

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ імені
П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ**

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

ОВЧАРЕНКО-ПЕШКОВА ОЛЕНА СЕРГІЇВНА

УДК 78.091:785.7:78.036]78.071.2:780.616.432(043)

**НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ**

**КОНЦЕРТНІСТЬ ТА КАМЕРНІСТЬ ЯК ФУНДАМЕНТАЛЬНІ
СКЛАДОВІ ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ ПІАНІСТА (НА МАТЕРІАЛІ
МУЗИКИ ХІХ- ХХІ СТОЛІТТЯ)**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело


О. С. Овчаренко-Пешкова

Творчий керівник

Козлов Валерій Олегович

Заслужений артист України, професор

Науковий керівник

Соломонова Ольга Борисівна

доктор мистецтвознавства, професор

АНОТАЦІЯ

Овчаренко-Пєшкова О.С. Концертність та камерність як фундаментальні складові виконавського стилю піаніста (на матеріалі музики ХІХ- ХХІ століття). — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Кваліфікаційна наукова праця на здобуття творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». — Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2025.

Зміст анотації

Метою наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту є комплексне дослідження категорій концертності та камерності в аспекті виконавського стилю піаніста, визначення художньо-виконавських засобів втілення названих категорій у різностильових фортепіанних творах композиторів різних епох.

У першому розділі аналізовано основні поняття, які стосуються проблемного корпусу роботи: стилю як такого, виконавського стилю, концертності, камерності. Визначено ряд теоретичних засад, спрямованих на усвідомлення специфіки виконавського стилю як комплексу сталих виконавських засобів і особистісних характеристик, притаманних конкретному виконавцю чи виконавській школі. Досліджено категорії концертності та камерності як музично-естетичних феноменів, з метою виявлення основних параметрів відповідних стилів виконавства.

У другому розділі проаналізовано представлені у творчому мистецькому проєкті різностильові фортепіанні твори композиторів ХІХ-ХХІ століть в аспекті взаємодії виявлених параметрів концертності та камерності. На прикладі аналітичного дослідження виконавського стилю Володимира Горовиця підкреслено ключову роль індивідуальності виконавця при відтворенні характеристик камерності та концертності у процесі інтерпретації твору.

Виокремлено та зосереджено увагу на технічних і художніх прийомах відтворення концертного та камерного виконавського стилів. Підкреслено вагомість визначення змістів виконуваних творів та їх втілення виконавцем-інтерпретатором в актуальному концертному житті.

Ключові слова: виконавський стиль, піанізм, концертність, камерність, інтерпретація, композитор-виконавець, виконавець-артист, виконавські завдання.

SUMMARY

Ovcharenko-Pieshkova O. S. Concert and chamber performance as fundamental components of a pianist's performance style (based on music of the 19th-21st centuries). – Qualifying scientific work on manuscript rights.

Qualifying research paper for obtaining the degree of Doctor of Arts in specialty 025 «Musical Art». P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kyiv, 2025.

Abstract content

The purpose of the scientific investigation of the creative art project is a comprehensive study of the categories of concertity and chamber music in the aspect of the pianist's performance style, the definition of artistic and performing means of embodying the mentioned categories in the multi-style piano works of composers of different eras.

The first section analyzes the basic concepts related to the problematic corpus of work - style as such, performance style, concertity, chamber music. A number of theoretical principles are determined, aimed at understanding the specifics of the performance style as a complex of stable performance means and personal characteristics inherent in a particular performer or performance school. The categories of concertity and chamber music are studied as musical and aesthetic phenomena, in order to identify the main parameters of the corresponding performance styles.

The second section analyzes the multi-style piano works of composers of the 19th-21st centuries presented in the creative artistic project in terms of the interaction of the identified indicators of concertity and chamber music. The key role of the performer's individuality in reproducing the characteristics of chamber and concert style in the process of interpreting a work is emphasized. Attention is singled out and focused on the technical and artistic techniques of reproducing concert and chamber performance styles. The importance of determining the contents of the performed works and their embodiment by the performer-interpreter in current concert life is emphasized.

Keywords: performance style, pianism, concert style, chamber style, interpretation, composer-performer, performer-artist, performance assignments.

Список опублікованих праць за темою роботи

1. Овчаренко-Пешкова О. С. Піанізм В. Горовиця: співвідношення концертності та камерності виконавського стилю. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 139. С. 211–221.
2. Овчаренко-Пешкова О. С. Камерна специфіка фортепіанного циклу Б. Фільц «Три п'єси на теми лемківських народних пісень»: жанрово-інтонаційні та виконавські особливості. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Вип. 49. Рівне, 2024. С. 55–62.

Інформація про апробацію результатів дослідження

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту обговорено на засіданнях кафедри спеціального фортепіано № 2. Виконано 3 концерти за темою творчого мистецького проєкту, один з яких – на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва. Матеріали дослідження викладені в доповідях на міжнародних, всеукраїнських науково-практичних конференціях:

1. Овчаренко-Пєшкова О. С. Феномен Володимира Горовиця: співвідношення концертності й камерності виконавського стилю: доповідь. / *Ювілейні та пам'ятні дати 2023 року* / програма Тринадцятої міжнародної наукової конференції / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (20-21.11.2023 р.). Київ, 2023.

2. Овчаренко-Пєшкова О. С. Камерна виконавська концепція «Miroirs» Моріса Равеля: на перетині історико-ментальних та індивідуальних стильових координат: доповідь. / *Молоді музикознавці* / програма XXIII Міжнародної науково-практичної конференції / Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра (29-31 березня 2024 р.). Київ, 2024.

3. Овчаренко-Пєшкова О. С. Концертність і камерність як головні показники піаністично-виконавського стилю: атрибуція понять: доповідь. / *Трансформація музичної культури і освіти: пам'яті витоків і звершень першого музичного вишу України* / програма Міжнародної науково-творчої конференції (11-13.05.2024 р.). Одеса, 2024.

4. Овчаренко-Пєшкова О. С. Камерна виконавська специфіка фортепіанного циклу Б. Фільц «Три п'єси на теми лемківських народних пісень»: жанрово-інтонаційні та виконавські особливості: доповідь. / *Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні в час війни: освітній і культурно-мистецький вимір* / програма Міжнародної XX науково-практичної конференції (21.11.2024 р.). Рівне, 2024.

5. Овчаренко-Пєшкова О. С. Концертність і камерність як фактори композиторського та виконавського стилетворення: доповідь. / *Процес музичного стилетворення: композитор та виконавець* / програма Всеукраїнської науково-практичної конференції / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (25-26.04.2025 р.). Київ, 2025.

6. Овчаренко-Пєшкова О.С. Камерна специфіка «Багателей» Валентина Сильвестрова: аспект виконавської інтерпретації. / *Музична творчість і наука сьогодні: нові вектори, стратегії змін* / програма Всеукраїнської науково-

практичної конференції / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського (2-3.05.2025 р.). Київ, 2025.

Апробація творчого мистецького проєкту в концертах, виконано ряд програм, творів

Концерт пам'яті Ольги Економової. У програмі: М. Равель. «Noctuelles», «Une barque sur l'océan» з фортепіанного циклу «Miroirs». Київський столичний університет ім. Б. Грінченка, актова зала (бульвар І. Шамо 18/2). (03 квітня 2024 р.). Київ: 2024.

Концерт-іспит аспірантки творчої аспірантури 1-го року навчання. У програмі виконано: Соната c-moll D. 958 Ф. Шуберта, Фортепіанний цикл «Miroirs» М. Равеля. Нац. муз. ак. України ім. П. І. Чайковського, малий зал ім. О. С. Тимошенка (11 квітня 2024 р.). Київ: 2024.

Концерт аспірантки творчої аспірантури 1-го року навчання. У програмі виконано: Соната c-moll D. 958 Ф. Шуберта, Фортепіанний цикл «Miroirs» М. Равеля, Б. Фільц «Три п'єси на теми лемківських народних пісень». Криворізький державний педагогічний університет, зала музично-хореографічного відділення (02 травня 2024 р.). Кривий Ріг: 2024.

Концерт «За куртиною часу». У програмі: Л. Ревуцький «Пісня» op. 17, Київський столичний університет ім. Б. Грінченка, актова зала (бульвар І. Шамо 18/2). (11 листопада 2024 р.). Київ: 2024.

Концерт-іспит аспірантки творчої аспірантури 2-го року навчання. У програмі виконано: Л. ван Бетховен Соната № 32, op. 111, c-moll, Ф. Ліст Сонети Петрарки № 47, № 104, № 123, Ф. Шопен Чотири мазурки op. 30, Ф. Шопен Полонез f-moll op. 44. Нац. муз. ак. України ім. П. І. Чайковського, малий зал ім. О. С. Тимошенка (09 березня 2025 р.). Київ: 2025.

Творчий мистецький проєкт лауреатки всеукраїнських та міжнародних конкурсів Овчаренко-Пешкової Олени на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва «Концертність та камерність як фундаментальні складові виконавського стилю піаніста». У програмі виконано: «Крейслеріана» op. 16

Р. Шумана, К. Дебюсі «Образи» (зошит 1, 2). Нац. муз. ак. України ім. П. І. Чайковського, малий зал ім. О. С. Тимошенка. (29.08.2025 р.). Київ, 2025.

