. С. Баха у даному контексті повертає собі первинну функцію вступу і звучить як епіграф і «проба інструмента».

Два останніх треки альбому містять запис музики М. Равеля: *Prelude in A Minor* – «вправу для досягнення ніжності, яку будь-який піаніст повинен зіграти хоча б раз у житті» [247], і *Noctuelles* – першу частину з циклу «*Miroirs*». Завершення альбому цією сповненою хроматизмів п'єсою в *Des-dur* із змінним розміром, постійною поліритмією, синкопами може сприйматися як антитеза бахівській Прелюдії. Втім символіка такого завершення більш глибока і розкривається у контексті всього музичного перебігу альбому. Від Й. С. Баха Олександр Таро долає історичну дистанцію у понад три століття, щоб показати сучасність і знову повернутися до початку XX століття з його ідеєю дзеркал. Як зазначає В. Жаркова, «Характерне для європейської культури межі століть сприйняття світу як простору існування дублів … У цьому контексті використання поняття «відображення» акцентує принцип суб'єктивного переміщення точки зору на об'єкт і довільність його траєкторії, але головне – нерозривне існування "відображення" і "оригіналу"» [32, с. 312].

Складна гра рефлексами утворює концептуальне підґрунтя альбому. Кожен його трек як «спогад» відсилає до інших альбомів О. Таро і таким чином актуалізує минуле. Але водночас «відбиток» колишнього не механічно копіюється, навіть коли переноситься з попереднього диску, а змінюється у сприйнятті через утворення нової мережі смислових взаємозв'язків. Так, у 2003 році ще на початку своєї кар'єри піаніст випустив альбом із творами М. Равеля, присвятивши диск пам'яті Марсель Мейєр (*Marcelle* Meyer*)*. Цей альбом був записаний не в студії, а в лютеранській церкві *La Villette* у Парижі і представляв майже усі твори М. Равеля для фортепіано соло, окрім тих двох, які й увійшли до альбому *Le poète du piano*» [88]. Включення у новий диск «недосказанного Равеля» не тільки доповнює створену раніше антологію, але й висуває на домінантні позиції у

«відображенні» художньої індивідуальності піаніста суто равелевський дендізм[33].

Кожен із записаних О. Таро альбомів – це глибинне приношення композитору. Записи частини клавірних концертів, Арії з «Гольдберг-варіацій», є приношенням Олександра Таро великому музиканту, навколо якого ніби обертається весь музичний всесвіт: від якого все походило і до якого все поверталося в музиці академічної традиції. Олександр Таро вшанував творчість Й. С. Баха записом трьох присвячених йому альбомів[34]. Також першим номером стоїть «Bach J. S.» в альбомі «*Autograph*». Тут звучить в аранжуванні О. Зілоті *Prelude in E Minor, BWV 855* з *Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach: No. 18*. Ця транскрипція була додана і до диску 2020 року.

Слід зазначити, що альбом «*Le poète du piano*»**,** перш за все, апелює до альбому «*Autograph*» (2013), який є збіркою минулих треків. Але там реалізована інша ідея. «*Autograph*» означає візитівку піаніста – збірку композицій, які характеризують творчу особистість виконавця, його інтенції, схильність до виконання музики певних стилів. На відміну від цього, композиція 2020 року «збирається» і як серія «відсилок» до монографічних альбомів, які радше концентруються на творчості одного композитора, ніж представляє певну епоху, і їх доповнюють. Так, наприклад, другий номер альбому *Les Sauvages* дає посилання на альбом 2001 року *Rameau: Nouvelles Suites*, де п'єса «*Les Sauvages*» є дев'ятнадцятим номером, далі композиція з'являється теж під дев'ятнадцятим номером вже через дев'ять років у монументальному альбомі 2010 року – «*Alexander Tharoud: Baroque*», у якому Таро репрезентує творчість трьох композиторів – Ж.-Ф. Рамо, Й. С. Баха і Ф. Куперена, – де кожному з них присвячений окремий диск з трилогії. Враховуючи весь обсяг цих альбомів, у яких представлена творчість

[33] Про доктрину дендізму у житті та творчості М.Равеля див.: В.Жаркова. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера)[28].
[34] «*Alexandre Tharaud Joue Bach – Concertos Italiens*», «*Alexander Tharoud – Bach: Keyboard Concertos*» (2011) «*Alexander Tharuod – J.S. Bach: Goldberg Variations*» (2015).

Ж.- Ф. Рамо, не є дивним поява його п'єси в альбомі «*Autograph*» під третім номером. Далі п'єса «*Les Sauvages*» звучить тринадцятим номером вже в іншому альбомі, який представляє епоху – альбом 2019 року «*Versailles*», де вона звучить, ніби у посиленій звучності, у формі транскрипції *Roques* для ансамбля в чотири руки, який виконує дует Олександра Таро і Джастіна Тейлора (*Justin Taylor*).

З творами Ж.-Ф. Рамо в альбомі «*Le poète du piano*» можна пов'язати значну кількість альбомів. Дві п'єси з мі-мінорної сюїти, які є шістнадцятим і сімнадцятим номерами альбому, зустрічаються в альбомі «*Versailles*» – це характерний п'ятий номер сюїти «*Перегукування птахів*» (*Le Rappel des oiseaux*) і знаменитий сьомий номер "Тамбурін" ("*Tambourin*"). Як пише *Patrick Martial у cmammi Cadence Info* (2021) – «У період бароко у Франції музика на клавішних часто була заснована на танцювальних сюїтах. Більшість з них походила з французьких регіонів: бурре з Оверні, гавот з Дофіне та тамбурін(бубон) з Проввансу. Цей регіональний танець у супроводі галубе (galoubet), (блокфлейти) та тамбуріна (двохмембранного барабана) має особливість виконання стрибками, перетворюється на масивний музичний супровід, який містить трохи тонкості, принаймні на вигляд, тому що в руках у такого композитора, як Рамо, танець набуває зовсім іншого аспекту» [205]. Творчість Ж.-Ф. Рамо в даному альбомі представлена трьома композиціями, відведення його музиці місця на початку в альбомі – другого, надає йому неабияку вагомість у загальній композиції.

Наступним третім номером (після твору Ж.-Ф. Рамо) звучить Мазурка *No. 3 cis-moll, op. 63*, Ф. Шопена. Включення творів Ф. Шопена в альбомі «*Le poète du piano*» подає референції на інші попередні вагомі здобутки у дисках, цілком присвячених творчості польського композитора: «*Chopin Valses*» 2006 року, «*Chopin Préludes*» 2008 року, "*Chopin Journal intime*" 2010 року, і тоді ми розуміємо – чому твір Ф. Шопена знаходить місце в альбомі «*Autograph*» (2013). В альбомі «*Le poète du piano*» для творів Ф. Шопена відводиться дві позиції: третій номер і тринадцятий номер, під яким звучить,

достатньо об'ємний за розміром твір (сім з половиною хвилин) Балада *F-dur*. Дві композиції Ф. Шопена створюють референції з альбомом 2010 року «*Chopin – Journal Intime*», де Мазурка *cis-moll* відкриває альбом, а Балада No. 2 *F-dur*, *op. 38* там є восьмим номером. Цікаво що саме друга, а не перша Балада Ф.Шопена включена до альбому «*Le poète du piano*»**,** що підкреслює прагнення піаніста зібрати не хіти, а ті твори, до яких у нього своє, інтимне ставлення.

Після мазурки Ф. Шопена *cis-moll* четвертим номером звучить твір в аналогічній тональності, але зовсім іншої епохи – це найвідоміша Прелюдія С. Рахманінова *cis-moll*, *op. 3*, яка подає референцію на альбом, цілком присвячений творчості С. Рахманінова «*Tharaud plays Rachmaninov*»(2016). Цей диск складений з сольних, вокальних, ансамблевих треків, до яких також додані твори з оркестром композитора. Стосовно місця творів С. Рахманінова у альбомі 2020 року «*Le poète du piano*»**,** можна привести висловлювання Олександра Таро, яке у певній мірі характеризує його відношення до постаті С. Рахманінова у глобальному розумінні піаністичного мистецтва. У книзі «Покажіть ваші руки» О. Таро пише: «Якщо б за всю історію треба було вибрати з усіх піаністів одного – то це був би Рахманінов» [279, с. 94]. Творчості С. Рахманінова Олександр Таро присвячує три номери в композиції альбому, які позиціонуються Олександром Таро у порядку певного драматичного зростання: Прелюдія С. Рахманінова *cis-moll*, *op. 3* – четвертий номер, *Morceaux de fantaisie*, *op. 3*: *No. 1*, *Élégie* – п'ятим номером і *Piano Concerto No. 2 c-moll, mp 18*: *I. Moderato* – двадцять першим номером. Кожний твір С. Рахманінова в альбомі створює референції до іншого альбому французького піаніста: Прелюдія *c-moll* до п'ятого номера в альбомі «*Autograph*» і до п'ятого номеру альбому «*Tharaud plays Rachmaninov*», Елегія *op. 3* є четвертим номером того ж альбому. Стосовно Елегії необхідно відзначити, що вона є твором, на основі виконання якого створений відео-ролик, який є презентацією альбому 2016 року, як і Вокаліз в ансамблі з Сабіною Дев'єй.

Другий концерт для фортепіано з оркестром представлений першим номером в альбомі 2016 року в обсязі трьох частин, у альбомі 2020 року скорочується до однієї частини. Олександр Таро згадує факт, що перша частина Концерту була написана С. Рахманіновим вже після другої і третьої частин. В альбомі «*Le poète du piano*» Другий концерт Рахманінова (двадцять перший номер) відкриває «блок» концертів для фортепіано з оркестром, який знаходиться у кінці першої половини альбому (21–32 номери).

Шостий трек альбому містить запис п'єси композитора кінця XIX століття Емануеля Шабриє з його Пасторальної сюїти (1888) під назвою "*Idylle*"("Ідилія"), яка сприймається як спогад романтика про світ Ж.-Ф. Рамо і Куперена. До «Постаральної сюїти» увійшли десять різнохарактерних п'єс, по відношенню до яких Сезар Франк висловив своє захоплення: він писав, що п'єси «пов'язали свій час з творчістю Куперена і Рамо» [145].

«Ідилію» Е. Шабріє Олександр Таро розташовує між двома драматичними номерами Елегією С. Рахманінова та транскрипцією О.Зілоті для фортепіано танцю «Блаженних духів» з опери В. Глюка "Орфей і Еврідіка". У 1998 році О. Таро у співпраці із *Aleksandar Madzar* записали альбом "*Chabrier, Intégrale de l'oeuvre pour piano*"– повне зібрання творів Е. Шабриє. Творчість Е. Шабріє вміщена на трьох дисках, і у 2016 році на платформі *YuoTube* був опублікований кожен диск трилогії окремими відеозаписами [95], а у 2021 році трилогія була викладена одним відео у повному обсязі [99], П'єса "Ідилія" увійшла під сьомим номером до першого диску трилогії, де представлена вся "Пастаральна сюїта" у виконанні Олександра Таро.

Транскрипція О.Зілотті танцю «Блажених духів» з опери В. Глюка «Орфей і Еврідіка[35]» є першою транскрипцією в альбомі «*Le poète du piano*». Включення в музичну «автобіографію» піаніста творів, що апелюють до інших суміжних з фортепіанним мистецтвом царин, свідчить про те, що мистецький простір виконавства Таро не є суто фортепіанним, його

[35] Відомо що в Парижі В.Глюк зробив другу редакцію «Орфея і Еврідіки» французькою мовою.

зацікавлення виходять далеко за межі фортепіанного репертуару, включаючи оперну і симфонічну музику.

Фортепіанна транскрипція фрагменту глюківської опери раніше була записана О. Таро для альбому «*Autograph*» (2013) і стала презентацією альбому на *Youtube*, де у коментарі так характеризується цей танець: «Перша частина — елегантна, велична мелодія, яка викликає образи пасторального спокою під блискучим блакитним небом. Було б надзвичайно вражаюче зустріти смерть у цій пастирській обителі вічно благословенних. Контрастна друга частина, як несподіваний зефір, що порушує глибокий спокій літнього полудня, вносить з його приглушеною пристрастю, що все ще в межах класичної простоти, елемент страху, який, можливо, є відлунням попереднього діалогу головного героя з фуріями» [173].

Восьмий номер альбому «*Le poète du piano*» є особливим – це перша авторська транскрипція Олександра Таро в альбомі, яка була записана на концерті 25 липня 2014 року в рамках фестивалю *Radio France* та Монпельє Лангедок-Русільон. Запис був опублікований на *Youtube* і став окремою шаною Г. Малеру. Фактурне рішення *Adagietto* з П’ятої симфонії Г.Малєра нагадує прелюдії С. Рахманінова, вона побудована на контрастах найніжнішого світла та тяжкої темряви, музичні голоси дихають агогічними відтягуваннями перед кульмінаційними звуками, що нагадує гребні хвиль океану. Масивне акордове заповнення глибинного басового тембру в кульмінаційних епізодах асоціюються із кульмінацією Прелюдії С. Рахманінова *D-dur op. 23*, а рух до кульмінацій у репризі транскрипції твору Г. Малєра заповнюється восьмиголосними акордами, ніби Таро грає кінець каденції першої частини Третього Концерту С. Рахманінова.

Ідея про те, що твір Г. Малєра є листом, який адресований його дружині, може бути прямою тематичною референцією п’єси до назви альбому «*Le poète du piano*» можливо, таке порівняння може здаватися занадто буквальним, але ж існує й і інше, більш глибинне пояснення можливої референції, воно стосується значення транскрипцій в альбомі в

цілому. Ідея про настрій *Adagietto* як «поетичної медитації» і «виразу нескінченного спокою», відсилає до тридцять четвертого номеру альбому – транскрипції «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі, яка була обрана для відео-презентації альбому. Ці дві транскрипції піаніста, які знаходяться у різних частинах альбому, єднає стан «безкінечного спокою» (навіть тональність творів споріднена – *cis-moll* у «*Adagietto*» і *E-dur* транскрипції «Фавна»).

Наступна транскрипція *G. Gershwin* – «*The Man I Love*» потрапляє до альбому «*Le poète du piano*» із попереднього диску «*Le boeuf sur le toit – Swinging Paris*» (2012), що вміщує культурний пласт епохи «класичного» джазу і обробок шлягерів. Назва апелює до вивіски кабаре-бару, заснованого у 1921 році Луї Мойзесом. Це – місце у Парижі, де звучали перші виконання сучасної музики. Також ця назва фігурує на титульній сторінці балету-пантоміми Д. Мійо. Можливо, Олександр Таро зробив натяк на той стиль фортепіанного виконання, який панував у цьому закладі, але у слухача точно виникнуть асоціації з мистецтвом «втраченого покоління». Альбом «*Le boeuf sur le toit – Swinging Paris*» відкриває "Шопіната" Клемана Дусе і наступним твором альбому звучить «*The Man I Love*» Дж.Гершвіна – дві п'єси стали відео-презентаціями альбому у 2012 році, і з двох композицій відео-презентацій Олександр Таро вибирає саме композицію Дж. Гершвіна і включає її двадцятим номером в альбом 2020 року «*Le poète du piano*». Особливим є те, що в альбомі п'єса Дж. Гершвіна займає місце поруч із Концертом С. Рахманінова. Дійсно, вони були сучасниками і не раз зустрічалися. [36]

Кожен з творів, який був спеціально записаний для альбому «*Le poète du piano*», був представлений відео-роликом на *Youtube* (*Mozart: Piano Sonata*

[36] У книзі Едварда Яблонського «Гершвін: біографія» є рядки про те, «що Рахманінова, Годовського, Крайслера та Стоковського запросили на прем'єру «Рапсодії в блакитному», але немає жодних вказівок на те, чи всі вони були присутні або яка була їхня реакція. Однак 3 грудня 1925 року в Карнегі-Голі відбулася прем'єра Концерту фа с Гершвіном як солістом. Були присутні Рахманінов, Хейфец та Йозеф Гофман. За словами Гершвіна, вони пройшли за лаштунки через пресу, родичів і друзів і «схвалили мене за моє виконання на фортепіано» [230].

No. 11, K. 331 «*Alla Turca*»*: III. Allegretto*. «*Turkish March»* [81], *Debussy: Prélude à l'après-midi d'un faune* [93], *Khachaturia*n: «*Andantino*» [80]).

Музика Е. Гріга була записана як відео-презентація у 2021 році вже після виходу альбому «*Le poète du piano*»**.** Олександр Таро із *Aziz Shokhakimov* зробили відео-записи *Grieg's Piano Concerto a-moll, op. 16*, що стало продовженням роботи піаніста над спадщиною Е.Гріга, яка була представлена лише одною ліричною п'єсою в альбомі «*Autograph*», і була доповнена записом ще трьох ліричних п'єс у альбомі «*Le poète du piano*»**.**

Творчість французького піаніста і композитора австрійського походження Жана Вінера (1896–1982) сьогодні майже забута, але не Олександром Таро. Музика композитора, «який навчався у Андре Гедальжа в Консерваторії в Парижі разом з Даріусом Мійо та працював з Еріком Саті, і грав у *Le Boeuf sur le Toit*» [198], в альбомі «*Le boeuf sur le toit – Swinging Paris*» була представлена шістьма треками. В альбом «*Le poète du piano*» включені два його твори, і жодний з них не повторює запис 2012 року. У даному випадку, можна казати не стільки про зацікавленість Олександра Таро певним опусом, а про розширення уявлень про творчість Жана Вінера з позиції «хочу грати ще».

Сорок перший трек під назвою «*Cinema Paradiso*» *Ennio Morricone* – це пряма референція до теми кохання італійсько-французького кіно 1988 року. Про свою працю у кіно, починаючи з гри фортепіанного супроводу до фільмів, які були зняті ще у далекій першій половини XX сторіччя (наприклад, такого як «Руки Орлака») закінчуючи[37] фільмом «Любов» Міхаеля Ханіке 2012 року. Олександр Таро пише автобіографічній книзі «Покажіть ваші руки».

Сорок другий трек – Вальс «Музика шовку» Ф. Пуленка (des Musiques de Soie: Valse) [221] звучить всього 32 секунди. Це вальс, «який раніше не публікувався, і має захоплюючу історію. Написаний у 1951 році твір існував

[37] Сьогодні Олександр Таро продовжує тему репрезентації образів кіно і у 2022 році записує музичний альбом під назвою «*Cinima*»

у формі рукопису з автографом, включеного до малюнка художника Річарда Чанлера (див. Додаток Г, приклад 1). В основі малюнка лежить мотив шовкової хустки, створений модельєром П'єром Бальма» [159]. Олександр Таро буквально підхоплює ці чудові, щойно опубліковані ноти виконує їх і дає невеличкий коментар: «Оскільки (альбом) це бокс-сет з трьох дисків, він також потребував деяких музичних новинок, щоб надати трохи легкості та новизни проекту. І я сказав собі, що ця робота чудова, я хочу її записати. Вона, звичайно, дуже коротка, тому що була написана для шарфа від «*Balmain*», тому потрібно було дуже мало нот, але тим не менш, вона чудова. У цій п'єсі є всі аспекти Пуленка: паризький шик, народжений і вихований парижанин, він вальсує, меланхолія, меланхолія у соль-мажорі. Я дуже захоплююся композиторами, які здатні сумувати в мажорі, так само, як і тими, кому вдається бути щасливими в мінорі» [89].

Цей твір є прикладом «інтер-арта», у даному випадку сфокусованого на нотній графіці, яка включена у стилізацію натюрмортів Поля Сезанна з властивим для них колоритом і композицією. Лаконізм художньому образу Ф. Пуленка пов'язаний з конкретним адресом отримувача (див. підрозділ 2.7), у випадку з «вальсом на шарфі» – це адреси художника Річарда Чанлера, модельєра П'єра Бальма, а також всіх жителів Парижу (як зазначив у інтерв'ю О. Таро).

Мініатюра Ф. Пуленка знаходиться перед сімкою творів, якими є теж «адресовані мініатюри», але вже самого Олександра Таро. Авторські творипіаніста – це оригінальні жанрово-танцювальні композиції з його авторської збірки «*Corpus volubilis*» (2020), які вперше звучать в його виконанні з 43 по 49 номер включно в альбомі «*Le poète du piano*» (див.: докладніше про авторські твори О. Таро у підрозділі 3.3).

Після оригінальних творів О. Таро з 50 по 54 номер звучить цикл «*Le chant des genêts*» (1911) (буквально з фр. «Пісні мітли») Поля Ле Флєма (1881–1984), який О. Таро вперше записує для альбому «*Le poète du piano*». Цей запис – відкриття для широкої публіки постаті Ле Флєма. Для

композитора північно-західна область Франції Бретань стала основним джерелом натхнення, про яку Поль Ле Флєм писав: «Першою музикою, яку я почув, були народні пісні Бретані, які були дуже гарні — вони спокусили мене, запалили в мені полум'я кохання…» [76]. Включення у альбом Таро творів Поля Ле Флєма більше за все визиває референції з образами відео-презентації транскрипції Таро Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі [93] (докладно дивись підрозділ 3.2.2.), де Бретань не одноразово буде з'являтися у кадрі, як місцевість – джерело візуальних образів для репрезентації.

До кінця альбому залишається яскрава «дев'ятка» творів композиторів XX сторіччя, і після Поля Ле Флєма 55 номером іде композиція Поля Ладміро (*Paul Ladmirault*) і його Сумний вальс (*Valse triste*) для двох фортепіано у виконанні Олександра Таро з відомим французьким піаністом Еріком Ле Сажем (*Eric Le Sage*). Своїми хроматичними низхідними інтонаціями цей твір нагадує Сумний вальс Яна Сібеліуса в альбомі «*Autograph*». Також ім'я Поля Ладміро продовжує приховану тему Бретані[38] в альбомі.

Наступний ансамблевий трек Олександра Таро з Домініком Ане (*Dominique Ané*) «*J'ai tué l'amour*» (буквально з фр. «Я вбив любов») подає референцією до альбому «*Barbara*» (2017), де він виконаний у транскрипції О. Таро [233], цей альбом у свою чергу об'єднав Олександра Таро і його друзів співаків для того, щоб вшанувати пам'ять співачки і композиторки Барбари – Моніки Андре Серф [39](1930–1997), французької співачки кабаре, яка свій сценічний псевдонім взяла від своєї бабусі Варвари Бродської – уродженки Одеси [120]. В інтерв'ю до альбому «*Barbara*» (2017) О. Таро наголошував: «Тоді я зрозумів, що Барбара житиме завдяки нашим голосам» [121]. Згадуючи втрату, він писав: «Я був молодим, але студія звукозапису вже займала центральне місце в моєму житті. Того ранку на

[38] Учень Габріеля Форе, цей вундеркінд став дуже активним у культурному русі рідної Бретані . Його однокласниками були Моріс Равель , Флоран Шмітт і Чарльз Кехлін [228].
[39] Докладніше дивись за посиланням: [251].

кладовищі Баньє я поклявся записати альбом, повністю присвячений музиці Барбари. Мені потрібен був час і співаки… Гості в цьому альбомі – не ті анонімні плакальці, а дорогі друзі, яких я запросив, щоб позичити свої унікальні голоси для цього триб'юту» [121]. Трек з альбому зазначив важливу для піаніста присутність в альбомі «*Le poète du piano*» стильову царину «*Nouvelle Chanson*», в якій працювала Барбара.

П'ятдесят сьомий трек «*2 Chansons de Charles Trenet*[40]*: No. 1, Mes jeunes années*» («Мої ранні роки») Жана Вінера підхоплює тему популярних пісень треком «*India Song Improvisation*» – композицією Карлоса д'Алессіо (*Carlos D'Alessio*), [41]яка нагадує свінг і робить посилання на світ кінорежисера.

Наступний трек *Around the Beach Boys* – «*Barbara Ann*» – лірична транскрипція Олександра Таро пісні рок-групи *Beach Boys* про пошуки романтики (у тексті орігіналу йдеться: *«Пішов на танці, шукав романтики./ Побачив Барбару Енн і вирішив спробувати./ З Барбарою Енн, Барбарою Енн/ Візьми мене за руку»).*

Протягом альбому постійно виникають жанрові посилання на різноманітний світ танців. Для Олександра Таро танець «ниткою Аріандни» пронизує епохи і століття, конкретизуючись у історичних версіях. У контексті «автобіографії» піаніста жанр *rock and roll* у транскрипції Олександра Таро перетворюється на ліричну мелодію, де залишається гармонія і тема пісні у ліричному, повільному ностальгійному варіанті. Наступна транскрипція Олександра Таро музики групи *The Beach Boys* – це транскрипція їх оригінального треку «*Good Vibrations*» для трьох роялів, яка вже більш точно, порівняно з оригіналом, передає метро-ритм *rock-and-roll*у.

Відкриває останню трійку композицій альбому твір іспансько-каталонського композитора і піаніста Фредеріка Момпу під красномовною

[40] Шарль Трене (1913-2001) – відомий французький шансоньє і автор пісень [71].
[41] Карлос д'Алессіо (1935 — 14 червня 1992) — французький композитор , народжений в Аргентині. вивчав архітектуру, цікавиться кіно та вивчає музику. У 1962 році він переїхав до Нью-Йорка і був представлений в середині авангарду. У 1973 році він привернув увагу романістки Маргеріт Дюрас і став режисером. Потім вони кілька разів працювали разом [129].

назвою «Проникати в душі» («*Pour pénétrer les âmes*») – друга п'єса з циклу з шости п'єс під назвою *«Charmes».* «Він був схильний віддавати перевагу французькій школі, зокрема музиці Е. Саті, хоча його стиль зберігає елементи Дебюссі та Равеля. Як не дивно, він найбільш відомий своїми аранжуваннями популярних пісень, але його оригінальні композиції, очевидно, варті уваги, про що свідчать шість коротких п'єс, які всі демонструють згадані вище французькі впливи <…> *Pour pénétrer les âmes* вона ніби заледеніла у своїй повільній манері. Це більше про атмосферу, ніж про мелодію, про фактуру, ніж про структуру. Музика звучить з туману, похмурого і пливучого серед темно-сірих хмар» [139].

Завершує альбом, як вже згадувалося, музика М. Равеля, в якій Олександр Таро побачив себе як у дзеркалі. О. Таро римує музичні треки, точно так, як поет. Равель римується з Момпу, Гершвін з Рахманіновим, Рамо з Шопеном. У множині музичних «відображень» – сольних, ансамблевих, записів з оркестром розкривається художня індивідуальність виконавця. Магістральній сюжет альбому – життя французького музиканта. Своєю чергою він апелює до підзаголовку Фантастичної симфонії Г. Берліоза, що в контексті альбому Олександра Таро звучить дещо по іншому – «життя одного піаніста».

3.2. «Післяполудневий відпочинок фавна» К. Дебюссі: відео-презентація музичного альбому «Le poète du piano»

Для відео-презентації альбому *«Le poète du piano»* Олександр Таро обрав власну транскрипцію «Післяполудневого відпочинку Фавна» К. Дебюссі. Вона не тільки прозвучала у альбомі 2020 року у точці «золотого перетину, але й вийшла у медіапростір як яскрава, змістова візуалізація музики К. Дебюссі, яку піаніст записав у співпраці з відомим артистом балету Паризької опери Чунг-Він Ламом[42]. Музично-хореографічна версія твору розкривається у множинності та багатошаровості репрезентацій, які

[42] Докладніше про артиста балету Паризької опери дивись за посиланням [216].

сфокусовані у майже готичному наративі відеоряду, де музика, народжуючись, звучить у кадрі і стає поштовхом до нашаровування різних символічних сенсів. Спробуємо осмислити ті референції (відповідності), які включені до презентації.

3.2.1. Оркестрова партитура К. Дебюссі «по білому і чорному»

Відкриття кожної фортепіанної транскрипції оркестрового твору відбувається через пошук зручного прилаштування оркестрової фактури до фортепіанної клавіатури. У 1915 році К. Дебюссі створює фортепіанну сюїту для двох фортепіано «*En blanc et noir*» («По білому і чорному»). У листі до Роберта Годе композитор так коментує назву циклу: «Ці твори мають черпати свій колір, свої емоції просто від фортепіано...» [183]. Тобто саме музичний інструмент тут обумовлює той «чорно-білий» ландшафт художнього простору для створення звукових образів. Втім у творчості К. Дебюссі, як відомо, існує й інший ландшафт – кольори і тембри оркестрового звучання. Широко популярний твір К. Дебюссі Прелюдія «Післяполудневий відпочинок фавна» вже більше, ніж століття, у всіх на слуху як шедевр симфонічної музики, звукові кольори якої проступають у тембрах флейт, гобоїв, англійського ріжка, кларнетів, фаготів, валторн, арф, групи струнних і, навіть, античних тарілочок. Ріхард Паркс у статті «*A Viennese Arrangement of Debussy's Prélude à l'après-midi d'un faune: Orchestration and Musical Structure*» дає опис того враження, яке справляє на публіку оркестровий «Фавн»: «Для багатьох слухачів одне з найяскравіших вражень від Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» Клода Дебюссі — це її поперемінно мерехтливі чи хвилясті інструментальні кольори» [227]. Така надзвичайна розповсюдженість хрестоматійної оркестрової версії «Фавна» залишила без уваги фортепіанні версії твору, насамперед, авторську. Вона з'явилася у 1895 році практично одразу після виконання симфонічної партитури. К. Дебюссі переклав її для двох фортепіано, і тільки у 2018 році був створений запис у виконанні Марти Аргеріх і

Стефана Ковацевіча [213], а ноти перекладення непросто знайти навіть сьогодні [142].

Більш поширеною є транскрипція М. Равеля для фортепіано «Післяполудневого відпочинку фавна», що з'явилась через п'ятнадцять років після написання першого фортепіанного варіанту у 1910 року [143].Вона насправді виконується частіше, але передбачає чотириручну гру на одному роялі.

Сама практика існування у концертному репертуарі різних альтернативних версій одного і того ж твору досить поширена. Так, наприклад, можна зазначити, що відомий опус М. Равеля «Шляхетні та сентиментальні вальси» є популярним як в оркестрової версії [249], так і версії для одного соліста [248]. Це свідчить про те, що різні варіанти равелевського твору набули паритетності у концертному житті, їх грають як найвідоміші оркестри, так і солісти. На жаль, цього про Прелюдію «Післяполудневий відпочинок Фавна» К. Дебюссі не скажеш.

Свої варіанти тембрових перетворень цей твір збирав упродовж століття. Після Равеля у 1912 році темброві конфігурації твору К. Дебюссі поєднались у руках одного піаніста, завдяки англійському піаністу Леонарду Борвіку (1868 – 1925), який написав фортепіанну транскрипцію [144], скориставшись шаленим успіхом балетного втілення в рамках дягілевських сезонів музики К. Дебюссі у виконанні В. Ніжинського. Л. Борвік створив таку транскрипцію для фортепіано, яка стала досить відомою версією оркестрового твору, яку здатний виконати один музикант і до сьогодні.

Після фурору виконання балетної версії «Післяполудневого відпочинку фавна» було не так багато спроб протипоставити оркестровим барвам інший тембральний варіант звучання твору. Існують транскрипції Ладісласа Куна (1930), В. Грязнова для двох рук [128], Г. Ріхтера для восьми рук [136], але чи виконуються всі ці транскрипції на концертах всесвітньовідомими піаністами? Чи є музичні альбоми з записами фортепіанного «Фавна»? Чи

зайняла своє місце фортепіанна транскрипція твору К. Дебюссі у списках конкурсних творів? Майже до 2020 року відповідь на ці питання була однозначно негативною. Через більше, ніж століття після створення оригінальної версії твору К. Дебюссі, після неодноразових видань транскрипції Леонарда Борвіка, у 2019 році Олександр Таро створює власну транскрипцію Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» для фортепіано, і включив її в альбом «*Le poete du piano*» [93]. Піаніст знаходить нові зручні фактурні рішення виконання того чи іншого оркестрового комплексу прелюдії на фортепіано, транскрипція стає не просто зручною, вона стає таким фортепіанним твором, який зацікавив широку публіку.

У кожній із створених транскрипцій минулого століття змінювалися фактурні варіанти, але з огляду на їх піаністичність. Змін фортепіанного викладу оркестрової партитури К. Дебюссі після транскрипції Леонарда Борвіка майже не було. Простежимо, як розгорталося буття оркестрової партитури великого французького композитора у фортепіанному ландшафті.

Сам К. Дебюссі прекрасно володів як оркестровим, так і фортепіанним світом тембрів і звукових образів. Фортепіанний доробок К.Дебюссі завжди вважався дуже піаністичним. Проблему в написанні і грі транскрипції такого твору, як прелюдія «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі, становить саме зручність гри, положення рук на клавіатурі в момент поєднання голосів теситурного розмаїття твору, піаністичності (тобто зручності рухів у виконанні кожної інтонації) і звукової майстерності контролю за кожним голосом. Отже як можливе перетворення оркестрового звучання у піаністичний текст? Як фактура того чи іншого оркестрового викладення стає зручною для рук піаніста? Які види фактури у оркестровому творі Дебюссі легко стають піаністичними, а які потребують змін? Як оркестровий твір стає самостійним і самодостатнім фортепіанним твором, який репрезентує майстерність піаністисного транскрибування піаніста?

Якщо просто переписати оркестровий твір на фортепіано без врахування законів піанізму, сам собою не з'являється піаністичний фактурний масив. Тобто гра такого оркестрового твору на роялі перш за все має бути зручною з точки зору охоплення акордів, фізичної можливості озвучити середні голоси в акордах, які, часто виходячи з первинного оркестрового варіанту твору, стають дуже масивними, гра оркестрових педалей тощо. Створення піаністичного тексту повинно бути нерозривно пов'язаним і з образним змістом, і ставити перед собою мету досягнення, перш за все, тембрально-звукового художнього результату.

У статті «"Теоретичний піанізм": у пошуках досконалого прийому» Степанова О. Ю. зазначає: «…поряд з трактуванням природного піанізму технічного аспекту, виникає його інтерпретація як шляху досягнення художньої мети» [61, с. 118]. Як же створити такий художній досконалий фортепіанний твір, який міг би не просто передати гармонічний і мелодійний зміст оркестрового, а розкрив би твір через фортепіанну специфіку монотембрових барв?

«Післяполудневий відпочинок фавна» насичений тривалими оркестровими педалями, звуки під лігою пронизують усі пласти твору. Одним з таких прикладів є оркестрова педаль 11–12 тактів вже на початку твору. (див. Додаток В, приклад 8).

Порівняємо три транскрипції твору за хронологією: перша – авторська транскрипція К. Дебюссі для двох фортепіано і двох піаністів, друга – М. Равеля для одного фортепіано і двох піаністів і третя – Л. Борвіка для роялю соло. Якщо звернути увагу на партію струнних інструментів у партитурі, ми побачимо оркестрове тремоло, яким буквально пронизана уся Прелюдія, кожний з авторів приведених транскрипцій використовує один аналогічний піаністичний прийом – фортепіанне тремоло, гра основних гармонійних звуків по черзі у швидкому темпі на педалі – така практика перетворення фактури зручна тоді, коли треба швидко прочитати партитуру, і, якщо виконувати таке фортепіанне тремоло буквально тридцять другими

тривалостями в основні долі з правою рукою, то майже повністю руйнується звуковий образ, прелюдія перетворюється у етюд. Другим виконавським варіантом такого тремоло може стати гра у максимально швидкому темпі – проте таке тремоло порушує гармонічні переходи між співзвуччями (див. Додаток В, приклад 9).

Л. Борвік скомпонував у лівій руці партію струнних, зберігаючи теситурний діапазон голосів. Даний фрагмент у варіантах трьох транскрипцій тільки частково піаністичний і зручний, бо граючи у такий спосіб, часто таку фактуру, яка дуже часто спливає у прелюдії, рука починає просто втомлюватись, особливо при додаванні до тремоло третього, а й іноді і четвертого голосу, також гра оркестрової педалі у такий спосіб тільки окреслює гармонію і не дає можливість звучати роялю повноцінно, що одразу відбивається на можливості концертного виконання твору.

Концертна фортепіанна література протягом XIX–XXI століть збагачувалась зручними, піаністичними засобами виконання гармоній композиторами багатьох виконавських шкіл. К. Дебюссі добре знав, що рука піаніста майже не витримує статичності, закостенілість рухів завжди вважалися піаністами проблемою, яка призводить до затиснення, звук стає грубим, не контрольованим, здатним виконувати вузький спектр емоційної і тембрової палітри. Напроти, гнучкість, дихання, еластичність, володіння вагою руки завжди надає можливість контролювати тембр, і проникати у найпотаємніші куточки тембру роялю – саме такими є фортепіанні твори К. Дебюссі, вони є піаністичними.

Неможна сказати, що три транскрипції, які були наведені вище, є незручними і непіаністичними, авжеж, вони поклали початок пошуків звучання «Післяполудневого відпочинку фавна» на роялі, але таке унаслідування оркестрового простору перетворює тембри фортепіано на ілюстративну презентацію звуків оркестру. Рояль втрачає індивідуальність і свій простір.

Транскрипція Олександра Таро Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі, частково засвоює досвід минулого. Тут не нехтуються вдалі перетворення оркестрової фактури у зручну фортепіанну від попередніх рішень. Втім О. Таро додає до минулого досвіду свої фактурні рішення і створює композицію з пошуків минулого і власного. О. Таро виписав фактуру таким чином, що саме «по білому і чорному» рука лягає не просто на вірні звуки партитури, а лягає на настільки знайому кожній руці, кожного піаніста фактуру, якою є арпеджіо, яка по звуках ре-мажорного акорду, природньо кладеться на клавіатуру і рухається у приємних і таких звичних для кісті піаніста рухах (див. Додаток В, приклад 9).

Арпеджіо, яке чітко виписане і розраховане у часі, надає можливість піаністу розкрити тембр роялю у значно більшому діапазоні, так, зовсім не руйнуючи образну специфіку музики К. Дебюссі, О. Таро додає звуки гармонії до партії правої руки і дозволяє гармонії дихати ширше, ніж у вузькому діапазоні тремоло, створюється виграшна для роялю фактура. Гармонія дихає і розширюється у діапазоні, і коли вона досягає дванадцятого такту, О. Таро пише звук у лівій руці октавою нижче оркестрової ноти, доторкання до такого глибокого звуку роялю, на відкритих демпферах педалі, буквально перетворює твір на фортепіанну прелюдію, відкриває резонування великого простору роялю, прелюдія отримує можливість заповнити концертний зал, а піаніст, у свою чергу, контролювати насичення кожної, найдрібнішої долі такту барвами широкого ландшафту тембрів роялю.

Широко відомо, що оркестр легко робить крещендо засобом поступового натиску на струну чи потужністю видиху на інструменті групи духових, піаністичним рішенням, яке знайшов О. Таро є розширення діапазону роялю, яке природньо збільшує звуковий об’єм, саме таке рішення знаходить О. Таро у наступному фрагменті (див. Додаток В, приклад 10).

Розширення діапазону звучання у кульмінаціях, якщо йти від специфіки концертних фортепіанних творів, вимагає віртуозне ускладнення

фактури, однак у даному випадку необхідний такий виклад, який би не затьмарив мелодійні голоси. Олександр Таро використовує фактуру, яка буквально нагадує («цитує») Етюд Ф. Шопена *№12 op. 25* (див. Додаток В, приклад 10, тт. 17–18) і додає до віртуозних пасажів вказівку *pianissimo*, яка утримує піаніста від зайвого нашарування пластів, натякає на пошук іншого фортепіанного тембру. А що стосується віртуозного пасажу наприкінці шістнадцятого такту, то кожен піаніст, на фізичному рівні з легкістю вгадає, наприклад, фактуру з Другого Скерцо *b-moll, op.31* Ф. Шопена (див. Додаток В, приклад 11).

Крещендо за допомогою трансформування гармонії у пасаж (див. Додаток В, приклад 10, т. 16) створює природне фортепіанне звукове наростання, піаніст має можливість створити більш гнучке фразування. Посилання на фактуру творів Ф. Шопена наближає транскрипцію до концертної сцени. Поряд з суто фортепіанним викладом О. Таро зовсім не відмовляється і від тремоло, але дає його дозовано і чергує з іншою фактурою, так можна бачити в партії лівої руки в тактах 17 та 18 тремоло (див. Додаток В, приклад 10), яке іноді підсилює гармонійне навантаження.

О. Таро у фактурі власної транскрипції використовує досвід композиторів піаністів, твори багатьох з яких, він записав у більше, ніж сорока альбомах музики різних епох і стилів, але тільки у якості засобу розкриття змісту Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» через піаністичну майстерність, фактура у даному випадку виступає як розширення змісту твору через розкриття за допомогою тембрів роялю.

У науковій праці Девіда Колтона «*The Art of Piano Transcription as Critical Commentary»* є думка, яка підкреслює значення фортепіанної транскрипції: «Цінність транскрипції, однак, виходить далеко за межі суто практичних міркувань, і, як зазначив Бузоні, жанр являє собою «незалежне мистецтво» [137, с. 120]. Дослідник пропонує таке влучне і лаконічне визначення транскрипції: «Транскрипцію можна коротко описати як процес

розширення та інтенсифікації» [137, с. 120]. Визначення інтенсифікації[43] добре підходить до тлумачення динамічності фактури, коли вона стає суто піаністичною. Наповнення гармонійних вертикалей звуками арпеджіо створює динаміку зростання фрази іншої якості, яка на відміну від оркестрової, якій у даному творі, характерне збільшення одного звуку без його повторення, фортепіанна фактура наповнює довгі фрази новою динамічністю. Саме так художній образ оркестрового твору Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» може бути розкритий через комплекс піаністичних засобів перетворення фактури.

Отже, перетворення оркестрового звучання Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» Дебюссі у піаністичний текст відбувається в фортепіанній версії О. Таро у такий спосіб:

– використання арпеджіо замість тремоло у перетворенні довгих звуків в оркестрі на фортепіанну фактуру;

– використання звукового простору роялю завдяки розширення діапазону звучання і додаванню крайніх звуків басового регістру;

– уникнення використання однакової динаміки в різних пластах фактури;

– використання педалі в рамках однієї гармонії для розширення тривалостей звучання гармонійних пластів;

– пошук зручної, піаністичної фактури з власного виконавського досвіду;

– уникнення статичних акордових структур в музичних фрагментах довгого оркестрового крещендо;

– використання фактури, яка не порушує пластику рухів.

Широко відомо, що звуковий і тембровий простір творів К. Дебюссі для фортепіано не поступається оркестровому. Гра оркестрової фактури Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі «по білому і

[43] «Інтенсифікація» (від франц. *intensification* від лат. *intension* – «напруження», «посилення») – «сукупність заходів, спрямованих на посилення, збільшення напруженості, продуктивності, дієвості» [72].

чорному» у пошуку того чи іншого звукового образу має походити з піаністичного досвіду фактурних рішень, коли враховуються закони піанізму, і саме тоді створюється фортепіанний тембровий ландшафт, з'являється такий переклад, що має право бути самостійним концертним твором. Багатий різнобарвний музичний колорит Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі звучить на великій сцені у «монохромному» варіанті і стає перлиною медіа-простору, у аудіо-запису французький піаніст власною майстерністю і віртуозністю, також як і оркестранти, розкриває сутність оркестрового твору, але сутність стає вже новою концепцією, бо вона опиняється вже в іншому просторі – на «чорно-білій» території рояльного тембру [93].

3.2.2. Візуалізації фортепіанного виконання

Балетна постановка «Післяполудневий відпочинок Фавна» у версії В. Ніжинського (1912) була еталоном візуально-хореографічного втілення музики К.Дебюссі майже століття. Олександр Таро у інтерв'ю до відео-презентації піднімає завісу ідей сумісного проекту з Чун-Вінг Ламом: «Чун-Вінг Лам пристрасно грає на фортепіано, і водночас є чудовим танцюристом Паризької опери. Ми хотіли працювати разом над таким проектом, який об'єднав би наші пристрасті до фортепіано і танцю. Прелюдія «Післяполудневого відпочинку фавна», яка надихнула багатьох хореографів з моменту її створення Ніжинським у 1912 році, здалася нам ідеальним твором. Тоді ми звернулися до режисера Рафаеля Вертгаймера та німецького хореографа Вун-Сзе Чана. У березні та квітні, ми натхненно працювали. Проект тривав шість місяців, у вісім рук [93]. Інтерв'ю до відео-презентації стало прес-релізом до відео-ряду, відкриття його локацій і основних відправних до розкриття змісту відео: «У червні нам пощастило бути прийнятими у містечку Фекамп, де ми знімали центральну частину фільму на запаморочливо високих скелях, на висоті понад 100 метрів над морем. Задушлива спека, до 44 градусів, ускладнювала зйомки, але це палюче сонце

дало нам потужні кадри, особливо наприкінці дня, коли на небі з'являлися охристі відблиски. Світло змінювалося протягом усього балету, привносячи неповторну атмосферу. Фортепіано розташоване в чотирьох різних місцях, так що глядач губиться в просторі. Le Château d'Argol Жюльєна Грака[44] надихнув нас своєю романтичною і похмурою атмосферою. Ми включили його у фільм» [93].

Фортепіанне виконання Олександра Таро деталізується у візуальному ряді, створюючи паралельний монтаж кадрів із грою на роялі і хореографією. Тут вдало використаний прийом багатокамерної зйомки (без якої, професійна діяльність сьогодні не може існувати), де камери з різної відстані та завдяки можливостями зуму(наближення, масштабування), знімають кожну деталь з свого неповторного плану, і вже потім створюється монтаж. Коли Таро виділяє голос чи пласт голосів у паралель йде одночасне програвання планів багатокамерної зйомки і монтаж – кадр з головною темою в центрі то у збільшеному зумі то зменшеному, де гармонія – це інша камера, чи кольорове забарвлення кадру, Таро може акцентувати увагу на гармонії, а може акцентувати тільки на темі (див. Додаток В, приклад 12).

Коли інтонація починає свій рух до низу, а потім вверх, рука обертається до гори. Рука Таро (одна) потім одразу рука Чунг-Він Лама(одна) під час одноголосого проведення головної теми поєднуються і фокусують уяву на головній ідеї, тобто, якщо би ми, підчас проведення першої теми, бачили в кадрі рояль, сцену, інсталяцію картин, портрет К. Дебюссі – це б відволікало від головного, тобто створюється фокус на певній деталі того що відбувається, а фактично відбувається тільки проведення однієї одноголосної теми (див. Додаток Г, приклади 2–4).

Інший приклад синтезу гармонії і теми наглядно демонструє фрагмент твору де тема проводиться у збільшені (див. Додаток В, приклад 13)

[44] Сюрреалістичний роман Жульєна Грака – «Шато Д'Арголь»буде буде докладно розглянутий у розділі 3.3.

Під час виконання гармонії ми бачимо загальний план природи, де камера плавно підіймається вверх разом з гармонійними пасажами в середні фактури (див. Додаток Г, приклад 5).

І коли тема виходить на перший план і починає брати на себе більшу увагу ніж гармонія, в кадрі з'являється людина, яка прокидається – «чуттєвий світ», зум віддаляє і робить два плану, крупний і більш загальний (див. Додаток Г, приклади 6–7).

Музична композиція К. Дебюссі, яка складається з трьох частин, у кінематографічному форматі знаходить свої специфічні засоби передачі змін темпів, фактури, тональності, розробки мотивів.

У першому розділі прелюдії, коли тема починає набувати змін шляхом розробки мотивних елементів (тт. 28–29), з'являються мотиви, які передбачують появу скерцозного варіанту основної теми (див. Додаток В, приклад 14).

Олександр Таро наочно розподіляє музичний матеріал на гармонію і мелодійні структури створюючи баланс фактурних планів, в якому гармонію персоніфікує піаніст, який формує простір по вертикалі, а танцівник грає роль відображення чуттєвого плану інтонаційних зворотів теми (див. Додаток Г, приклад 8).

Включення скерцозного варіанту елемента теми, відео експлікацією якої, стало поєднання двох загальних планів піаніста і танцівника в одному кадрі – є певним натяком на динаміку розвитку планів у майбутньому музичному матеріалі 35 такту(див. Додаток В, приклад 15).

Насичення музичного матеріалу фактурними елементами й інтонаціями різнохарактерного артикуляційного типу, які в транскрипції і виконанні Олександром Таро деталізуються засобами різноманітного туше – загострювання знімання звуків staccato, гра тридцять других тривалостей *non legato*, з маленьким повітрям між кожним звуком (6–9 долі 35 т.) потребують певного відео коментарю (ніби для детального роз'яснення почутого), а саме швидкого переключення планів, де уяві надається

можливість схопити динаміку змін ідейних елементів (див. Додаток Г, приклад 9).

На прикладі двох кадрових різновидів, можна бачити, яких конфігурацій може набувати подібність відео- та аудіорівні, а також подібність зорового сприйняття нотного тексту стосовно до музичного виконання та відеорепрезентації, тобто це можуть бути – соло, персонаж, обличчя, деталь, які мають слухову, зорову тотожність.

Коли Таро грає першу половину 35 такту, де звучать гармонія і репетиції тридцятьдругими, що є певним контрапунктом до основної теми, камера фокусує увагу на першому кадрі середнього крупного плану, де Таро грає акорди заповнення та репетицію (у кадрі ми бачимо як Таро грає обома руками репетицію). Саме в момент, коли в музиці фокусується увага на оновленні теми (друга половина 35 такту), включається камера з хореографією другого кадру, що є чуттєвим відбитком виконанні теми Олександром Таро.

Результатом і місцевою кульмінацією стає наглядна експозиція обох планів у їх дальньому форматі – теми і гармонії, танцівника і піаніста за роялем, як основа – гармонія, музичний фундамент, і пластика – чуттєве відтворення основної теми(див. Додаток Г, приклад 10).

У відеоряді фіксуються також інші формотворчі прийоми нотного тексту, такі, як тональність та переходи між розділами (зміна знаків, двійні тактові риски). У виконанні Олександра Таро перехід в іншу тональність – є переходом до іншої реальності. Як в партитурі існують фрагменти з іншою тональністю іншим темпом відокремлені тактовими рисками чи паузами з ферматою, так і в фортепіанному викладі існують різні простори, де головним елементом є момент з’єднання обох розділів, обох «реальностей». У партитурі К. Дебюссі знаком таких переходів є двійні тактові риски і зміна знаків – у відео-проекції можуть бути дверима, чи проходом, а сам шлях – такти, які підводять до зміни тональності чи розділу, можуть візуалізуватися як коридор, тунель або міст між двома «реальностями». Олександр Таро

здійснює три таких переходи, і перші два у відео-ролику мають вигляд загадкових дверних проходів (див. Додаток В, приклад 16).

Такти 50 – 60 є «підходом» до перших «дверей», рух музики поступово уповільнюється, Олександр Таро виконує чітко розраховане у часі «*retenu*» і в момент появи двох тактових рис і зміни тональності, на екрані ми бачимо перший ледь відкриті двері, від яких ледве бачиться сяєво(див. Додаток Г, приклад 11).

Саме у час переходу через дві тактові риси, відкривається новий простір, простір в музиці (тт. 52–55) (див. Додаток В, приклад 16).

Чотири такти на домінантовому басу по відношенню до майбутнього ре-бемоль мажору – тональності нового розділу, про який, слухаючи музичний перебіг з 52 по 55 такти ми ще не здогадуємось, камера в продовж цього шляху фокусується на повільній ході танцівника вдовж тунелю, в музика ясно концентрує увагу на акордових ходах у правій руці (52–53 тт.).

Кадри під час звучання 52–55 тактів відтворюють ходу містичним тунелем, використовуються різні види фокусу камери (середньо-крупний план, план-деталь – ноги танцівника) (див. Додаток Г, приклад 12).

І знову, коли звучить останній такт перед новими двома рисками (див. Додаток В, приклад 17), на екрані знову дверний прохід, але вже з іншим світлом, світлом не від прожектору, а від сонця (див. Додаток Г, приклад 13, 14).

Оркестровий твір К. Дебюссі Прелюдія «Післяполудневий відпочинок фавна» в транскрипції Олександра Таро і саме в його виконанні перетворюється на повноцінний фортепіанний твір. Піаніст не прагне уподібнити тембр фортепіано тембрам оркестру, навпаки, Таро знаходить в характерних тембрах рояля кольори і відтінки, які наповнюють твір новим змістом.

Хореографія у відео-презентації не копіює образи Ніжинського, його костюм його рухи тощо, навпаки, створює свій пластичний еквівалент музиці. У виконанні Олександр Таро використовує комплекс градацій туше,

який нагадує туше під час виконання Ж.-Ф. Рамо, тобто Таро торкається клавіш, граючи К. Дебюссі, ніби він грає твір Ж.-Ф. Рамо. Створена піаністом символічна «відповідність» має історичне підґрунтя. Адже відродження творів Ж.-Ф. Рамо у кінці XIX – початку XX століть справило особливе враження на багатьох французьких композиторів і піаністів доби імпресіонізму. Ренесанс барочного репертуару почався як реставрація у виконанні на клавесині, а потім Марсель Мейєр довела, що ця суто клавесинна музика може існувати і у фортепіанному звучанні. Туше Олександра Таро передає найменші деталі музичної конструкції, створює музичний простір, в якому композиторський текст відтворений до дрібниць – педаль придає тільки «флеру», не затушовує деталі. Саме деталізація нотного тексту стає тим містком, який єднає різні генерації французьких митців. Виконання музичного матеріалу доби модернізму як твору епохи бароко (монохромність, деталізація, витонченість кожного звороту, фіксування найдрібніших образних зрушень) призводить до якості запису високого рівня.

3.2.3. Олександр Таро – читач роману Ж. Грака «Замок Арголь»: наратив відео-презентації

Екранізація фортепіанної версії «Післяполудневого відпочинку фавна» як центрального треку в музичній колекції «*Le poète du piano*» стала символічним відтворення творчого процесу піаніста. Його саморепрезентація крізь екранні образи містить широкий спектр асоціацій, які створюють неповторний простір інтертекстуальних зв'язків. Ще до музики і піаніста за роялем, в рамках *intro* на екрані з'являється книга. Її назва – «*Au château d'Argol»* («У замку Аргол») (див. Додаток Г, приклад 15).

Написаний у 1939 році цей роман французького письменника Жульєна Грака (1910–2007) протягом десятихвилинної відео-презентації неодноразово (чи найменш одинадцять разів) з'являється у кадрі, спочатку в руках піаніста, потім крупним планом з назвою, далі у кадрі з танцівником

Чанг Він Ламом. Образ Книги створює арку між початком і кінцем відео-презентації. Така присутність книги, безумовно, позиціонує головного героя презентації – піаніста Олександра Таро і як Поета, що кореспондує із назвою альбому, і як людину Книги. Літературне першоджерело вмотивовує появу на екрані його символічного двійника – танцівника, який виступає ніби «Аватар» у полі ілюзії.

Складний психологічний сюжет роману з елементами містики та сюрреалізму О. Таро трансформує у «власну історію», яка так само, як і в романі розгортається в Бретані в кам'яній фортеці на узбережжі океану серед мальовничих краєвидів. У центрі роману «любовний трикутник» - взаємини друзів Альбера і Герміньєна та дівчини Гейди. Альбер – новий володар замку, самотній мандрівник віком близько тридцяти років, який тікає від паризького успіху, що обіцяє йому близьке оточення. Він одержим погонею за знанням, особливо цікавиться міфами, історичними пам'ятками раннього середньовіччя, німецькою філософією, мандрує бібліотеками, у яких він шукає раціональні відповіді на таємниці і загадки буття.

Відео презентація «Післяполудневий відпочинок фавна» К. Дебюссі і роман Ж. Грака «Замок Арголь» пов'язані широким спектром аналогій, асоціацій, паралелей і збігів. Докладно розглядаючи появу книги в відео презентації можна виявити, що книга в відео презентації з'являється в кадрі у різних експозиціях: двічі з'являється в закритому вигляді, двічі в руках у Олександра Таро в закритому вигляді, лежить на підлозі біля танцюриста і наприкінці відео презентації книга в руках у танцюриста Чунг-Він Лама у розгорнутому виді з плямою крові на аркуші. Окрім явної присутності книги в кадрах, буквально у кожній сцені з'являються паралелі до змісту роману, на сторінках якого вміщені описи та натяки на конкретну музику, картини і історичну архітектуру. Так, в романі зустрічаються прямі аналогії тексту з музикою відео презентації, а також із звуковими образами виконання.

У розділі роману «Каплиця над прірвою» в моменті, де Герміньєн імпровізує на органі, є рядки, які можна привести як прямі паралелі до

перших тактів музики «Післяполудневого відпочинку Фавна» К. Дебюссі: «Нарешті, одна нота, яка була витримана з дивною наполегливістю, вибухнула у нечуваній пишності, і, відштовхнувшись від неї, як від акустичної платформи, піднялася в гору музична фраза немислимої краси. І тоді на горі, в жовтому і ніжному світлі, що супроводжував у каплиці найвищу благодать, яка була дарована молитві і спустилася, зазвучала під пальцями Герміньєна, ніби пронизаними легким і всепожираючим жаром, пісня мужнього братства» [177, с. 112] – тут можна провести асоціацію братства Альбера і Герміньєна з братством піаніста і танцівника.

Проте далі музично асоціативні паралелі з розробкою всієї п'єси К.Дебюссі зникають, Жульєн Грак пише: «Гра Герміньєна була наповнена особливою силою, і така була її виразна міць, що Альбер зміг відгадати, як якщо б він читав на найглибшій частині його душі, ті теми, що слідували одна за одною в цій дикій імпровізації, яка є ніби незаконною» [177, с. 110] – тут з'являється подвійна аналогія з більш вільною, ніж у Леонарда Борвіка транскрипцією «Фавна» Олександра Таро.

Якщо поглибитись в опис імпровізації Герміньєна, то можна вловити схожість у принципі тематичного розгортання «Фавна», головний мотив якого знов і знов повторюється: «Йому спочатку здалося, що Герміньєн, в своїх … акордах, з'єднаних між собою повторами і модуляціями, у яких головний мотив повторювався кожного разу все більш сором'язливо і мовби питаючи, ніби знімав мірку з самого обсягу і здатністю приголомшливої будівлі, яка звучить» [177 с. 110].

Наступним «збігом» літературного тексту з музикою стають кульмінаційні епізоди «Фавна»: «Тут вирували хвилі, бурхливі як ліс, і вільні, як вітри піднебесся, й гроза, яку Альбер з почуттям жаху спостерігав з висоти замку, вибухала з глибини цих містичних прірв (безодня), над якими звуки кришталевої чистоти, ніби чітки, які перебираються з дивовижним decrescendo, яке коливається, пливли, як пар, який звучить, пронизаний жовтими сполохами сонця, дивним чином повторюючи ритм з арок

склепіння крапель води. За цими іграми природи пролунали сплески чуттєвої і гострої пристрасті, художнику правдиво вдалося намалювати її дику спеку та жар…» [177, с. 111].

Акустичну реверберацію музики К. Дебюссі в транскрипції Олександра Таро її звукову силу можуть відобразити наступні рядки: «Герміньєн шукав той єдиний кут падіння, при якому б арочний тимпан, позбавлений своєї влади затримувати і розсіювати світло, став би проникним, наче чистий кристал, і перетворив би створене з плоті і крові тіло на рід призми з універсальним відображенням, в якій звук, замість того що б пройти через неї, накопичується і зрошує серце з тією ж легкістю, що й кров'яні судини, повертаючи таким чином опошленому слову екстаз його справжнього значення» » [177, с. 112]. І далі – «Вібрація звуків, стаючи все більш насиченою, здавалася зовнішнім виразом темного жару цих пошуків, вона переміщалася всюди, ряснючи, наче бджолиний рій, несподівано розділений і розчленований» [177, с. 112]. Подібні музичні екфразиси можуть асоціюватися із заповненням мелодійної лінії чи то тремоло, чи то арпеджіо, які своїм звучанням на педалі ніби огортають і пронизують звуком і тіло, і простір наскрізь, що іноді можна розгадати у рухах Чунг-Він Лама, наприклад, під час репететивних фрагментів в музиці.

Також аналогії з'являються між дійовими особами історії, яка в узагальненому вигляді розповідається у відео-презентації і героями роману. В відео презентації «Післяполудневий відпочинок фавна» К. Дебюссі тільки дві діючі особи, це два чоловіка – піаніст Олександр Таро і танцюрист Чунг-Вінг Лам, в романі також є два чоловіка – друзі Альбер і Герміньєн. Якщо взяти до уваги, що художні рухи танцюриста Чунг-Він Лама передають найдрібніші деталі музичних образів виконання Олександра Таро, то можна назвати Чунг-Він Лама пластичним дублером піаніста Олександра Таро. Якщо існує пластичний дублер Олександра Таро, то в романі є деталізація внутрішньої дії героїв Жульєном Граком поруч з зовнішньою дією (пішов,

приїхав, сказав тощо). Внутрішня дія героїв не виказувались у зовнішній дії, але описувались автором і займала одне з центральних місць у романі.

Стосовно паралелей між героями роману і дійовими особами відео презентації є й інше посилання, яке натякає на драматичне місце жінки Гейде в романі. На екрані Чунг-Він Лам танцює на фоні загадкового пейзажу з трьома кам'яними спорудами без вікон і дверей, середня з яких, більш тонка і менша за інші дві, крайні споруди можуть наводити паралель на чоловіків з роману Альбера і Герміньєна, дружбу яких зруйнувала жінка (див. Додаток Г, приклад 16).

Події на терасі замку Арголь – «яка була залита місячним сяйвом» – поклали початок близьких відносин між Альбером і Гейде і стали ключовими у розладі дружби між Альбером і Герміньєном. Цей епізод став зав'язкою, з якої почався драматичне розгортання фабули, саме та місячна ніч пов'язала трьох героїв навічно, які стали трьома «меланхолійними світилами», які прагнули розчинитися у природі, наприклад, у своєму далекому запливі в морі. «У кожного з них можна було побачити в очах цей смертельний виклик» – пише Жульєн Грак [177, с. 92.]. В екранній версії музики К. Дебюссі існує світловий натяк, який об'єднує трьох героїв роману, кадр створений блідим променем трьох прожекторів, світло яких заливає підлогу, ніби місячним сяйвом (див. Додаток Г, приклад 17).

Основні асоціації між романом і відео утворюються через розкриття назви твору К. Дебюссі «Післяполудневий відпочинок фавна». Основна частина роману, за виключенням коротенького опису подорожей Альбера у погоні за знаннями, нагадує ледарство. Тобто проведений час героїв у замку Арґол не був обтяжений працею або якимись важливими справами: вони гуляли, спілкувались, міркували на вільні теми, були просто на одинці, відпочиваючи, проводили час у своїх кімнатах. Це існування стало затяжними канікулами, які зайняли не лише літо і осінь.

Назву «Післяполудневий відпочинок Фавна» можна тлумачити, як дію пов'язану з відсутністю зовнішніх конкретних дій, засередження на

спогляданні навколішнього світу і заглиблення у міркування, так і в романі дія часто зводиться до рефлексій, милування природою, марення, асоціацій і почуттів, які є реакцією на картини природного оточення замку і власні почуття. Так, в романі відсутня пряма мова героїв, роман – є описом Жульєна Грака певних явищ зовнішнього і внутрішнього.

Також на сторінках роману Жульєна Грака регулярно зустрічаються прямі референції до назви твору «Післяполудневий відпочинок фавна», чи паралелі, які натякають на відповідні явища та асоціації. Вже у першому реченні роману автор малює атмосферу дороги до замку Арґол – «в спекотних променях післяполудневого сонця» [177, с. 15]. Характеристика спекотної доби зустрічається в романі у різних комбінаціях і асоціативних варіантах, наприклад, в розділі «Гейде», де так подається характеристика часу: «в теплі післяполудневі години» [177, с. 55].

Якщо сприймати «післяполудневий» час доби як момент, коли сонце знаходиться у своїй спекотній фазі, то в романі можна звернути увагу на різні характеристики сонця, і долучити їх до прямих паралелей з назвою, а також з репрезентацією в відео, так, в романі йдеться про «чарівну феєрію сонця», потім знову зустрічається і натякає на назву – «в післяполудневі години». У розділі «Купання» можна відмітити такі характеристики сонця, які все частіше з'являються – «жар палючого дня»; «подібно до сонця, що випромінює свій нестерпний жар», «ковзні промені сонця», «на виснаженому сонцем піщаному березі» – виснажений берег може бути зведений до характеристики Фавна твору К. Дебюссі, хоча й ім'я «Фавн» жодного разу не вживається в романі Жульєна Грака. Усі різновиди опису сонця в романі є постійним лейтмотивом, ніби темою Прелюдії К. Дебюссі, яка в музиці постійно повторюється і з'являється знов і знов у іншому гармонійно-фактурному оточенні.

На екрані можна побачити ілюстративні аналоги до сонячної спеки і скласти певний «трикутник збігів» між твором К. Дебюссі, «Арґолем» Ж. Грака і відео-презентацією Олександра Таро. Так, в одному з кадрів

буквально ілюструються «ковзні промені сонця» (див. Додаток Г, приклад 18), які охоплюють танцюриста. Звичайно, паралелі можуть бути зведені і до сонця як явища природи, яке манить до себе і визволяє з темряви і підземелля і може спричинити опік.

У наступному кадрі можна бачити як танцюрист попадає у центр «палючого сонця» (див. Додаток Г, приклад 19), натякає на діяльність героїв в романі, які іноді жартують зі смертю. Подальша «гра» танцюриста з промінням сонця призводить до опіку (див. Додаток Г, приклад 20), що наводить на думку про небезпечність гри з силами природи або наштовхує на таємниці, які можуть бути небезпечними для життя.

Розділ «Каплиця над прірвою» додає нову характеристику сонця стосовно його положення на небі, яке свідчить про годину полудня, враховуючи відсутність у романі будь-якого натяку на конкретний (числовий) час дня, Жульєн Грак використовує свій власний «годинник», який вказує на годину: «навколо Альбера високі стіни суворого лісу наче поглинали значну частину неба, дотягувалися і торкалися до краю палючого диску сонця, який між тим вже високо піднявся над горизонтом» [177, с. 99].

Наступні асоціації з назвою і образами твору К. Дебюссі з'являються у розділі «Ліс», де додається слово «відпочинок», який в романі дуже часто замінюється і варіюється зі синонімами – «сон», «сновидіння», «ясновидіння». Жульєн Грак докладно малює такий відпочинок – «посеред відпочинку, дарованого сном, що стали в надрах неясних сутінків, що огортали замок, і найповнішим, позбавленим будь-якого обмеження способом життя, і з якого, здавалося, щоранку виводив їх не стільки недосконале світло дня скільки поступове та особливе ясновидіння» [177, с. 118].

Відео презентація, як і роман, буквально пронизана темою сну, так ми бачимо Олександра Таро, який лежить в полі льону з книжкою (див. Додаток Г, приклад 21), кадр створений таким чином, що може здаватися ніби Таро велетень, а трава – це ліс. Глибокі думки Альбера наодинці часто змішуються

з відчуттям сну і межують з примарними картинами, які так само, як і сон, відволікають від реальності – «І від цього дивного марення у нього похололо серце, не мов на стільки його вразило те, що людина може бути повністю занурена у надра чисто тваринного царювання і що, прокинься він зараз з тремтінням, яке розриває серце, можна було б очікувати, якими зримим стане його підняте до неба лице ніби людини чи леопарда… – зір його став здобиччю непомірної і святотатної нескромності» [177, с. 123].

Інший фрагмент з роману встановлює новий вимір сну: «Виснажений втомою, він (Альбер) ліг перед цими зачиненими дверима, сумні картини відвідали його. Сон, здавалось би, дуже швидко переніс його у ті далекі часи, коли у розпал спокійних літніх ночей збуджуючі прогулянки по сплячому Парижу захоплювали його і Герміньєна…» [177, с. 149] – в одному з наступних кадрів після картини сну Олександра Таро спливає кадр сну танцюриста Чунг-Він Лама (див. Додаток Г, приклад 22), який провокує припущення, що, можливо, майже вся дія в відео – це сон.

Асоціації з образами спеки, сонця, сна-марення конденсують непромовлене і'мя божества і наводять на питання – «де ж Фавн і який він у контексті відео презентації і романа?» Відомо, що Фавн – це італійське міфічне божество, ім'я якого часто ототожнювалося із грецьким Паном (італійці малювали свого Фавна у вигляді грецького Пана). Важливо відмітити, що у міфології Фавн з'являвся людям уві сні і накликав кошмари, а також особливо був небезпечний для жінок (тут приходить на думку поранена дівчина Гейде в лісному струмку з роману). Ще одною паралеллю до теми Фавну є відношення Альбера до міфів, яке Жуль'єн Грак характеризує так: «Альбер відчував велику допитливість до міфів, що заколисують людство в його довгій історії, він пристрасно вишукував у них таємне значення» [177, с. 39].

Наступним збігом теми Фавна з романом є місцевість, в котрій, за переказами, з'являвся Фавн: ліса, поля і струмки – саме така природа була характерна околицям замку. Може існувати й інша паралель з Фавном.

Можливо, Альбер і Герміньєн вважали себе полубожествами, які сміливо створюють судження о бутті людства, не турбуючись про важку працю, бо вони убезпечені, і начебто будуть такими вічно.

Одна з картин намальованих Жульєном Граком в романі створює подібну до міфологічного Фавна К. Дебюссі його картину відпочинку, тут ніби встановлюється причина відпочинку Фавна: «в післяполудневий час, обтяжений виснажливою спекою, інтенсивність якої, здавалося, поглинаючи саму глибину неба, подібна до кольору легкої фіалки» [177, с. 119]. Наступний вираз може характеризувати умови «відпочинку» – «густота спеки». І остання асоціація спливає в розділі «Кімната», які нагадує кадр з відео презентації з танцем Чунг-Він Лама всередині сонця (див. Додаток Г, приклад 19) – «жовті промені сонця, струмуючі по високих вікнах, вітали його на порозі, пробігаючи кімнату по всій її довжині, і, схожі на меч ангела смерті» [177, с. 158].

Кожен кадр відео-презентації транскрипції Олександра Таро «Післяполудневого відпочинку фавна» проходить у різних просторах. Відео презентацією Олександра Таро і роман Жульєна Грака ототожнюють два схожих простори: перший – це підземне приміщення, де починається музика, в романі ж це – темрява замку і підземелля замку; друга локація – це *plein air*: поле, ліс і море, в романі ж це також природа навколо замку: ліс, море, болота. Існує і третій додатковий вимір дії – це внутрішній світ героїв роману, який реагує на оточуючі явища навколо них за допомогою асоціативно-емоційної рецепції, яка трансформується в образи, що властиві сну і описані автором роману специфічною мовою метафор. За цей третій простір в відео презентації відповідає музика, рухи танцюриста і гра світла. Дуже лаконічно можна продемонструвати локації на прикладі кадрів з Олександром Таро в моментах, де простір змінюється (див. Додаток Г, приклад 23).

Перший простір підземелля у сонячному освітлені – в романі дуже часто говориться про проникнення промінів сонця у темряву замку крізь

вікна. Другий простір – гори, водна поверхня, квітуче поле. Третій простір – внутрішні роздуми після прочитання роману, Олександр Таро сидить у місячному сяйві – місячне сяйво в романі асоціюється з внутрішніми картинами у свідомості героїв, їх сном і хвилюваннями.

В відео-презентації (див. Додаток Г, приклад 23) ми бачимо не тільки різні простори, але й різні типи освітлення, використовуються: теплий жовтий, тілесне освітлення у темряві, бліде синє світло прожектору в темряві, яскраве сонячне світло, денне світло і холодне, бліде синє світло у темряві – кожен тип світла в відео презентації, який, авжеж, має тисячі заломлень і відтінків, має основні похідні кольори, які можна знайти у романі – це тепле світло у замку, сонячне світло, і місячне світло – кожне з джерел світла в романі має свій чуттєвий аналог: палюче сонце, жар сонця, характеристика місячного сяйва в романі зустрічається в такому змістовому оточенні – «Вони стоять там разом, бліді, на високій терасі, і, попавши миттєво в промінь місяця і ліса який дивився на них» [177, с. 63]. Дуже гарно спектри відтінків світла можна продемонструвати на прикладі послідовного розгортання просторів, які охоплюються хореографією Чунг-Він Лама (див. Додаток Г, приклад 24).

В відео-презентації проводиться ще й інша низка аналогій з романом – це аналогії явищ природи. Візуалізація фортепіанної транскрипції включає панорамні кадри поля, лісу, неба і моря, до якого веде прірва («на сході вигляд обривався високим чорним мисом» – пише автор). Жульєн Грак описує, як герої споглядають природу в дрібніших деталях отримуючи зворотній імпульс від неї до реакції внутрішніх почуттів. У відео презентації, як і в романі, образами-символами стають зображення неба, лісу і моря, хоча в романі домінують психоаналітичні візії того, що відбувається, у відео-презентації ставиться акцент на ідилічність пейзажу: поле і господарські угіддя (див. Додаток Г, приклад 25).

Ці природні явища не існують окремо один від одного, кожне з них утворює важливу внутрішню кімнату для кожного з героїв роману, в яку він

занурюються і споглядає реакцію на природу крізь власні емоційні заломлення. Саме такі реакції мають місце в «Післяполудневому відпочинку Фавна», реакції на спостереження себе і природи у зовнішньому спокої. Кадр де Чунг-Він Лам поєднує природні явища є узагальнюючою кульмінаційною крапкою в презентації (див. Додаток Г, приклад 26), яка передає феєрію поєднання явищ природи, які надихають і змушують на мить зупинитися і ні куди не поспішати.

Окрім вищенаведених аналогій між романом та відео існують інтертекстуальні зв'язки, які буквально пронизують роман і задають загальну емоцію, транслюється на екран. У романі є характеристика темпераменту і емоції, яка ніби «нитка Аріадни» пронизує роман, задає настрій, це слово, яке повторюється в романі майже на кожній сторінці – це *меланхолія.*

Вже в першому розділі роману Жуль'єн Грак надає ключ до майбутніх образів роману, створює атмосферу одним реченням – «і він узяв із собою томи Гегеля в свій самотній маєток у Бретані, щоб, посеред цього меланхолійного краю, заповнити ними з надлишком похмурі і, як він бачив безплідні дні» [177, с. 19]. Можна провести паралель до атмосфери відео-презентації її усамітнення, спочатку морок підземелля, потім з природою на одинці – всі ці паралелі можуть бути віднесені до проведення часу у стані меланхолії.