ЗМІСТ

ВСТУП	8
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ НАУКОВОЇ СКЛАДОВОЇ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЕКТУ	13
1.1. Поняття «виконавський стиль»: дефініція, сутність	13
1.2. Категорія «концертність», співвідношення понять «концерт – концертність»	20
1.3. Специфіка феномена «камерність»	26
 РОЗДІЛ 2. Аналітична проєкція проблеми: взаємодія камерності та концертності у виконавській та композиторській творчості (на матеріалі музики ХІХ – початку ХХІ століття)	 34
2.1. Художньо-виконавські засоби відтворення камерності та концертності в епоху класицизму (на матеріалі Сонати № 32 ор. 111 c-moll Л. ван Бетховена)	34
2.2. Особливості втілення категорій камерності та концертності в епоху романтизму (на прикладі творів Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста)	43
2.3. Композиторсько-виконавські вектори концертності та камерності в ХХ – на початку ХХІ століття	66
 ВИСНОВКИ	 85
 СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ	 90
 ДОДАТКИ	 99

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми. Досліджувані феномени камерності та концертності є складними й багатоаспектними, оскільки включають у себе виконавський, жанровий, формотворчий, стильовий, інтерпретаційний, комунікативний та інші аспекти. Визначення генетичних засад камерності та концертності дозволяє усвідомити трансформаційні тенденції, що впливали на осмислення цих феноменів музикознавчою думкою різних епох.

Симптоматично, що на першому етапі диференціації означених категорій надважливим вважався кількісний показник, який довгий час формулював статус того або іншого музичного феномена щодо його визначення як камерного чи концертного. Як демонструє музично-історичний процес, спочатку почала усвідомлюватися категорія камерності. До камерної музики відносили виключно твори малої форми, які виконувались в обмеженому за простором приміщенні з мінімальною кількістю виконавців. Натомість концертність передбачала використання монументальних жанрів і великих форм, націленість на широку аудиторію і, як наслідок — виконання у концертних залах, більший виконавський склад, демонстрацію віртуозних можливостей виконавців.

У реальній виконавській практиці існує не так багато персоналій, які диференційовані дослідниками як приналежні до певного типу виконавства (наприклад, до представників камерного стилю відносять таких піаністів і композиторів як Глен Гульд, Олександр Скрибін, Володимир Софроніцький, Валентин Сильвестров, Юрій Глущенко та ін.; до концертного — Ференца Ліста, Антона Рубінштейна, Артура Рубінштейна, Марту Аргеріх, Олексія Гринюка, Антонія Баришевського, Романа Лопатинського, Дмитра Чоні та ін.). Потреба у поглибленому усвідомленні специфіки виконавського стилю з точки зору співвідношення позицій камерності та концертності зумовлює актуальність обраної теми творчого мистецького проєкту.

Мета творчого мистецького проєкту полягає у тому, щоб на основі комплексного дослідження музикознавчих праць, записів виконань світових музикантів та власної виконавської роботи над творами творчого мистецького

проєкту обґрунтувати *основні параметри категорій концертності та камерності*, визначити *комплекс виконавських засобів*, притаманних названим феноменам та описати *шляхи їх опанування* в практичній роботі.

Для реалізації поставленої мети необхідно вирішити наступні **завдання**:

- вивчити та систематизувати наявні дослідницькі та музикознавчі джерела, які стосуються проблемного корпусу роботи;
- дослідити специфіку понять концертності та камерності в площині інструментальної, передусім фортепіанної музики;
- проаналізувати провідні риси концертності крізь призму виконавського стилю в різних жанрово-семантичних підходах;
- визначити художньо-виконавські засоби втілення камерності в різностильових фортепіанних творах композиторів різних епох;
- дослідити поняття виконавського стилю крізь призму категорій концертності та камерності;
- простежити взаємовплив аналізованих категорій камерності та концертності у фортепіанному виконавстві;
- запропонувати виконавські коментарі та алгоритм виконавських дій задля створення доцільної інтерпретації.

Об'єктом творчого мистецького проєкту є виконавський стиль як музичний феномен.

Предмет творчого мистецького проєкту – категорії камерності та концертності у виконавському аспекті, крізь призму жанрово-інтонаційної специфіки творів Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста, М. Равеля, Б. Фільц, В. Сильвестрова.

Матеріалом дослідження є Соната № 32 op. 111 c-moll Л. ван Бетховена; Соната c-moll D. 958 Ф. Шуберта; Сонети Петрарки № 47, № 104, № 123 Ф. Ліста; Чотири мазурки op. 30, Полонез fis-moll op. 44. Ф. Шопена; «Крейслеріана» op. 16 Р. Шумана; Фортепіанний цикл «Miroirs» М. Равеля; «Три п'єси на теми лемківських народних пісень» Б. Фільц; Чотири п'єси op. 2 з циклу «Багателі» В. Сильвестрова.

Методологічна база дослідження має комплексний характер. Поставлені завдання зумовили залучення таких методологічних підходів: цілісний інтонаційний, який включає вивчення виконавської та композиторської поетики в площині інтонаційно-драматургічної специфіки аналізованих творів; виконавського аналізу – з метою осмислення різних типів виконавства у запропонованому дослідницькому аспекті; компаративний – при вивченні специфіки феноменів камерності та концертності задля виявлення їх спільних рис та унікальних особливостей.

Наукова новизна дисертації полягає в першому в музикознавстві дослідженні феномена виконавського стилю з позицій співвідношення категорій камерності та концертності.

Практична цінність та особистий внесок здобувача. Результати дослідження можна використовувати в процесі навчання та виховання виконавців (першої черги, піаністів), як методичну базу для роботи над досліджуваними фортепіанними творами творчого мистецького проєкту в таких навчальних дисциплінах, як фах, методика викладання музично-виконавських дисциплін, історія фортепіанного виконавства, аналіз музичних творів, курс виконавської інтерпретації та ін.

Апробація матеріалів дослідження та програм творчого мистецького проєкту. Окремі положення та ідеї дослідження були представлені у вигляді доповідей на всеукраїнських та міжнародних *конференціях*: 21.11.2023 – «Ювілейні та пам'ятні дати 2023 року», Київ, Україна; 29.03.2024 – «Молоді музикознавці», Київ, Україна; 11.05.2024 – «Трансформація музичної культури і освіти: пам'яті витоків і звершень першого музичного вишу України», Одеса, Україна; 21.11.2024 – «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні в час війни: освітній і культурно-мистецький вимір», Рівне, Україна; 26.04.2025 – «Процес музичного стилетворення: композитор та виконавець», Київ, Україна; 03.05.2025 – «Музична творчість і наука сьогодні: нові вектори, стратегії змін», Київ, Україна.

За темою наукового обґрунтування здійснено дві публікації (статті) у наукових виданнях, затверджених МОН України:

1. Овчаренко-Пєшкова О. С. Піанізм В. Горовиця: співвідношення концертності та камерності виконавського стилю. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 139. С. 211–221.

2. Овчаренко-Пєшкова О. С. Камерна специфіка фортепіанного циклу Б. Фільц «Три п'єси на теми лемківських народних пісень»: жанрово-інтонаційні та виконавські особливості. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Вип. 49. Рівне, 2024. С. 55–62.

Опубліковано тези за результатами конференції:

Овчаренко-Пєшкова О. С. Камерна виконавська концепція «Miroirs» Моріса Равеля: на перетині історико-ментальних та індивідуальних стильових координат: тези IV Міжнародного науково-творчого проєкту «Сучасне музикознавство та виконавство: від теоретичного дискурсу до виконавської практики». Київ, 2024. С. 114–116.

За темою творчого мистецького проєкту презентовано три сольні програми, які складені з фортепіанних творів композиторів періоду XIX – початку XXI століття:

1. 11.04.2024 р. – концерт-іспит (НМАУ ім. П. І. Чайковського). Програма виступу: Ф. Шуберт – Соната c-moll D. 958, М. Равель – Фортепіанний цикл «Miroirs»;

2. 09.03.2025 – концерт-іспит (НМАУ ім. П. І. Чайковського). Програма виступу: Л. ван Бетховен – Соната № 32, op. 111, c-moll, Ф. Ліст – Сонети Петрарки № 47, № 104, № 123, Ф. Шопен – Чотири мазурки op. 30, Полонез f-moll op. 44;

3. 29.08.2025 – концерт-іспит (НМАУ ім. П. І. Чайковського). Програма виступу: Р. Шуман «Крейслеріана» op. 16, К. Дебюсі «Образи» (зошит 1, 2).

Структура дослідження. Робота складається з анотацій, Вступу, двох розділів основної частини дослідження, Висновків, Списку використаної

літератури та джерел (95 позицій, з них іноземною мовою — 26), двох Додатків.
Загальний обсяг роботи — 100 сторінок, з них основного тексту — 81 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ НАУКОВОЇ СКЛАДОВОЇ ТВОРЧОГО ПРОЕКТУ

1.1 Поняття «виконавський стиль»: дефініція, сутність

Поняття виконавського стилю є похідним від більш широкої категорії стилю. Феномен стилю належить до найбільш фундаментальних у гуманітарній науці. Він вивчався мислителями різних епох, починаючи від древніх греків і римлян (серед таких – Платон, Арістотель, Сенека) і закінчуючи європейськими філософами Нового часу (такими як А. Шопенгауер, Й. В. Гете, Ф. Шиллер, І. Кант, Г. В. Ф. Гегель, Г. Спенсер, Ф. Ніцше та ін.).