Англійський письменник-сатирик Томас Пікок у своєму романі «Абатство жахів» сатирично описує такий образ поведінки – «Чи є у вас там стілець, на якому можна вдатися до меланхолії?». [45]Не менш цікаві паралелі з образом меланхолії зникають у Олександра Поупа у «Посланні Елоізи до Абеляра» (див. Додаток Е) в якому приводяться схожі образи до роману «Арголь», що буквально передають жахи і алюзії на містичні жахливі таємниці Середньовіччя, якими буквально пронизаний роман Жульєна Грака: прірва, ліс, каплиця з гробницею.

[45] https://books.google.com.bn/books?id=i_jECgAAQBAJ&hl=ms&sitesec=reviews

У романі Жульєна Грака зустрічаються такі варіанти меланхолійних і жахливих образів – «сумна одноманітність голосів птахів», «горда меланхолія», «меланхолійний кластер сірого і потертого каменю», «кровавий блиск вітражу», «прибуття, здається, дуже скоро прийняло характер невизначеної тривалості», «одиночні прогулянки до моря та лісу», «меланхолійні ліса Сторвана», «відчуття дивної самотності», «сльози невгамовного смутку», «наближення непереборного жаху», «меланхолійна крива» – усі вислови буквально поглиблюють читача у настільки тонкі почуття і емоції, можуть бути характерні тільки тому що не передати словами, характерні можливостям впливу музики.

Якщо уявляти Фавна як, все ж таки, божество, яке з'являлося саме у кошмарах сну, то криваві сцени роману буквально побудовані на відблисках різних кадрів, які є маренням нестерпного жаху вміло переданого в відео презентації Олександра Таро. Так можна виділити певну лінію, яка пов'язана зі смертю в романі. В відео презентації сімнадцята сторінка роману, де йде опис зовнішності Альбера заплямована кров'ю (див. Додаток Г, приклад 27) – такий кадр не може бути звичайним збігом. Виходячи зі змісту саме Альбер і його роль в романі закривавлена.

В змісті роману тема крові, як певної жертви кожного з героїв спливає як і меланхолія, і як жахливі образи крізь увесь роман: Герміньєн ранить Гейде, Герміньєн з'явлєтсья з кривавою раною, Герміньєн вбиває Геде, а наприкінці роману Альбер вбиває Герміньєна. Так з'являється певна арка в романі – на початку роману Альбер один і у кінці роману Альбер залишається один – це і є певною аркою, як і тема ножа, яка спливає на початку роману у різних фразах нагадуючи про кінець – «Рука, яка наносить рану, також є рукою яка зцілює», «Чий кинджал, здавалося б, вона відчувала між лопатками», і остання фраза з роману коли вбивають Герміньєна – «…у владі всемогутньої непритомності душі, він раптом відчув крижану блискавку ножа, що був схожий на жмень снігу, що ковзнула між його

лопаток». Так, у відео презентації закривавлена рука, як лейтмотив, постійно спливає (див. Додаток Г, приклад 28).

Кульмінаційним поєднанням марення і сну з кривавими образами є марення Альбера, яке у повноті характеризує тему крові як жахливу сцену напівсну – напів марення(цитату див. Додаток Е).

Прямий асоціації між змістом роману і кадрами відео створюється між тунелем на екрані і алеєю в романі, наприкінці якої, виходячи зі змісту цитати, повинен настати ранок. В розділі роману «Алея» є такі рядки – «Але ніч продовжується і алея розтягується в усю свою довжину. І їм обом відомо, що шлях їх закінчиться не раніше, ніж настане ранок в його чудовій пишності» (див. Додаток Г, приклад 29).

Алея в відео презентації, як і в романі, є коридором між двома просторами, просування якою підкреслюється збігом у зміні розділів в музиці Прелюдії К. Дебюссі, і у відео презентації. Змістові інтертекстуальні аналогії грають роль головного заповнення асоціацій, збігів, які створюються у романі в словесну атмосферу тих образів, які резонують із музичними гармоніями, темами, і широкою снемантичною аурою «Післяполудневого відпочинку фавна».

Як же саме кліп у поєднанні з образами роману «У замку Арґоль» презентує альбому «Поет фортепіано» (див. Додаток Г, приклад 30)? Вже на початку роману Жульєн Грак надає двобічну характеристику замку Арголь, його дещо негармонічний і химерний вигляд зовні і його розкішне оздоблення всередині. Зовні – «Будь-яке уявлення про поверхи, нерозривно пов’язане в нашу епоху з думкою про гармонійну архітектуру, здавалося, було звідти вигнано», – на перший погляд, альбом «*Le poète du piano*» здається хаотичним, поєднання епох і стилів здається неосяжним. Але всередині альбому ми бачимо перлини творів різних епох, які більше захоплюють Олександра Таро, не кажучи вже про танцювальні жанри його авторських п’єс.

У розділі «Арголь» в романі докладно описана розкіш замку в середині, яку повільно розглядає Альбер (цитату див. Додаток Е), розкіш нагадує поєднання в альбомі п'єс різних стилів, країн і епох. Кожна п'єса в альбомі – це як розкішний елемент інтерьєру замку Арголь.

В альбомі номери частіше контрастують між собою, хоча іноді неявно пов'язані (тональність, темп). У романі замок Арголь має у собі контрастні простори і кімнати – «Контраст між вибагливою розкішшю, яка демонструвала себе на підлозі в пом'якшеному розсіяному світлі, і грубої стелі, де у всій своїй мітці одна господарювала магія дню, спалахували душу, доводячи її до певного радісного марення» [177, с. 29]. В романі є й конкретні натяки, наприклад, на атмосферу й образи п'єс Ж.-Ф. Рамо – «і дух, здавалося, ставав незаймано вільним від усіляких турбот», і далі – «і знову тоді, посеред невимовної нудьги, коли ясна свідомість досліджувала один за одним таємні куточки їхніх сердець, повторювалась повільна течія вигаданого дня» [177, с. 117–118] – сама такий хід дня був, напевне, характерний для придворного життя часів Ж.-Ф. Рамо.

Роман Жульєна Грака «Замок Арґоль» може стати ключем до розуміння діалогу між поезією, хореографією і музикою, Жульєн Грак так зумів надати характеристики певному емоційному явищу, знайти таку мову, що його прозовий текст ніби став вербальним втіленням музики, її Так, альбом Олександра Таро по аналогії із структурою, образним змістом та специфічною сповненою мистецьких алюзій мовою роману «Замку Арголь» репрезентується як поезія звуків.

Альбом «Le poète du piano» – це «Замок Арголь» фортепіанного мистецтва, де його власник і водночас архітектор Олександр Таро втілює як справжній поет свій світу Уявного зі свого фортепіанного репертуару. Що стосується відео-презентації, то через образну оптику роману «Замок Арґоль» можна відкрити глибинний наратив, що керує візіальною проєкцією фортепіанної транскрипції, а розкривши її глибинні сенси, можна наблизитися до розуміння специфіки саморепрезентації піаніста в альбомі

«Le poète du piano». Саме так: потаємні базові змісти відео-презентації і альбому ми зчитуємо, завдяки літературному тексту, якій своєю чергою встановлює наратив саморепрезентації митця.

Через розуміння альбому «*Le poète du piano*» ми наближаємося до розуміння музичного світу Олександра Таро. У романі Жуль'єна Грака є важливий епізод, епізод сну Альбера, де ніби створюється жахлива пародія на виступ, довга сцена, яка є ніби кошмарним сном піаніста з його молодих років, можливо саме такі відчуття марились Олександру Таро, і іноді представлялись конкурсним виступом, умовно цей епізод можна назвати «суд Герміньєна» (цитату див. Додаток Е) Можливо саме в цій сцені можна знайти паралель на іншу реальність гри піаніста на сцені, виявити різницю між звичайними буднями і концертним виступом. Концерт в даному випадку є ніби чимось середнім між сном і реальністю, чимось тим, де змішуються свідомість і підсвідомість, задоволення і жах, руйнується грань і слово наближується до почуттів, які транслюється з іншого виміру через звуки, засобами різних репрезентацій і їх граней.

Процес, коли людина знаходиться на концерті, коли піаніст грає, рояль стоїть нерухомо на сцені, людина сидить майже непорушно, буквальної дії тут нема, людина занурюються у глибину дії в музиці, в глибину себе, слухач розглядує зал і оточуючих. Так і в романі Жульєна Грака зовнішні дії можна перелічити по пальцях, але внутрішні дії, погляд в себе і у глибину речей створює постійну безкінечну динаміку того, що відбувається.

Хореографія у відео-презентації виконує роль «медіуму», наводячи міст між уявним простором і слухачем. Олександр Таро створив свій «Замок Арґоль», в якому музичний перебіг приводить до катарсису, який неможливо відчути іншими засобами, ніж поглядом в себе.

3.3.Авторські твори О. Таро в контексті саморепрезентації піаніста

Кожний виконавець може обрати із скарбниці фортепіанної музики свій репертуар, що пасує до його технічних можливостей та мистецьких

уподобань. Водночас при незліченній кількості композиторських опусів важко не спробувати написати щось своє. Хтось починав з маленьких вальсів, сонатин, імпровізував на почуті теми тощо, але не завжди наважувався виносити ці спроби на публіку. Перші кроки на композиторському шляху, як правило, пов'язані із створенням «чогось схожого» на Шопена, Шуберта, Ліста, але коли піаніст звертається до творів цих композиторів і занурюється у стихію геніальної музики, то у подальшому відмовляється від їх буквального наслідування.

Творча фантазія виконавця, здебільшого, легітимізується у жанрі транскрипції. Не став виключенням у цьому і Олександр Таро[46]. Але роботи над «чужим текстом» французькому піаністу явно не вистачає для виконавської саморепрезентації. Що ж спонукало його включити в альбом «*Poète du piano*» поряд з Концертами В. А. Моцарта, Вальсами Ф. Шопена, *«Miroirs»* М. Равеля, власні твори?

В альбомі між «Вальсом музики шовку» Ф. Пуленка і циклом Поля Ле Флєма «*Le chant des genêts*», приблизно у точці золотого перетину з 43 по 49 номер включно знаходяться сім авторських творів Олександра Таро: *Sama*, *Rumba*, *Sicilianne*, *Avant-deux*, *Faun*, *Pavane*, *Vaudou*. Ці мініатюри є складовою частиною Першої нотної збірки[47] авторських творів французького піаніста, виданих у 2020 році під назвою «*Corpus volubilis*» [278].

Вибір для титульної сторінки латинського словосполучення вже саме по собі є загадкою. Адже сьогодні латина використовується переважно у медицині та фармакології. У такому контексті буквальний переклад навряд чи додає ясності («*Тіло, що котиться*»). Можна припустити, що автор під такою назвою міг об'єднати п'єси, які містять енергію рухів тіла. Дійсно, збірка складається переважно з танцювальної музики, яка репрезентує жанри різних країн і народів, минулого і сучасності. Було б не просто знайти пояснення такої збірки без авторського коментарю.

---

[46] Детально одна з транскрипцій О. Таро розглянута у підрозділі 3.2.
[47] Нотна збірка містить двадцять мініатюр.

Олександр Таро пише: «*Corpus volubilis* – це данина поваги до тіла, його рухам, його невагомості. Вона була написана протягом останніх кількох років під час моїх тривалих концертних турів по всьому світу та під час карантину в квітні 2020 року**.** У цій першій збірці ми знаходимо двадцять творів середньої складності, здебільшого натхненних такими танцями, як сарабанда, повільний вальс і румба. *Odette* згадує «Лебедине озеро», *Sama* – дервішів, що обертаються. *Avat-deux* і *Roum* пов'язані з бретонськими танцями (натяк на моє походження), *Awa Odori i Buto* – з японськими, Soko – з гвіанськими, а *Ezpata-dantza* з баскськими танцями. А балійське містечко Ubud є містечком, яке приймає найважливіший фестиваль індонезійського мистецтва. Фавн (авжеж) визнає Дебюссі. *Vaudou* – Карибський басейн. Що до моєї *Mort du cygnet*[48](Смерть лебедя), то вона є шаною однойменного класичного балету. Але моєму лебедю не вистачає елегантності. Він помирає без балетної пачки, повторний і незграбний. Кожен твір присвячений дорогому другові» [272]. Й справді, кожний твір Першої збірки «*Corpus volubilis»* має свого адресата. Написаний наприкінці твору присвята нагадує програмні заголовки прелюдій К.Дебюссі і створює алюзії на цикл Ноктюрнів Ф. Пуленка з їх «складною простотою» і адресною влучністю. Яким же друзям адресує О. Таро свою авторську музику? Кого називають присвяти?

Перший танець збірки «*Ubud*» присвячений Йоанну Буржуа (*Yoann Bourgeois*) – французькому танцюристу, хореографу і художнику, який навчався цирковому мистецтву в Шалон-ан-Шампань, керував гастролюючою танцювальною трупою *Compagnie Yoann Bourgeois*. Журнал «Нью-Йоркер» описав його як «акробата нового цирку» та «забавного комедійного актора», а Уеслі Морріс у «Нью-Йорк Таймс » назвав його «драматургом фізики» [287]. Саме трюки із сходами і батутом, які виконував

[48] Мається на увазі референція до п'єси «Лебідь» К. Сен Санса з Сюїти «Карнавал тварин», яка міцно закріпилась окремо як балетний номер під назвою «Смерть лебедя».

артист під музику «*Cler du Lune*» К. Дебюссі у виконанні О. Таро, набрали в *Youtube* стотисячні перегляди [135].

Другий номер збірки *Rumba* присвячена Фредеріку Іссіду (*Frédéric Issid*), інформації стосовно цього прізвища дуже мало, є інформація про сучасного піаніста Фредеріка Іссіда, який у 2014 давав сольний концерт по закінчені магістратури у залі Клод-Шампань музичного факультету університету в Монре з творів Дениса Гудона, О. Скрябіна і Ф. Ліста [250].

Третій номер збірки Сіціліана (*Siciliane*) присвячена Маріо Інграссіа (*Mario Ingrassia*) [212], можливо, мається на увазі актор, менджер, відомий участю у таких роботах Італійсько-Французького кіно «*Studio legale per una rapina*» (1973), «*Il picciotto*» (1973) і «*Mussolini and I*» (1985).

Танець *Vaudou* адресує до відомого сучасного Паризького художника Жана-Франсуа Бокле (*Jean-François Boclé*) Жан-Франсуа Бокле [49]— художника із Парижа. Він народився на Мартініці в 1971 році, де прожив 17 років. Вивчав мистецтво в Національній школі мистецтв у Бурже (1992–95) і в Національній школі образотворчого мистецтва в Парижі (1995–98) . Його роботи прагнуть висвітлити співвідношення сил і насильства, які керують функціонуванням нашого світу з моменту першого кроку Крістобаля Колона на острові на Багамах. Розглядав напрям «етимологічного канібалізму» на островах Карибського басейну (танець «Вуду» асоціюється с островом Гаїті який знаходиться у Карибському басейні). З 2017 року для Франції Бокле представляє *Maëlle Galerie* (*Romainville, Ecunuma*). Також Жан-Франсуа Бокле представлений у публічній колекції *FNAC National d'Art Contemporain* і в приватних колекціях, таких як *Saatchi Collection* [126].

П'ята композиція альбому під назвою Butō – присвячена Ґабріелю Нарахара (Gabrielle Narahara), про особистість якого, інформації нажаль не знайшлось.

[49] Його роботи були представлені, зокрема, в Музеї Ван Гога (персональна виставка в рамках виставки *Gauguin & Laval* на Мартініці , Амстердам), у галереї Saatchi в Лондоні (групова виставка *Pangea: New Art from Africa and Latin* Америка у 2015 та 2019 роках),

Танець *Avant-Deux* адресований Франсуа де ла Року (*Françoise de la Roque*:1885–1946), чиє ім'ям відомо як ім'я лідера французької правої ліги *Croix de Feu*. Ця присвята, можливо, дещо відкриває політичні погляди піаніста, який чудово успідомлює, що життя в мистецтві поза політикою неможливе [161].

Sarabande зі збірки Таро присвячена Сесіль Ленуар [50](*Cécile Lenoir*), французькому звукорежисеру, продюсеру, арт-директору музичних альбомів Олександра Таро з музикою Ф. Шопена («Журнал інтім»), Е.Саті, Й.С.Баха, А. Скарлітті, вона є продюсером альбому «*Autograph*» та інш. Сесіль Ленуар – це та людина, пліч опліч з якою близько двадцять років проводилась «робота за кадром» над релізами Олександра Таро. Чому саме твір в жанрі сарабанди присвятив Олександр Таро? Напевне, це зрозуміло тільки двоїм.

Адрес наступної п'єси не є дивним, можна легко здогадатись кому присвятив свою музику із назвою *Faune* О. Таро. Так, Чан-Вінг Ламу (*Chan-Wing Lam*), танцівник «пластичний дублер» піаніста в відео-презентації альбому 2020 року (див.: підрозділи 3.2).

Дев'ятий танець збірки Sama присвячений Олександру Пірону [51](*Alexandre Piron*), під цим ім'ям, можуть бути розглянуті дві відомі сучасні постаті Парижу: першим є Олександр Пірон (нар.1964 у м.Турне) лікар-фізіотерапевт, остеопат, терапевт і консультант, який спеціалізується на безпосередньому супроводі людей у пошуку їх особистості працює у Турне і Парижі. Постать іншого Олександра Пірона пов'язана з діяльністю паризького моделі, який працює з *Metropolitan* / *M. Management* / *Makers* і відомий показами одягу *Balmain* (2020), *Polaroids-Digitals* (2020), *M. MANAGEMENT – MBOYS* осінь 2020 та ін. [77]. Інформації про творчі зв'язки Олександра Таро з одним чи з іншим Олександром Піроном, нажаль, відсутні.

[50] Детально про спільну творчість над релізами Сесіль Ленуар і Олексанра Таро дивись за посиланням https://www.youtube.com/watch?v=dnM9JO01-LM [87].
[51] Особистий сайт Олександра Пірона див. за посиланням: https://conscientisation.com/#a-propos [235].

Наступний танець зі збірки, танець *Carimbô* адресований Міхалу Баргосу (*Michal Bargues*) – наступна найважливіша постать у технічній сфері створення альбомів Олександром Таро. Міхал Баргос – буквально, (як зазначено в описі релізів з Олександром Таро) технік фортепіано, найвідомішими сумісними релізами з Олександра Таро є альбоми «*Concertos italiens*» (2004), «*Bach: Goldberg Variations*» (2015) «*Beethoven*» (2018) і «*Cinima*» (2022) [270].

Одинадцятий номер збірки – *Musette* адресована Оскару Страсному (*Oscar Strasnoy*) – аргентинському композитору, піаніст і диригент, який навчався в Національній консерваторії Аргентини, потім у Паризькій консерваторії, де його педагогами були Гі Ребель, Мікаель Левінас, Жерар Грізе, був музичним керівником Оркестру «*Crous de Paris*» (1996–1998), також був одним стипендії французького уряду. Отримав премію Орфея 2000 року за його камерну оперу «Мідея». Нарешті Radio France у співпраці з паризьким *Théâtre du Châtelet*, представив Страсного як головного композитора *Festival Présences* 2012. Оскар Страсний є автором музики до фільму Ентоні Асквіта «Підземка» (2004), показ стрічки відбувся в Луврі [226]. Беручи до уваги той факт, що Олександр Таро співпрацює з оркестром *Radio France,* а також досвід О. Таро як виконавця саундтреків до німого кіно, можна припустити його безпосередню участь в показі німого кіно у Луврі, і їх творчу можливу співпрацю.

Наступна п’єса *Roum* є музичним листом до Марі-Ів Мето (*Marie-Êve Méthot*) – директорці та менеджерці з багаторічним досвідом керівництва рекламними та маркетинговими проектами як у рекламних агенціях. Вона майстерно керує мультидисциплінарними командами Клієнтський портфель Марі-Ів включає Альянс туристичної індустрії Квебеку (*bonjour Québec*) та ін [212]. Необхідно означити що маркетинг є одною з головних рушійних сил у просуванні музичної творчості у медіа-просторі.

Власну п’єсу, назва якої, буквально відсилає до творчості М. Равеля, під назвою *Pavane*, Олександр Таро присвятив

Жану Франсуа Спрічіго [52](*Jean François Spricigo*)(1979 Турне, Франція) – фотографу, художнику і актору, з яким пов'язаний реліз Олександра Таро з музикою Й. Гайдна і В. А. Моцарта (2014). Але величезна постать цього фотографа можна почерпнути з його біографії. Жан Франсуа Спрічіго виставлявся в Бельгії, Франції, Польщі, Данії та на 40-му виданні «*les Recontres d'Arles*». У 2010 році виставка Anima, вперше показана в Інституті Франції в Парижі, була підхоплена галереєю Луї Стерна в Лос-Анджелесі. Його роботи були відзначені Бельгійським фондом покликання та премією Фотографії Академії витончених мистецтв Французького інституту[53].

Тринадцятим номером збірки є п'єса, яка явно робить посилання до Е. Саті, це *Gnossienne*, але ім'я наприкінці твору це ім'я Жана Деклюз (*Jean Delescluse*) – тенор, співак з яким пов'язані численні записи Олександра Таро, зокрема такі релізи як «*Erik Satie – Avant-Dernières Pensées*» (2009), «*Le Boeuf Sur Le Toit – Swinging Paris*»(2012), а також релізи з творчістю Ф. Пуленка [91].

Наступний авторській твір *Awa Odori* адресований à Жерару Пессону (Gérard Pesson, 1958) – сучасному французькому композитору, який заснував видання сучасної музики під назвою Entretemps, отримав премію принца П'єра де Монако. Прем'єру його фортепіанного концерту «*Future is a faded song»* у 2012 році виконав Олександр Таро з Цюрихським оркестром під керівництвом П'єра-Андре Валада [229]. Недавно, у 2020 році Олександр Таро записав альбом «*Hans Abrahamsen*, *Gérard Pesson*, *Oscar Strasnoy – Piano Concertos*» з фортепіанним концертом композитора [275].

П'єса *Odette* присвячена Себастьяну Гольцапфель-Массону (Sébastien Holzapfel-Masson)) вчителю і літературознавцю, який має численну кількість освіт в закладах Парижу, значнішою з них є закінчення Університет Нова Сорбона у Парижі (1988–1994) який спеціалізується на літературі [256].

[52] Детально роботи фотографа дивись за посилання: https://www.louissternfinearts.com/artists/jean-francois-spricigo/biography [199].
[53] https://www.paris.edu/faculty/spricigo-jean-francois/

Сімнадцята п’єса *Valse lente* адресований співачці Еміль Лафорест (*Émilie Laforest*),(Монреаль, 1979) – відомій французькій сопрано, релізи якої охоплюють близько 25 альбомів [252].

Ім’я отримувача наступної п’єси *Ezpata-dantza* Жак Реботьє (*Jacques Rebotie*) – це ім’я відомого французького композитора, письменника і режисера у сучасному медіа просторі Франції, де як композитор Жак Роботьє пише вільну музику, експресивну, часто пов’язану з текстом, або звертається до інструментального театру. Мовні ігри, форми, ковзання звуку і нахилу, його творчість – це точність у всіх аспектах речення і вимови, тони, акценти, ритм, потік. Як Поет Жак Реботьє – автор понад п’ятнадцяти книжок, виданих видавництвами *Gallimard*, *Verticales*, *Harpo &, Actes sud*, *La Ville brûle або Æncrages & Co* [196]. П’єса *Ezpata-dantza* Олександра Таро, вже при першому погляді на нотний текст, точно графічно передає ритм, потік акцентів і нестриманий рух.

Передостання п’єса збірки *Soko*[54] адресована Фредеріку Вайсс-Кніттеру (Frédéric Vaysse-Knitter) – всесвітньовідомий французький піаніст польського походження, який вчився у Паризькій консерваторії. Фредерік Вайсс-Кніттер регулярно виступає з Олександром Таро, вони разом керували фестивалем «Амадей» у Швейцарії, також Фредерік Вайссе-Кніттер був засновником і художнім керівником фестивалю «*A Tempo*» (Лаваур, Тарн), є гостем престижних залів, таких як Паризька філармонія, Театр Єлисейських полів, Місто музики, *Herkulessaal* у Мюнхені, *Concertgebouw* в Амстердамі. Дискографія Фредеріка Вайссе-Кніттера включає записи Шопена, Ліста, Дебюссі, Гайдна, Саті, Брамса, Дворжака, Шимановського та ін [163].

Остання п’єса збірки «Смерть лебедя» (*Mort du cygnet*), присвячена Сержу Паолорсі (*Serge Paolorsi*). Серж Паолорсі – професор з малювання, який працював одразу в кількох образотворчих паризьких школах, автор змістовних посібників з яскравою обкладинкою під назвами «Пластичне

[54] П’єса *Soko*, яка присвячена Фредеріку Вайссу-Кніттеру, є надзвичайно складною зі змінним метром, політональною гармонією, швидким темпом і неймовірно складними темброво-артикуляційними труднощами.

мистецтво в початковій школі», «Заняття з образотворчого мистецтва в школі» та ін., відомий своїми яскравими підручниками з поетапним поясненням кожної деталі створення малюнку різних стилів образотворчого мистецтва [260].

У ракурсі творчості Олександра Таро як медіа репрезентації, докладний огляд кожної персоналії, ім'я якої надруковане у нотах збірки «*Corpus volubilis»*, є найважливішим аспектом для аналізу системи функціонування творчого простору Олександра Таро у медіа. Коли Олександр Таро адресує свої твори у збірці «*Corpus volubilis»* дорогим друзям, він створює репрезентацію не тільки свого мистецтва, а і мистецтва професіоналів медіа-групи, роботу яких ми безпосередньо чуємо і бачимо, у кожному альбомі і відео-презентації, не кажучи вже про адреси, сучасних композиторів, співаків, фотографів, художників і танцюристів, творчість яких, є для Олександра Таро джерелом натхнення, і є віддзеркаленням його творчих інтенцій у спільній праці. Тобто ми бачимо карту репрезентації, широкої міжмистецької мережі, що охоплює області: звукорежисури, фотографії, графіки, сучасної композиції, балету та ін. «*Corpus volubilis»* – це вітальні листівки, де він звертається персонально з подякою до людей, кому він завдячує не своїм успіхом, а успіхом усієї команди людей, зустріч з якими є радістю. Тут вбачається репрезентація як суспільна подія, яка не може бути створена однією людиною, де збірка безпосередньо стає рекламою професійної творчої майстерні персоналій його команди.

Олександр Таро обрав для запису в альбом «*Poète du piano*» з двадцяти п'єс збірки *Corpus volubilis* тільки сім творів: *Sama, Rumba, Sicilliane, Avant-deux, Faune, Povane, Vaudou,* таким чином і сфокусувавши увагу не тільки на конкретних жанрах, але і на адресах отримувачів цих творчих листів.

Звернення Олександра Таро саме до танцювальних жанрів має певний автобіографічний підтекст. Його мати була вчителем танців у Паризькій опері, і сам Таро займався хореографією. Такий досвід дитинства, без сумніву, знайшов продовження у подальшому, коли піаніст звернувся до

виконання танцювальних мініатюр Ж.-Ф. Рамо і Ф. Куперена, вальсів і мазурок Ф. Шопена, танців кабаре… Ця танцювальна музика присутня у альбомі «Поет фортепіано», не кажучи вже про те, що кожному з композиторів, танці якого потрапили до альбому, Олександр Таро присвятив окремий музичний альбом. Але такі факти не дають відповіді на питання, навіщо писати свою музику, якщо можна зіграти Сюїту Ж.-Ф. Рамо, Вальси Шопена, або щось екзотичне на зразок «Креольських танців» А. Хінастери?

Sama – персидський танець, який сьогодні розповсюджений на території Ірану, світ народів Ісламу. Так як зазначив Таро, «Сама» (тобто «Всесвіт») означає дервіші, обертання. Основним рухом Сами є безперервний поворот танцюриста. Танцюрист обертається по колу, а також навколо себе. Характерний розмір 2 чи 4 чверті, рух триолями музично зображують рухи обертання.

«Румба» походить від іспанського слова «rumbear», що означає ходити, танцюючи. Місцем основного поширення танцю стала Куба, розвиток танцювального жанру має місце й інших островах Карибського басейну та в Латинській Америці. Характерним для танця є погойдування стегнами і нерухомість верхньої частини тіла. Розмір 4/4, басова лінія, як правило, синкопована, акцент припадає на першу та другу чверть.

Sicilianne («з острова Сіцілія») – добре відомий, завдяки творам Й. С. Баха, транскрипції В. Кемпфа та інших, старовинний італійській танець пасторального характеру, який був розповсюджений у XVII–XVIII столітті. Він характеризується помірним темпом у розмірі 6/8 чи 12/8, пунктирним ритмом та підкресленням першої, третьої, четвертої, шостої долі такту.

Avant-deux – популярний типовий танцювальний жанр Бретані, східного півострову Франції. Шеренги чоловік і жінок по беруться за руки, згинають лікті, і рухаються поступово в метрі 2/4.

Faun є певним посиланням на Клода Дебюссі.

Pavane – добре відомий (насамперед завдяки твору М.Равеля) величний танець-процесія. Свою історичну подорож танець здійснив з Італії до Іспанії, виконувався в урочистих випадках.

І нарешті сьомий танець, Vaudou (Вуду) – релігійний танець аборигенів Гаїті, природа рухів танцю походить з африканських ритуальних ритмів і співу.

Ці вибрані твори натякають на географію подорожей Олександра Таро, але він міг зіграти просто обробки інших композиторі, щоб задокументувати маршрут концертних мандрівок країнами, яким, наприклад, належать двадцять танців його авторського зошиту.

Олександр Таро завжди фокусує увагу слухача власного медіа-продукту на певних візитівках свого репертуару, він обирав з альбому один, два твори і робив яскраву відео-презентацію на *Youtube*, таким чином акцентуючи той чи інший запис. Такою візитівкою стала відео-презентація Прелюдія «Післяполудневий відпочинок Фавна» К. Дебюссі, також відео-презентації були зроблені і двох авторських танців з альбому, а саме – *Rumba* і *Vaudou.*

Екзотичний танець «*Vaudou*» і чаклунське мистецтво художника Жана-Франсуа Бокле, який працював у Карибському басейні, де поширені ритуали Вуду, відкриває поле для дослідження референцій між музикоюОлександра Таро і живописом Жана-Франсуа Бокле. Жанр Vaudou майже не зустрічається в обробках композиторів академічного чи джазового напрямів, Його можна зустріти в одиничних випадках у аутентичних записах оригінального релігійного танцю, а також в музиці окремих поп-груп. «Гаїтянський вуду – це африканська діаспорна релігія, яка розвинулася на Гаїті між XVI та XIX століттями. Вона виникла в результаті взаємодії між кількома традиційними релігіями Західної та Центральної Африки та католицизмом. Вуду з’явився в гаїтянській літературі і також вплинув на гаїтянську музику. Так, наприклад, рок-група «*Boukman Eksperyans*» разом із акторами, які виконували імітацію ритуалів Вуду для глядачів за межами

Гаїті. З’явилися документальні фільми про Вуду – наприклад, фільм Майї Дерен “Божественні вершники” (1985) або робота Енн Лескот і Лоуренса Маглуара “Люди і боги” (2002)» [161].

Щоб наочно ознайомитись з природою танцю Вуду, можна переглянути і послухати танець в відео (23хв.43 с.) «*Enquête d’Ailleurs – Benin, aux Origines du Vaudou*» («Дослідження з іншого боку – Бенін, витоки вуду») [154]. У відеозапису ми чуємо удари по барабану долонею, кулаком, а також удари іншим виконавцем по металевим предметам, така гра, завдяки різній звуковій природі ударів, створює різну акцентуацію –що і стає основою жанровою основою танцю, де існує тільки ритм і акцентуація, і коли поступово включається голос він надає не мелодію, а певну імпровізаційну медитативність. Тут ритм є остинатним, і це створює ефект *Perpetum mobile*, який подає експресію іншого порядку: однаково «зярядженоий» чіткою акцентуацією рух починає вводить у певний транс і ніби ніколи не скінчиться.

Vaudou Олександра Таро в його авторському виконанні [79] репрезентує ритуальний танець через природу роялю. Тут підкреслюється властива традиційній природі жанру повторність ритму, нескінченне *ostinato* руху танця, а також специфічна акцентуація, яка здійснюється через використання Олександром Таро кластеру в партії правої руки, що надає нетипової акцентуації для метру 3\4 (Рисунок 3.1.).

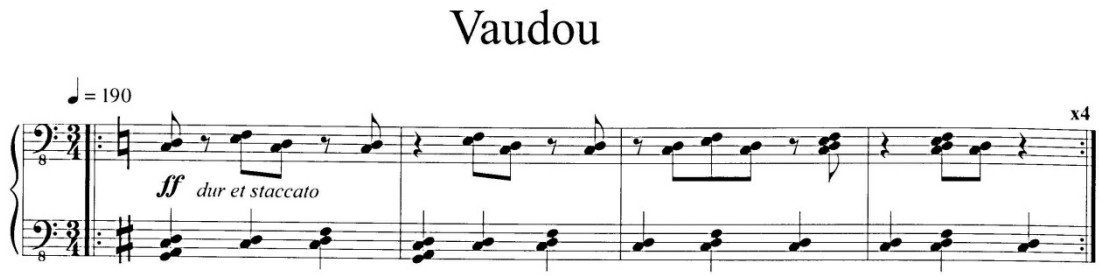


Рис.3.1. *Alexander Tharoud – Corpus Volubils livre 1. Vaudou*

Вказівки в нотах одразу занурюють нас у нижній регістр, вказівка «*dur et staccato*» передбачає імітацію уривчастого характеру звукової природи

ударних інструментів, який виникає тільки при прослуховуванні оригінального виконання танцю, але завдяки роялю і його чіткій звуковій темперації, а також використанню найнижчого регістру роялю створюється «металевий» тембральний простір, ефект якого глибше розкриває атмосферу «жаху» ударів, енергію рухів людей в масках і культових костюмах, який в нотах повторюється без змін чотири рази (Приклад 2), Vaudou Олександра Таро занурює у магію фортепіанної гри.

Якщо спробувати провести звукову, гармонійну, жанрову аналогію з вже існуючими творами відомих композиторів (що відбувається мимо волі, коли слухаєш новий твір сучасного композитора), то одразу на думку спадають твори А. Хінастери, а якщо поглибитись в метро-ритмічну природу, а також в гармонійну мову, то можна провести паралель з його Токатою – четвертою частиною Першого концерту для фортепіано з оркестром. Простежуються збіги у метро-ритмі, акцентуації (акценти вказані червоним кольором див. Додатку Б, приклад 11), використаний той же регістр і навіть майже однаковий метроном (див. Додаток В, приклад 18).

Але фортепіанна мініатюра Олександра Таро, яка звучить лише 1 хвилин 17 секунд під зовсім іншою назвою – це не частина концерту для фортепіано з оркестром А. Хінастери. Авжеж Олександр Таро міг просто записати твір А. Хінастери і включити його в альбом, але він цього не зробив, і навіть, на скільки це відомо, твори А. Хінастери не входять у репертуар Олександра Таро.

Олександр Таро не знайшов такого твору у вже існуючий фортепіанній літературі, який в точності би втілив його уяву і власні внутрішні інтенції. Які відмінності між твором Хінастерою та Таро?

По-перше в Vaudou майже відсутня мелодія, є згустки гармоній в певній послідовності і акцентуацій, в токаті Хінастери є мелодія, також протягом виконання твору Хінастери відбуваються динамічні і фактурні спади звучності, з’являється діалог контрастних музичних фрагментів, токата

стає мелодійною структурою, яка працює у діалозі з оркестром (див. Додаток В, приклад 19, тт. 75–81).

По-друге, природа акцентуації і різновиду фактури в Токаті А. Хінастери змінюється, підкреслюючи метричні зміни (з шести долей на три, і навіть включення такту з метром у п’ять чвертей), чергування пасажів, які буквально зривають метро-ритмічний розвиток, зупиняють рух, даючи перевести дихання (див. Додаток В, приклад 20, тт.73–74*)*.

В *Vaudou* Олександра Таро дихання, як у звичній мелодійній побудові нема, є рух тіла, який не припиняється, а рухається з чітко встановленим пульсом акцентуації і артикуляції, поступово з’являється і приходить через crescendo фактури (без змін елементів фактури) і динаміки до кульмінації в середині п’єси і поступово на diminuendo сходить нанівець, нагадуючи за динамічним профілем «*Pacific 231*» А. Онеггєра, але в чітко витриманому загальному темпоритмі.

Vaudou Олександра Таро – це втілення первинної пластики тіла без рефлексій – архетип фортепіанного мистецтва. Вертикаль в *Vaudou* – це не гармонія, а колористичні співзвуччя, які створюють образ, елементарний і чіткий, без зайвих штрихів. «Тіло, що грає», фокусується на русі і ритмі як неподільній музичній одиниці, що дає єдиний сенс існування.

Faune Олександра Таро присвячений танцюристу Чунг-Він Ламу (Chan-Wing Lam), з яким Олександр Таро розкрив множинність репрезентації музики К. Дебюссі. Олександра Таро пише просто «Faune» тобто назва максимально скорочена. Виконання за хронометражем всього 58 секунд [138], порівняно з виконанням Перлюдії «Післяполудневого відпочинку Фавна» хронометражем в 9 хвилин (чистої музики без intro і епілогу). Нотний текст «Фавна» Олександра Таро умістився всього у 9-ти тактах запису. Твір О. Таро поділяється на дві різнохарактерні теми, теми схожої на тему «Фавна» і ритмічну тему танцю, яка на перший погляд вбачається самостійною. Тема «Фавна» вступає одноголосною лінією як і у К. Дебюссі, але вона інша. Якщо розглянути тему з точки зору подібності до інтонаційно-

інтервальних збігів з темою К. Дебюссі, можна виявити стиснуті за інтервалами і часом одиниці назвемо їх патерни[55] схожі на тему К. Дебюссі. Тема займає один такт: червоною, і синьою лінією продемонструємо два пласти скритого хроматизму, який притаманний темі «Фавна» К. Дебюссі, жовтим кольором означена терцова низхідна інтонація, яка чітко нагадує інтонацію низхідної терції теми «Фавна» К. Дебюссі, зеленим кольором означений ритмічний патерн секстолей:

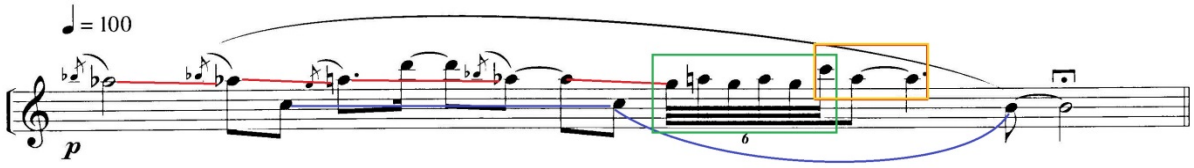


Рис.3.2. *Alexander Tharoud – Corpus Volubils livre 1. Faune*

Розглянувши тему К. Дебюссі можна визначити ідентичні інтервальні елементи теми

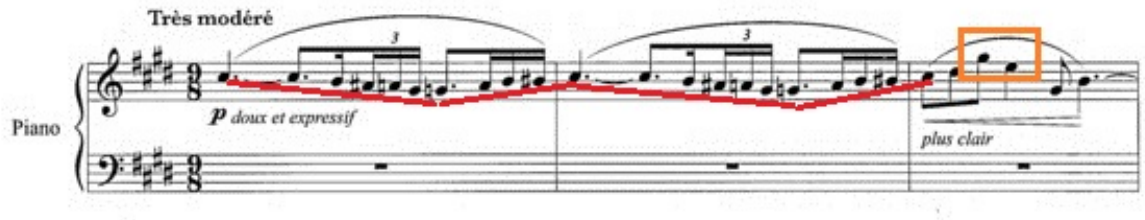


Рис.3.3. К. Дебюссі «Післяполудневий відпочинок Фавна» Транскрипція О. Таро 2019.

Якщо скласти ритмічні фігури триолей першого такту теми К. Дебюссі, і скоротити їх до тридцять других можна отримати цифру шість, тобто скласти їх в ритмічну шістку (див. рисунок 3.6.). Інтервал звучання між першою і третьою нотою триолі теми К. Дебюссі складає велику секунду, в «Фавні» Олександра Таро шістка означена зеленим кольором також має інтервал великої секунди.

Тема «Фавна» Олександра Таро не окреслює певну гармонію, вона репрезентує графіку рухів – тобто ми бачимо більш заломлені інтонації.

З другого такту твору Олександра Таро починається тема «танцю», яка частино використовує звуки теми першого такту але ритмічно деформується

[55] Англійське слово pattern перекладається як: модель або шаблон;зразок або приклад;малюнок або візерунок; система або структура [40]. В даному контексті буде використовується як модель.

(див. Додаток В, приклад 21) у ясну метро ритмічну формулу, під яку, нарешті можна танцювати в такт, яка повністю змінюється стосовно імпровізаційної теми першого такту, як змінюється метроримтічна пульсація між Першим розділом «Фавна» К. Дебюссі і середнім (скерцозним) розділом (див. Додаток В, приклад 21).

Друга тема «Фавна» Олександра Таро об’єднується позначками повторів тактів, де враховуючи повтори всі повтори можна отримати метричну структуру вісімок 15+3+10 (Рис: 3.4.)

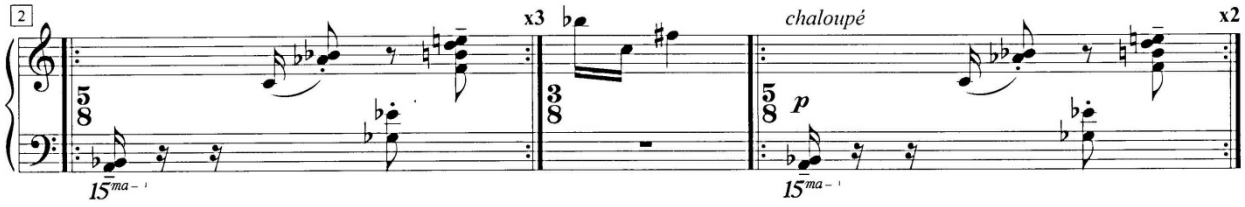


Рис.3.4. *Alexander Tharoud – Corpus Volubils livre 1. Faune*

Ремарка *Таро chaloupé* – означає з фр. «погойдуватись»(човен, каное [130]), ніби у маленькому човні, тобто графічно в тактах 2,4 можна бачити геометрію рухів танцюриста, яка підіймається знизу до гори повторюючись у другому такті, а потім зависає на горі інтонації третього такту знову повторює рух знизу вверх у четвертому такті. Геометрія рухів більш буквально репрезентує образ танцюриста, на відміну від «Фавна» К. Дебюссі, яка більш важка для попадання в основні головні метричні долі такту. Порівняно з ритмічною основою для танцюриста в «Фавні» Ф. Дебюссі «Фавн» О. Таро більш легший для танцю. Первобутність рухів, акцент не на мелодію, а саме на енергію рухів робить «Фавна» Таро оригінальним.

У п’ятому такті знову вступає тема першого такту, яка «зависає» на ферматі. Вступ «танцювальної» теми буквально ламає попередню тему(Рис.3.5.):

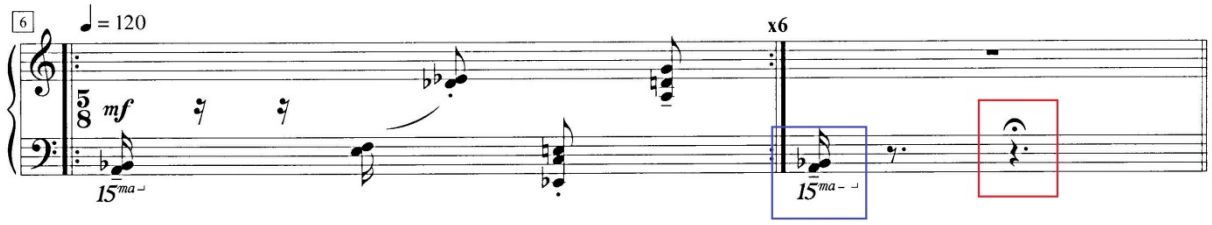


Рис.3.5. Alexander Tharoud – Corpus Volubils livre 1. Faune

В 6-му такті метро-ритмічна основа залишається не змінною, матеріал одного такту повторюється вже 6 раз, співвідношення чергування інтервалів збагачується секундами і стає більш терпким. На рисунку 3.10 в 7-такті музичний матеріал обривається на патерні першої долі 6-го такту, і виникає перша тиша в творі. Виникає образ сну, який закінчується несподівано, іноді хочеш побачити продовження але прокидаєшся, такий образ створюється обірваною секундою на першій долі 7-такту. Повертається тема «Фавна» яка повторюється двічі, де за другим разом, у 9-му такті вона створює точну алюзію на тему «Фавна» К. Дебюссі, відмічено червоним кольором (Рис. 9.11.):

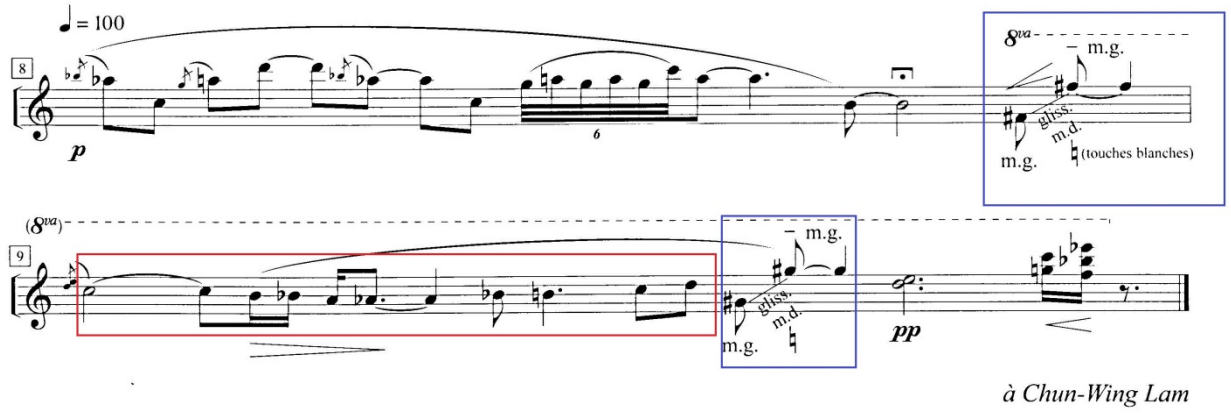


Рис.3.6. *Alexander Tharoud – Corpus Volubils livre 1. Faune*

Ремарка О. Таро *touches blanches* – по білим клавішам наприкінці 8 го такту є вказівкою, яка вимагає від виконавця *glissando* від чорної до чорної клавіші(Рис.3.6. відмічено синім кольором) але по білим клавішам, тут відбувається: по перше образна алюзія у зжатому виді на пасажі «quazi arpa» твору К. Дебюссі, але тільки у висхідному варіанті; по друге образна репрезентація тричасності образу сну – де є реальність і початок сну, сон і

кунець сну пробудження, де роль першої чорної клавіші *фа-дієз* є реальністю перед сном, глісандо по білих клавішах є сном, і закінчення звуці *фа-діз,* октавою вище є поверненням в реальність після сну.

«Фавн» Олександра Таро – репрезентує природу рухів танцю, створює алюзії на «Фавна» К. Дебюссі але в зжатому сфокусованому вигляді. Олександр Таро пише свого «Фавна» – який репрезентує природу рухів тіла не зациклюючись на красоті гармоній (майстерність його транскрибування дозволяє йому робити музику гармонічною і красивою), тому він репрезентує схеми, графіку рухів. Олександр Таро здійснює репрезентативну присутність «Фавна» К. Дебюссі, але у новому заміщеному вигляді, створює референції до танцюриста, образів сюрреалізму, фокусуючи їх у деталізації.

Сучасний виконавець-композитор – це універсальний музикант, який створює музику для власного виразу. Уявимо шанувальника одягу, бачить гарний одяг певної назви, форми, кольору, але щось не так, не то, не вистачає певних дрібніших деталей, які однак у сумі створюють величезну різницю – потрібен трішки інший матеріал, форма, відтінок тощо, і звичайний шанувальник одягу стає розробляти власний одяг, тобто стає дизайнером… Саме таким чином новий твір виконавця-композитора може нагадати чимось певні твори у фортепіанній літературі, а твори інших композиторів, які виконував Олександр Таро, сформували плацдарм для увиразнення власної потреби – якісної підготовки власного твору. Обов’язково знайдуться твори, які мають схожу інтонаційну природу, форму, жанр, ритм, і гармонію, але різниця все ж таки буде у ступені підлаштованості нотного тексту до індивідуальної манери гри або конкретно виконавського завдання, яке обумовлює відсутність чи наявність того чи іншого композиційного елемента і народжує новий твір.

Різниця між композитором і композитором-виконавцем полягає у тому, що твір виконавця – це твір, який він просто не знайшов на полиці музичної бібліотеки. Композиторська творчість дозволяє піаністу не тільки під певним кутом зору репрезентувати власну майстерність, скільки крупним планом

показати ті елементи власного піанізму, які складають сутність його художньої індивідуальність, властиву їй емоційну моторику. Їх збереже нотний текст і на відміну від імпровізації дозволить іншому виконавцю завітати до творчої лабораторії Майстра.

Висновки до Розділу 3

Тематичний альбом «*Le poète du piano*» – це багатовекторна сіть референцій, що поєднує тридцятирічний творчій досвід виконавця у медіапросторі. Кожний трек альбому направляє вектори як до інших підсумовуючих етапи творчості тематичних альбомів (*Le Boeuf Sur Le Toit, Autograph, Barbara, Versalles, Baroque*), так і до кожного, улюбленого треку релізів Олександра Таро. Альбом стає саморепрезентацією піаніста, історією про його творче життя, його особистим «амаркордом», у якому він поєднав комплекс власних інтенціональних об'єктів таким чином, що вони отримали фокус, єдиний меседж «Поет фортепіано».

Відео-презентація альбому «*Le poète du piano*» Транскрипція Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі стала точкою фокусу саморепрезентпції О. Таро. Відео-презентація стала прикладом концентрації репрезентативної множинності творчого поля виконавця, його багаторічного досвіду, що транслює кожний вектор змістів не тільки через виконавську майстерність О. Таро як піаніста, але й через багатовимірний комплекс засобів. Сучасні можливості зйомки, відео-монтажу, звукозапису передали глибинні змісти через ансамбль фортепіанної музики і хореографії. Сюрреалістичний роман «У замку Арголь» став саме таким полем змістів, яке змогло відповісти завданню сконцентрувати саморепрезентацію О. Таро. Він створив свій, музичний «Замок Арголь», де предметами розкоші стали його улюблені шедеври фортепіанного репертуару.

Авторська збірка Олександра Таро *«Corpus volubilis»* є вдячністю багаторічної творчої дружби виконавця з представниками кола його друзів, професіоналів, завдяки яким, він зміг організувати власну творчість таким

чином, що вона не залишилась закритою у власній кімнаті нереалізованих намірів, а стала оригінальною репрезентацією піаніста-інтелектуала, всесвітньо відкритою для кожного слухача меді-простору, і надбанням світової виконавської культури.

ВИСНОВКИ

1.«Запис так само необхідний мені, як повітря, яким я дихаю, – зізнається О. Таро – Виконавець, віддаляється від світу на короткий час – на цілу вічність, розглядає музичний твір і його перехресно допитує, а потім дає свідчення перед мікрофоном. Я ніби розігрував своє життя через свої записи, кожен із яких представляє значний, якщо не фундаментальний, етап у моєму розвитку як артиста». [56]Олександр Таро – піаніст-інтелектуал, людина книги, художня індивідуальність якого потребує певного засобу висловлювання і, якщо поету необхідний аркуш паперу, то таким аркушем для Олександра Таро стає мікрофон? перед яким він «висловлюється».

Фундаментальне місце у творчій діяльності Олександра Таро займає особливе широко відоме положення в медіа-просторі, яке для піаніста грає свого роду роль «невидимого» конкурсу, на якому право на суддівство має кожний з користувачів. Сьогодні Олександр Таро – піаніст «першого ешелону», кожне відкриття світової класики в його альбомах: музики французьких композиторів Ж. Ф. Рамо, Ф. Куперена, К. Дебюссі, Д. Мійо, Е. Саті, Ф. Пуленка, І. С.Баха, Ф. Шуберта і Ф. Шопена є професійно змістовно побудованою репрезентацію.

Творчі релізи Олександра Таро відрізняються сміливістю і оригінальністю обраного репертуару, з перших його відомих альбомів, так, ризикнувши і записавши на роялі альбом з творами Ж.-Ф. Рамо, піаніст звернув на себе увагу широкого кола слухачів і критики, не як на віртуоза «найшвидшого піаніста світу», чи переможця престижного конкурсу, а як на музиканта, що надихнув у твори Ж.-Ф. Рамо нову актуальність, поставившись з повагою до кожної ноти першоджерела. Тепер про Олександра Таро пишуть як про піаніста, який створює стилістичний контроль, який володіє колоритом роялю: у нових прочитаннях творів Ф. Шопена, Л. Бетховена, він постає як піаніст, здатний розкрити нову

[56] https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/l-invite-du-jour/alexandre-tharaud-comme-beaucoup-de-musiciens-je-ne-suis-pas-heureux-de-mes-enregistrements-4081478

французьку трансцендентальність, фільми за його участю розкриваються по-новому завдяки музичного підтексту саундтреків у його виконанні що репрезентують потаємні змісти почуттів героїв. Реакція на кожний новий реліз О. Таро критиків, радіо, широкої публіки зробила його соціально ангажованою медіа-фігурою, творчість якої охопила світову слухацьку аудиторію, і тепер постійно підтримуючи градус присутності і дотримання зв'язку зі слухачем.

2. Розгляд виконавського мистецтва у ракурсі репрезентації дозволила охопити багатовекторність функціонування творчості Олександра Таро у світовому медіа. У дисертації вдалося розмежувати поняття презентації і репрезентації, що часто сприймаються як синоніми. Так презентація це – показ нового, а репрезентація де префікс «ре» вказує на зворотність дії відкриває референції до об'єктів і змістів, означає заново у режимі актуальності, у ракурсі на виконавську творчість як на медіа-репрезентацію презентація стає одним з її інструментів просування. Завдяки систематизації змістів було виявлено семантичний комплекс можливих репрезентацій і запропонувати таке визначення: Репрезентація – це суспільна подія, яка має своє символічне поле і передається через неповторну особистість (особистості), має здатність презентувати досвід минулого часу у теперішньому часі через створення референції (співвідношення) з об'єктами і досвідом.

Кожна складова визначення репрезентації була сфокусована на модель просування виконавської творчості сучасного виконавця. Наукові теорії репрезентації Ф. Анкерсміта, Н. Гудмена, розгляд репрезентації у контексті способу буття мистецтва (Х.-Г. Гадомера), референцій репрезентації М. Вартофського відкрили поле для розкриття множинності репрезентацій творчості Олександра Таро. Репрезентацію розкрито також і як продукт виконавських інтенцій, тобто виконавська репрезентація поєднує у собі інтенціональні об'єкти і представляє їх в іншому і за допомогою іншого. У взаємодії зі слухачем виконавська репрезентація може стати продуктом

впливу оточення, тобто реакцією на певні суспільні відношення – реакція публіки на певний реліз може впливати на репертуарні стратегії виконавця, але вибір залишається за виконавцем. Також репрезентація не позбавлена варіативності з точки зору тлумачення її змісту у відношенні з тим хто, і під яким кутом її розглядає – це долучає нове аналітичне поле до виконавської творчості як репрезентації у медіа-просторі.

3. Творча діяльність Олександра Таро є прикладом саме багатовекторності і множинності репрезентації, такий ракурс дає змогу поглянути на творчість музиканта-виконавця як сукупність референцій до об'єктів інших видів мистецтва, фокусуючи їх зміст у певній точці у часі, а саме у зафіксованому відео чи аудіо-записі. Вектори репрезентації за допомогою інструментів сучасних технологій медіа-простору транслюються у виконавському «продукті», створюючи таку репрезентацію, яка наскрізно-направлена до розкриття самобутності в музиці композиторів, епохи їх діяльності, образів мистецтва, виконавських версій і подій мистецького простору. Аналізуючи такий комплекс об'єктів багатовекторної репрезентації, розглядаючи їх в направлені як від минулого до сучасності, так і від сучасності до минулого через включення «нових медіа», ми отримуємо цілісну картину певного виконавського релізу.

4. Медіа виступає засобом, який передає інформацію, яка вже була записана, або передається тут і зараз (пряма трансляція), тобто медіа виступає водночас і як миттєвий «розповсюджувач», а також, як скринька, де знаходиться зупинений певний відрізок часу.

5. Словники різних галузей сьогодні надають широкий комплекс міждисциплінарних визначень саморепрезентації, зокрема у словниках медіа і комунікації, психології, соціальних наук, спорту і медицини відкрили грані існування самореперзентації. Виявивши комплексне уявлення про саморепрезентаціяю, що є зусилля людини, направлені на контроль певних процесів, які здійснюються у взаємодії з оточуючими його людьми, в даній дисертації вдалося екстраполювати дане визначення на музично-виконавську

практику. В дисертації було виявлено три підгрупи саморепрезентації, яка екстраполюється на діяльність творчої індивідуальності: зображення себе, самого собі; зображення себе іншим; оцінки себе відповідно до власних стандартів.

Керування підгрупами саморепрезентації на різних рівнях взаємодії у медіа просторі забезпечує «дорожню карту», тобто можливість створювання творчих стратегій у медіа-просторі для сучасного музиканта виконавця. Для узагальнення груп феноменів процесу саморепрезентації музиканта виконавця у дисертації була адаптована схема Пауля Тагарда до музично-виконавської діяльності, за допомогою якої, було виявлено такі головні відправні ідеї: Я – роблю свою репрезентацію чогось; Я – роблю репрезентацію(щось?) себе; Я – контролюю розвиток, процес еволюції репрезентацій(контроль оцінки, судження, критики, віддзеркалення, враження і думка публіки яка повертається до виконавця і формує його образ).

Завдяки екстраполюванню теорії Пауля Тагарда на музичне виконавство в дисертації розкрито один з найважливіших феноменів саморепрезентації виконавця, яким є фокус уваги. Фокусування виконавця на певному репертуарі, жанрах, творі або творчості композитора, композиторів й інформації, які краще за все репрезентує його майстерність, внутрішні інтенції та власний життєвий досвід, накопичений роками професійної і широко профільної комунікації з викладачами, колегами, журналістами тощо.

6. Розкриття теорії репрезентації та саморепрезентанції дозволило обґрунтувати функціонування музично-виконавських репрезентацій у меді-просторі, а саме «продукування присутності» творчості О. Таро у *Internet*-просторі на платформах: *Youtube*, персональний сайт, сайти звукозаписних фірм, які просувають творчість піаніста, сайти фірм музичних інструментів, в решті решт соціальні мережі. Сучасне просування творчих репрезентацій у

медіа-просторі не можуть існувати без відповідних механізмів, які працюють у Internet.

На прикладі трьох альбомів Олександра Таро, які набрали більшу кількість переглядів а саме: *Alexander Tharaud plays Rameau* – (2001), *Poulenc Pièces pour piano* (1996), *Satie Avant-Dernieres Pensees (Penultimate Thoughts)* – (2009) було розкрито специфіку відбору відео із вже наявних, тематики відео (альбому), його оформлення, хронометражу та імені що безпосередньо впливають на успішність просування відео на *Youtube*. Виявлено чітко регульовані механізми процесу просування репрезентації в Internet просторі, які впливають на кількість і широту кола відвідувачів: якість створення репрезентації (висока якість запису); заголовок; опис для пошукової оптимізації відео; фактори ранжування в Google та *Youtube*: середній час перегляду, кількість переглядів відеоролика, кількість посилань на ролик, кількість тих, хто поділився відео в соц. мережах, кількість передплатників, лайки та дислайки.

Створення музикантом-виконавцем власного сайту сьогодні є необхідним бо відкриває сучасні можливості презентації творчості, оприлюднення афіш усього концертного сезону, а також це можливість тонко передати особистий смак виконавського стилю за допомогою дизайну сайту, і авжеж розповісти про себе.

7. Контент виконавських репрезентацій Олександра Таро у медіа-просторі – це багатофункціональна система об’єктів медіа-репрезентації що змістовно поєднуються виконавцем в систему референцій між ними. У ракурсі розгляду виконавської творчості в медіа як репрезентації кожна відео-презентація чи аудіо версія стає системою функціонування таких об’єктів і змістів як твір, епоха, атмосфера, культурний пласт, обставини народження твору, домінанти які спонукали композитора до написання твору, й нарешті обраний інструмент певної фірми для запису – це об’єкти медіа-репрезентації що чітко регламентовані виконавцем і медіа-групою.

В дисертації розкрито механізми функціонування об’єктів медіа-репрезентації Олександра Таро, як представника французької виконавської традиції, якими стали:

– роялі фірм *Yamaha*, *Steinway*, *Bosendorfer* – темброва диференціація, історія поколінь інструментів фірм, що створюють для О. Таро на паризькому культурному ґрунті референції до подій у його професійному становленні як піаніста, референцій до творів, композиторів, локацій як Парижу так і центрів де сконцентрована виконавська світова культура. Сьогодні Олександр Таро є офіційним артистом фірми музичних інструментів *Yamaha*, на цьому роялі він віддає перевагу записувати твори Ж.-Ф. Рамо, Дж. Гершвіна, фірма рекламує його творчість, він, у свою чергу, на роялі фірми записує відео презентації рекламуючи і репрезентуючи спектр ідентифікацій фірми: тембр, специфіку механіки, форму, відчуття дотику та ін., але він воліє і до роялів фірми *Steinway* записуючи на них Італійський концерт Й. С. Баха, твори Ф. Куперена, фірми *Bosendorfer* що дивує О. Таро індивідуальною палітрою тембрів, тоді коли йому необхідний тембр для певного твору;

– світ музичного бароко, який О. Таро актуалізує через свої виконавські версії музики французьких клавесиністів на роялі;

– твори Ф. Шопена крізь культурний пласт Паризького Салону 30-х років XIX сторіччя, які стають інтимним щоденником;

– Ноктюрни Ф. Пуленка, у яких О. Таро репрезентує змістові домінанти до персоналій (адреси) музичних листів та об’єктів (Дзвони Маліна) що закладені композитором у нотній графіці;

– джазові стандарти Дж. Гершвіна що у виконавських версіях О. Таро поєднують джазові інструментальні техніки з вокальною природою інтонування тем стандартів Дж. Гершвіна створюючи якісно нову академічну виконавську версію порівняно з орієнтовним на копіювання виконавської манери Дж. Гершвіна що стало певним кліше серед сучасних піаністів у трактовці творів композитора;

– саундтреки до кінофільму «Любов» (2012) що репрезентують приховані пласти змістів відносин головних героїв та подій фільму через підібраний репертуар виконаний О. Таро безпосередньо у кадрі та за кадром;

8. Специфіка творчості Олександра Таро як репрезентації французької культури, перш за все, у професійному позиціонуванні О. Таро як представника французькій фортепіанній школи, продовжувача засад Маргарет Лонг. Тобто кожна виконавська версія Олександр Таро, буде нести у собі ознаки французької фортепіанної школи: культури звуку, специфіку туше, артикуляції, філігранність, деталізацію, стриманість зовнішніх емоцій. О. Таро як піаніст-інтелектуал відкриває кожний твір через глибинне пізнання поля змістів твору, які він черпає з літератури, образотворчого мистецтва, фотомистецтва, кіно, балету та просто зі спілкування з відомими діячами мистецтва ін., тобто кожна його репрезентація є синонімом якісного транслювання змістів. Його виконання музики клавесиністів у інтер'єрах Версалю, відкриття потаємних змістів музики Ф. Шопена, репрезентація образності музики Ф. Пуленка через звукове транслювання об'єктів його листів репрезентують французьку культуру, але у фільмі «Любов» він не зіграв жодного твору французького композитора, саундтреки з творів Й. С. Баха, Л. Бетховена, Ф. Шуберта Олександр Таро виконав таким чином, що вони стали репрезентацією глибинних відносин Паризької інтелігенції вчителів фортепіано так ніби він був їх учнем насправді (зйомки фільму співпали з відвідуванням Олександром Таро Кармен Такон-Девенат).

9. Творча необхідність фокусуватися на улюбленому простежується протягом всього творчого шляху О. Таро у медіа-просторі. Створюючи тематичні альбоми, О. Таро підсумовував і підсумовував виконання творів інших композиторів, але паралельно за створюванням виконавських репрезентацій, О. Таро ставав фігурою, до якого звертаються, щоб послухати Ж.-Ф. Рамо, Ф. Шопена, Ф. Пуленка, творами які у його публіки з ним асоціюються. Поступово, така соціально ангажована медіа-фігура як Олександр Таро, отримала природню необхідність репрезентації себе самого,

тобто саморепрезентації. О Таро вже натякав про «власно себе» у соціальних мережах, створюючи саморепрезентації у формі рубрик сайту, обкладинок альбомів, але все це було не безпосередньо. Спочатку власні транскрипції творів інших композиторів – *Adagietto* симфонії Г. Малєра потім транскрипція і відео презентація «Післяполудневого відпочинку Фавна» К. Дебюссі, і нарешті цикл авторських творів *Corpus Volubils* (2020).

Не є дивним, що твори *Corpus Volubils* посіли місце серед його улюблених творів у масштабному альбомі *Le poète du piano,* що створений як саморепрезентаія піаніста. Різні вектори репрезентації завдяки технологіям запису і каналу медіа сьогодні мають змогу концентруватись у конкретному часі через дію певної індивідуальності. Олександр Таро зводить багатовекторну репрезентацію власного творчого простору минулого у фокус, яким є альбом *Le poète du piano*, а потім у відео-презентацію альбому, якою є його транскрипція Прелюдії «Післяполудневого відпочинку Фавна» К. Дебюссі, ми бачимо концентрат, у якій зводиться певний підсумок творчих пошуків виконавця, які репрезентуються через музику власної транскрипції, хореографію, відео-сюжет і змістові референції із сюрріліалістичним романом Ж. Грака *Au château d'Argol*. Як було виявлено, у цьому фокусі виявляються направлені вектори до інших етапів творчості виконавця, а від них до творчої дії піаніста у часо-просторі, що виходить на рівень саморепрезентації. Такий ракурс розгляду художньої індивідуальності піаніста здатний охопити діяльність сучасного виконавця у його багатовекторній множинності і надати системну картину творчого поля в якому реалізуються різноманітні моделі творчого самоздійснення у побудові власних стратегій продукування присутності у медіа просторі. Отже, як створюють власну творчу репрезентую у медіапросторі інші відомі піаністи? Тема залишається відкритою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анфилова С. Г. Балетная музыка К. В. Глюка на перекрестке музыкально-стилевых явлений середины XVIII века. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* : *зб. наук. ст.* Київ : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2005. Вип. 51. С. 131–138.

2. Анфілова С. В тіні «прекрасного стилю»: про камерно-вокальну творчість Г. Доніцетті. *Аспекти історичного музикознавства* : *зб. наук. ст*. / Харків : нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 25. С. 99–119.

3. Анфілова С. Г. «Орфей» Луїджі Россі в оперній антології першої половини XVII століття. *Аспекти історичного музикознавства*: *зб. наук. ст.* / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : ХНУМ, 2017. Вип. 9. С. 239–257.

4. Анфілова С. Г. Балетная музыка В. Моцарта и Л. Бетховена. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : *зб. наук. ст.* / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : Видавництво Тов «С. А. М.», 2014. Вип. 40. С. 619–634.

5. Анфілова С. Г. Балетное Adagio и типы его воплощения в музыке композиторов XIX века. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : ХДУМ імені І. П. Котляревського, 2012. Вип. 5. С. 257–274.

6. Анфілова С. Г. Роль музичного компонента в хореографічній концепції С. Лифаря. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : *зб. наук. ст.* / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2022. Вип. 64. С. 142–163.

7. Артем’єва В. Б. Ацис і Галатея» Жана Батіста Люллі та Георга Фрідріха Генделя: два погляди на один сюжет. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2018. Вип. 3 (32). С. 31–44.

8. Артем’єва В. Б. Універсалізм особистості в контексті відродження барокової музики: діяльність Вільяма Крісті. *Modern Ukrainian musicology*: *from musical artifacts to humanistic universals* : Collective monograph. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2021. P. 460–478.

9. Артем’єва В. Жанр мотету у творчості Жана-Філіппа Рамо. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Історія музики: проблеми, процеси, персони. Київ, 2019. Вип. 124. С. 76–85.

10. Артем'єва В. Жанр мотету у творчості Жана-Філіппа Рамо. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. наук. ст. /* Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2019.Вип. 124. С. 76–85.

11. Артем'єва В. Життєтворчість Жана-Філіппа Рамо: аспекти періодизації. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2016. №. 1. С. 31–44.

12. Асатурян А. С. Камерно-вокальный стиль К. Дебюсси в контексте музыкального символизма : дис. … канд. искусствоведения : 17.00.03 / Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревського. Харьков, 2017. 191 с.

13. Білоус В. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства. Київ, 2005. 16 с.

14. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.

15. Борисенко М. Ю. Транскрипції і транспозиції: метод компаративного розгляду. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. Вип. 27. С. 71–88.

16. Бохонов Ю. Видатний музикант Святослав Ріхтер. До 100-річчя нашого славетного співвітчизника. URL: https://kpi.ua/richter (дата звернення: 22.10.2020).

17. Ванда Ландовська. *Wikipedia* URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%B0_%D0%9B%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0 (дата звернення: 3.03.2023).

18. Величко О. Б. Музично-інструментальне виконавство доби просвітництва та романтизму: іторіогрфічний та інструментознавчкий аспекти : автореф. дис. … канд.. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2014. 19 с.

19. Воскобойніков Я. В. (2021) Піаніст та його інструмент (на прикладі творчості Олександра Таро). *Культура України*. Вип. 72. Харків : ХДАК, 2021. С. 76-84.

20. Воскобойніков Я. В. Джазові транскрипції Дж. Гершвіна у фортепіанному виконавстві академічної традиції. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. 19-20. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2020. С. 429-448.

21. Воскобойніков Я. В. Прелюдія «Післяполудневий відпочинок Фавна» К. Дебюссі «По білому і чорному». Fine Art and Culture Studies №4. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2022. С. 3-11.

22. Воскобойніков Я. В. (2021). Modeling a Harpsichord Sound on a Grand Piano:a Representation of Baroque Music by Alexander Tharoud. European Journal of Arts. Vienna, 2021. №3. P. 40-46.

23. Гармель О. В. «Folk songs» Лучано Беріо: реконструкція задуму в контексті творчості. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. / Київ: Київська національна музична академія імені І. П. Чайковського, 2022. Вип. 134. С. 112–124.

24. Гармель О. В. Міждисциплінарна парадигма наукових досліджень Сергія Волкова: культура, мистецтво, освіта у новому вимірі.

Культурологічна думка : щорічник наук. пр. / Київ: Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2019. №15. С. 194-200.

25. Головей В. Становлення концепту репрезентації у філософсько-естетичному дискурсі. *Науковий вісник Чернівецького університету*. зб. наук. пр. / Східноєвропейський національний ун-т ім. Лесі Українки. Луцьк, 2014. Вип. 726 – 727. С. 129-133.

26. Даньшина В. Опера «Кастор і Поллукс» Ж. Ф. Рамо у сучасній сценічній версії. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2009. Вип. 3(4). С. 52–58.

27. Даньшина В. Сценічні втілення творів Ж. Ф. Рамо. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. Вип. 2(7). С. 59–67.

28. Даньшина В. Французька опера бароко у музичному театрі початку XXI століття. До проблеми сучасних постановок опер Ж. Б. Люллі та Ж. Ф. Рамо. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2007. Вип. 68. С. 190–200.

29. Елвісон М. Організаційна культура. Харків. : Гуманітарний Центр, 2005. 406 с.

30. Енциклопедія Сучасної України: електронна версія [онлайн] / Л.М.Городенко. Медіа / гол.рада.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень 2018. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=66085 (дата звернення: 09.12.2021).

31. Єжижанська Т. С. Комунікації видавничої організації у сучасному медіапросторі. *Соціальні комунікації в інтеркультурному просторі* : тези Другої Міжнародної науково-практичної конференції (16 листоп. 2017 р., м. Київ) / Інститут журналістики Київського університету імені Бориса Грінченка. – Київ : Видавництво КУБГ, 2017. С. 63-67.

32. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера): монографія. Київ : Аграф, 2009. 528 с.

33. Казаль О. Poulenc Piano music Volume 1. Анотація до диску. Каліфорнія, 1995. США. С.3.https://www.chandos.net/chanimages/Booklets/NA3929.pdf

34. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дрогобич-Київ, 2000. 100 с.

35. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя : підручник. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с.

36. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах: Навч.посібник. Тернопіль: СМП "АСТОН", 1998. 300 с.

37. Кравчук В. М. Музична психологія і терапія. Луцк : Східноєвропейський національний університет ім. Лесі Українки, 2016. 230 с.

38. Кравчук О. В. Соціальні уявлення як психологічний феномен. *Вісник Чернігівського національного педагогічного університету* : зб. пр. / Чернігівський нац. пед. ун-т ім. Т. Г. Шевченка. Чернігів, 2013. Вип. 114. С. 103-106.

39. Муха А.И. Процесс композиторского творчества (проблемы и пути исследования) : Автореф. дисс. ... д-ра. искусствоведения: 17.00.02 / ИИФЭ АН Укр. Київ : 1981. 47 с.

40. Патерн – це що? Значення слова, приклади і зразки різних патернів. URL: http://kafedam.pp.ua/13876-patern-ce-scho-znachennya-slova-prikladi-zrazki-rznih-paternv.html (дата звернення: 5.03.2023).

41. Повзун Д. І. Мізансценічна типологія камерно-ансамблевих жанрових різновидів: до питання художньо-виконавського хронотопу. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса : Астропринт, 2019. Випуск 28 Книга 1. С. 5-15.