Досить відомим є метафоричний вислів французького природознавця Жоржа Луї Леклерка де Бюффона: «Le style c'est l'homme» («Стиль – це людина»), який він проголосив 25 серпня 1763 р під час обрання його в члени Французької академії. Під цим висловом учений мав на увазі неповторну індивідуальність особистості, проявлену через її природні якості [75, с. 13-14]. З плином часу це висловлювання набуло статусу певної установки, на яку спираються, у тому числі, в наукових визначеннях поняття стилю.

Категорія музичного стилю широко розробляється в сучасному українському музикознавстві. Методологічно важливою є думка українського музикознавця С. Тишка, який визначає стиль як «систему стійких параметрів музичних явищ», яка водночас працює як диференціація та інтеграція певних параметрів на різних рівнях (наприклад, композиторському, історичної епохи, національної специфіки, школи тощо). Так, дослідник виділяє основні характеристики поняття стилю: стійкість і повторність якостей; багаторівневність (наприклад, стиль епохи, індивідуальний, національний); положення проміжної ланки між формою і змістом; специфічна функція «розпізнавального знаку», що дозволяє знаходити спільне у відмінних явищах [61, с. 5]. Зрозуміло, що більшість з цих позицій можна адаптувати до феномена виконавський стиль.

У сучасних наукових дослідженнях дефініція «виконавський стиль» музиканта-виконавця вже є сформованою. До науковців, які вивчали назване поняття, належать такі персоналії: О. Катрич, Т. Копилова, І. Коханик, В. Москаленко, І. Сухленко, Ю. Ткач та багато інших. Вчені наголошують на виявленні оригінальних характеристик виконання музиканта-інтерпретатора, з акцентом на демонстрації таких домінуючих рис мислення, як манера звуковидобування, технічна досконалість, особистісне ставлення до індивідуального композиторського стилю, харизматичність, артистизм тощо.

Для більш глибокого розуміння проблеми виконавського стилю необхідно визначити поняття музичного виконавства як такого. Серед сучасних дефініцій музичного виконавства на особливу увагу заслуговують визначення В. Москаленка, Н. Жайворонок, Т. Зінської, О. Катрич. Так, Н. Жайворонок визначає музично-виконавське мистецтво як творчу практику, яка забезпечує звукову реалізацію музичного твору через музично-творчу діяльність виконавця, його професійну майстерність та музично-комунікативну взаємодію всіх учасників музично-виконавського процесу [12, с. 17]. Дослідниця Т. Зінська розглядає музичне виконавство як широке явище культури, що не обмежується музично-виконавською діяльністю, а включає в себе такі поняття як система музичної освіти, музично-виконавська школа, концертна діяльність, музичний інструментарій, тощо [15, с. 25].

На особливу увагу в аспекті дефінування виконавського стилю заслуговує концепція В. Москаленка, який трактує музичне виконання як «вторинне творчовибудовуюче становлення музичної образності» [35, с. 37]. Результатом такого становлення, на думку вченого, стає відтворення у живому звучанні одного з варіантів цілісної структури – музичного твору. Музичний твір у такому розумінні тлумачиться як феномен, який дослідник визначає як «рухомий інваріант», а не «застиглий квазі-просторовий інваріант» (що є неможливим, з точки зору відтворення музичного твору у просторі та часі) [35, с. 37]. Таким чином, виникає певне діалектичне протиріччя між нерухомим (оскільки авторський нотний текст лишається незмінним) і рухомим. На якому рівні

відбувається взаємодія цих факторів при інтерпретації музичної композиції, переважно залежить від індивідуальності виконавця, оскільки під час творчого опрацювання композиторського тексту виконавець, умовно, «привласнює» його – відтворює крізь призму власної індивідуальності. Враховуючи означені фактори, В. Москаленко формулює визначення «стилю музичної творчості» як специфічного світовідчуття і такої якості музичного мислення виконавця, що втілюються через систему музично-мовленнєвих ресурсів відтворення, інтерпретування та виконання музичного твору [35, с. 232]. Таким чином, названа специфіка визначається саме виконавським прочитанням музичного твору, який вже створений композитором. Подібної позиції, з акцентом на контекстному вимірі, дотримується й І. Коханик. Учена наголошує, що «стиль творить особистість, яка акумулює інтонації епох, часів та стилів» [24, с. 38].

Розглянемо низку підходів щодо визначення категорії «виконавський стиль». На думку дослідників, концертно-виконавська діяльність піаніста виявляє і формує його індивідуальний виконавський стиль, який являє собою комплекс специфічних характеристик: володіння виражальним і технічним арсеналом, здатність до адекватної художньої інтерпретації музичних творів, артистизм, наявність особливого туше тощо. На думку німецького музикознавця Карла Дальхауза (Carl Dahlhaus), виконавський стиль втілює особливу манеру, сформовану історичними, культурними й особистісними чинниками, крізь призму якої виконавець інтерпретує і презентує музичний твір [74, с. 45]. Як зазначає китайська дослідниця Ма Лінь у статті «Індивідуальний виконавський стиль піаніста в контексті теорії „ідентичності“ Е. Еріксона», індивідуальний виконавський стиль залежить не тільки від сформованих художньо-естетичних цінностей, світогляду та світовідчуття піаніста, а й від його вроджених психофізіологічних властивостей: приналежності до екстраверсійного чи інтроверсійного психотипу, домінуючих рис мислення тощо [27, с. 141].

Важливими для дослідження означеної проблеми є ідеї К. А. Мартінсена – автора першої наукової концепції виконавського стилю, який диференціює два напрямки розуміння проблеми індивідуального стилю виконавця – філософсько-

культурологічний та фізіолого-психологічний. Вчений розподіляє виконавські стилі, першої черги, за епохальними типами, які визначаються відповідно до стилів певної епохи: класичний, романтичний, експресіоністичний [85, с. 91]. Дослідник формулює власну типологію виконавських стилів і мету, яку переслідує кожен тип: класичний тип пов'язаний із моторністю, романтичний - із наспівністю, експресіоністичний – із декламаційністю. На думку І. Сухленко, таке визначення є доволі суб'єктивним, оскільки вчений опирається на інтерпретації лише трьох піаністів: Ганса фон Бюлова, Антона Рубінштейна, Феручо Бузоні [59, с. 28].

Методологічно важливе значення щодо аналізованої проблеми мають роботи О. Катрич, в яких досліджено феномен виконавського стилю музиканта, сформовано понятійно-категоріальний апарат та створено власну методику дослідження індивідуального виконавського стилю. Так, у кандидатській дисертації вченої «Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)» поняття «музично-виконавської стильової концентричності» тлумачиться як система специфічного виконавського стилетворення. На думку О. Катрич, індивідуальний виконавський стиль являє собою комплекс специфічних виразових засобів, які відповідають особливостям світогляду виконавця. Така система є цілісною та функціонує як база, на якій перетворюється та переінтоновується композиторський стиль [18, с. 9].

Розглядаючи досліджувану категорію у діалектичному аспекті, О. Катрич наголошує на двох проблемах виконавського стилю: проблемі взаємозв'язку різних рівнів музично-виконавського стилетворення (індивідуального музично-виконавського стилю, національного музично-виконавського стилю, музично-виконавського стилю епохи) та проблемі взаємодії виконавського та композиторського стилю [19, с. 64]. Як зазначає дослідниця, стиль визначається великою кількістю параметрів: це соціально-культурний контекст, в якому живе виконавець, темперамент, інтелект, ерудиція, характер, смак, оточення тощо – все те, що формує індивідуальність. На думку вченої, основу виконавського стилю складає поєднання інших стилів (епохальний, національний,

композиторський стилі) крізь призму індивідуального сприйняття та мислення виконавця.

Зазначимо, що спираючись на узагальнення Ф. Ніцше, науковиця визначає два основні архетипи виконавця – «аполонічний» і «діонісійський». Перший архетип, «аполонічний» – такий, що втілює специфічну якість музичного мислення, в якій переважає оповідальний виклад музичного матеріалу і дотримуються принципи симетрії, пропорційності, гармонійності, довершеності музичної форми. На противагу йому, діонісійський архетип музиканта-виконавця передбачає музичне мислення, яке характеризується подієвістю музичного викладу та дотриманням принципу наскрізного розвитку та динамізму [19, с. 63]. О. Катрич акцентує на складності визначення специфіки виконавського стилю, оскільки має місце суб'єктивне сприйняття такого стилю аналітиком [19, с. 64].

Ще одне визначення категорії виконавського стилю надає С. Копилова. Учена визначає його як сукупність виконавських засобів і особистісних характеристик, які притаманні конкретному виконавцю чи виконавській школі, і слугують формуванню художньої цілісності продукту виконавської діяльності – інтерпретації музичного твору [23, с. 256]. Погоджуємось із думкою Ю. Ткач, що практично всі наведені трактування акцентують на сталості виражальних засобів, які дають змогу відрізнити інтерпретацію одного виконавця від інших [60, с. 364].

Важливий аспект проблеми висвітлює І. Рябов у статті «Диференціація виконавців-піаністів (аналіз деяких концепцій XX ст.)».¹ Учений наголошує на наступному: оскільки сучасні концертанти часто мають у репертуарі твори різних епох, вони повинні бути по своїй суті полістилістами. На думку дослідника, така специфіка інтерпретатора ускладнює аналіз виконавського стилю, однак, не унеможлиблює його [45, с. 69]. Науковець слушно зазначає, що важливою ознакою виконавського стилю є певна залежність виконавця від стилю композиторів, твори яких він виконує. Така «спайка» композиторського і

¹ Рябов І. Диференціації виконавців-піаністів (аналіз деяких концепцій XX ст.) URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2014_3_11

виконавського стилів найбільш досконало працює, коли композитор і виконавець є однією особою. Доповнює цю позицію думка дослідниці Ю. Іванової, яка наголошує на необхідності точного відтворення авторського тексту з урахуванням глибоких знань про його виконавський стиль. Однак дослідниця акцентує на ризиках максимального наближення до авторського стилю виконавства – воно не повинно мати на меті копіювання стилю автора, оскільки це може обмежити можливості піаніста-інтерпретатора [16, с. 32].

З огляду на вище сказане, зазначимо наступне. В історії музичного виконавства особливого значення набуває така категорія музиканта як «композитор-виконавець». Серед таких – відомі музиканти, твори яких аналізовано і презентовано у Творчому мистецькому проєкті: Л ван Бетховен, Ф. Шуберт, Ф. Шуман, Ф. Ліст, Ф. Шопен, М. Равель та інші.

Про унікальний життєтворчий імідж композитора-виконавця пише О. Соломонова: «Композитор-виконавець – особливе явище. Виконавство органічно “вписується” у творчий процес. Воно ... супроводжує імпровізаційний момент першого матеріально-звукового “прояву” музичної ідеї і, якщо композитор є талановитим виконавцем, завершує творчий процес, експонуючи новий опус слухачам» [56, с. 94-95]. Музикознавець Джон Рінк наголошує, що композитор-виконавець долає розрив між створенням музичного тексту та його інтерпретацією [88, с. 78]. Дослідник Ларс Тінтнер доповнює цю думку і зазначає, що композитори-виконавці мають унікальне уявлення про власну музику, що забезпечує особливе виконання, глибоко вкорінене в композиційному намірі та особистому вираженні [93, с. 45].

Видатний німецький диригент В. Фуртвенглер зауважував, що в попередні епохи не було жорсткого розподілення між виконавською та композиторською діяльністю, і виконавство як самостійне явище є відносно новим. На думку диригента, головна проблема виконавства полягає у наступному: музичний твір з погляду його творця втілює процес імпровізації, де деталі підпорядковані осмисленому цілому, від якого вони отримують свою логіку розвитку. Натомість з точки зору виконавця відбувається зворотній процес: всі деталі вже зафіксовані

в завершеному нотному тексті, якого варто дотримуватися з метою «реконструювати» композиторське бачення. Вирішити цю проблему виконавської інтерпретації можливо лише шляхом глибокого занурення в авторський текст і розкриття цілісного бачення виконуваного твору. [82, с. 135].

Цікавою в аспекті осмислення природи виконавського стилю є позиція дослідниці Н. Чистякової, яка розглядає названий феномен крізь призму категорій «музика» та «гра». Так, дослідниця наводить знаменитий вислів Р. Шумана, який можна сприйняти в контексті концепції Й. Хейзінги «*Homo ludens*»: «Слово „грати“ — дуже гарне, бо гра на інструменті повинна бути тим самим, що і гра з ним. Хто не грає з інструментом, той не грає на ньому» [65, с. 83]. Ця фраза, вкладена в уста Евсебія, виражає основну ідею «гри» в інструментально-виконавському стилі. Той факт, що в деяких мовах музичне виконавство зветься грою (наприклад, в англійській мові — *play*), є підтвердженням практичного застосування цієї ідеї [65, с. 23].

Як акцентує науковиця, музична гра має відношення до виконавської культури та періодично набуває значення на різних етапах розвитку музичного мислення: від безписьмової традиції (виконавської імпровізації) до строгої письмової фіксації нотного тексту композиторами — ця позиція ставала все більш детермінованою. Тому виконавці стали інтерпретаторами, які не тільки вдосконалюють власну художньо-технічну майстерність, але й виконують важливу роль посередників між авторським задумом та слухачем [65, с. 25].

Важливо зазначити, що особливою формою діяльності музиканта-виконавця є, безпосередньо, концертний виступ. Усвідомлення специфіки мислення та поведінки під час виконання, акустичних особливостей виконавського простору, формування відповідного концертного репертуару сприяють успішному досягненню художніх цілей. Дослідник Джон Рінк акцентує на специфіці концертного виконання, яка полягає в особливій взаємодії між виконавцем і слухачем, де кожне виконання стає унікальним моментом художнього творення [88, с. 43]. Як наголошує Л. Лабінцева, концертний виступ є, з одного боку, емоційно насиченим і не завжди повністю усвідомленим

процесом, а з іншого – все ж має контрольований характер як з боку публіки, так і самого музиканта-виконавця. Так, виконавець повинен контролювати свою діяльність, не дати емоціям поглинути себе, адже це може призвести до втрати контакту зі слухачами та, відповідно, погіршення якості виступу [26, с. 299].

Як бачимо, стиль у його виконавській проєкції – це феномен, який дозволяє визначити унікальність виконавської інтерпретації, за умови прояву специфічних характеристик у трактуванні музичного твору певним виконавцем.

1.2. Категорія «концертність», співвідношення понять «концерт – концертність»

Особливу актуальність для музикознавства представляють такі явища, які можуть багатозначно трактуватися. Серед таких – структура музичного твору і специфіка його сприйняття, зміст і форма твору, інтонаційність тощо. До подібних феноменів варто віднести і концертність, а також ряд невід’ємно пов’язаних із нею явищ. Дослідженням концертності та різних аспектів цього явища займалися такі музикознавці як О. Антонова [2], О. Варданян [7], Ю. Іванова [16], О. Самойленко [50] та інші.

Зазначимо, що поруч із поняттями «концертна музика», «концертний стиль» з’являється поняття концертність як узагальнення специфічних жанрово-стильових та смислових характеристик.

Для того, щоб розкрити зміст поняття *концертність*, звернемося до етимології слова «концерт» з позиції осмислення варіантів його значення. Так, «*concertare*» з латинської перекладається як «боротися», «змагатись». Натомість в італійській мові «*concertare*» має значення «влаштовувати», «придумувати», а «*concerto*» взагалі має протилежне значення – «домовленість», «угода». Не випадково Л. Мкртчян наголошує на семантичній амбівалентності названого поняття, яка може виявлятися як в узгодженості всіх художньо-виконавських чинників, так і в їх «змагальності» [31, с. 30-31]. Йохан Хейзінга доповнює цю позицію і акцентує, що будь-яка змагальність в музичних жанрах (у жанрі концерту зокрема) є дуже умовною, оскільки в цьому випадку «не може бути

переможців або переможених, а тому мотивація всіх, хто “змагається”, полягає у досягненні єдності протилежностей» [83, с. 118].

Вперше термін *concerto*, як засвідчує англійський композитор і музикознавець Артур Гатченс, був знайдений 1594 року в збірці «*Concerti di varij strumenti musicali*» («Концерти для різних музичних інструментів») [77, с. 30]. Проте український музиколог В. Ракочі згадує більш ранні випадки, що датовані 1587 роком: мова йде про «*Concerti per voci e strumenti*» («Концерти для голосів та інструментів») Андреа та Джованні Габріелі та твір 1595 року Адріана Банк'єрі «*Concerti ecclesiastici*» («Священні концерти»). До перших зразків використання терміну *concerto* належать твори Л. Віадано та К. Монтеверді, які написані в XVII столітті [43, с. 76]. Таким чином, термін *concerto* почав уживатися в музичному мистецтві задовго до виникнення жанру інструментального концерту.

У музикознавчій літературі можна виділити два основні напрямки трактування концертності. Як зазначає А. Гатченс, перший варіант інтерпретації цього терміну, який був поширений з кінця XVI століття і домінував протягом XVII століття, мав цілком інший зміст, ніж тепер. Твір, який мав назву *concerto* або *concertato*, передбачав факт поєднання вокальних та інструментальних партій у творі за умови виділення окремого голосу [77, с. 26-28]. У такому розумінні концертності можна вбачати основу для майбутнього солювання окремого інструмента на тлі оркестру. Британський музикознавець і композитор Майкл Талбот доповнює цю думку, акцентуючи на тому, що термін «концерт» стосовно сакральних композицій перших десятиліть XVII століття найчастіше розумівся у значенні «погоджуватись» [92, с. 35].

В. Ракочі наголошує, що на межі XVI–XVII століть оркестр як форма колективного музикування тільки зароджувався, тому інструментальна музика очевидно поступалася за своїм значенням вокальній. На думку дослідника, жанр *concerto* підкреслював різницю між хоровими композиціями за участі *basso ostinato* та вельми активним солюванням, і творами *a capella*, без включення інструментів, з опорою на спів усіх чи майже всіх виконавців разом [43, с. 76].

Другий напрямок трактування феномену концертності полягає в інтерпретації цього поняття на основі підкреслення опозиційного співвідношення двох начал: двох інструментальних (або вокальної та інструментальної) груп, які, попри взаємозалежність і взаємопов'язаність, демонструють змагальність. Важливо, що одна з груп, як правило, є складнішою в технічному аспекті, а друга – більш стримана, що можна спостерігати у деяких композиціях, створених у жанрі концерту. Таке трактування феномену концертності формувалось протягом XVII століття та є поширеним й дотепер.