42. Повзун Л. Ансамблевий інструменталізм як сумарна якість колективної творчості. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені АВ Нежданової.* Одеса : Одеська національна музична академія імені АВ Нежданової, 2012. №15. С. 358–366.

43. Повзун Л. І. Авторське присвячення як семантичний код світоглядної позиції митця. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. Харків, 2022. Вип. 28. С. 119-138.

44. Повзун Л. І. Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості: монографія. Nacional′na muzyčna akademija Ukraïny imeni PI Čaikovs′koho : 2018.

45. Повзун Л. І. Категорія камерності як жанрово-семантична множинність інструментально-ансамблевої творчості. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса : Астропринт, 2018. Випуск 27 Книга 1. С. 116-127.

46. Повзун Л. Камерный ансамбль: из истории развития ансамблевого исполнительства и становления камерно-инструментальных жанров. *Одесса: Печатный дом*. *Одесса :* 2007.

47. Повзун Л. Просторово-акустична естетика камерності в інструментально-ансамблевому виконавсві. *Музичне мистецтво і культура.* 2014. №20. С. 493–503.

48. Рикова В. ТОП сервісів і програм для розкрутки YouTube. URL: https://vlada-rykova.com/ua/prohramy-dlya-rozkrutky-youtube/ (дата звернення: 29.05.2021).

49. Рощенко О. Г. Віолончельна школа Георгія Авер'янова: грані артистизму. *Аспекти історичного музикознавства* : *зб. наук. ст.* / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. Вип. 23. С. 92–108.

50. Рощенко О. Г. Пам'яті Т. Я. Веске: три портрети в жанрі Reminiscences. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : з*б. наук. пр.* / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2022. Вип. 64. С. 7–23.

51. Рощенко О. Г. Суперечності «нелегкої» долі «Leichte sonaten» (op. 49) в історії бетховенознавства. *Культура України* : зб. наук. ст. / Харків. Харківська державна академія культури, 2019. Вип. 63. С 195–205.

52. Рощенко О. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки). Монография. Харьков : ХНУРЕ, 2004. 288 с.

53. Рощенко О. Преломление темы скитаний в песнях Ф.Шуберта. *Шуберт и шубертианство*: сб. мат. Харьков: Харьк. ассамблеи, 1994. С. 17–32.

54. Рощенко О. Принцип concertato и его роль в favola in musica Клаудио Монтеверди «Орфей». *Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського*. Вип. 89. К.: 2010. Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства. Марині Романівні Черкашиній-Губаренко присвячується. С. 415–429.

55. Седюк І. Анфілова С., Кучеренко С., Мізітова А., Підпорінова К. «Своє-позичене» в художній культурі XX-XXI ст. Journal of History Culture and Art Research. 2020. Vol. 9(1). P. 258–272.

56. Скірта М. Філософія жанру транскрипції в аспекті композиторської інтерпретації. *Теоретичні та практичні питання культурології*: *зб. наук. ст*. / Ред. Т.В. Мартинюк, А.К. Мартинюк. – Вип. 2. – Запоріжжя: ЗДУ, 1999. – С. 37–41.

57. Скірта М. Ю. Філософія жанру транскрипції в аспекті композиторської інтерпретації. *Теоретичні та практичні питання культурології* : Зб. наук. ст. / Запоріжжя: ЗДУ, 1999. Вип. 2. С. 37–41.

58. Словник іншомовних слів / Уклад. С. М. Морозов, Л. М. Шкарапута. – Київ: Наукова думка, 2000. 680 с, 457.

59. Словник іншомовних слів. Мельничук О. С. Київ: Українська радянська енциклопедія, 1974. 1-е видання. 865 с

60. Смирнова Т.М. Проблема теории музыкального жанра: Автореф. дисс. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / Киев. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. Київ : 1988. 19 с.

61. Степанова О. Ю. Теоретичний піанізм: у пошуках досконалого прийому. *Культура України*. Харків : ХДАК, 2018. Вип. 59. 2018. С. 118.

62. Фоменко Н. Stylus phantasticus в західноєвропейскому клавірному мистецтві XVII-XVIII століть : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03

Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. 281 с.

63. Харків, 2004. 195 с.

64. *Часопис Національної музичної академії України імені ПІ Чайковського*. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2016. №2. С. 53–59.

65. Черкашина М. Р. Историческая опера эпохи романтизма. Київ : 1986. 182 с.

66. Черкашина М. Р. Опера XX століття: Нариси : Київ, 1981. 208 с.

67. Чернявська М. Епоха романтизму в фортепіанній музиці (до проблеми різноманіття фортепіанних стилів XIX століття). *Теоретичні питання культури, освіти та виховання* : зб. наук. пр. / Київ : Видавничий центр КНЛУ, НМАУ, 2002. Т. 20. С. 186-191.

68. Чернявська М. Піанізм бетховенської доби. Становлення фортепіанної фактури: Навчальний посібник до курсу «Історія фортепіанного виконавського мистецтва». Харків, 2015. 208 с.

69. Чернявська М. С. Л. ван Бетховен і фортепіанна культура кінця XVIII-початку XIX ст. (проблема формування фортепіанної фактури) : автореферат дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03. / НМАУ імені П.І.Чайковського, Київ, 2001. 19 с.

70. Чернявська М. С. Постать Клари Вік-Шуман в європейському науковому дискурсі. *Аспекти історичного музикознавства* : *зб. наук. ст.* / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 17. С. 213–231.

71. Шарль Трене. *Wikipedia*. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D0%B0%D1%80%D0%BB%D1%8C_%D0%A2%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%B5 (дата звернення: 24.03.2023).

72. Щетініна Л. В. Інтенсифікація. Енциклопедія Сучасної України. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=12399 (дата звернення: 2.03.2023).

73. A Dictionary of Media and Comunication(1 ed.). Daniel Chandler and Rod Munday. Publisher: Oxford University Press. 2011. P.471. URL: https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199568758.001.0001/acref-9780199568758-e-2419 (дата звернення: 23.09.2021).

74. A Dictionary of Psychology. Oxford Reference Oxford paperback reference. Andrew M. Colman. Editor: Andrew M.Colman. Eeditor: Oxford University Press, 2009. 822. URL: https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199534067.001.0001/acref-9780199534067-e-7442 (дата звернення: 23.09.2021).

75. A Dictionary of the Social Sciences. Edited by: Craig Calhoun. Publisher: New York: Oxford University Press. 2002. P. 562. URL: https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195123715.001.0001/acref-9780195123715-e-1507 (дата звернення: 23.09.2021).

76. A treasure of piano music. PAUL LE FLEM. URL: https://grandpianorecords.com/Composer/ComposerDetails/21859 (дата звернення: 19.09.2022).

77. Alexandre Piron. URL: https://models.com/models/alexandre-piron (дата звернення: 28.03.2023).

78. Alexandre Tharaud – Adagietto – Gustav Mahler. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=G6nL9O62gkk (дата звернення: 22.03.2023).

79. Alexandre Tharaud – Corpus volubilis: No. 7, Vaudou. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=fG-JkrHC0aI (дата звернення: 10.02.2023).

80. Alexandre Tharaud – Khachaturian: "Andantino" (from Children's Album, Book I, Op. 62). *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=VJ28OIzrP2I (дата звернення: 10.05.2022).

81. Alexandre Tharaud – Mozart: Piano Sonata No. 11, K. 331 "Alla Turca": III. Allegretto. Turkish March. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_90bJpLcMzI (дата звернення: 20.08.2022).

82. Alexandre Tharaud – Rameau: Prélude (Premier livre de pièces de clavecin). *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=_vbjrbWrm6E (дата звернення: 15.05.21).

83. Alexandre Tharaud – Royer: "L'Aimable" (Premier livre de pièces de clavecin). *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=kXK2LiMhwPQ (дата звернення: 10.05.2021).

84. Alexandre Tharaud – The Man I Love – Le Live. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=u7q7Bn9bEjQ (дата звернення: 22.12.2019).

85. Alexandre Tharaud – The Man I Love (Piano). *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=1uGrewgeiEg (дата звернення: 1.11.2019).

86. Alexandre Tharaud "Elegie" de Rachmaninov. Youtube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=AOxcCs5ZGDE (дата звернення: 21.05.2020).

87. Alexandre Tharaud & Cécile Lenoir – La cuisine de l'enregistrement - Interview Qobuz. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=dnM9JO01-LM (дата звернення: 22.03.2023).

88. Alexandre Tharaud (Harmonia Mundi). Ravel: Complete piano works. URL: https://www.classical-music.com/reviews/instrumental/ravel-complete-piano-works/ (дата звернення: 10.03.2023).

89. Alexandre Tharaud / Francis Poulenc – Valse "des Musiques de soie". *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=o71dQ8Qv6Vs (дата звернення: 18.03.2023).

90. Alexandre Tharaud : Week-end Versailles. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=l8xFyLDbZwc (дата звернення: 15.05.2021).

91. Alexandre Tharaud and Jean Delescluse. URL: https://www.deezer.com/fr/artist/13040903 (дата звернення: 23.03.2023).

92. Alexandre Tharaud cd. Results. URL: https://www.amazon.com/s?k=alexandre+tharaud+cd&crid=2OQRKX4442Y4C&sprefix=alexander+tharaud+%2Caps%2C319&ref=nb_sb_ss_sc_1_18 (дата звернення: 20.11.2019).

93. Alexandre Tharaud feat. Chun-Wing Lam – Debussy: Prélude à l'après-midi d'un faune. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=R8l5TUDrJyg (дата звернення: 20.09.2021).

94. Alexandre Tharaud pianiste français. URL: https://www.francemusique.fr/personne/alexandre-tharaud (дата звернення: 14.03.2021).

95. Alexandre Tharaud plays Emmanuel Chabrier, Volume I/III (Audio video). *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=E2Vq-oD9R_4 (дата звернення: 3.03.2023).

96. Alexandre Tharaud plays François Couperin (Audio video). *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=pptuu4WzjoI (дата звернення: 19.03.2021).

97. Alexandre Tharaud plays Lully: "Marche pour la cérémonie des Turcs" (Le Bourgeois Gentilhomme). *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=0fwRAINRY7Y (дата звернення: 12.05.2021).

98. Alexandre Tharaud records Beethoven: Piano Sonatas Nos. 30, 31 & 32. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=AMMCRR289HQ (дата звернення: 21.10.2020).

99. Alexandre Tharaud, Aleksandar Madzar - Chabrier, L'Intégrale de L'Œuvre pour piano. *YouTube*.

URL: https://www.youtube.com/watch?v=bXnOQKzeTjk (дата звернення: 5.03.2023).

100. Alexandre Tharaud, Beethoven – Last Sonatas. URL: http://www.ideale-audience.com/en/catalogue/concerts/alexandre-tharaud-beethoven---last-sonatas (дата звернення: 1.11.2020).

101. Alexandre Tharaud – Satie: 3 Gymnopédies: No. 1, Lent et douloureux. *YouTube.* URL: https://www.youtube.com/watch?v=I5XTg2VW9N4 (дата звернення: 11.06.2022).

102. Alexandre Tharaud, Sabine Devieilhe – Rameau: "Viens, Hymen" (Les Indes Galantes). *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=KJ4d6HwkAqQ (дата звернення: 11.06.2021).

103. Alexandre Tharaud, The Man I love, highlights of new album "Le Boeuf sur le toit" - Swinging Paris. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=WlIW2BI3Nto (дата звернення: 21.11.2019).

104. Alexandre Tharaud, The Man I love, highlights of new album "Le Boeuf sur le toit" – Swinging Paris. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=WlIW2BI3Nto (дата звернення: 25.11.19).

105. Alexandre Tharaud. Le poete Du Piano. URL: https://www.amazon.com/poete-Du-Piano-Alexandre-Tharaud/dp/B08D53GVMD (дата звернення: 15.05.2022).

106. Alexandre Tharaud. URL: https://www.facebook.com/AlexandreTharaud/ (дата звернення: 21.10.2019).

107. Alexandre Tharaud. *Wikipedia.* URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Alexandre_Tharaud (дата звернення: 5.12.2019).

108. Alexandre Tharaud. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/channel/UCbTODwVKyGGtkeD_U-1oTQg (дата звернення: 20.10.2019)

109. Alexandre Tharaud: Le temps dérobé. URL: https://www.imdb.com/title/tt3311172/?ref_=tt_mv_desc (дата звернення: 5.04.2023).

110. Alexandre Tharaud: The complete "8 nocturnes FP. 56" (Poulenc). *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=pDZxm7UQoYA (дата звернення: 5.04.2020).

111. Alexandre Tharaud: Versailles. URL: https://www.gramophone.co.uk/review/alexandre-tharaud-versailles (дата звернення: 16.05.2021).

112. Alexandretharaud. URL: https://www.instagram.com/alexandretharaud/ (дата звернення: 23.10.2019).

113. ALLMUSIC Biography. Alexandre Tharaud Biography by Marcy Donelson. URL: https://www.allmusic.com/artist/alexandre-tharaud-mn0000318781/biography

114. AMOUR. URL: https://www.rottentomatoes.com/m/amour_2013 (дата звернення: 30.03.2021).

115. Anfilova S., Mykhailova O. Naples As Seen by Musicians: Intus Et Extra Cultura. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. Vol. 9(1). P. 236–248.

116. Ankersmit F. Political representation. Stanford : University Press, 2002. 266 p.

117. Armstrong J. Alexandre Tharoud Nouvelles Suites. URL: https://www.bbc.co.uk/music/reviews/zrgb/ (дата звернення: 15.06.2021).

118. Azusa Ueno. "Versailles" – Alexandre Tharaud, Piano. URL: https://theclassicreview.com/album-reviews/review-versailles-alexandre-tharaud-piano/ (дата звернення: 17.05.2021).

119. Bach Contatas Website. Alexandre Tharaud (Piano). URL: https://www.bach-cantatas.com/Bio/Tharaud-Alexandre.htm (дата звернення: 30.11.2019).

120. Barbara (singer). *Wikipedia*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Barbara_(singer) (дата звернення: 21.03.2023).

121. Barbara. Alexandre Tharaud. URL: https://www.warnerclassics.com/release/barbara (дата звернення: 19.03.2023).

122. Beethoven – Sonatas Op.109,110,111 + Presentation (Century's recording : Sviatoslav Richter 1963). *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=yEU1noNlnCU (дата звернення: 25.10.2020).

123. Beethoven L. Piano Sonata No.30, Op.109. Carl Adolf Martienssen. Leipzig: C.F. Peters, 1927. p. 571-578.

124. Beethoven: Last Sonatas – With Alexandre Tharaud. Directed by Mariano Nante. URL: https://www.medici.tv/en/concerts/alexandre-tharaud-beethoven-last-three-sonatas (дата звернення: 19.10.2020).

125. Biography. URL: https://alexandretharaud.com/biography/# (дата звернення: 3.11.2019).

126. Boclé J.-F. BIOGRAFÍA. URL: http://jeanfrancoisbocle.com/biography/biography.html (дата звернення: 27.03.2023).

127. Brody R. Michael Haneke's Sterile "Amour". URL: https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/michael-hanekes-sterile-amour (дата звернення: 28.04.2021).

128. C. Debussy – Prélude à l'aprés-midi d'un faune – V. Gryaznov's piano transcription. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=4dzmnz-to88 (дата звернення: 30.09.2022).

129. Carlos d'Alessio. *Wikipedia*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Carlos_d%27Alessio (дата звернення: 13.03.2023).

130. Chaloupe chaloupé. DÉFINITION. URL: https://dictionnaire.lerobert.com/definition/chaloupe (дата звернення: 14.03.2023).

131. Chandler D., Munday R. A Dictionary of Media and Comunication(1 ed.). Publisher: Oxford University Press. 2011. P.471.

132. Chopin F. Nocturne in C-sharp minor, B.49. A.Cortot. Paris: Salabert, 1945. 4 p.

133. Chopin F. Scherzo No.2, Op.31. Leipzig [etc.] : C.F. Peters, 1879.Op.31 (pp.349-63)

134. Chopin F. Werke. Series editors. Band III (pp.94-99) Leipzig: Breitkopf und Härtel, n.d.1879.

135. Clair de lune (Debussy): Alexandre Tharaud, Yoann Bourgeois - piano & dance. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=SFRiHQ-Lwzk (дата звернення: 7.03.2023).

136. CLAUDE DEBUSSY, PRÉLUDE à l' après-midi d' un faune (two pianos – eight hands) (2023). *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=QXyXB8zGg7M (дата звернення: 30.09.2022).

137. Colton G. D. The Art of Piano Transcription as Critical Commentary : A thesis submitted to the School of Graduate Studies for the degree of Master of Arts. Memorial University, 1992. 163 p.

138. Corpus volubilis: No. 5, Faune. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Y-_dRjQQpWQ&list=OLAK5uy_kmOSfxh5_xdCid-GmO39yH3uh_YasCJA0&index=49 (дата звернення: 12.03.2023).

139. Cummings R. Federico Mompou Charmes 6 pieces for piano. URL: https://www.allmusic.com/composition/charmes-6-pieces-for-piano-mc0002398487 (дата звернення: 29.02.2023).

140. Сей-Шьонагон. Записки в узголов'ї. Харків : Фоліо, 2015. 251 с.

141. D'Annunzio G. Il piacere. Milano : Fratelli Treves, 1889. 221 p.

142. Debussy C. Prélude à l'après-midi d'un faune: for 2 Pianos. Paris: E. Fromont, 1895/1992. 14 p. URL: https://imslp.org/wiki/Pr%C3%A9lude_%C3%A0_l'apr%C3%A8s-midi_d'un_faune_(Debussy%2C_Claude) (дата звернення: 25.09.2022).

143. Debussy C. Prélude à l'après-midi d'un faune: for 4 hands Maurice Ravel. Paris: E. Fromont, 1910. 15 p. URL: https://imslp.org/wiki/Pr%C3%A9lude_%C3%A0_l'apr%C3%A8s-midi_d'un_faune_(Debussy%2C_Claude) (дата звернення: 25.09.2022).

144. Debussy C. Prélude à l'après-midi d'un faune: For Piano (Borwick). Paris: E. Fromont, 1912. 12 p. URL: https://imslp.org/wiki/Pr%C3%A9lude_%C3%A0_l'apr%C3%A8s-midi_d'un_faune_(Debussy%2C_Claude) (дата звернення: 25.09.2022).

145. Dix pièces pittoresques. URL: https://www.wikiwand.com/fr/Dix_pi%C3%A8ces_pittoresques (дата звернення: 3.03.2023).

146. Drach, I., Cherkashina-Gubarenko, M., Chernyavska, M., Govorukhina, N., Mykhailova, O. Francis Poulenc's Music through Screen Media. In European Journal of Media, Art and Photography. Vol. 9. № 2. 2021. P. 92-105, ISSN 1339-4940.

147. Durkheim É. Les règles de la méthode sociologique. Paris: Les Presses universitaires de France, 16e édition, 1967. 149 p.

148. Edmund M. F. The "Romantic" Sound in Four Pianos of Chopin's Era. *19th-Century Music*. University of California Press, 1979. Vol. 3(2). p. 150–153. https://doi.org/10.2307/746286.

149. Ella Fitzgerald – Ella Fitzgerald Sings The George And Ira Gershwin Songbook (Full Album). *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=xJ0_vkHU37w&t=379s (дата звернення: 2.12.19).

150. Ella Fitzgerald- "How High The Moon/Epic scat" LIVE 1966 [RITY Archives]. *Youtube.* URL: https://www.youtube.com/watch?v=1GUmxnYheK0 (дата звернення: 20.02.2023).

151. Ella Fitzgerald. URL: https://study.com/learn/lesson/ella-fitzgerald-songs-scatting-vocal-phrasing-improvisational-style.html (дата звернення: 20.02.2023).

152. Émilie Laforest. URL: https://soundcloud.com/milie-laforest (дата звернення: 17.03.2023).

153. Enquête d'Ailleurs – Benin, aux Origines du Vaudou (2014). *YouTube*. URL:

154. Enquête d'Ailleurs - Benin, aux Origines du Vaudou. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=GO-nwH_SnB4 (дата звернення: 11.02.2023).

155. Erard 1843 vs Pleyel 1843. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=d8GqpKhaMo4 (дата звернення: 19.04.2020).

156. F. Liszt: Sonata in B minor. Ilya Poletaev, pianoforte Erard (1859). *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=IR61MRQ5DCw (дата звернення: 10.05.2020).

157. F. Chopin – Nocturne cis-mol – Andrei Gavrilov. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=wKJukhOn0oI (дата звернення: 27.02.2020).

158. Fitzgerald, Ella (2018). Ella Fitzgerald Sings The George And Ira Gershwin Songbook (Full Album). *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=xJ0_vkHU37w&t=379s (дата звернення: 17.11.2019).

159. Francis Poulencю. Valse (des Musiques de Soie). URL: https://www.jwpepper.com/Valse-%28des-Musiques-de-Soie%29/11368091.item#.ZB1jrnZBzGg (дата звернення: 22.03.2023).

160. François C. L'Art de toucher le clavecin, Paris : Chez L'Auteur le Sieur Boivin, 1717. 79 p.

161. François de La Rocque. *Wikipedia*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois_de_La_Rocque (дата звернення: 24.03.2023).

162. Frédéric Chopin – Journal Intime (Alexandre Tharaud) 2017. URL: https://classicalmjourney.blogspot.com/2017/05/frederic-chopin-journal-intime.html (дата звернення: 22.02.2020).

163. Frédéric Vaysse-Knitter. Biographie. URL: http://www.fredericvayssеknitter.com/biographie/ (дата звернення: 29.04.2023).

164. G. Gershwin International Music Competition. URL: http://gershwincompetition.org (дата звернення: 19.10.2019).

165. Gadamer H. G. Wahrheit und Methode. Tübingen : 1960/2010. 494 S.147.

166. Gadamer's Aesthetics. URL: https://plato.stanford.edu/entries/gadamer-aesthetics/ (дата звернення: 20.09.2021).

167. George Gershwin "The Man I Love" PIANO SOLO P. Barton FEURICH 218. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=dfJMQCQ91K4 (дата звернення: 25.11.19).

168. Gershwin plays I Got Rhythm (1931, 3 camera views). *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=oQdeTbUDCiw (дата звернення: 17.11.2019).

169. Gershwin Plays Rhapsody in Blue (1924). YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=VxNbAtTMZXc дата звернення: 20.11.2019).

170. Gibbons J. "Happy at the piano" A look at the extraordinary life and unique keyboard style of George Gershwin. URL: http://www.jackgibbons.com/gershwinarticle.htm (дата звернення: 19.11.2019).

171. Ginastera A. Piano Concerto No. 1, Op. 28: for 2 Pianos and 4 Hands. Boosey & Hawkes, 1975. 67 p.

172. Girardin D. Le Vicomte de Launay: lettres Parisiennes, Volume 1. Paris : Libr. Nouvelle, 1868. 372 p. pp. 160–161.

173. Gluck - Melody, Dance of the Blessed Spirits "Orfeo Ed Euridice" (Orfeo's Death) | Alexandre Tharaud. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=63j3ssQu_X8 (дата звернення: 6.05.2022).

174. Gnossienne N°1 Alexandre Tharaud (Erik Satie : Gnossiennes). *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=yMbDGlhowTc (дата звернення: 5.03.2020).

175. Goffman E. (1959) The Presentation of the Self in Everyday Life. Harmondsworth: Penguin Books Ltd.].

176. Goffman's Theory as a Framework for Analysis of Self Presentation on Online Social Networks. URL: https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=798067 (дата звернення: 25.03.23).

177. Gracq J. Au château d'Argol. Paris : J. Corti, 1938. 182 p.

178. Graham Rogers. Very much a pianist's take on these wonderfully life-affirming concertos. URL: https://www.bbc.co.uk/music/reviews/qg5c/ (2.05.2021).

179. Haitian Vodou. *Wikipedia*. URL: https://en.m.wikipedia.org/wiki/Haitian_Vodou (дата звернення: 10.02.2023).

180. Hamelin plays Gershwin – Songbook (18 Songs) Audio + Sheet Music. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=mJ9o6PPSL88&t=7s (дата звернення: 19.11.19).

181. Harmonia mundi. URL: http://www.harmoniamundi.com/#!/home (дата звернення: 22.11.2019).

182. Holl S. The Work of Representation / S. Holl // Representation and Signifying Practices. – Glasgow: Bath Press Colourbooks, 2003. – (Culture, Media and Identities). – P. 13-74.

183. Holloway orchestrates Debussy for San Francisco. URL: https://www.boosey.com/licensing/news/Holloway-orchestrates-Debussy-for-San-Francisco/10927 (дата звернення: 29.10.2022).

184. Home – Alexandre Tharaud. URL: https://alexandretharaud.com/ (дата звернення: 19.10.2019).

185. Husserl E. Ideas General Introduction to Pure Phenomenology. 1st Edition. London and New-York : Routledge, 2012. 375.

186. Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ, BWV 639. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=idFRwFF6PwI&list=OLAK5uy_neBAy98VUwINlDfTMCU3GvtmBsgznu3jA&index=4 (дата звернення: 30.04.2021).

187. IDENTITY – HOW DO I IDENTIFY. URL: https://themediastudentsblog.wordpress.com/2016/10/03/identity-how-do-i-identify/ (дата звернення: 14.03.2023).

188. Impressionism. URL: https://tatiyana.tripod.com/impressionism.htm (дата звернення: 27.02.2023).

189. Impromptu No. 1 in C Minor, D. 899. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=XrEv8eIy40U (дата звернення: 2.04.2021).

190. Impromptu No. 3 in G-Flat Major, D. 899. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=ZBlTI3C6iu0&list=OLAK5uy_neBAy98VUwINlDfTMCU3GvtmBsgznu3j (дата звернення: 29.03.2021).

191. IV George Gershwin International Piano Competition 2019. [буклет]. New York: P.O. Box 225, Westbury, 24.

192. Ivanova, I., Chernyavska, M., & Pupina, O. (2020). Didactic Potential of Instructive Etude and its Explication in the Process of Professional Development of a Pianist. Journal of History Culture and Art Research, 9(3), 257–266.

193. J. S. Bach : Concertos italiens par Alexandre Tharaud. URL: http://www.exultet.net/eshop/pages-product_music_info/product-4041/j-s-bach-and-nbsp-concertos-italiens.html (дата звернення: 20.05.2021).

194. J.P. Rameau : Pièce de clavecin en concerts, Gustav Leonhardt, Frans Brüggen, Kuijken. *YouTube.* URL: https://www.youtube.com/watch?v=7WoT4bgO-OU (дата звернення 18.06.2021).

195. J.P. Rameau Les Indes Galantes, Kenneth Gilbert. *YouTube.* URL: https://www.youtube.com/watch?v=vfYTYJDq6Ys (дата звернення: 16.03.2023).

196. Jacques Rebotier: compositeur poète voque. Biography. URL: https://www.rebotier.net/biography (дата звернення: 16.03.2023).

197. James W. The Principles of Psychology. New York: Henry Holt, 1890. URL: https://www.encyclopedia.com/medicine/psychology/psychology-and-psychiatry/self-representation?fbclid=IwAR0SV6kX6fJxOEtBGTpQ5SNj1r2Ju4pKCQZWzUgXocOTJqJeFngUfJhysNg (дата звернення: 16.10.2021).

198. Jean Wiéner (Piano, Composer, Arranger). URL: https://www.bach-cantatas.com/Bio/Wiener-Jean.htm (дата звернення: 12.05.2022).

199. JEAN-FRANCOIS SPRICIGO. URL: https://www.louissternfinearts.com/artists/jean-francois-spricigo/biography (дата звернення: 30.03.2023).

200. Jean-Philippe Rameau: Nouvelles Suites – Alexandre Tharaud (Audio video). *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=nYFJPXr1YzA&t=102s (дата звернення: 12.06.2021).

201. Josef S., Merunkova L. Title:Goffman's Theory as a Framework for Analysis of Self Presentation on Online Masaryk University Journal of Law and Technology Vol. 13(2). 249 p. URL: https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=798067 (дата звернення: 9.09.2021).

202. Julien J.-R. Éléments Méthodologiques Pour Une Typologie de La Musique de Film. *Revue de Musicologie*. Vol. 66, № 2. Société Française de Musicologie, 1980. P. 179–202. https://doi.org/10.2307/928488.

203. Kotova S. I Write Music That Sings To Me: The Vocal Ideal in Solo Piano Works by Francis Poulenc,. … Doctor of Musical Arts. Coral Gables, Florida, 2013. 66 p.

204. L'OBS. Le pianiste Alexandre Tharaud dit son amour pour Michael Haneke. URL: https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-droles-de-gammes/20130115.RUE6932/le-pianiste-alexandre-tharaud-dit-son-amour-pour-michael-haneke.html (дата звернення: 28.03.2021).

205. LE 'TAMBOURIN' DE JEAN-PHILIPPE RAMEAU, UNE PETITE PIÈCE BAROQUE ET POPULAIRE POUR CLAVEXIN. URL: https://www.cadenceinfo.com/jean-philippe-rameau-le-tambourin-pour-clavecin.htm (дата звернення: 10.08.2022).

206. LES VIOLONS DU ROY. ABOUT. URL: https://www.violonsduroy.com/ (дата звернення: 15.04.2023).

207. Long M. Au piano avec Claude Debussy. Éditeur: Gérard Billaudot, Paris. 1960. p.169

208. Luhmann N. Die Realität der Massenmedien.· Deutschland: Springer Fachmedien Wiesbaden, 2017. 143 S.

209. M. Borysenko – M. Chernyavska – N. Ocheretovska: Composers' Dialogues with Beethoven: Modern Stylistic Dimensions of Musical Classics. IRASM 53, 2022. Vol, 1. P. 37-55.

210. Malignon J. Rameau. Paris : Editions Du Seuil, 1960. 187 p.

211. Marie-Ève Méthot, MBA (elle/she/ella). Pigiste, service-conseil. URL: https://www.linkedin.com/in/marieevemethot/?originalSubdomain=ca (дата звернення: 29.03.2023).

212. Mario Ingrassia. Actor, Production Manager. URL: https://www.imdb.com/name/nm2798975/ (дата звернення: 25.03.2023).

213. Martha Argerich & Kovacevich — Debussy: Prélude à l'après-midi d'un Faune. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=KtEX--dgxh0 (дата звернення: 25.09.2022).

214. Martsenkivska O., Vasylenko O., Garmel O. (2021) Ballad genre in piano music of B. Lyatoshynsky. AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research. ISSN 1804-7890. Vol. 11, Issue 2, Special Issue XX. pp.152-158.

215. Mazurka No. 41 in C-Sharp Minor, Op. 63 No. 3. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=LDFjGQwNq-Q&list=PLuAYBV7ALYDfMV0AbHzJEBcvEUTBTG9dR&index=1 (дата звернення: 20.02.2020).

216. Mead D. Chun Wing Lam: a Hongkonger in Paris. URL: https://www.seeingdance.com/chun-wing-lam-26062017/ (дата звернення: 29.09.2022).

217. Meaning of self in English. Self. URL: https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/self (дата звернення: 24.09.2021).

218. Mercredi. Le Petit Atelier d'Alexandre Tharaud. URL: https://www.franceinter.fr/emissions/le-petit-atelier/le-petit-atelier-29-avril-2020?fbclid=IwAR2fyfvHYNBnSD6uyaSXcjRZ8HxwD_C1_xpipKS-NYdoWbEVYRC-39R4Vgw (дата звернення: 11.05.2020).

219. Michael Haneke. Austrian director and screenwriter. URL: https://www.britannica.com/biography/Michael-Haneke (дата звернення: 2.04.2021).

220. Moscovici S. Social Representations: Explorations in Social Psychology. Wiley, 2000. 328 p.

221. Musiques de soie: Valse. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=cJODH5dEaHI (дата звернення: 20.03.2023).

222. Nelson Goerner – F. Chopin "Nocturne in C sharp minor" (Chopin and his Europe) (encore). *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=X2Z__PGa-nA (дата звернення: 12.12.2019)

223. Newman G. BAROQUE AND BEYOND: THE FRENCH SPIRIT OF PIANIST ALEXANDRE THARAUD.

URL: https://www.vanclassicalmusic.com/baroque-and-beyond-the-french-spirit-of-pianist-alexandre-tharaud (дата звернення: 17.05.2021).

224. Nijs L. The musical instrument as a natural extension of the musician. *Music and its instruments.* Editions Delatour France, 2013. p.467-484. P.467.

225. Nocturne No. 20 in C-Sharp Minor, Op. posth. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=2Vrq9E5GwKE (дата звернення: 03.03.2020).

226. Oscar Strasnoy. *Wikipedia.* URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Oscar_Strasnoy (дата звернення: 19.03.2023).

227. Parks R. A Viennese Arrangement of Debussy's "Prélude à l'après-midi d'un faune": Orchestration and Musical Structure. *Music & Letters*. Oxford University Press, 1999. Vol. 80(1). P. 50-73.

228. Paul Ladmirault. *Wikipedia*. URL: https://fr.wikipedia.org/wiki/Paul_Ladmirault (дата звернення: 17.03.2023).

229. PESSON Gérard. URL: https://www.henry-lemoine.com/en/compositeurs/43-pesson-gerard (дата звернення: 23.04.2023).

230. Phil Bjorlo. Rachmaninoff and Gershwin. URL: http://forum.pianoworld.com/ubbthreads.php/topics/518698/Rachmaninoff%20and%20Gershwin.html (дата звернення: 20.11.2019).

231. Piano Concerto No. 2 in C Minor, Op. 18: I. Moderato. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=8TWH9r2ZTdM (дата звернення: 11.03.2023).

232. Piano Sonata No. 30 in E Major, Op. 109: I. Vivace ma non troppo – Adagio espressivo. *YouTube.* URL: https://www.youtube.com/watch?v=k8MJpwfBjkg (дата звернення: 19.10.2020).

233. Pierre (Prelude) (Arr. Tharaud for Piano). *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=ENrP1lmP8WM&list=PLRM121jywkqC_F89-0gq0uJqlcnoc4u6Z (дата звернення: 21.03.2023).

234. Pires P. C. The Presentation of the Self in the Popular Song. *Popular Music Studies Today*. University of California Press, 2017. p. 53-60. doi:10.1007/978-3-658-17740-9_5.

235. Piron A. À propos. URL: https://conscientisation.com/#a-propos (дата звернення: 29.03.2023).

236. Pleyel 1843. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=qW0UyDfix8E (дата звернення: 8.05.2020).

237. Pope A. Eloisa to Abelard. URL: https://www.poetryfoundation.org/poems/44892/eloisa-to-abelard (дата звернення: 10.07.2021).

238. Poulenc F. Nocturnes: pour piano. Paris: Heugel, 1932-39. p. 24.

239. Poulenc Piano music Volume 1. Каліфорнія, 1995. С.3**.** URL: https://www.chandos.net/chanimages/Booklets/NA3929.pdf (дата звернення: 1.03.2023).

240. Poulenc Plays Poulenc: Nocturnes,Mouvements Perpetuels&Improvsations. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=B9Y47HQGgj0 (дата звернення: 07.04.2023).

241. Prefixes. Префікси в англійській мові. URL: https://grammarway.com/ua/prefixes (дата звернення: 15.09.2021).

242. Premier livre de pièces de clavecin, RCT 1: I. Prélude. *YouTube.* URL: https://www.youtube.com/watch?v=snKVpvw_ycQ&list=OLAK5uy_nChvE5GyjJ2IMA9utaMvVeClrWufwgZHo (дата звернення 18.02.2021).

243. Presentation.

URL: https://www.google.com/amp/s/dictionary.cambridge.org/amp/english/presentation (дата звернення: 23.09.2021).

244. Rameau by Marcelle Meyer - Les Sauvages, Les Oiseaux / Presentat° Alexandre Tharaud (Century's rec.). *YouTube.* URL: https://www.youtube.com/watch?v=nomf2OrFlU8 (дата звернення: 15.04.2021).

245. Rameau – Complete Works for Harpsichord + Presentation (recording of the Century : Scott Ross). *YouTube.* URL: https://www.youtube.com/watch?v=GRPYpjLP9qA (дата звернення: 16.06.2021).

246. Rameau – Suite A-minor 1728. *YouTube.* URL: https://www.youtube.com/watch?v=NK3-URQntcg (дата звернення: 12.06.2021).

247. Ravel works. URL: https://sites.google.com/site/pianoandmathtutorials/ravel-s-prelude (дата звернення: 14.03.2023).

248. Ravel: Valses Nobles Et Sentimentales (Martha Argerich) (Audio + Sheet Music). *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=jZFPYhAd6wo (дата звернення: 26.09.2022).

249. Ravel: Valses nobles et sentimentales hr-Sinfonieorchester Nicholas Collon. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=V8kLmFvYso4 (дата звернення: 26.09.2022).

250. Récital de piano (fin maîtrise) – Frédéric Issid. URL: https://www.arrondissement.com/tout-get-activites/u13731-recital-piano-maitrise-frederic-issid (дата звернення: 23.03.2023).

251. Riding A. Barbara, 67, a French Singer Who Wrote Melancholic Songs. URL: https://www.nytimes.com/1997/11/26/arts/barbara-67-a-french-singer-who-wrote-melancholic-songs.html (дата звернення: 22.03.2023).

252. Rorem N. “Francis Poulenc,” in A Ned Rorem Reader. *New Haven*: Yale University Press, 2001. 276.

253. Schmidt C. B. Entrancing Muse: A Documented Biography of Francis Poulenc. New York : Pendragon, 2001. 656 p.

254. Schneider W. The Gershwin style: new looks at the music of George Gershwin. New York: Oxford Oxford University Press, 1999. 290 p.

255. Schott H. The harpsichord revival. *Early music*. Oxford University Press, 1974. Vol. 2. P. 85-96. https://doi.org/10.1093/earlyj/2.2.85

256. Sébastien HOLZAPFEL MASSON. URL: https://copainsdavant.linternaute.com/p/sebastien-holzapfel-masson-1845388 (дата звернення: 15.04.2023).

257. Self-Presentation BIBLIOGRAPHY. URL: https://www.encyclopedia.com/social-sciences/applied-and-social-sciences-magazines/self-presentation (дата звернення: 10.10.2021).

258. Self-representation noun. URL: https://www.merriam-webster.com/dictionary/self-representation?fbclid=IwAR22UV6i5Vt84MIQd3w2UcnZmuAYnObQSxhuIZrWIpnXrJGOdQ--vh81OkU (дата звернення: 19.10.2021).

259. Self-representation. URL: https://www.lawcentralalberta.ca/en/self-representation (дата звернення: 19.10.2021).

260. Serge Paolorsi. INFOS. URL: https://www.babelio.com/auteur/Serge-Paolorsi/50717 (дата звернення:16.03.2023).

261. Seven in Style. K.Vilensky – Variations on the Themes Bach. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=FpUrVcIfR5g (дата звернення: 4.01.2022).

262. Seymour Bernstein teaches Chopin's Prelude in E minor. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=pRLBBJLX-dQ (дата звернення: 15.03.2023).

263. Seymour Bernstein Triumphs at the Piano. The New York Times. URL: https://seymourbernstein.com/biography/ (дата звернення: 15.03.2023).

264. Sie R. Francis Poulencs Huit Nocturnes for Piano: A Performers Guide : A doctoral essay Submitted to the Faculty of the University of Miami in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts. Florida, 2013. 81 p.

265. Starr L. I. Gershwin, and Copland: Reflections on the Strange History of American Art. American Music. University of Illinois Press, 1994. Vol. 12(2). p. 167-187. https://doi.org/10.2307/3052521

266. Svitlana Anfilova, Olga Mykhailova. Naples As Seen by Musicians: Intus Et Extra Cultura. Journal of History Culture and Art Research 9(1), 2020. P. 236–248.

267. Svitlana Anfilova, Stanislav Kucherenko, Adilya Mizitova, Kateryna .“The Own-The Borrowed” in Artistic Culture of the 20th-21st Centuries. Journal of History Culture and Art Research 9(1), 2020, P. 258–272.

268. Thagard P. Wood J. V. Eighty phenomena about the self: representation, evaluation, regulation, and change. *Frontiers in Psychology*. University of Waterloo, 2015. Vol 6. p. 1-15. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.00334

269. Thagard, P. The self as system of multilevel interacting mechanisms. Philosophical Psychology. Routledge, part of the Taylor & Francis Group, 2014. Vol. 27. p. 1–19.

270. Tharaud A. Bach's Instrumental Works. URL: https://www.bach-cantatas.com/NVP/Tharaud.htm (дата звернення: 20.03.2023).

271. Tharaud A. Claude Debussy Prélude à l'après-midi d'un faune : pour piano. Paris [etc.] : Henry Lemoine, 2019. 12 p.

272. Tharaud A. Corpus volubilis livre 1. URL: https://www.henry-lemoine.com/en/partitions-piano/6627-corpus-volubilis-livre-1.html (дата звернення: 4.03.2023).

273. Tharaud A. FRANÇOIS COUPERIN Tic Toc Choc & harpsichord pieces played on piano. VIEW THE BOOKLET. URL: https://www.harmoniamundi.com/wp-content/uploads/2022/12/931956_booklet.pdf (дата звернення: 28.01.2021).

274. Tharaud A. Gustav Mahler Adagietto de la 5e Symphonie pour piano. Paris : Henry Lemoine, 2020. 9 p.

275. Tharaud A. Pesson, Abrahamsen & Strasnoy: Piano Concertos. URL: https://www.highresaudio.com/en/album/view/swf8po/alexandre-tharaud-pesson-abrahamsen-strasnoy-piano-concertos (дата звернення: 19.03.2023).

276. Tharaud A. Rameau : "Nouvelles suites" URL: https://www.qobuz.com/ca-fr/album/rameau-nouvelles-suites-alexandre-tharaud/0794881650224 (дата звернення: 14.01.2021).

277. Tharaud A. Satie: Avant-dernières pensées. URL: https://store.harmoniamundi.com/release/189773-alexandre-tharaud-satie-avant-dernires-penses (дата звернення: 5.04.2023).

278. Tharaud A.Corpus volubilis, livre 1 pour piano. Paris [etc.] : Henry Lemoine, 2020. 30 p.

279. Tharoud A. Montrez-moi vos mains. Paris : Bernard Graseet, 2017. 220 p.

280. The Oxford Dictionary of Sports Science & Medicine (3 ed). Michael Kent. Publisher: Oxford University Press. 2006. 612. URL: https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198568506.001.0001/acref-9780198568506-e-6278 (дата звернення: 24.09.2021).

281. Versailles. Alexandre Tharaud. URL: https://www.warnerclassics.com/release/versailles (дата звернення: 17:05.2021).

282. W.Landowska. On music. New York : Secker & Warburg 1964. 434 p.

283. WARNER CLASSICS, ERATO. Alexandre Tharaud. Overview. URL: https://www.warnerclassics.com/artist/alexandre-tharaud (дата звернення: 15.11.2019).

284. Wartofsky M. Models: Representation and the Scientific Understanding. Dordrecht : D. Reidel Publishing Company, 1979. 398 p.

285. Yakov Voskoboinikov. F.Chopin – Scherzo No.2 b-moll Op.31. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=i25wYC-i3T8 (дата звернення: 02.06.2023).

286. YAMAHA. CONTEMPORARY PIANOS ALEXANDRE THARAUD BIOGRAPHY.

URL: https://www.yamaha.com/artists/artistdetailb.html?CNTID=7090368&CTID=5070010 (дата звернення: 20.11.2019).

287. Yoann Bourgeois. *Wikipedia*. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Yoann_Bourgeois#cite_ref-newy_Comp_1-0 (дата звернення: 22.03.2023).

ДОДАТКИ

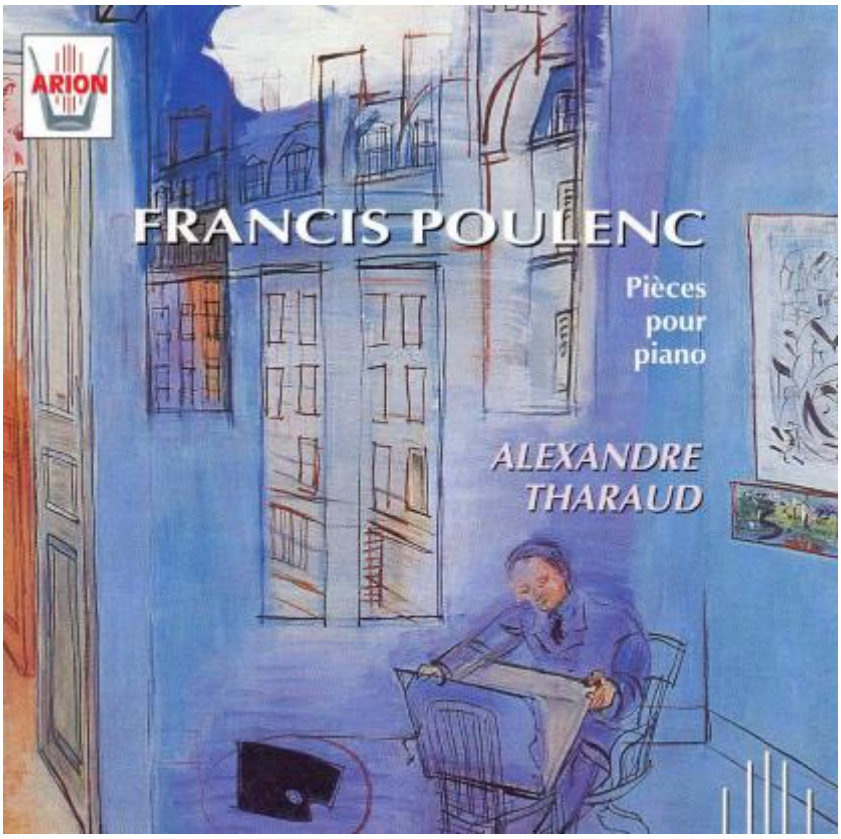
Додатки до аналітичних матеріалів, поданих в основному тексті дисертації.

ДОДАТОК А.
Дискографія

Приклад 1: Milhaud - Madeleine Milhaud, Alexandre Tharaud – Piano Music Saudades Do Brazil La Muse Ménagère L'Album De Madame Bovary (1995)

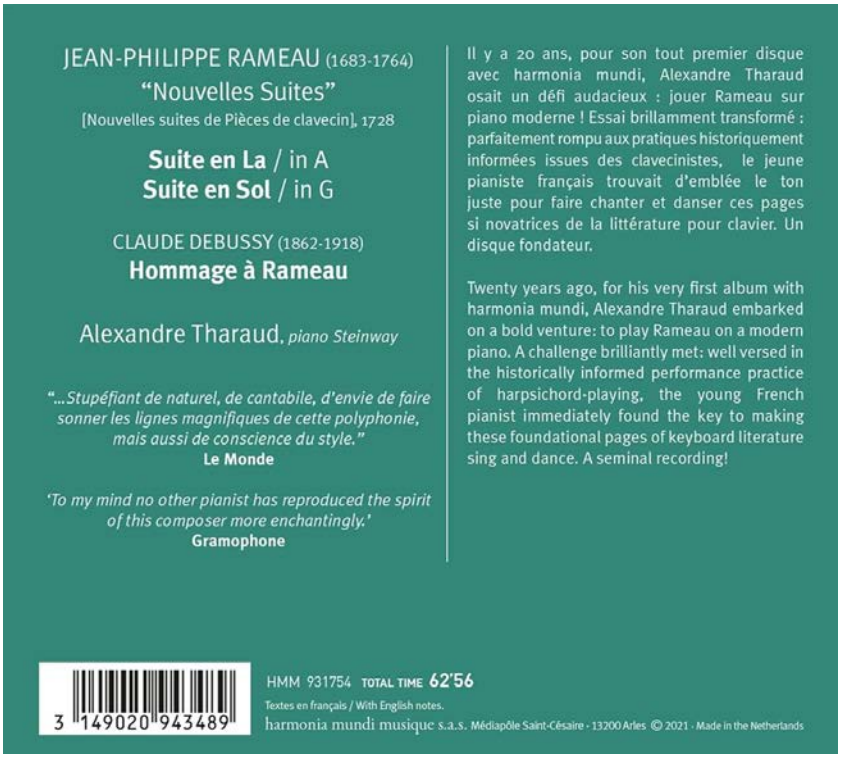
Приклад 2: Alexandre Tharaud, Aleksandar Madzar - Chabrier, L'Intégrale de L'Œuvre pour piano(1999)

Приклад 3: Alexandre Tharaud – Six moments musicaux: Air russe en fa mineur, D.780 (2000)



Приклад 4: Alexandre Tharaud – Poulenc: Pièces pour Piano (1996)

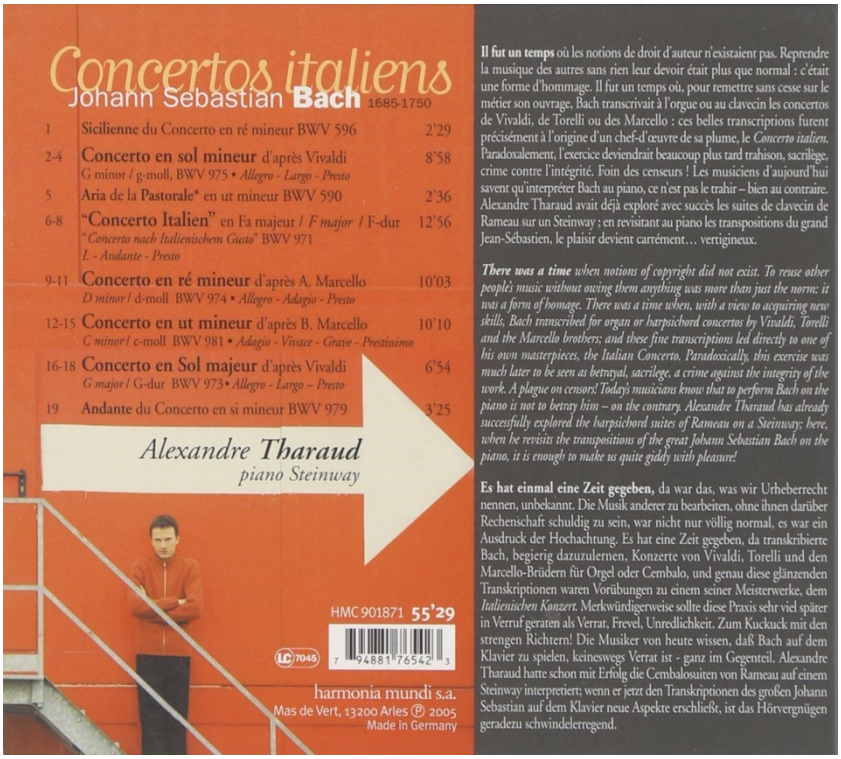
Приклад 5: Alexandre Tharaud – Rameau: «Nouvelles suites»(2001)



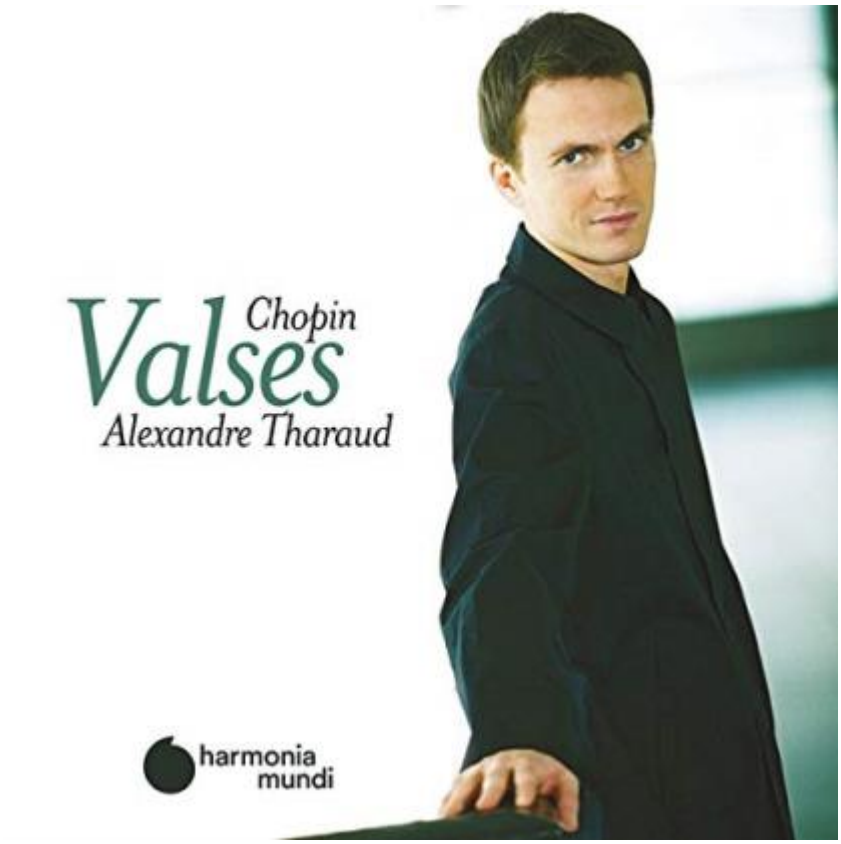
Приклад 6: Alexandre Tharaud – Rameau: "Nouvelles suites"(2001) (зворотна сторона диску з анотацією і вказівкою на фірму рояля)

Приклад 7: Alexandre Tharaud – Ravel: œuvres pour Piano (2003)

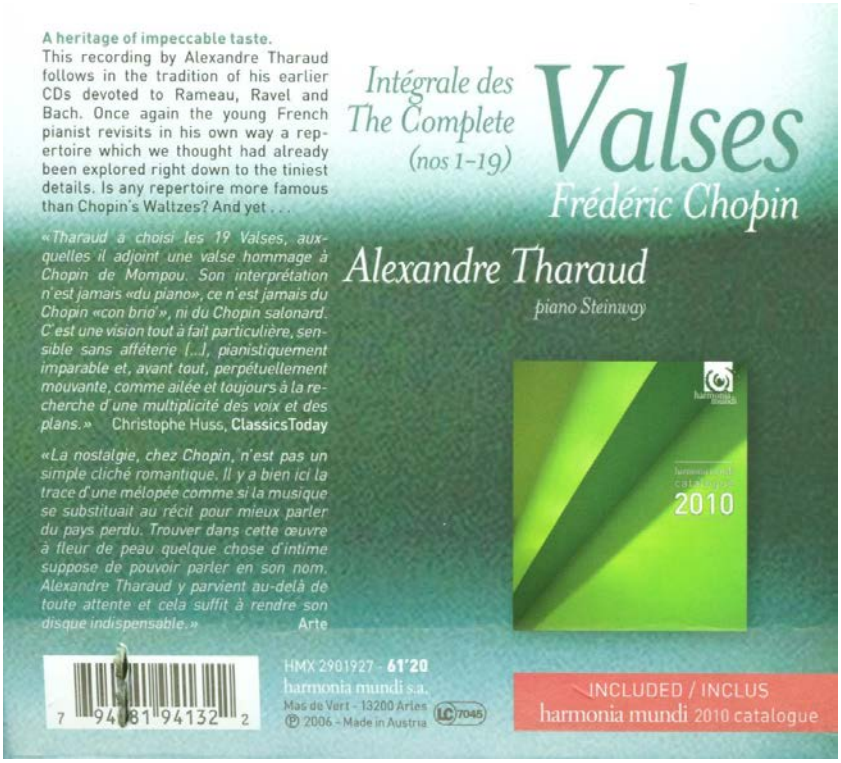
Приклад 8: Concertos Italiens: Alexandre Tharaud Joue Bach (2004)



Приклад 8: Concertos Italiens: Alexandre Tharaud Joue Bach (2004) (зворотна сторона диску з анотацією і вказівкою на фірму рояля)



Приклад 10:: Alexandre Tharaud – Frédéric Chopin: Valses (2006)



Приклад 11: Alexandre Tharaud – Frédéric Chopin: Valses (2006)
(зворотна сторона диску з анотацією і вказівкою на фірму рояля)

Приклад 12: Tic-toc-choc: Alexandre Tharaud joue Couperin (2007)

Merci... aux pianos de F. de Laroque, J.L. Drugeon, Z. Napoli et N. Lee.
Merci à Pablo Pico.
Merci à tous mes amis clavecinistes pour nos précieux échanges.

A Jean-François

Alexandre Tharaud

---

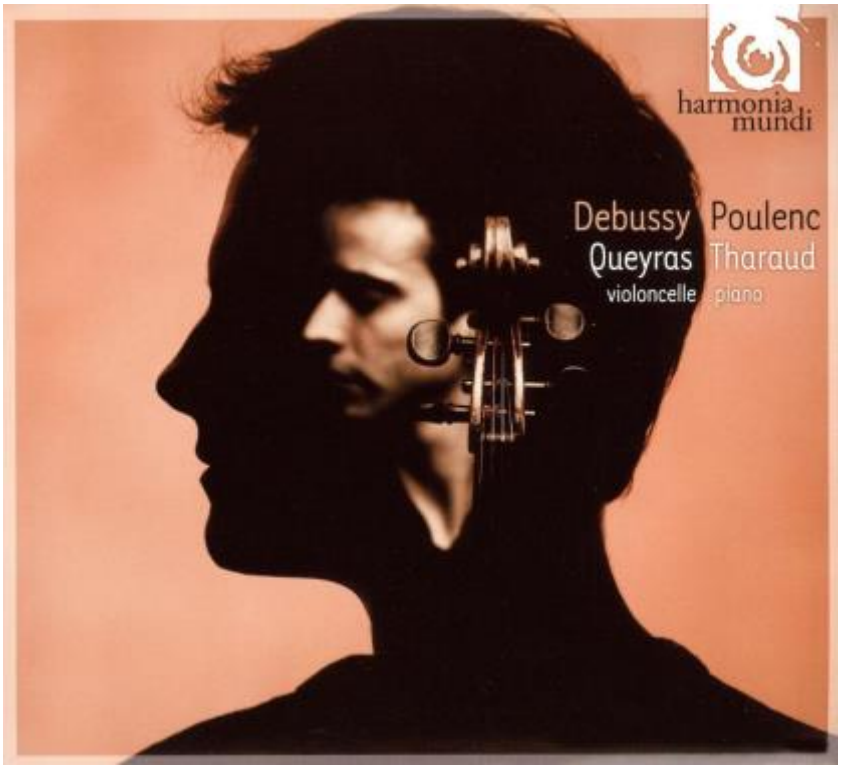
harmonia mundi s.a., Mas de Vert, F-13200 Arles ℗ 2007
Enregistrement juillet 2006 à la Salle modulable de l'IRCAM, Paris
Direction artistique, prise de son et montage : Cécile Lenoir
Piano Steinway D Régie Pianos, préparé par Cyril Mordant
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions
Photos Christophe Urbain
Maquette Atelier harmonia mundi
Imprimé en Italie

www.harmoniamundi.com

HMC 901956

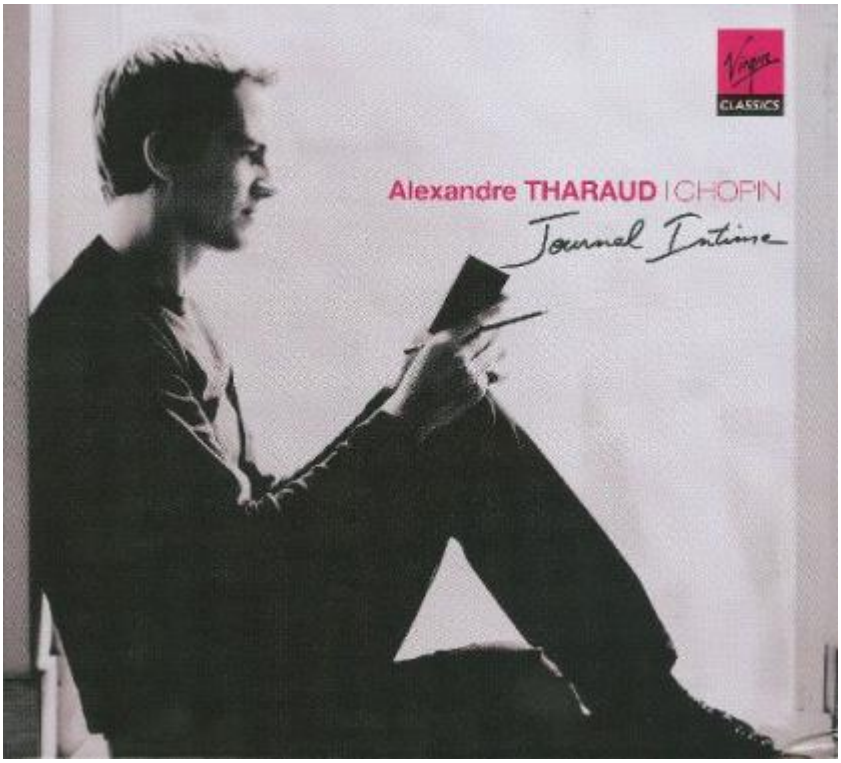
Приклад 13: Tic-toc-choc: Alexandre Tharaud joue Couperin (2007)
(сторінка з вказівкою на фірму рояля)

Приклад 14: Alexandre Tharaud – Chopin: Preludes (2008)



Приклад 15: Queyras(violoncelle) – Tharaud(piano): Debussy – Poulenc(2008)

Приклад 16: Alexandre Tharaud – Eric Satie (2009)



Приклад 17: Alexandre Tharaud – Chopin: Journal Intime (2009)

Приклад 18: Alexandre Tharaud – Rameau, Bach, Couperin (2010)

Приклад 19: Alexandre Tharaud plays Scarlatti (2011)

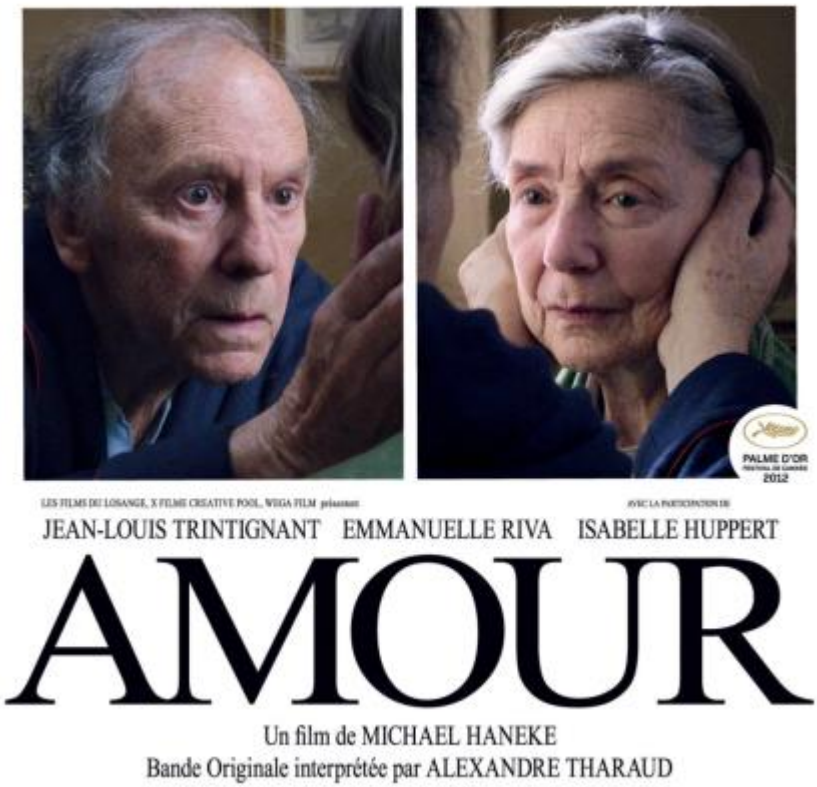
Приклад 20: Alexandre Tharaud plays Scarlatti (2011)
(зворотна сторона диску з вказівкою на фірму рояля)

Приклад 21: Alexandre Tharaud – J. S. Bach:
Keyboard concertos. Les Violons du Roy / Bernard Labadie (2011)

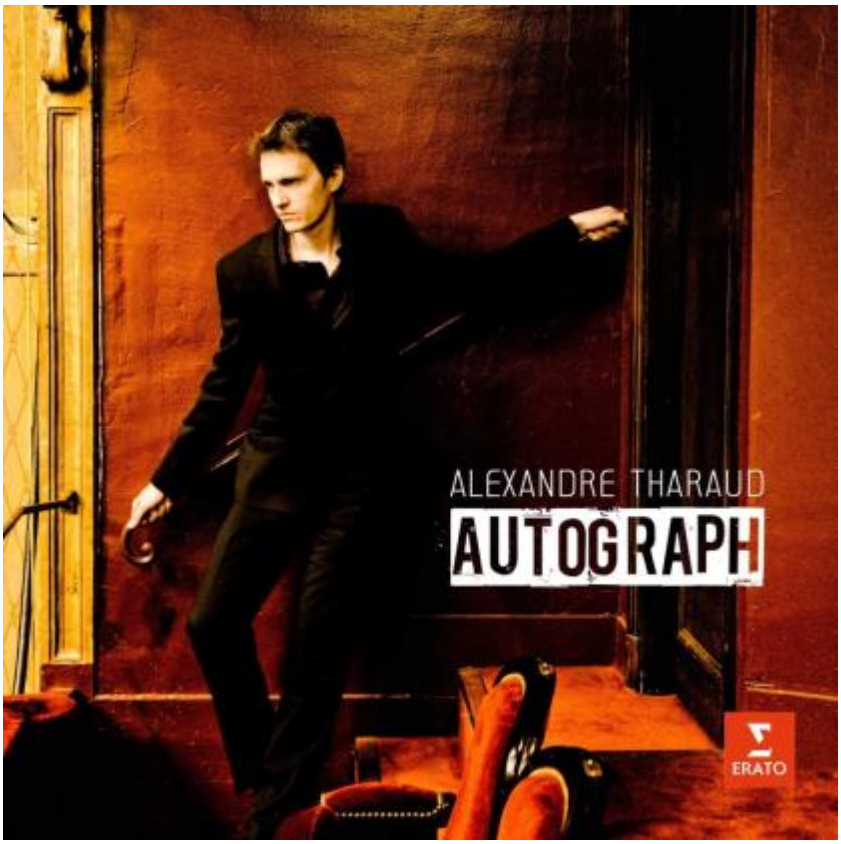
Приклад 22: Alexandre Tharaud – J. S. Bach: Keyboard concertos. Les Violons du Roy / Bernard Labadie (2011) (зворотна сторона диску з вказівкою на фірму рояля)

Приклад 23: Alexandre Tharaud – Le Boeuf Sur Le Toit Swinging Paris (2012)

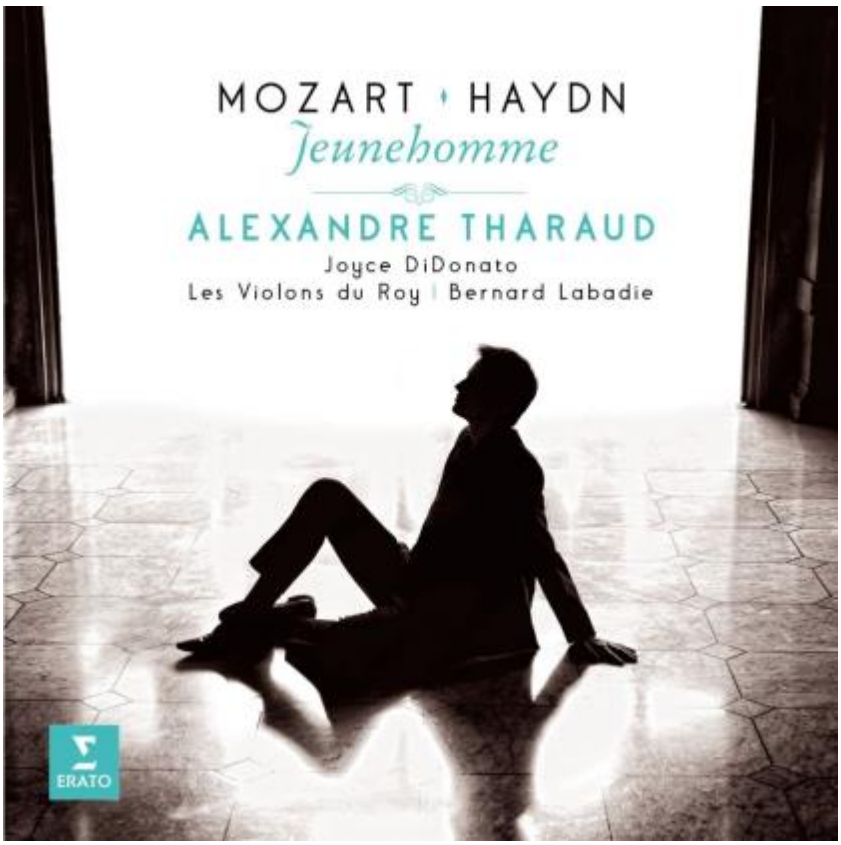
Приклад 24: Alexandre Tharaud – Le Boeuf Sur Le Toit Swinging Paris (2012)
(зворотна сторона диску з вказівкою на фірму рояля)



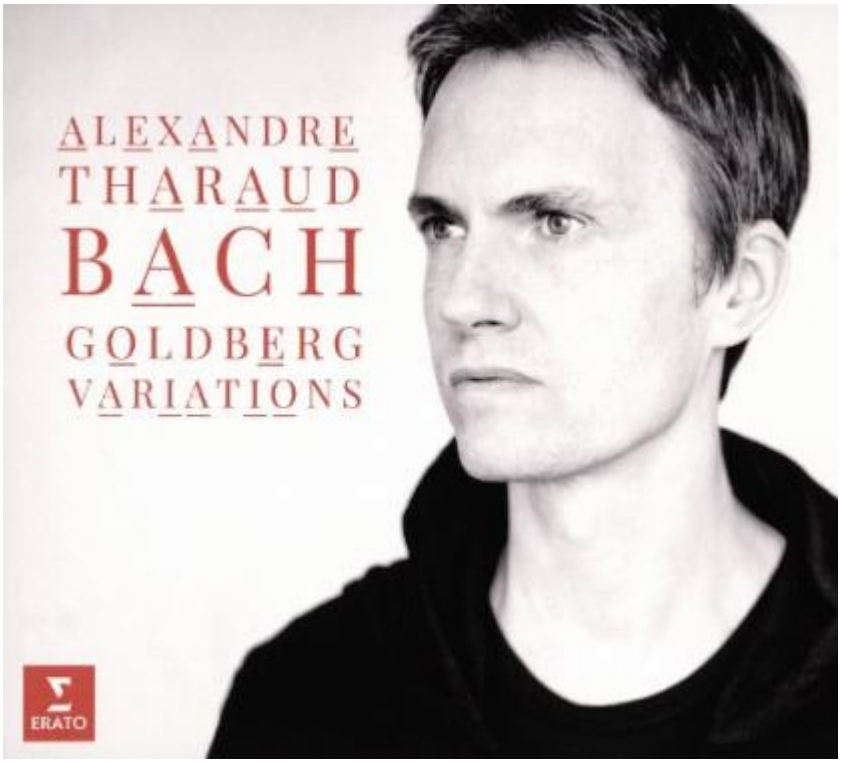
Приклад 25: «AMOUR» – Un film de Michael Haneke Bande Originale interprétée par Alexandre Tharaud (2012)



Приклад 26: Alexandre Tharaud – AUTOGRAPH (2013)



Приклад 27: Alexandre Tharaud – Mozart & Haydn – «Jeunehomme» (2014)

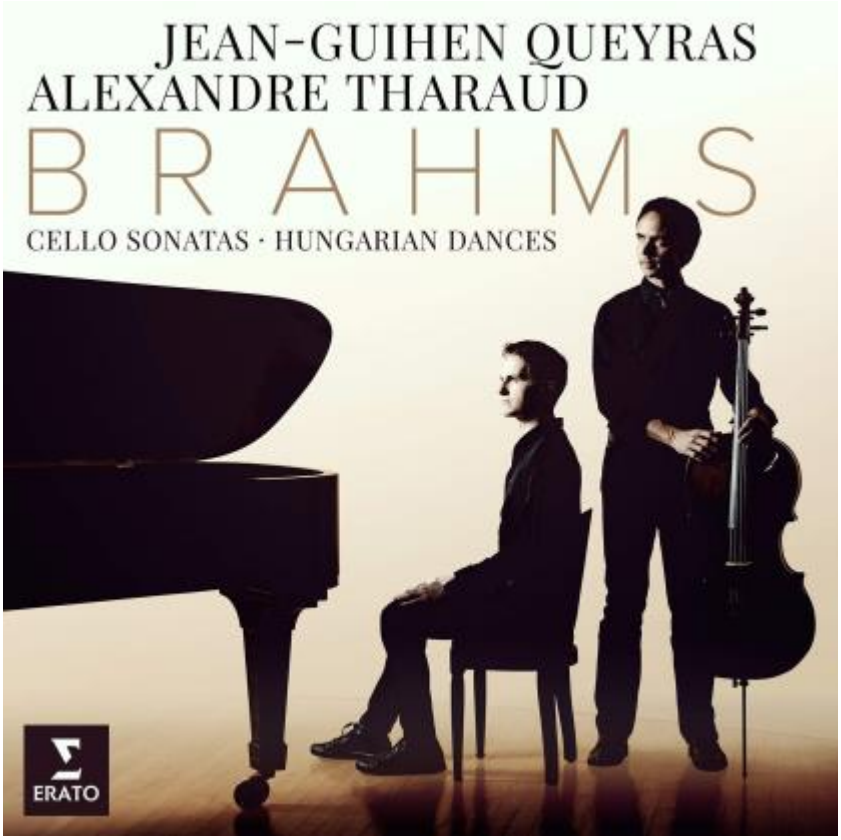


Приклад 28: Alexander Tharaud – Bach: Goldberg variations (2015)

Приклад 29: Tharaud plays Rachmaninov (2016)

Приклад 30: Приклад 29: Tharaud plays Rachmaninov (2016) (зворотна сторона диску з анотацією і вказівкою на фірму рояля)

Приклад 31: Alexandre Tharaud – BARBARA (2017)



Приклад 32: Jean-Guihen Queyras & Alexandre Tharaud Brams: Cello sonatas & Hungarian dances (2017)

Приклад 33: Alexandre Tharaud – Beethoven

Sonatas opus 109, 110, 111(2018)

Приклад 34: Alexandre Tharaud – VERSALLES (2019)

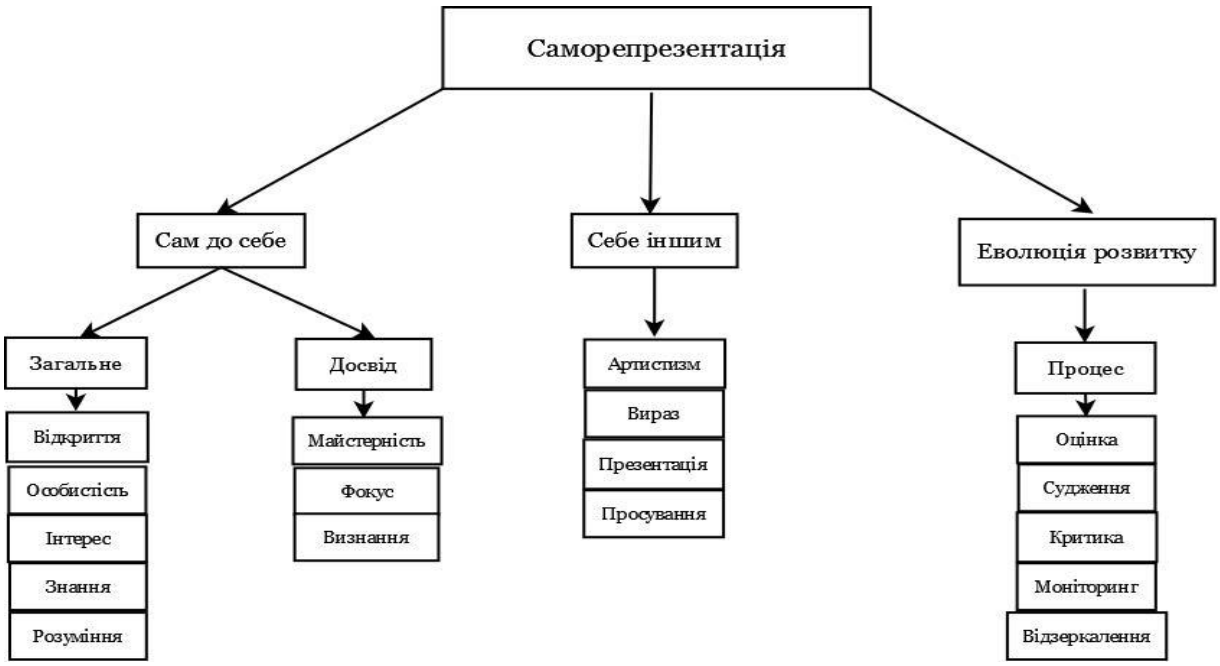
Приклад 35: Sabine Devieilhe & Alexandre Tharaud

CHANSON D'AMOUR (2020)

Приклад 36: Alexandre Tharaud – le poéte du piano (2020)

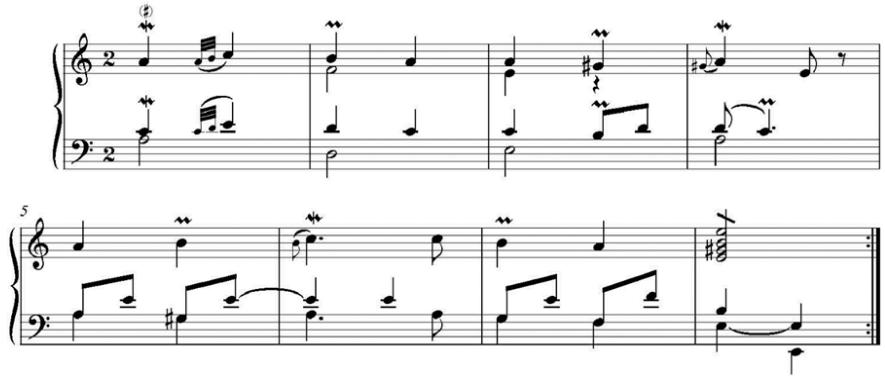
ДОДАТОК Б.