На особливу увагу заслуговує проблема співвідношення термінів «концерт» і «концертність». Важливою для розуміння цих понять є наступна наукова позиція: феномен концертності не може бути обмеженим жанровою характеристикою і є однопорядковим до категорій «симфонізм», «пісенність», «варіаційність» та ін. Різниця між цими і подібними парними поняттями полягає у наявності логічного підпорядкування, що розширює межі жанру не тільки до виявлення жанрової якості, але й до специфічної особливості музичного мислення. Наряду з пісенністю та симфонізмом концертність постає як узагальнюючий феномен; усі вони можуть бути порівняні з аристотелівсько-гегелівськими поняттями лірики, драми та епосу. Концертність, таким чином, об'єднує в собі драму та епос і продукує такі якості, як оповідальність, риторичність, підкресленість ораторського начала. Виходячи з такої установки, феномену концертності притаманні такі риси, як гра «великим мазком», масштабність формотворення, монументальність, видовищність, віртуозність, плакатність; в інтерпретаційному підході застосовується принцип підвищеної емоційності, репрезентації власного виконавства з акцентом на віртуозності. Центром такого виконання, як і в камерному виконавському стилі, більшою мірою є особистість виконавця, але з розгортанням у протилежну виконавську площину.

Доповнює цю позицію думка Ю. Іванової, яка акцентує на таких характеристиках концертності, як експресивність, яскрава виразність, імпровізаційність та спонтанність висловлювання, технічна майстерність і

творча змагальність, здатність взаємодіяти з оркестром при збереженні солістом своєї провідної ролі, специфічна комунікативна спрямованість на аудиторію. Водночас дослідниця пов'язує аналізоване поняття з категоріями гри, ігрової логіки та діалогу [16, с. 56-57].

Категорію концертності часто пов'язують з категорією віртуозності. Як вважає Мар'яна Самотос, «домінуючий тип комунікації у цьому випадку – демонстрація виконавсько-технічних можливостей» [51, с. 186].

Ю. Іванова акцентує на певній умовності і театральності, що передбачає категорія концертності. Так, названі якості виявляються у взаємодії музикантів задля досягнення сумісного результату, дотриманні заздалегідь визначених ролей (наприклад, соліст-оркестр) та «правил гри», відносин між діючими особами, узгодженості дій музикантів та їх спільному впливі на слухачів [16, с. 57].

Цікаво, що у своїй роботі «Специфіка жанроутворення та явище концертності у сучасній піаністичній творчості» Ю. Іванова виявляє ознаки концертності в процесі складання виконавцем програми концертного виступу. Так, дослідниця акцентує на створенні традиційних концертних програм, які мають власну драматургію виступу, і на конструюванні так званих мета-опусів: в таких програмах можуть виконуватись різні твори (або їх частини), не пов'язані стилями чи епохами, а лише єдиною змістовою лінією чи ідеєю. На думку вченої, у процесі відтворення таких концертних програм виконавець ніби створює специфічний «музичний наратив», спонукаючи слухачів віднайти в ньому власний сенс [16, с. 58].

Отже, розуміння музикознавцями принципу концертності можна сконцентрувати у наступних позиціях, які формують уявлення щодо цього феномену як про:

- втілення діалектичного зв'язку «змагання – домовленість», де «змагання» визначається діалогічністю, яка є передумовою організації діалектичного принципу мислення;

- перманентне співіснування головної ідеї поряд з ідеєю контрастною, яка її доповнює.

Важливими для розуміння специфіки досліджуваного феномена є такі міркування учених:

- принцип концертності не є втіленням виключно способу чи манери виконання, не зводиться до однієї лише віртуозності;

- розвиток концертності відбувається через різноманітні жанри та форми, як то фуга, арія, оперна увертюра, камерний ансамбль, симфонія, камерно-вокальний пісенний цикл та інше.

Цілком приєднуємося до думки О. Варданян, яка узагальнює поняття концертності в наступних аспектах: концертність – як музично-естетична категорія; як поняття, що визначає специфіку концертної ситуації, механізм комунікації; як поняття, що узагальнює всю групу концертних жанрів; як ознака певного музичного жанру та його змісту – при чому, не тільки концерту; як значуща властивість індивідуального музичного стилю, творчого мислення композитора (дослідниця адаптує це поняття до стилю А. Хачатуряна) [7, с. 5].

Як зазначалось, поняття концертності втілює ідею діалектичного зіставлення, на основі якого відбувається розвиток музичного матеріалу. Концертність, подібно до симфонізму та варіаційності, проявляє себе, перш за все, як сукупність сформованих у процесі еволюції специфічних особливостей жанру концерта, його жанрово-інтонаційних властивостей і образного модусу. Важливим для розуміння цього процесу є поняття «жанровий стиль», що, за визначенням І. Тукової, являє собою «монографічний» жанр, до якого систематично звертається композитор, і в якому визначені жанровий зміст та характерна жанрова семантика [62, с. 29].

Будучи адаптованим до концерту як жанру, цей жанровий атрибут є однією із важливих диференційних ознак, завдяки якому названий жанр себе виявляє та реалізує. Саме завдяки жанровому стилю представлена у певному жанрі «картина світу» втілюється у творі на образному, композиційному, синтаксичному, формотворчому рівнях.

Не претендуючи на всебічне узагальнення, стосовно концертного стилю виконавства зазначимо наступне. Концертність у піанізмі виявляється через комплекс наступних параметрів:

- технічна майстерність та віртуозність, що передбачає вільне володіння піаністичним апаратом, реактивний «кінець пальця», сильний пальцевий удар, доцільне й усвідомлене розподілення ваги корпусу тощо;
- володіння повним спектром засобів музичної виразності;
- підкреслена емоційність та реактивність, вміння швидко реагувати на зміни образів, яскравий артистизм, харизматичність;
- значна психологічна стійкість та здатність до концентрації, що включає в себе усвідомлену підготовку до концертних виступів, контроль над сценічним хвилюванням, здатність регулювати рухи тіла в момент найбільшого психоемоційного напруження;
- підбір репертуару та здатність до запам'ятовування великих концертних програм;
- вміння комунікувати з іншими музикантами, здатність бути чи то в лідерській (якщо стосується виконання з оркестром), чи то в рівній (якщо ансамблеве виконання) позиції.

Зазначимо, що концертні виступи як культурний феномен виконують важливу соціальну роль, об'єднуючи людей для спільного музичного досвіду, при цьому сприяючи культурному обміну та виступаючи засобом комунікації між музикантами та аудиторією, допомагаючи встановлювати соціальні зв'язки та популяризувати культурні цінності. На думку Л. Лабінцевої, концертний виступ являє собою особливу форму діяльності музиканта-виконавця, що має свої закономірності, які необхідно враховувати не тільки в період підготовки до концерту, а й протягом усього періоду вивчення музичного твору [26, с 299]. Концертне виконавство є унікальним мистецтвом, де важливу роль відіграють як технічна майстерність музикантів, так і їхня здатність передати емоції та інтерпретувати твір. Акустика залу, особливості сценічного простору і навіть

реакція аудиторії можуть впливати на сприйняття музичного твору. Концертне виконавство також допомагає слухачам краще розуміти музику, знайомитися з різними жанрами і стилями, сприяє розвитку музичних навичок у молодих музикантів через майстер-класи та спільні виступи.

1.3. Специфіка феномена «камерність»

Відомий британський диригент і композитор Н. Кілберн, автор фундаментальної праці «Історія камерної музики» (1904 р.), висловив своє бачення феномену «камерність»: «Ми можемо запитати себе, яку з форм музичної композиції ми би обстоювали, якби всі інші були приречені на знищення. Музика для оркестру з її яскравими фарбами і силою впливу чи широкий спектр хорової, духової, органної музики – безумовно, мають сильні „претензії“ на наші музичні вподобання. Однак, якби ми все ж таки були би вимушені зробити такий вибір, то багато музикантів без жодних вагань поклялися б відстоювати позиції камерної музики. Адже неможливо виміряти її тонку різноманітність, чарівність, вишуканість та інтимність, яка створюється найлаконічнішими засобами виразності» [78, с. 6].

Не вдаючись до критичного аналізу концепції Н. Кілберна, репрезентуємо подані ним характеристики феномена камерності. Це:

- обмежена кількість виконавців, невелика група інструментів (зазвичай це 2-9 осіб);
- інтимність комунікації;
- гнучкість інтерпретації, що пов'язано з меншою кількістю виконавців, (на відміну від великих оркестрових творів);
- рівноправність інструментів в ансамблевому музикуванні (як правило, у камерній музиці відсутнє тривале домінування одного інструменту — кожен музикант має свою роль і важливість у загальному цілому);
- інтелектуальна та емоційна глибина [78, с. 19-23].

Як зазначено в енциклопедичних виданнях, інструментальна музика камерного типу почала побутувати приблизно з середини XV століття. У своєму

первісному значенні камерною вважалась музика для «домашнього» виконання або така, що виконувалась при дворах монархів, на противагу масштабним проєктам театральної або церковної музики. Термін «камерний» походить від латинського «*camera*» і перекладається буквально як «камера», кімната, невелике приміщення. Як зазначає Н. Кілберн, ще за часів франкських королів назване слово використовувалось для позначення кімнати в королівському палаці, в якій монарх займався особистими справами. Згодом, коли набули поширення домашні концерти для розваги королівської сім'ї, вони, як правило, проходили саме в королівській (особистій) кімнаті. Музиканти в цьому випадку були всього лише слугами в королівському домі. Як відомо, подібні традиції музикування при дворі зберігалась доволі довго, ще Й. Гайдн був придворним хаус-офіцером князя Естергазі [78, с. 18]. Це можна визначити як одне з пояснень походження камерної музики.