Таблиці

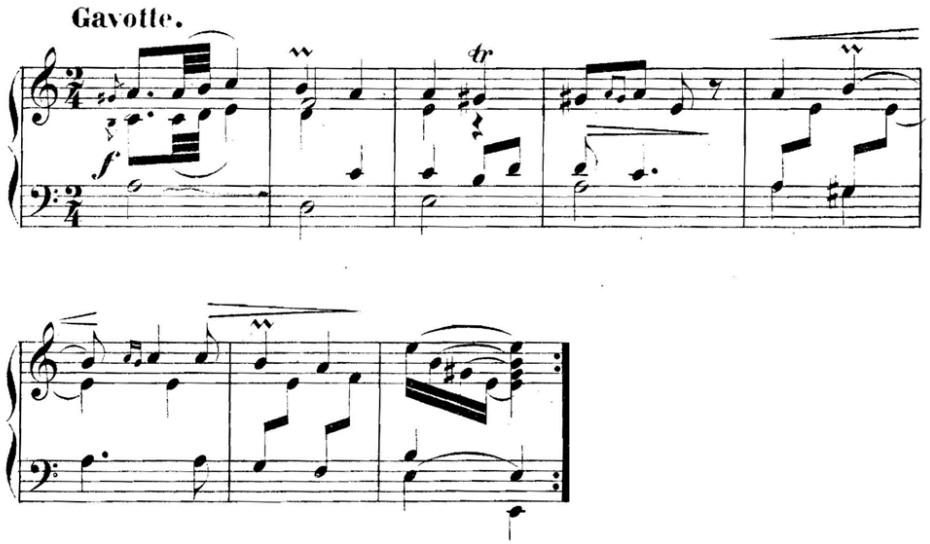


Таблиця: Саморепрезентація за Паулем Тагартом (2014) адаптована на виконавську індивідуальність

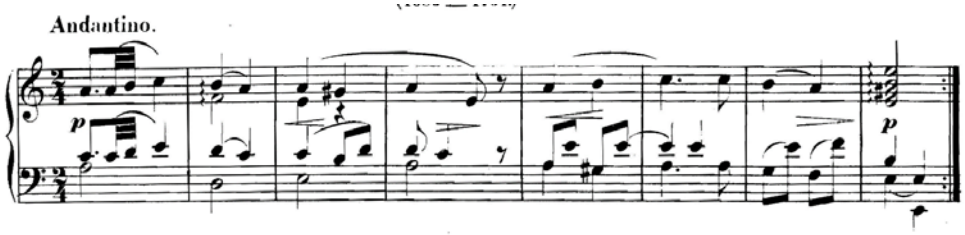
ДОДАТОК В.
Нотні приклади



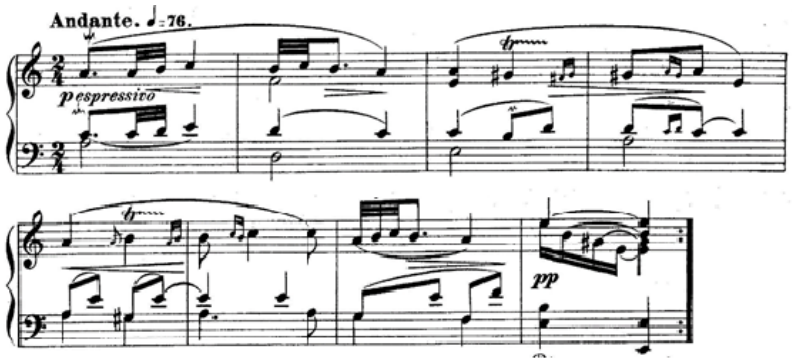
Приклад 1: Ж.-Ф. Рамо – Гавот (Уртекст)



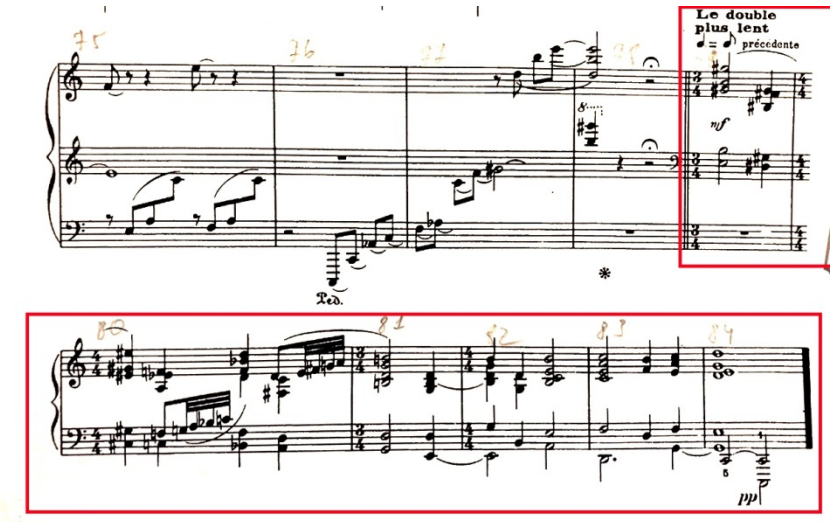
Приклад 2: Редакція Вільгельміна Клаусс-Шарваді (Лейпциг, видавництво Бартольфа Зенффа, 1874)



Приклад 3: Ернст Пауер, редакція 1876 р., видавництво Alte meister

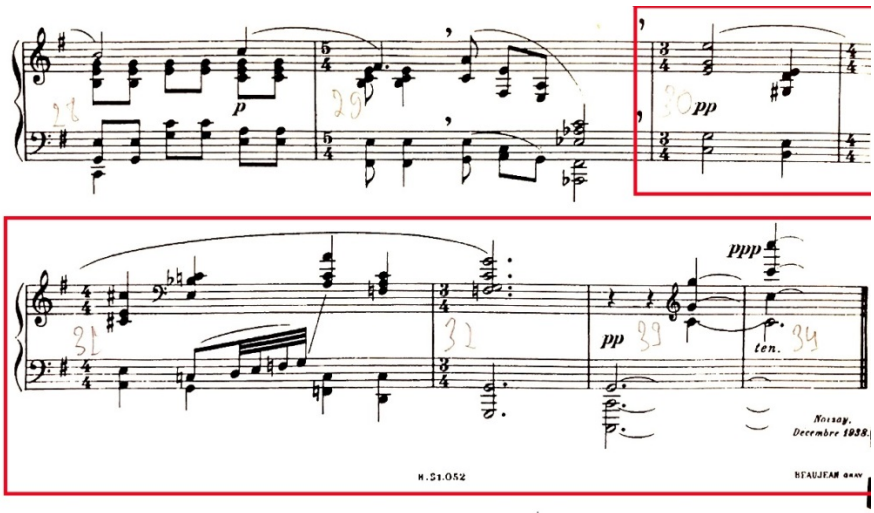


Приклад 4: Редакція Теодора Лешетицького, 1882 р

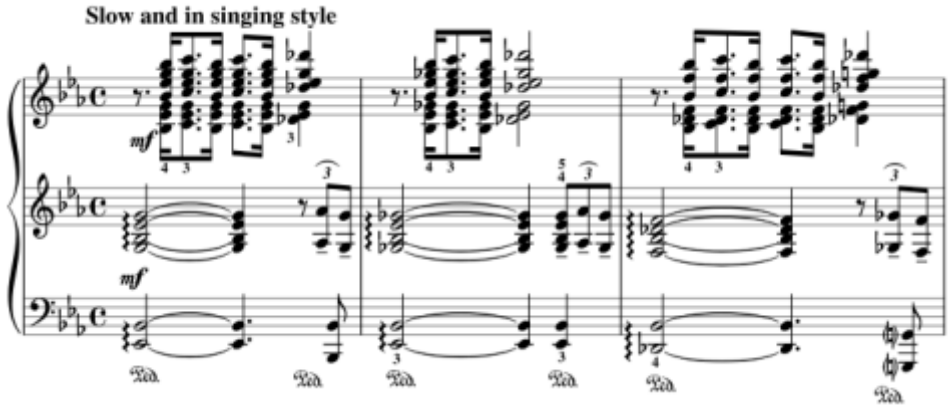


Приклад 5: Ф. Пуленк Ноктюрн №8

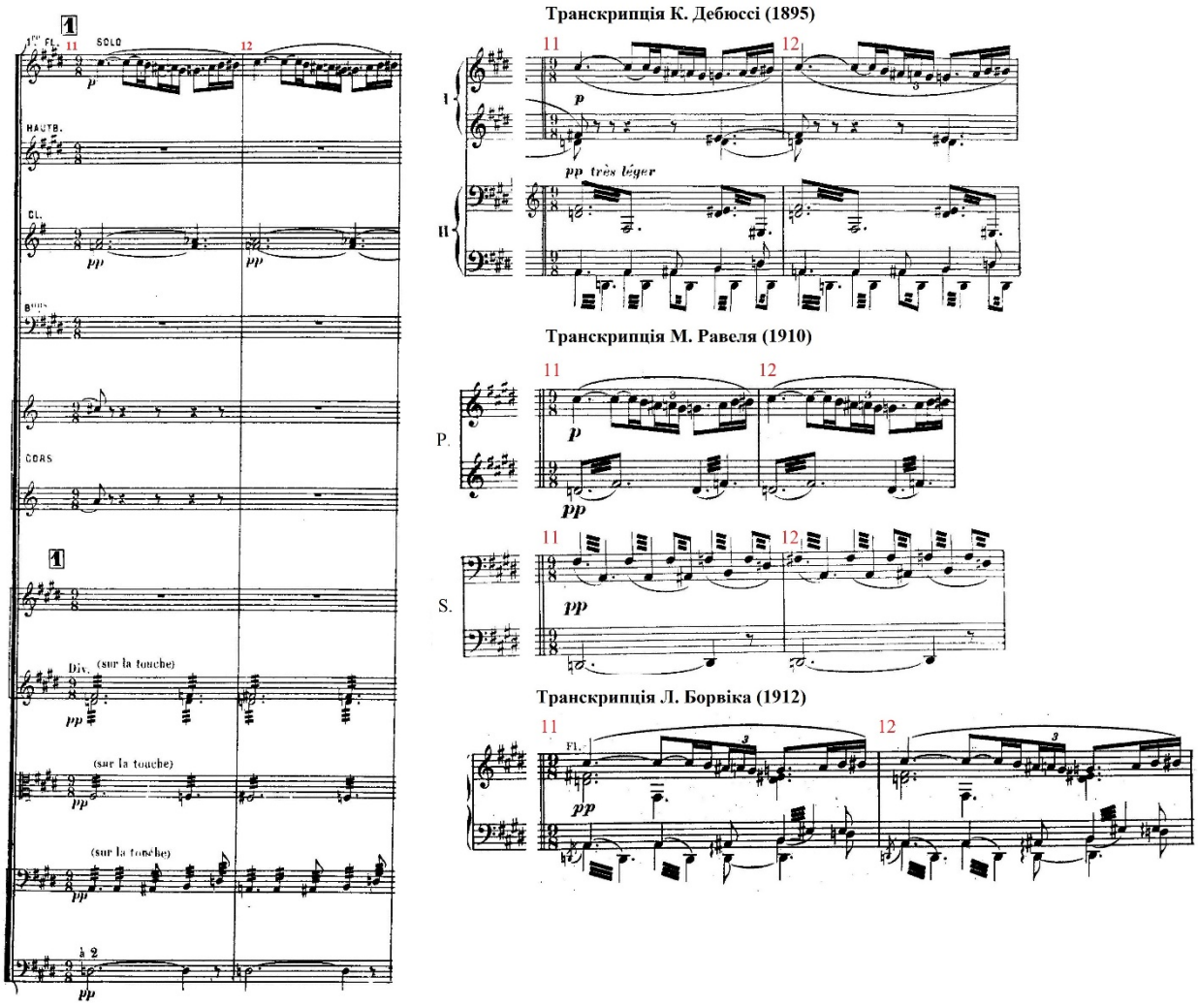
(Francis Poulenc, Nocturnes, Paris, 1939)



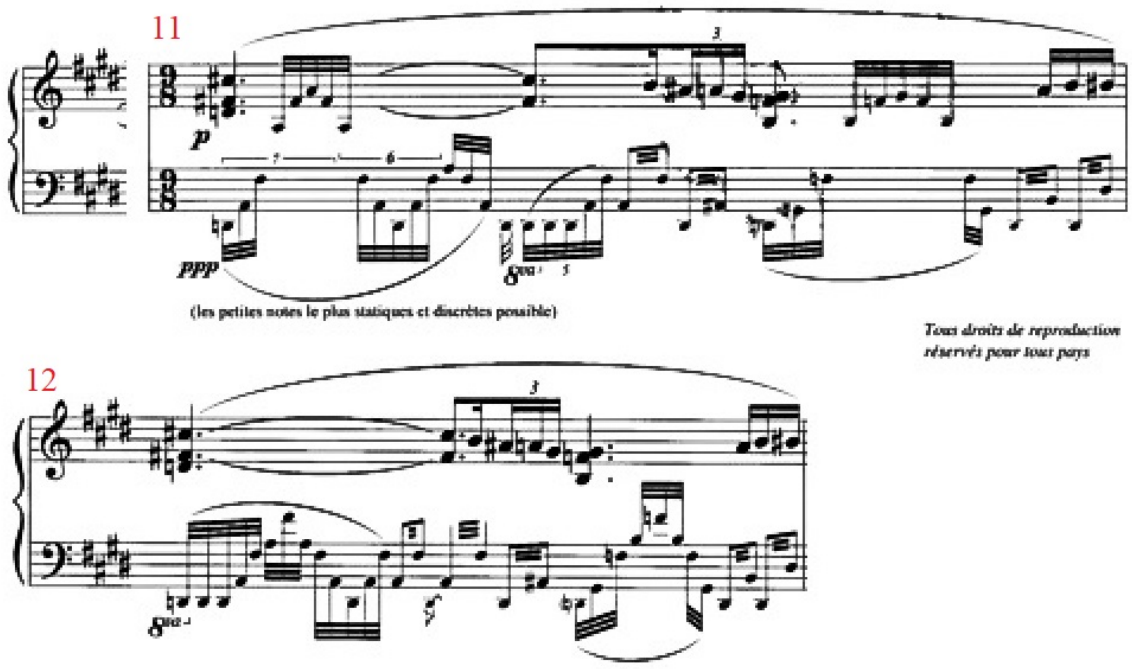
Приклад 6: Ф. Пуленк Ноктюрн №8 (Francis Poulenc, Nocturnes, Paris, 1939)



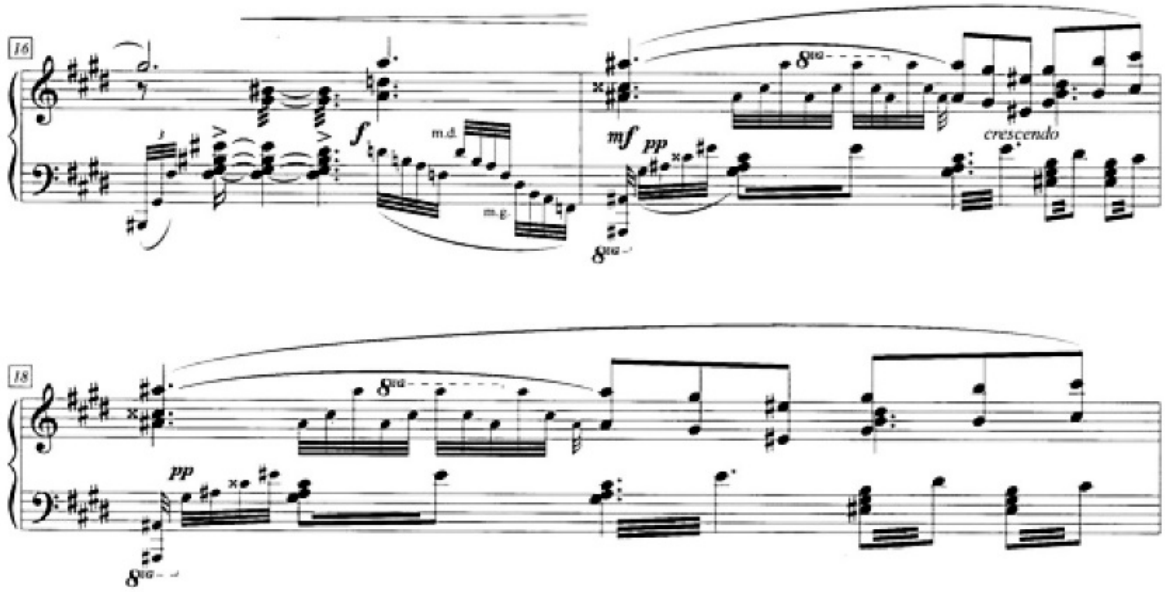
Приклад 7: Дж. Гершвін – «The Man I Love»



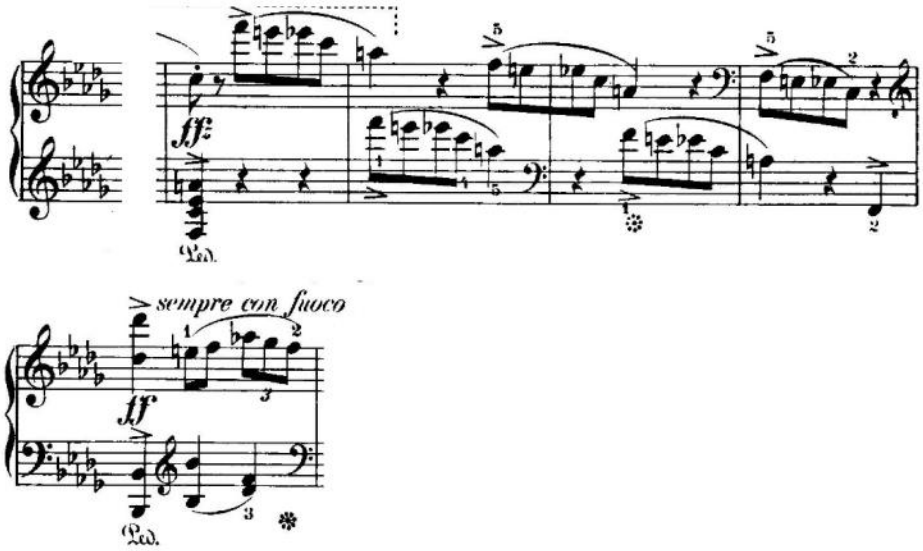
Приклад 8: Прелюдія «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі партитура і три транскрипції



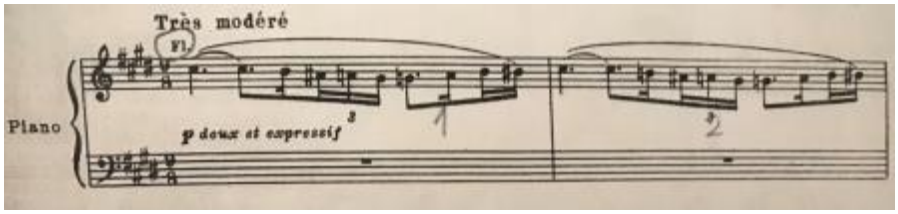
Приклад 9: Транскрипція Прелюдії
«Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі О. Таро (2019)
фрагмент 1



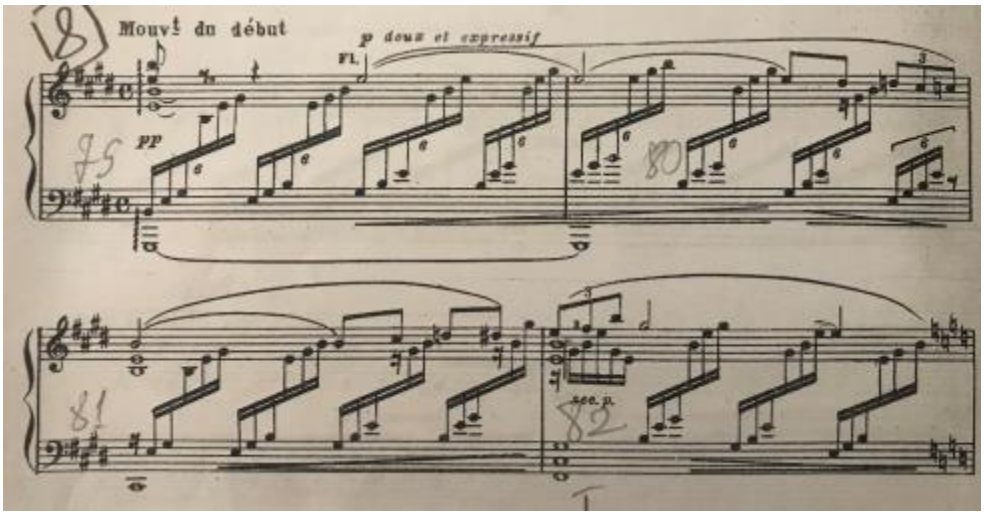
Приклад 10: Транскрипція Прелюдії
«Післяполудневого відпочинку фавна»
К Дебюссі О. Таро (2019) фрагмент 2



Приклад 11: Ф.Шопен – Скерцо сі-бемоль мінор ор.31. Фрагмент.

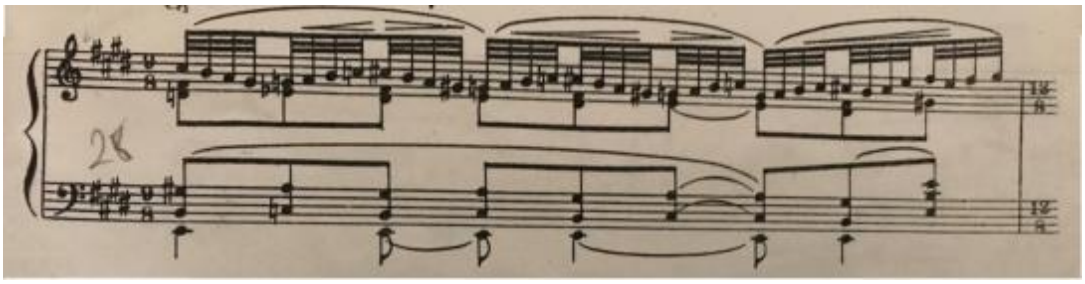


Приклад 12: Транскрипція Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі (тт. 1–2)

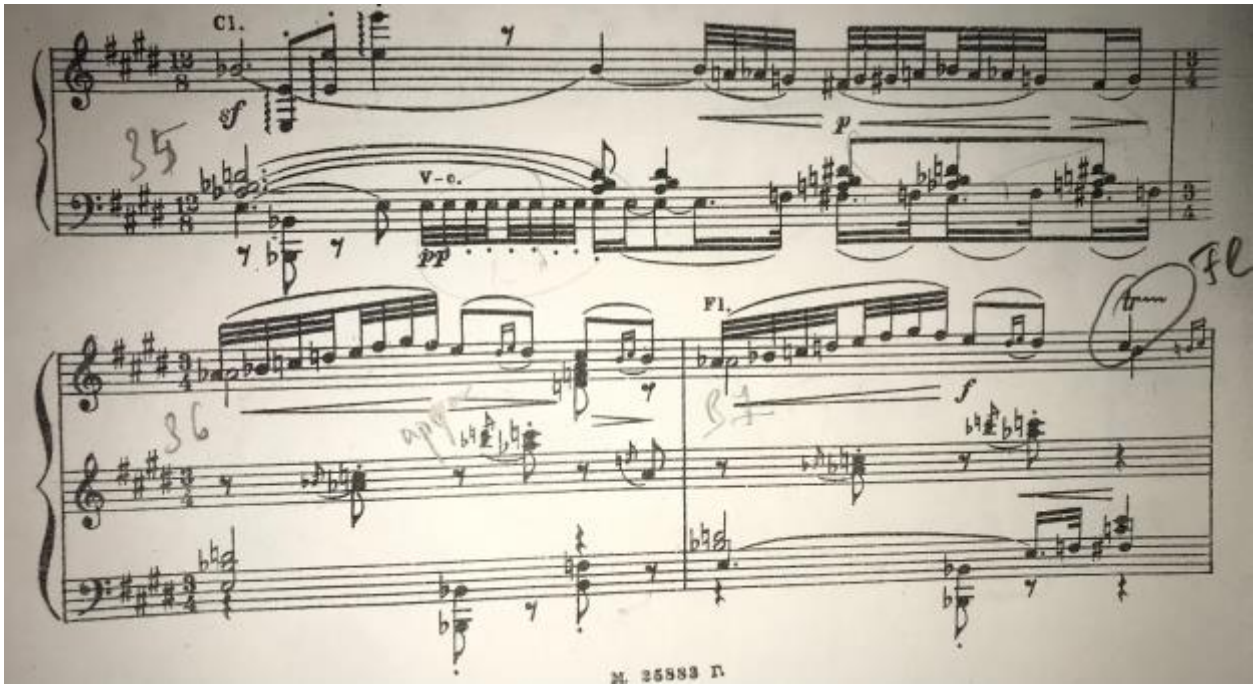


Приклад 13:Транскрипція Прелюдія

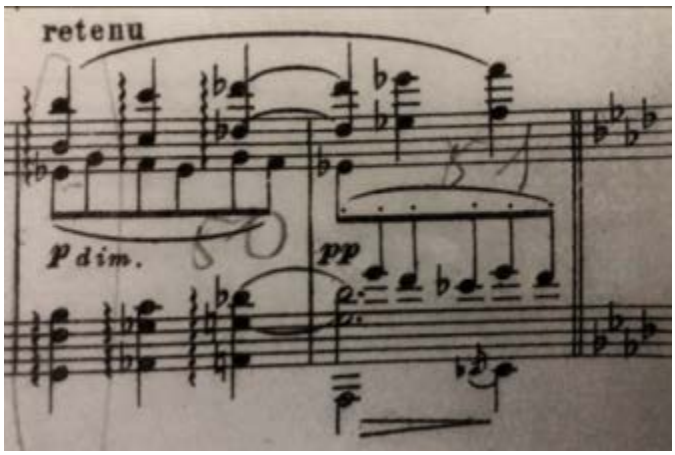
«Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі (тт. 79–82)



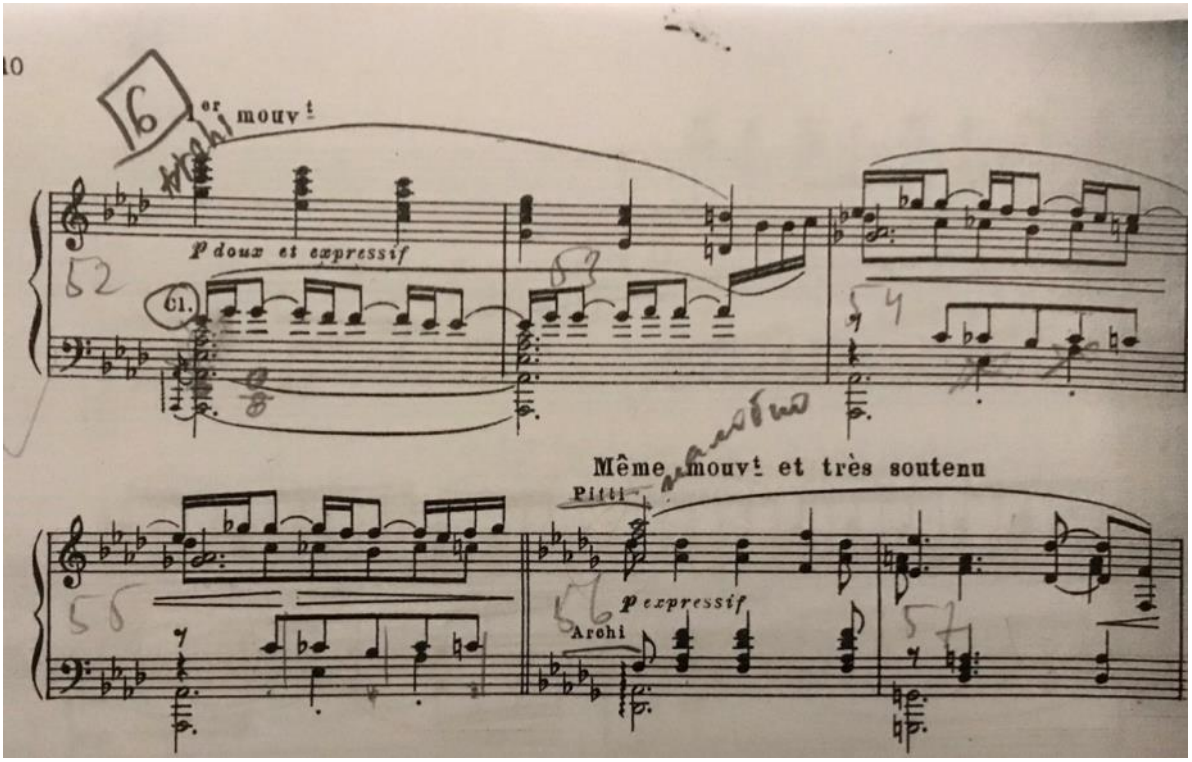
Приклад 14: Транскрипція Прелюдія «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі (т. 28)



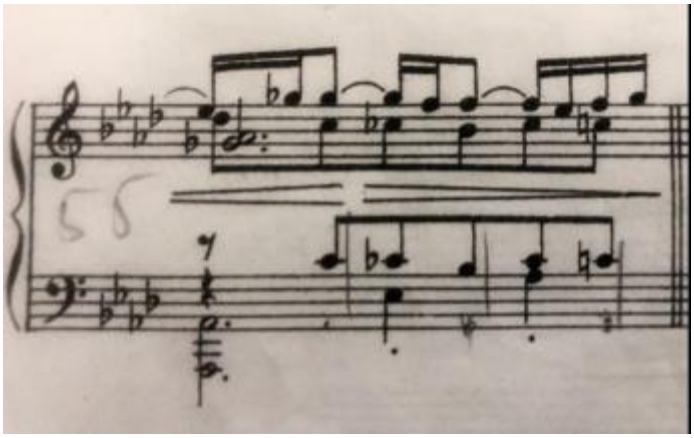
Приклад 15: Транскрипція Прелюдія «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі (тт. 35–37)



Приклад 15: Транскрипція Прелюдія «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі (тт. 50–51)

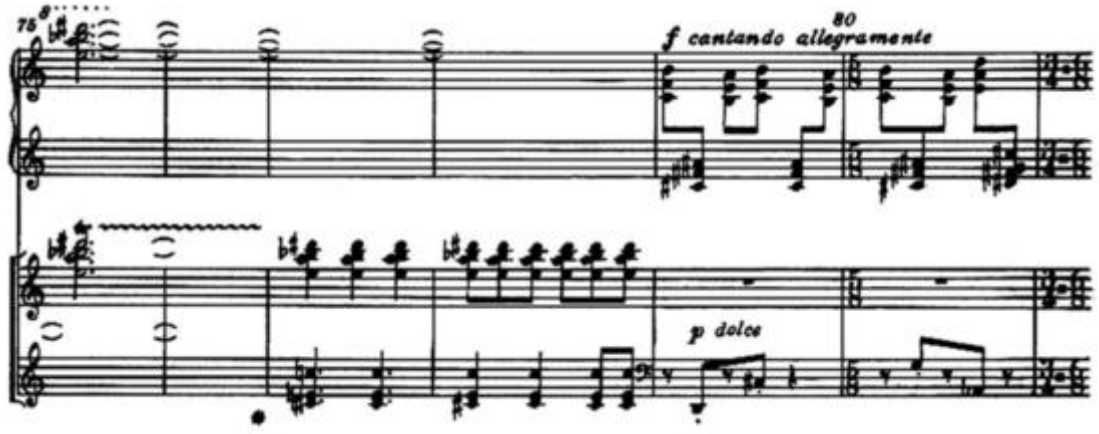


Приклад 16: Транскрипція Прелюдія «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі (тт. 52–57)

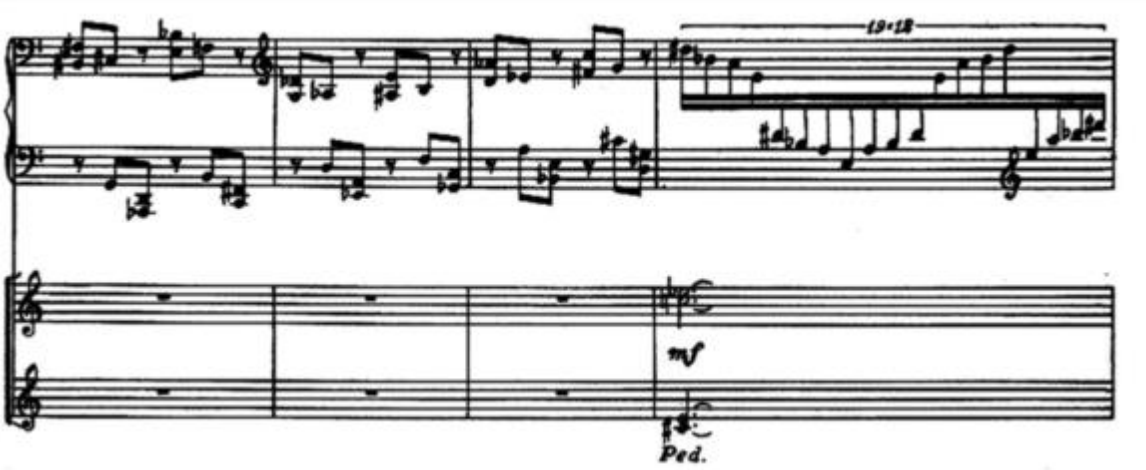


Приклад 17: Транскрипція Прелюдія «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі (т. 55)

Приклад 18: А. Хінастера. Концерт для фортепіано з оркестром №1, ор.28. Токата (тт. 1–9)

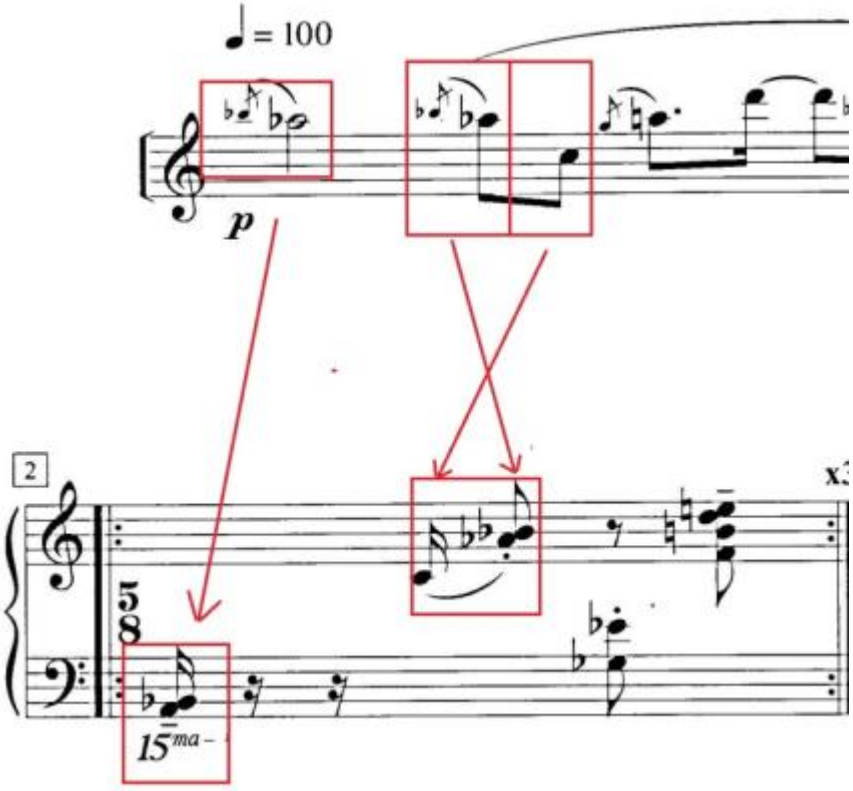


Приклад 19: А. Хінастера. Концерт для фортепіано з оркестром №1, ор.28. Токата (тт. 75–81)



Приклад 20: А. Хінастера.

Концерт для фортепіано з оркестром №1, ор.28. Токата (тт.71–74)



Приклад 21: Alexander Tharoud – Corpus Volubils livre 1. Faune

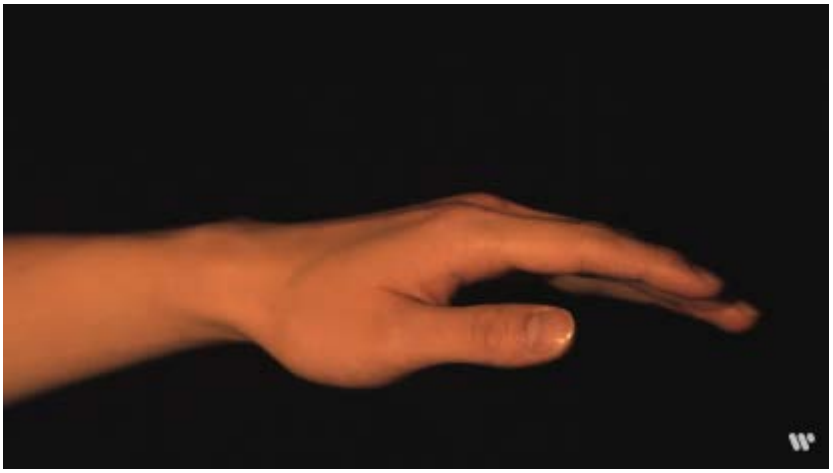
ДОДАТОК Г.

Ілюстрації

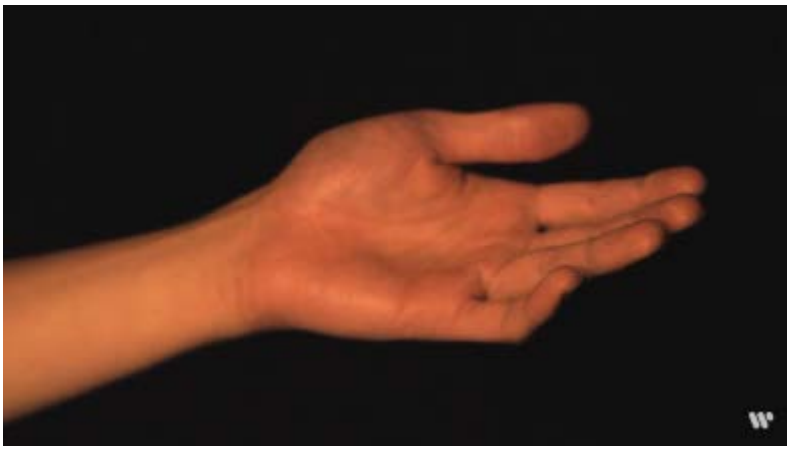
Приклад 1: Фото шарфу з нотами твору Ф. Пуленка.

Приклад 2: Відео-презентація Транскрипції О. Таро Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі.

Рука Олександра Таро, крупний план

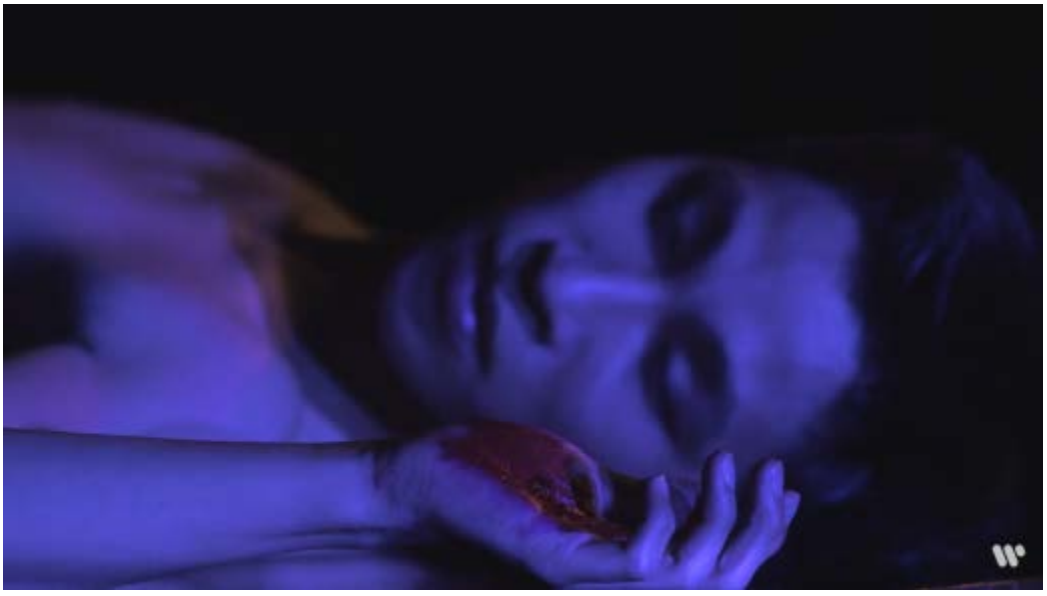


Приклад 3: Відео-презентація Транскрипції О. Таро Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі. Крупний план рука хореографа Чунг-Він Лама під час виконання першого такту



Приклад 4: Відео-презентація Транскрипції О. Таро Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі. Крупний план руки Чунг-Він Лама під час виконання другого такту

Приклад 5: Відео-презентація Транскрипції О. Таро Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі. Рух камери вверх

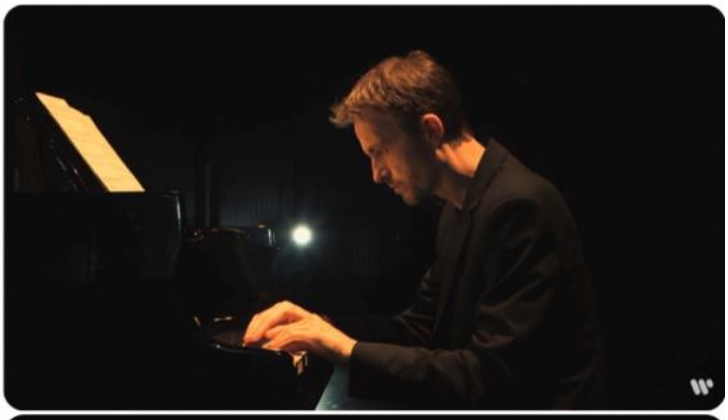


Приклад 6: Відео-презентація Транскрипції О. Таро Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі. Загальний план

Приклад 7: Відео-презентація Транскрипції О. Таро Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі. План 2

Приклад 8: Відео-презентація Транскрипції О. Таро Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі.

Кадр 1. Середній крупний план.



Кадр 2. Загальний план. У кадрі хореограф знаходиться з голови до ніг. Акцент робиться більше на дію і рух, емоційна складова акцентується меньше.

Кадр 3. Дуже крупний план. План деталь.

Кадр 4. Зигальний план. Піаніст і хореограф разом. Акцент на дію.

Приклад 9: Відео-презентація Транскрипції О. Таро Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі. Плани зйомки

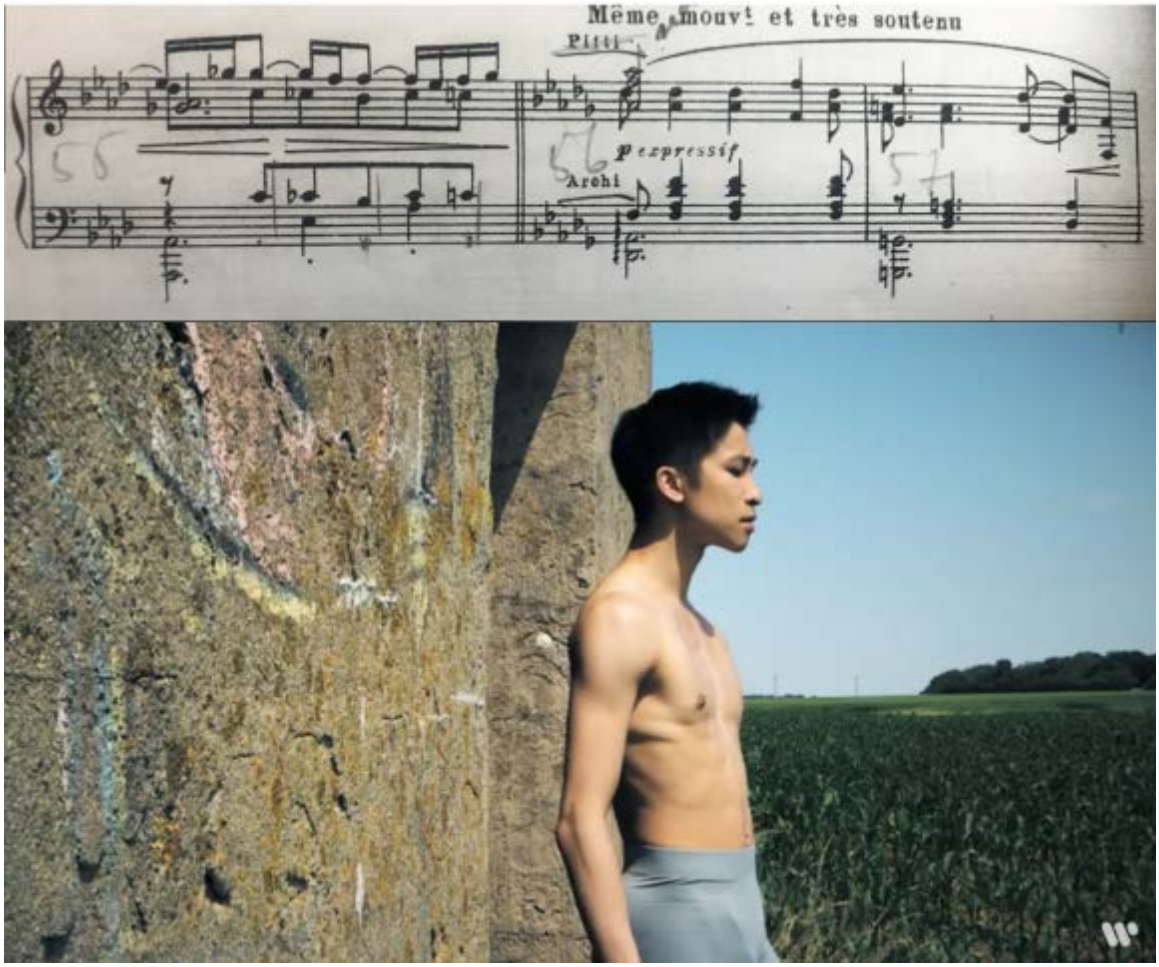
Приклад 10: Відео-презентація Транскрипції О. Таро Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі. Два простори

Приклад 11: Відео-презентація Транскрипції О. Таро Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі. Світло

Приклад 12: Відео-презентація Транскрипції О. Таро Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі. Хід коридором

Приклад 13: Відео-презентація Транскрипції О. Таро

Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі. Вихід



Приклад 14: Відео-презентація Транскрипції О. Таро Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі. Нотна графіка – відео

Приклад 15: Відео-презентація Транскрипції О. Таро Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі. Книга.

Приклад 16: Відео-презентація Транскрипції О. Таро Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі. Три споруди.

Приклад 17: Відео-презентація Транскрипції О. Таро Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі. Три прожектори.

Приклад 18 Відео-презентація Транскрипції О. Таро Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі. Танцюрист і сонце.

Приклад 19: Відео-презентація Транскрипції О. Таро Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі. Танцюрист в промінях сонця.

Приклад 20: Відео-презентація Транскрипції О. Таро Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі. Танцюрист в промінях сонця. Опік

Приклад 21: Відео-презентація Транскрипції О. Таро Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі. Сон Олександра Таро.

Приклад 22: Відео-презентація Транскрипції О. Таро Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі. Сон Чунг Він Лама.

Приклад 23: Відео-презентація Транскрипції О. Таро Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі. Олександра Таро – три простори.

Приклад 24: Відео-презентація Транскрипції О. Таро Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі. Чунг Він Лам – Чотири світла.

Приклад 25: Відео-презентація Транскрипції О. Таро Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі. Природа

Приклад 26: Відео-презентація Транскрипції О. Таро Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі.

Земля, море і небо

Приклад 27: Відео-презентація Транскрипції О. Таро Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі. Пляма крові.

Приклад 28: Відео-презентація Транскрипції О. Таро Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі. Жертва

Приклад 29 Відео-презентація Транскрипції О. Таро Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі. Алея

Приклад 30: Відео-презентація Транскрипції О. Таро Прелюдії «Післяполудневого відпочинку фавна» К. Дебюссі. Початок і кінець відео-презентації

ДОДАТОК Д

Ф. Пуленк – Ноктюрни. Аналіз

Ф. Пуленк – Ноктюрни №1

Рефрен написаний в радісному колориті *C-dur*, однак автор включає кілька його «похмурих» викладів в інших тональностях. Жваве розгортання подій відбувається завдяки досить рухливого темпу (М.М. = 80 і це для половинної тривалості, тобто рух «на два») – чи не занадто рухливо для ноктюрну? Багато подій і в швидкому темпі. Оманливість «білої» тональності призводить до відчуття – «ніби все дуже добре, неможливо добре» – маска, за якою ховається калейдоскопічні зміни характеру епізодів ноктюрну, загадки про жінку, яка завжди різна.

Мелодія рефрену починається з затакту, її характер ніжний, польотний з мотивами «зітхань», який спушується акомпанементом баркароли з гнучкою конфігурацією артикуляційних ліг. Початкова динаміка ноктюрна *mf,* але швидко набуває змін, і контрастує з *p* в акцентованому введенні нового матеріалу (т.9). Контрастує друге проведення рефрену, яке композитор зводить у високому регістрі в динаміці *sp,* затакт змінюється – скорочується до вісімки. Фактура Ноктюрну створює відчуття простору, що в свою чергу кореспондує з багатошаровістю пуленківського письма. Тональне забарвлення грає першорядну роль у розкритті підтексту теми, кожен раз, коли композитор вводить новий музичний матеріал (Т. 9, Т. 24), тональний план змінюється, додавання композитором нових підголосків призводить до поступового, м’якого зміщення тонального кольору *G-dur*, далі новий матеріал (Т. 36) приводить до несподіваного тонального зсуву теми в *As-dur*! Кода твору викладена на трьохлінійному письмі. Тут О.Таро трохи уповільнює темп, який дає розширеному фактурному простору більше часу для звучання.

Ф. Пуленк – Ноктюрни №2

Форма другого ноктюрна наближена до рондо, наближена тому, що після проведення рефрену у другий раз (9–12 тт.) з'являється «тринадцятий такт», який своїм стійким тоном в басу, тонічним акордом, а головне паузою з ферматою ставить велику крапку! – яка не властива духу рондальності. У рефрені музика в тональності *A-dur* дотримується квадратної структури і відкривається стрімким рухом (ММ. =104), який починається пунктирним затактом. Мелодійний рельєф окреслює «питання – відповідь», де питання, викладається у високому регістрі а відповідь звучить у більш низькому регістрі. Інтервальній структурі мелодії притаманна зламаність рухів (особливо в мелодичній «відповіді»), де ввідна шістнадцятка різними інтервалами йде до вісімки на сильний час. Важливо що у першій «відповіді» в мелодії (т.2) більш «зламана» інтервальна будова.

Акомпанемент будується по принципу заповнення неакцентованого часу в мелодії тонічними звуками в басу та акордами в правій руці: на тонічному органному пункті звучать співзвуччя тоніки, домінанти, зменшеного тризвуку та субдомінанти. Важливо, що в четвертому такті гармонічний центр зміщується, в басу з'являється звуки «соль» та «до», які готують зміну знаків альтерації у першому епізоді.

Переший епізод (5–8тт.) Пуленк починає з затакту, вводячи новий мелодичний матеріал, який за ритмічною структурою повторює матеріал рефрену, але відрізняється ще більш зламанню мелодикою та зміною тонального центру з «ля» на «до». У першому двутакті епізоду в мелодії між стрибками з шістнадцятої у восьму виконавець проводить лінію, яка надає можливості показати, що мелодійний рисунок нижніх та верхніх тонів у більш віддаленій перспективі сходиться в унісон (5–6тт.). У другому двохтакті першого епізоду тональний центр «до» зміщується і вже у восьмому такті з'являється звук «ми» (який є домінантовим звуком для головної тональності *A-dur* і призводить до повернення рефрену – т.9).

У другому проведенні рефрену матеріал першого двохтакту повторюється (9–10тт), але змінюється теситура відповіді(10т.), вона викладається октавою нижче. Важливу змінну тут вносить другий двохтакт (11–12т), де, по-перше, змінюється метрична основа з чотиридольної на тридольну, тим самим скорочуючи матеріал за часом, по-друге, проводиться новий матеріал, який переходить спочатку у середину фактури, а далі зовсім в басовий регістр, по-третє, в дванадцятому такті на третій долі з'являються акцентовані шістнадцятки, які орієнтують тему в басову октаву тринадцятого такту – ці зміни готують важливу зупинку, якою знов стає «тринадцятий такт». Тут композитор 1) виходить за рамки попередньої квадратності у будові; 2) повертає до чотиридольної метрики 3) бере тонічний бас у найнижчій теситурі, який ставить значущу крапку у попередньому стрімкому русі. На другій долі такту береться тонічний квартсекстакорд (у правій руці з пустими квінтами) з акцентом на піанісимо, який відсувається на велику відстань від октавного басу (1,5 октави). Все це звучить на педалі, створюючи звукове марево. Завершує такт четвертна пауза з ферматою, яка остаточно ставить крапку у попередньому висловлюванні.

На початку третього епізоду композитор вводить новий матеріал (14–15тт.) з ремаркою «строго дотримуючись попереднього руху». Тут відміняються усі знаки, як і в попередньому першому епізоді, викладається співуча мелодія в унісон, яка розпочинається з пунктиру, а далі йде декламаційною промовою шістнадцятками, оспівуючи тональність *f-moll* та призводячи до п'ятої ступені тональності (*f-moll*), яка за часом є чвертю з шістнадцятою. Друге речення йде с затакту трьома шістнадцятками до такту де метрика скорочується з чотиридольної до дводольної (15 т.). Весь такт викладається шістнадцятками, мелодично оспівуючи основні тони фа-мінорного тризвуку. Цей двохтакт (ТТ.14–15) промовляється як особлива потаємна репліка (вказівка автора – «ясно» на піано).

У другому епізоді (14–23) попередній ямбічний зачин змінюється на хореїчний. Розпочинаючи з шістнадцятого такту повертається вже знайома

ритмоформула, яка набуває нових гармонійних змін, у метричну пульсацію повертається чотиридольність. Розпочинаючи з фа–дієз мінорного тризвука, вже на третій долі такту тональність раптово переходить до тональності *c-moll* («тритонове відношення»), і в же на третій долі переходить до *e-moll*. Кожного разу при переході у нову тональність композитор бере хроматичний вводний тон у мелодії – при переході до тональності *c-moll* він бере ре-бемоль,(який є другою низькою ступеню нової тональності), при переході до гармонії мі-мінору вступним тоном звучить «мі-бемоль» (енгармонічно рівний «ре-дієзу»). На першій долі сімнадцятого такту знову звучить *fis-moll*, на третій долі через хроматичну другу низьку ступень з'являється *d-moll*, який на четвертій долі закріплюється через свою домінанту (*A-dur*). Розпочинаючи з вісімнадцятого такту, гармонічні зміни стають менш активними, так, протягом всього вісімнадцятого такту звучить гармонія ля-мінору, який стверджується басовим рухом по звуках тризвуку. Особливістю дев'ятнадцятого та двадцятого такту є те, що мелодія стає хореїчною (немає затакту), а також звучить секвенційне повторення мелодії півтоном вище у двадцятому такті, але гармонічною основою цього двотакту є домінантовий терцквартакорд мі-бемоль мажору, де, завдяки мелодичним змінам, звучить гармонія домінанти з секстою на басу цього ж акорду (що нехарактерно для цього обернення).

Розпочинаючи з третього такту епізоду (16 т.), композитор повертає чотиридольний розмір такту, а також повертається до попереднього плану викладення фактури з деякими важливими змінами: акомпанемент повністю заповнює тактовий час викладаючись шістнадцятками.

Важливо відзначити, в дев'ятнадцятому і двадцятому такті акомпанемент починає дублювати мелодію, експресивність цієї музичної думки затверджується авторським зазначенням «*avec passion*» - «з пристрастю», а також рівнем динаміки (*Forte*). У наступному двутакту (21–22 тт.) динамічна напруга трохи спадає (*mf*), але в басовому регісті вступає дублювання мелодії у велику дециму, структура мелодики ямбічна.

Акомпанемент заповнює відстань між голосами ре-бемоль мажорної гармонією, на третій долі гармонія змінюється на фа-мінорну (третій ступінь ре-бемоль мажор). Мелодійна опора такту (21 т.) – звук «фа» знову і знову стверджується. Раптом в наступному такті мелодія разом з гармонією зміщується в бік однойменного ре-бемоль мінору. Ця тональність має енгармонічний еквівалент до-дієз-мінор, але чому композитор вибрав саме такий запис? Можливо, він хотів цим сказати, що думка даних двох тактів (21–22 тт.) близька між собою, тобто тональність може нести свій особливий підтекст.

Драматургічно-важливим є перехід з двадцять другого до двадцять третього такту. На третій долі двадцять другого такту музична думка зупиняється, композитор бере домінанту ре-бемоль мінору – ля-бемоль мажор, гармонійне заповнення також зупиняється ритмічною фігурою двох шістнадцятих з восьмою, з'єднаною із чвертю, ця ритмічна фігура вже звучала в гармонійному заповненні вісімнадцятого такту. Мелодика верхнього голосу зупиняється на звуці «мі-бемоль», з яким по вертикалі нижче, звучить половинною тривалістю звук «ля-бемоль», який утворює зі звуком у верхньому голосі чисту квінту. Важлива репліка басового голосу на третій долі двадцять другого такту, звучать звуки «до» – «ля-бемоль» – «соль» – «ля-бемоль», «ля-бекар» і «соль-дієз», така послідовність змінює бемольний колорит тональності і готує наближення до діезної тональності *D-dur* в двадцять третьому такті. На першій долі такту звучить гармонія секстакорду *D-dur*, в басу звук «фа-дієз», і раптом, на другий долі такту в мелодії звучить ре-бекар на фоні гармонії другого септаккорда у ля мінорі (бас сі-бекар), це перехрещення тонів в подальшому отримає драматургічний розвиток. Хроматична інтонація, яка то мажорна, то створює мінорний колорит, надає музиці в кожному конкретному моменті якийсь таємний підтекст.

Ф. Пуленк – Ноктюрн №4

Ноктюрн захоплює дійством, якимсь танцем, тонким і філігранним, з різкою зміною настроїв. Важливі вкраплення вісімок, у восьмому такті першого речення гармонія зупиняється на ля-мінорному тризвуку, на третій долі звучить звук «ля», який пов'язує матеріал з наступною фразою. Ідентичним за структурою є восьмій такт другого речення (16т.), тільки на цей раз у ролі сполучника звук «мі-бемоль». «Важкі» гармонії, які різко змінюють одна одну, нагадують вечірні переживання, знемогу. Вальсовість впізнається як нічна примарність (в дусі шуманівського «*Nachtschtűk*»). І знову композитор протягом п'єси використовує «тенутні» звуки-сполучники.

Динаміка п'єси не перевищує градацію *mP*, а більша частина музичного матеріалу звучить на *PP*, що додає образу «фантомності». П'єса побудована у тричастинній формі, в якій перша частина забарвлена у мінорний колорит, середня частина тонально і ладово невизначена розгортає динамічне наростання. Реприза із змінами нагадує початковий музичний матеріал з чергуванням вступних співзвучь у тональних площинах *c-moll* та *f-moll.*

Особливою прикметою даної п'єси стають постіні зміни «мінора-мажору». У заключному такті другого речення (т.16) в партії правої руки звучить хід «мі-бемоль» – «мі-бекар» і далі в лівій, на третій долі такту восьма тривалість «мі-бемоль», така послідовність звуків на басу «до» створює стан невизначеності.

Ф. Пуленк Ноктюрн №6

Тема дублюється у три голоси унісон через октави у двохдольному метрі, гармонійне заповнення оплітає звуки мелодії, додаючи акордові тони, які випливають хвилями обертонів з мелодійного звуку. Акцентуація сильного часу максимально нівелюється автором. Мелодія (1–11 тт.) рухається вгору інтонаційними уступами у площині соль мажору, з додаванням спочатку міксолідійського («фа-бекар»), а потім лідійського («до-діез») тонів від piano до fortissimo (7–9 тт.). За три такти музичний рук миттєво з «дзвоновим» басом звуку «сі» контроктави на другій долі дев'ятого

кульмінаційного такту занурюється у тональність сі-мінору і розчиняється на співзвуччі з ферматою у розширеному тридольному десятому такті. Тут автор ставить паузу і кому, фрагмент зупиняється. Головна авторська вказівка до Ноктюрну – «Très calme mais sans trainer» («Дуже тихо, але не тягнути») (ММ = 56 для чверті) зберігає значення для усієї п'єси, особливо у наступних контрастних побудовах (тт. 11–15 і тт. 16–31), де Пуленк дещо прискорює темп (ММ =60, а потім 66), завдяки чому надається п'єсі «жахаючого» хвилювання.

Пуленк відкриває наступний епізод ремарками *pianissimo, murmuré* («шелест, бурмотіння») *très doux* («дуже ніжно»), потребуючи від виконавця «артикулювати шепіт у темряві». Гармонія ре-мінору з «колючими» чергуваннями малих секунд потребує максимальної тиші – така артикуляція в рамках *piano* є одною з репрезентацій принципів французької школи XX сторіччя (наприклад, артикуляційні вимоги до виконавця у другому вальсі циклу «Благородних і сентиментальних вальсів» М. Равеля).

Роль «заповнення» мелодії в шостому ноктюрні набуває певного підтексту: фігурація шістнадцятками ніби розкриває сутність кантилени, подаючи гармонійно-інтонаційний «коментар»: мелодія майже завжди знаходиться на першому плані, а «заповнення» утворює інтонаційні структури, які, якщо їх зіграти окремо, одразу перетворяться на самостійні теми. Ре-мінорний епізод (тт.11–15), як і рефрен, закінчується розширеним тактом до п'яти вісімок в такті – знову питання, знову незакінченість думки. Ф. Пуленк ніби накопичував і підтримував в музиці відчуття незакінченості, щоб потім ввести наступний епізод, де буде поступово з'ясовуватися «відповідь».

ДОДАТОК Е
Цитати

Дельфіна де Жирарден «La Presse» (1836–1848)

«... Нарешті, останній предмет нашої тривоги: спокою столиці загрожує надзвичайне поширення в її межах найрізноманітнішої музики. Сьогодні парижани цілими днями мають можливість чути безперервний концерт, нескінченну серенаду; вуха городян не відпочивають ні хвилини. З ранку на вулиці виходять шарманщики; вони ділять місто між собою, і кожен квартал отримує свою порцію неминучої гармонії. Опівдні заступають на чергування арфісти; вони встають пізно і грають ночами; зате які звуки! Можна подумати, що розгніваний Саул терзає арфу Давида. О третій годині пополудні вісім єгерів в зелених куртках і сірих капелюхах починають ходити від дверей до дверей; кожен озброєний рогом; на жаль, вони не люблять грати поодинці і мріють про ансамбль, їх хор виробляє страшний ор – щось неймовірно жахливе, непередаване словами. Навіть одному рогу трапляється видавати звуки досить фальшиві; уявіть же, що можуть створити вісім рогів, що ревуть одночасно! Це кінець світу, це труби Страшного суду. О четвертій годині пополудні з'являються акробати з бубнами, кастаньєтами і трикутниками. О сьомій годині вечора деякі сліпці беруться за гобої. О восьмій вечора деякі молодики беруться за віоли. А ввечері починається справжнісінька серенада! Скрипки, дудки, флейти, гітари та італійські співаки!» [154].

О. Поуп у «Посланні Елоізи до Абеляра»

«Relentless walls! whose darksome round contains
Repentant sighs, and voluntary pains:
Ye rugged rocks! which holy knees have worn;
Ye grots and caverns shagg'd with horrid thorn!
Shrines! where their vigils pale-ey'd virgins keep,
And pitying saints, whose statues learn to weep!» [222].

Жульєн Грак «У замку Арголь». «Маренння Альбера»

«Незабаром, розтягнувшись на весь зріст на мокрій траві, яку він роздратовано покусував, і солоні сльози текли тоді в нього з очей, він викликав у пам'яті біле явище Гейде в надрах цієї болісної ночі, з жахом і чарівністю якої вже нічого не могло зрівнятися. Він знову побачив пов'язаними її члени, ніби розплавлені і знову скріплені воєдино непомірною величчю блискавки, побачив все її тіло, що зазнало насильства, пронизане, відмічене, тремтяче, поранене, здерте, наче дев'ятьма мечами розірване, що струмує кров'ю, яке горить рожевим полум'ям розпливається в його сліпучому і нестерпному блиску, побачив усю чудову матерію її плоті, що бризкає, немов стиглий плід, у гострих пазурах долі. Цей блідий труп з ранами, подібними до блискавок, з відкинутою назад головою, з очима, що потонули в жалобі, захоплював його назад у заколисуюче і нерухоме плавання. І тоді, заплющивши очі, з висками, що гуділи, у висушуючій тривозі відчував він, як напливає на нього її поранений живіт. Повіки його затопила дика, дика і засліплююча очисна її кров» [177, с. 130–131].

Жульєн Грак «У замку Арголь». «Зала замку Арголь»

«В цій залі не можна було виявити ніяких меблів, але всюди пишні хутра і оббиті азіатським шовком подушки, навалені біля стін і оголених пілястрів, говорили про химерну розкіш, створюючи відчуття одночасно великої кількості і недбалості: немов то був нічний бівак. Із зали йшли низькі й незмінно звивисті коридори, що розрізалися крутими сходами й рампами, рясніли потаємними куточками й поворотами, які ніби прожилки проходили крізь гігантський корабель замку, що являв собою картину тривимірного лабіринту. Більшість кімнат, здавалося, була позбавлена конкретного призначення: столи ебенового дерева, дивани, оббиті темною шкірою, розкішні гобелени були розкидані всюди, мабуть, без певного плану. Меблі вражали своєю постійною готовністю до вживання. Довга та низька їдальня була облицьована плитами з червоної міді з врізаними в них чотирикутними кришталевими дзеркалами; інша масивна мідна плита

служила столом, великі оберемки тьмяно-червоних кольорів виблискували на голих стінах» [177, с. 28].

Жульєн Грак «У замку Арголь». «Суд Герміньєна».

«Тут же виявилося, судячи з великої чорної дошки з намальованими на ній крейдою дитячим почерком буквами, на вигляд гладких і дивно маленьких столів і стільців, нічим іншим, як шкільною залою. Розмістившись на низькій і довгій естраді, в ній засідали судді, і крізь відчинені двері можна було почути, як піднімалося вгору невиразне гудіння їхніх голосів, що бубнять в унісон з химерною пихатістю. Тим часом серед небагатьох присутніх, що в напівтемряві заповнювали лави зали і дурні обличчя, які, так здавалося йому – відбивали на рідкість нудний характер процесу – винесення судового вироку, крізь кумедно порізану лінію горизонту, утворену скупченням розміщених проти світла спин і небезпечний інструмент тортури, який ніби складався з двох довгих дерев'яних перекладин, що вільно переміщалися в просторі на тлі чорної дошки, ніби перед цією чарівною поверхнею таємнича гра двох прямих ліній у просторі, як безсила рука майстра стільки разів уже намагалася покликати в лоно простору, тепер. вже реального, отримала існування реальності сама грубість і дивна недосконаліть якого, здавалися печаткою страшною і почала нарешті зовсім самостійно згубну і хвилюючу оргію своїх непередбачуваних рухів. І тоді Герміньєн виліз на сцену перед дошкою, ставши в одну мить живим центром уваги зали. Спочатку здавалося, що довгі дерев'яні перекладини, більш спритні, ніж спиці в'язальниці, стали здійснювати навколо нього свій нескінченний і граціозний танець, в якому гра кутів, що постійно варіюються, сама по собі уявляла глибоку розвагу для духу; потім рух прискорився і, немов посеред різких стрибків звіра, що розбушувався, вималювалися лебідки, несамовиті, немов танець шпаг. І тут поперечини в русі несподівано затихлому, дивному і надмірно повільному вперше спробували встати паралельно і, наблизившись один до одного в русі, що став тепер уже невблаганним, повідомили своєму п'янкому екзерсису

невизначені переливи квітів, несподівано запеклий характер: тепер між ними, і в пориві пристрасної уваги всі присутні миттєво усвідомили це. І для всіх відтепер стало ясно, що дві поперечини у своєму паралельному русі суто геометричних прямих, абстрактний характер якого, під час цих ігор магічними паличками ні на секунду не виходив з поля зору, створюючи тепер усю реальність жаху, що відчувається, більше не хотіли ні поглинатися один одному, не повертатися до первісної єдності. Серед напруженого мовчання під тиском, виносити яке ставало вже неможливо, пролунав ні з чим не порівнянний звук хрящів, що хруснули. І тоді на досі незворушному обличчі Герміньєна ніби перша тріщина на будівлі, яка саме через свою незначність, здається, вже містить у своїй фатальній і ще невідчутній новизні весь прийдешній жах землетрусу, перша неявна зморшка в куточках його губ здалася знаком огидного і на самому порозі божевілля якась благочестива рука відвернула голову Альбера, і він дізнався тоді, поруч із собою, він усвідомив її присутність з того щойно вона одна відвернулася разом з ним – Гейде» [177, с. 155–156].

ДОДАТОК Ж
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові видання України, затверджені МОН України як фахові за напрямом «мистецтвознавство»:

1. Джазові транскрипції Дж. Гершвіна у фортепіанному виконавстві академічної традиції. *Аспекти історичного музикознавства*. *зб. наук. ст.* Вип. 19–20. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2020. С. 429–448.
2. Піаніст та його інструмент (на прикладі творчості Олександра Таро). *Культура України: зб. наук. пр.* Вип. 72. Харків: ХДАК, 2021. С. 76–84.
3. Прелюдія «Післяполудневий відпочинок Фавна» К. Дебюссі «По білому і чорному». *Fine Art and Culture Studies*: *зб. наук. ст.* Вип 4. Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2022. С. 3–11.

Публікації у зарубіжних наукових виданнях:

1. Модулювання клавесинного звучання на роялі: репрезентація музики бароко Олександром Таро. *The European Journal of Arts*. Vienna, 2021. №3. P. 40-46.