Інше трактування названого терміну дослідники пов'язують із появою мадригалів, в яких інструменти приєднувалися до голосів і, вірогідно, щоб підтримати їх, дублювали мелодичну лінію. Перше тлумачення італійського виразу «*da camera*» належить перу Антоніо Франческо Доні в трактаті «*Dialogo della musica*» (1544 р.), де такі мадригали описуються як «камерна музика для любителів культури» [94].

Зазвичай при характеристиці феномена камерності виходять з акустично-просторових і кількісних параметрів, таких як невеликий розмір приміщення, обмежена кількість учасників ансамблю, лаконічність за обсягом твору. Так, «Великий тлумачний словник української мови» потрактовує термін «камерність» як певну замкнутість, обмеженість у показі, зображенні кого-, чого-небудь.²

Аналогічним «мінімалістичним» чином, але з акцентом на характеристиках приміщення і складу музикантів, це явище номіноване у «Великій українській енциклопедії»: під камерною музикою розуміється специфічний вид музичного мистецтва, що відтворюється малим складом

²URL : <https://slovyk.me/dict/vts/%D0%BA%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%BD%D1%96%D1%81>

музикантів у невеликих приміщеннях [8]. Наприклад, така музика могла виконуватись у вітальні, приймальні або палацовій палаті (тобто в обмеженому за розміром просторі) і допускала участь не більше ніж одного виконавця. Дещо згодом у «домашньому» музикуванні почали брати участь інструментальні ансамблі (струнні, духові інструменти, часто з клавіром), вокалісти соло, або такі, що виконували твори з інструментальним супроводом.

Важливою у цьому аспекті є думка І. Тукової, яка визначає поняття камерності як домінантну ознаку інструментальної музики на початку її становлення, що склало основу її «жанрової моделі» з типовими змістовими і композиційними параметрами[63, с. 5].

Тенденція до розуміння камерності як феномена, пов'язаного з кількісним параметром, прослідковується і в жанровому контенті різнонаціональних творів. Як правило, це твори малої форми, пов'язані з невеликим складом виконавців. Так, першим жанром камерної музики, як зазначено в Британській енциклопедії, вважається французький шансон – чотириголосні світські пісні, які були написані переважно для голосу з лютнею (деякі виконувались виключно з лютнею) [95]. Це були невеликі за обсягом твори, які складались із декількох коротких контрастних розділів та характеризувались частою зміною метру.

Подібна тенденція спостерігалась і в Італії, оскільки жанр італійської канцони, що виконувалась переважно на органі, вважається похідним від французького шансону. Перші обробки французьких пісень італійцями відрізнялись більшою свободою, додаванням орнаментики й іноді нового матеріалу. Згодом були створені оригінальні італійські канцони для органа та невеликих інструментальних ансамблів.

Паралельно з розвитком названих жанрів відбувалося становлення такого камерного жанру як *танцювальна інструментальна сюїта* в її різних національних проєкціях. Так, в Англії побутували сюїти, в яких перша частина слугувала темою, а інші – її варіаціями. Схожим чином сформувався жанр і у Німеччині, де кожен з чотирьох танців мав специфічну ритміку, накладену на мелодичну основу першого танцю. Натомість в Італії сюїта була танцювальним

циклом, в якому танці не були пов'язані між собою і розташовувались за принципом контрастності. Найбільшого розвитку названий жанр набув у Франції: його основу складали популярні на той час контрастні танці: алеманда, куранта, сарабанда і жига. Такі сюїти зазвичай писались для лютні або клавесину. Саме французька версія ранньої інструментальної сюїти стала прототипом для більш пізніх її форм. Як доводять дослідники, до середини XVII століття ці дві жанрові структури (шансон/канцона та сюїта) викристалізувались як твори для невеликих інструментальних ансамблів. Наприклад, в Італії канцони набули поширення у римсько-католицьких церквах, де виконувались невеликими групами струнних інструментів.

Поступово жанровий контент камерних творів розширювався, про що свідчить поява у 1667 році збірки під назвою «*Sonate da camera cioè Sinfonie...*» («Камерні сонати, або симфонії»), яку опублікував німецький композитор Іоган Розенмюллер (Johann Rosenmüller). Названі сонати складались із чотирьох або шести частин, як правило, зі вступом, переважно в танцювальному стилі. Важливо, що у XVIII столітті термін «*Sonata da camera*» була фактично синонімом до «*Suite*» і «*Partita*».

Ще одним важливим камерним жанром є тріо-соната. Вперше у 1622 році італійський композитор Саломоне Россі почав використовувати у своїх творах дві скрипки і чіттароне (велику лютню), і вже скоро подібні ансамблі набули розповсюдженості. Так, «тріо-сонатою» вважається композиція, написана для скрипок і басу (*continuo*), хоча насправді, зазвичай така соната виконувалась чотирьох інструментами: троє струнних інструментів, лютня або клавесин. До кінця XVII століття подібні твори почали писати для одного інструмента в супроводі клавесину або лютні, що спровокувало появу жанру камерної сонати (або камерного дуету). Як відомо, сонати для такого складу виконавців і до сьогодні займають провідні позиції в сфері камерної музики.

Тріо-сонати домінували у музиці камерної сфери практично до XVIII століття, однак важливо проакцентувати, що в той же час набув популярності інший камерний жанр – серенада. Це пов'язано з традицією

австрійських та італійських музикантів гуляти вулицями міст і виконувати там, заради розваги місцевих, серенади. Оскільки для цієї задачі клавесин виявився занадто громіздким інструментом, задля доповнення гармонії до скрипок був доданий альт, а бас був замінений на віолончель. Ця нова комбінація інструментів була прийнята серйозними композиторами, які почали писати струнні квартети, дещо згодом – квінтети, секстети та ін., зі струнним, духовим або змішаним складом інструментів.

Навіть обмежений історичний огляд основних камерних жанрів дозволяє зробити висновок, що ідея камерної музики на початку її становлення впливала з кількісних параметрів: невеликих приміщень, де ця музика виконувалась, обмеженої кількості виконавців, невеликого обсягу творів. Зазначимо, що вражаючі ефекти та прояви різноманітного інструментального колориту, показна віртуозність і плакатність – відіграють невелику роль у камерній музиці. Замість зовнішніх ефектів на першому місці — вишуканість, тонка деталізація, економія ресурсів та бездоганний акустичний баланс [95].

Важливо, що у сучасному музикознавстві відбулося зміщення параметрів камерності з виключно кількісних на якісні, з урахуванням образно-семантичної спрямованості твору і психо-емоційних характеристик комунікації.

Зазначимо, що проблема камерності привертала увагу й багатьох українських вчених. Серед методологічно важливих досліджень такого плану — докторські дисертації І. Польської та Л. Повзун, в яких поняттєво-категоріальний апарат проблеми камерності розробляється всебічно та ґрунтовно.

Так, у дисертації «Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти» І. Польська визначає поняття камерної музики і камерного ансамблю, систематизує та структурує ансамблеві жанри, визначає естетичні та соціокультурні умови їх функціонування [40, с. 23]. Л. Повзун у дослідженні «Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості» акцентує на естетичній, просторово-акустичній, художній універсальності категорії камерності та наголошує на виконавській природі цього

явища [39, с. 28]. Більш конкретно поняття камерності досліджує С. Агрест-Короткова, яка визначає риси, притаманні камерній музичній сфері: насичена, проте м'яка гармонічна колористика, фігуративна фактура, інтимність висловлювання, витонченість динамічних градацій, увага композитора до прописування деталей, лаконізм, просторовість. Дослідниця акцентує на тому, що названі характеристики нерідко викликають жанрово-асоціативні ряди з візуальними мистецтвами, наприклад, живописом, архітектурою, тощо [1, с. 4].

Важливою для розуміння названого феномену є думка Е. Купріяненко: у статті «Камерність і ансамблевість як домінуючі принципи музичного мислення» дослідниця визначає камерність як особливий тип музичного мислення, який є однією з домінантних стильових ознак на багатьох етапах еволюції музичної творчості. Авторка пропонує власну дефініцію камерності, що заснована на наступних параметрах:

- соціокультурний (як особливий рід музики, націлений на втілення суб'єктивно-особистісних переживань);
- реалізація у формі гри (емоційно-ігровий тип змісту);
- втілення у специфічних жанрових формах (наприклад, камерно-ансамблевих жанрах) з типовими для них композиційними схемами [25, с. 153-154].

Враховуючи думку науковців, можемо констатувати наступне: однією з основних стилістичних ознак камерності є принцип «замкнутого музикування» з базовим значенням індивідуального вираження глибинних почуттів. Звідси – особистісний характер виконання, власний набір засобів виразності, «своя техніка і в багатьох відношеннях – тематика, особливо пов'язана з інтелектуальною та сферою особистої психіки» [3, с. 213.]. Саме цей смисловий аспект, який диктує специфічні закони організації музичної тканини і текстово-виконавського цілого, формує домінантний комплекс камерного виконавства. Серед таких – інтимність художньої комунікації (комунікація «посвячених»), коли аудиторія є співрозмовником і включається в діалог на взаємо доповнюваних та узгоджених засадах. Зазвичай, як зазначалось, цьому сприяють

акустичні умови спеціально підібраних приміщень. Заради даної мети нерідко створюється атмосфера домашнього музикування, типового для салонної культури [51, с. 185].

І. Польська доповнює цю позицію і наголошує, що головною умовою функціонування камерної музики є особлива емоційно-психологічна атмосфера, яка відтворюється завдяки просторово-акустичній, психологічній специфіці самих камерних приміщень [40, с. 93].

Методологічно важливою для розуміння специфіки камерності є думка Л. Повзун, яка наголошує, що «семантична спрямованість камерності не обмежується фізично-просторовими або соціологічно-комунікативними параметрами» [39, с. 130]. Дослідниця акцентує, що семантична основа названої категорії полягає «у відчутті одухотвореності, заглибленості у потаємні сфери людської свідомості, що було закладено ще в епоху бароко і зберігається почасти як семантична «пам'ять жанру» [39, с. 134]. Важливо, що головною умовою відтворення камерних творів у цьому контексті стають не кількісні параметри, а якісні, у тому числі виконавські: майстерність деталізації, витонченість володіння туше, що «дозволяє відтворити одухотворену атмосферу та занурити слухача у глибинні сфери людських почуттів, вражень, тощо» [39, с. 134]. На думку дослідниці, «семантична об'єднаність трьох складових — композиторського змісту, виконавської інтерпретації та чуйних слухачів — народжує жанрово-комунікативний феномен — „Arte da camera“ (мистецтво камерного музикування)» [39, с. 73].

На важливості *виконавських аспектів камерності* наголошує і британський музикознавець Джон Вальтер. Серед таких — первинні стильові характеристики камерного стилю, які «заряджають» образно-емоційне поле твору відповідними семантичними імпульсами [80].

Названий аспект камерності, з акцентом на тембральній специфіці виконання, наголошує і Л. Мкртчян. Дослідниця вважає, що правдивість художнього відтворення камерних образів можлива тільки крізь призму такого виконавського досвіду, в якому музикант «одухотворює» звучання, перш за все,

тембральною неповторністю [31, с. 27]. Особливо важливою ця думка є щодо фортепіанного виконавства, де завдання піаніста полягає в «подоланні» механістичності клавішно-молоточкового інструмента – засобами виразності, художньо-смісловим наповненням звучання, особливим туше, тощо.

РОЗДІЛ 2. АНАЛІТИЧНА ПРОЄКЦІЯ ПРОБЛЕМИ: ВЗАЄМОДІЯ КАМЕРНОСТІ ТА КОНЦЕРТНОСТІ У ВИКОНАВСЬКІЙ ТА КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ (НА МАТЕРІАЛІ МУЗИКИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ)

Безумовно, позиції концертності та камерності є ключовими стилістичними координатами будь-якого твору – як на рівні його композиторської реалізації, так і в плані виконавської інтерпретації. Всі закладені в авторському нотному тексті смислові потенції мають здійснюватися тільки за умови сценічної матеріалізації твору виконавцем-артистом. Саме він є тією вирішальною інстанцією, яка – кожний раз по-новому, з величезним різноманіттям представлених інтерпретаційних картин інтонаційного світу - вибудовує «динамічну, багатоваріантну і модернізовану історію ... унікальних жанрово-інтонаційних концепцій ...» в аспекті реалізації парадигм концертності та камерності [57, с. 86-87].

Тим не менше, імпульс для створення таких виконавських концепцій задається інтенціями музичного твору. Тож, представимо аналітично багаторівневі та контрастні музичні твори композиторів ХІХ –початку ХХІ століття з точки зору закладених у них потенцій концертності та камерності.

2.1. Художньо-виконавські засоби відтворення камерності та концертності в епоху класицизму (на матеріалі Сонати № 32 оп. 111 c-moll Л. ван Бетховена)

Жанр фортепіанної сонати, в якому знайшли втілення найсміливіші ідеї Людвіга ван Бетховена, став для композитора своєрідною творчою лабораторією. Зазвичай Бетховена іменують як класика, і це, безумовно, має свої підстави; тим не менше, його творчість стала плацдармом багатьох творчих знахідок майбутнього. Саме в творчості останнього віденського класика – при збереженні головних драматургічних принципів класичної фортепіанної сонати – намітилися подальші шляхи розвитку жанру, які привели до створення

її нового жанрового різновиду. Так, дослідники наголошують, що композитор експериментує зі структурою та жанровою драматургією сонат і поступово відходить від типових ознак жанру (наприклад, створює дво- або чотири-частинні сонати). Двочастинні сонатні цикли, до яких належать сонати № 19, № 20, № 22, № 24, № 27, № 32, представлені як невеличкими сонатами (№ 19, № 20), які з великим задоволенням грають діти в музичних школах, так і грандіозним сонатним циклом op. 111 № 32, який знаменував кульмінацію і фінальну сторінку творчості композитора у жанрі фортепіанної сонати. Бездонний змістовний код і відкрита образна драматургія цього твору навіть сьогодні викликають зацікавленість і розбурхують дослідницьку свідомість. Структура названої двочастинної сонати відзначена непропорційністю частин, що є одною з головних її загадок. Цікаво, що така композиція викликала подив одразу після її написання. Так, на запитання свого друга Антона Шиндлера стосовно форми сонати сам Л. ван Бетховен з іронією відповів: «написати третю частину було «не з руки», ось я і вирішив, що краще просто «розтягнути» частину другу...» [72]. Звісно, ця іронічна відповідь не відповідає дійсності, оскільки неможливо собі уявити продовження цього грандіозного твору – у двох частинах композитор висловив чимало.

Як відомо, свою останню фортепіанну сонату op. 111 Л. ван Бетховен завершив 1822 року, за п'ять років до смерті. Вона стала передостаннім масштабним твором композитора для фортепіано соло: через рік після її написання були створені 33 варіації на тему вальсу Діабеллі op. 120, на титулці яких Бетховен залишив таємничу нотатку: «Не писати більше нічого для фортепіано або писати тільки на замовлення». Чому саме він прийняв таке рішення, достеменно невідомо, однак такої установки композитор дотримувався до кінця життя.

Щодо втілення характеристик концертності та камерності в аналізованій сонаті зазначимо наступне. У цьому творі Л. ван Бетховен використовує великий арсенал інструментально-виразових засобів, які синтезують риси концертності та камерності. Такі риси, як гра «великим мазком», оркестральність,

масштабність формотворення, монументальність, реєстрово-тембральна об'ємність фактури, використання крайніх реєстрів, динамізм – є характеристиками концертного стилю. Зазначимо, що концертний тонус твору втілюється не стільки за рахунок динамічного наростання, скільки шляхом масштабування фактури додатковими голосами, побічними пластами (як це відбувається в другій частині від четвертої до шостої варіації).

Водночас, заглиблення композитора у світ інтимно-глибинних переживань супроводжується використанням делікатно-камерних засобів виразності, таких як «розріджена» прозора фактура, стримана динаміка, тонка деталізована агогіка, витончена педалізація тощо (див. Arietta, варіації № 1, № 2, № 4). На думку Н. Горюхіної, характерний для творів Л. ван Бетховена синтез героїчного драматизму і заглибленої лірики втілюється з метою відтворення «прихованої програмності», що, своєї черги, відображається в особливостях форми-структури твору [10, с. 68].

Розглянемо заявлені позиції на прикладі аналітичного дослідження твору. Перша частина розпочинається повільним декламаційним вступом драматичного характеру (*Maestoso*). Зазначимо, що тема вступу не буде брати участь у розвитку першої частини. Однак вступ виконує важливу драматургічну роль, оскільки його емоційно напружені репліки налаштовують на загальний характер першої частини (Додаток 1). Серед важливих показників вступного розділу – тональна ністійкість, гостра ритміка, підкреслена декламаційність, насиченість фактури. Надзвичайно цікавий ефект композитор використовує при переході до головної партії сонати – «виписане» *accelerando* у нижньому реєстрі, яке створює відчуття загрози і неминучості боротьби. Так, головна тема «вривається» в музичну тканину і ствержується в своїй драматичній декламаційності. На противагу багатьом іншим героїко-драматичним бетховенським темам вона рухається не лише по акордовим тонам: в ній присутні зменшені інтервали, які додають звучанню особливої напруги. Авторська вказівка до основного розділу першої частини – *Allegro con brio ed appassionato* – відразу надає музиці динамічного виконавського тонусу. Сполучна партія,

являючи собою невелике фугато на матеріалі головної партії, доповнена безперервними пульсуючими фігураціями. Отже, до моменту появи побічної партії в першій частині виявляється концертний стиль, який вимагає від виконавця масштабності, волі, «міцного» піанізму, високого емоційного тону. Побічна партія, прогножуючи своїм настроєм другу частину, сприймається в контексті першої частини як короткий ліричний відступ (всього шість тактів) перед новим драматичним «вихором». Названа партія втілює камерну стилістику, що підкреслено делікатністю та ліричністю висловлювання. Її виконання вимагає від піаніста не лише вміння «переключатись» на кардинально протилежний образ, але й майстерності володіння прозорою звуковою палітрою, витонченою педалізацією тощо.

Зазначимо, що в цілому перша частина сонати є доволі лаконічною, зжатою, охопленою єдиним напружено-драматичним потоком. Так, розробка зовсім невелика (всього 20 тактів) і являє собою триголосне фугато на матеріалі головної партії, яке розвивається через ряд зменшених акордів, від мінімальної динаміки до напруженого форте в репризі. Оскільки в репризі побічна партія проводиться в мінорі, драматизм цього розділу стає все більш напруженим і втілюється в головній кульмінації першої частини – «набатних» акордах у низхідному русі на затихаючій динаміці – приголомшливий ефект «відходу». Цікаво зазначити, що подібний прийом акордового *catabasis* зустрічається у барокових творах і знаменує собою перехід душі в інший вимір. Так, можемо провести паралель із «Хроматичною фантазією і фугою» *d-moll* І. С. Баха, де у фантазії відбувається поступове накопичення інтонаційної напруги, аж до виплеску її у фінальних акордах на низхідному русі. До барокової епохи спрямовує наш погляд і те, що Л. ван Бетховен звертається до активної поліфонізації матеріалу першої частини (див. фугато, про що зазначалось вище).

Проакцентуємо на важливому моменті. Названа соната написана в тональності *c-moll*, яка є знаковою для творчості Л. ван Бетховена. Досить незвично оцінює семантику цієї тональності американський дослідник Ренді

Андерсон: «*c-moll* у Л. ван Бетховена втілює силу людини, яка загрожує кулаком небесам, під час грози, в останній день свого життя» [72].

Такі популярні твори, як фортепіанна Соната № 8 («Патетична») та Симфонія № 5, мають із аналізованою Сонатою № 32 не лише спільну тональність, але й інші загальні характеристики: повільний декламаційний вступ, наявність гострого драматургічного конфлікту, інтонаційно-драматургічну специфіку тематизму тощо. Піаніст і науковець Чарльз Розен наголошує на такому трактуванні названої тональності: «у тональності *c-moll* написані найбільш героїчні сторінки творчості Бетховена. До мінор демонструє не бетховенську витонченість, а навпаки – втілює найбільш екстравертні та безкомпромісні характеристики його натури» [89, с. 31]. Тож, якщо у першій частині композитор втілює у музиці відчайдушну і, водночас, вольову боротьбу у *c-moll*, то в другій, яка не випадково написана в однойменному *C-dur*, відтворюється інша сторона буття.

Друга частина сонати (*Arietta. Adagio molto semplice e cantabile*) являє собою взірць одухотвореної бетховенської лірики, яка створює найбільші виклики не лише для технічних, але й для духовних можливостей виконавця.

Основою названої частини є проста, на перший погляд, структура: тема і шість її варіацій. Напевно, назвавши тему Аріеттою (тобто, маленькою піснею), композитор мав на увазі простоту і вокальну природу її інтонування, що виключає дисонанси або інші ускладнення гармонії. Тема являє собою два речення з повторами: перше у межах *C-dur*, друге – *a-moll*. В іншому ж музика Аріетти схожа на пісню лише своєю піднесеною мелодикою та характеризується хоральним викладом фактури і заглиблено-духовним змістом. Мелодія теми є повільною, сповідальною, піднесеною, фактура – прозорою. Ця музика викликає метафоричні асоціації з океаном, поверхня якого ледве рухається, але за нею прихована неосяжна глибина.

Безумовно, тема другої частини вказує на камерну виконавську стилістику, що характеризується делікатністю, лаконічністю висловлювання, зануренням у споглядальний, піднесено-духовний стан. Надзвичайно гостро перед виконавцем

постає проблема володіння часом, оскільки в повільному темпі і строгій витриманості ритміки необхідно відчувати інтонаційну напругу і зберігати внутрішній рух.

Доречно згадати відомий аналіз цієї частини, зроблений вчителем музики Кречмаром, героєм роману Томаса Манна «Доктор Фаустус»: «Тема арієтти ніби віддана на поталу примхам долі, для яких вона у своїй ідеалістичній невинності, здавалося, зовсім не була створена. Тема немов вихоплюється з глибини душі: всього три звуки, одна восьма, одна шістнадцята і пунктована чверть, що скандується десь так: «синь не-бес», або «біль ду-ші», або «про-ща-вай», або «жив ко-лись», або «жов-тий луг», — і це все. Що відбувається далі з цим ніжним покликом, з цим тихим, сумним звукотвором, чим його майстер благословив і на що рокував, у які ночі, і в які спалахи сяйва, в які кришталеві сфери, де холод — те саме, що й спека, а спокій — те саме, що й екстаз, він скинув і підніс його? Це можна назвати і великим, і дивовижним, і чудним, і надміру грандіозним, та однаково воно лишиться без назви, бо, власне, воно безіменне...» [84, с. 36].

Важливо, що тема починається затактом – своєрідним вдихом, який, між іншим, дуже складно відчуту саме як затакт. Оскільки тема повинна виконуватись бездоганним *legatissimo* в помірному русі, то в ній ніби зникають опорні долі. Таке переосмислення надає врівноваженій мелодичній лінії певної свободи фразування, природності дихання. Зазначимо, що композитор використовує прийом віддалення регістрів, що в переважно тихій динаміці створює особливе відчуття просторовості.

Камерна стилістика втілюється і в перших варіаціях, які майже непомітно виникають із Теми. Так, **Варіація № 1** починає її розвивати, але поки що мінімально. Вона рухається переважно двухголосно, з хроматизацією голосів. Деякі дослідники вбачають у названій варіації риси колискової, оскільки тема в ній починає «гойдатись». І хоча цей рух коливання є доволі скромним і делікатним, ця жанрова координата посилює інтимність камерного звучання (згадаємо, що колискова – один з найбільш виразних жанрів інтимної комунікації

«Мати-дитина»). Варіація без змін повторює структуру теми: тональне співвідношення і рефрени.

Варіація № 2 поступово посилює ефект коливання і навіть загострює його – оскільки додається синкопований і пунктирний ритм. З кожною новою варіацією ритм стає більш дробним, однак в цілому тема і перші дві варіації належать до піднесеної ліричної сфери, яка ще не затьмарюється драматизмом.

Третя варіація являє собою неочікуваний емоційний сплеск і належить більше до концертної стилістики, що підкреслено гучною динамікою, гострим пунктирним ритмом, великою кількістю синкоп (цікаво, що деякі дослідники вбачають в цій варіації прояви стилю свінгу). Зазначимо, що окремі піаністи підкреслюють це у своєму виконанні, однак часто це відбувається шляхом пришвидшення темпу, якого композитор не передбачив, більше того, підкреслив ремаркою *L'istesso tempo* (темп, як і зазвичай у строгих варіаціях, повинен бути єдиним). Проакцентуємо, що поряд із поступовим дробленням фактури гармонічна основа арієтти лишається поки незмінною.

Варіація № 4 повертає нас у межі камерної стилістики своєю інтимністю, прозорою фактурою, тихою динамікою. Ця варіація має цікаву структуру, оскільки кожне речення ніби ділиться навпіл і втілюється за формулою А 1 А 2 В 1 В 2. Так, в А 1 і В 1 тема розпадається на декілька нестійких акордів, виконуваних на слабку долю в динаміці *pianissimo*. Ці акорди звучать на фоні тремолоючого баса, вперше занурюючи тему в пітьму – як результат, виникає напружене очікування розвитку. Абсолютним контрастними є проведення А 2 і В 2, в яких тема викладена дуже мінімалістично. У названій варіації зовсім непомітно музика вперше відходить від основної гармонічної схеми, що зазвичай у строгих варіаціях може бути передвісником коди, однак в аналізованих варіаціях Л. ван Бетховен відходить від звичних канонів і розвиває матеріал до першої значної, але – тихої кульмінації.

Перехід до **Варіації № 5** знаменується першою появою трелей, які є важливим драматургічним фактором поступового дроблення фактури і створення відчуття «безтілесності».

Знову згадаємо враження героя роману «Доктор Фаустус»: «... - Ціла низка трелів! Фіоритури й каденції! Чуєте цю залишену в усіх варіантах умовність? Ось уже не мова очищається від риторики... а риторика... від видимості... своєї суб'єктивної сили. Видимість мистецтва відкинуто... Зрештою... мистецтво завжди відкидає... видимість мистецтва. Прошу, послухайте, мелодія робиться статичною, монотонною... двоє ре, троє ре одне за одним... це все через акорди... Для цієї частини характерна велика відстань від баса до дисканта, від правої руки до лівої, і настає мить, виняткова ситуація, коли здається, що бідний мотив, самітний, покинутий, ширяє в повітрі над запаморочливо глибокою прірвою, — така велична мить, що аж захоплює» [84, с. 72].

Як зазначалось, викладений трелями перехід є надзвичайно важливим драматургічним прийомом другої частини. Трель в межах *D-dur* призупиняє будь-який музичний рух і, коли все розчиняється на найменшій динаміці, відбувається неочікувана модуляція в *Es-dur*, в якій трель розпадається на три голоси. Описаний момент є загадкою як для виконавців, так і для дослідників - така різка модуляція в межах класичного стилю є незвичною і парадоксальною (невипадково деякі вчені інтерпретують пізнього Бетховена як романтика). У контексті другої частини аналізованої сонати вона сприймається як прірва між всім, що було до цього і водночас – як виклик знайти вихід із *Es-dur* у первинний *C-dur*.

Через невелике гармонічне блукання у фугато при переході до **Варіації № 5** відбувається повернення до основної тональності і теми арієтти. Важливо зазначити, що незважаючи на точність викладу мелодії арієтти, вона видозмінюється і стає більш вільною, у порівнянні зі своїм початковим варіантом. Структура її майже повністю втрачена, розвиток стає більш примхливим, а подрібнення тривалостей досягає апогею – у **Шостій варіації** повертаються трелі в правій руці, елементи теми розчиняються у фігураціях в лівій, і все зникає у безкінечному просторі на тихій динаміці.

Особливого значення при виконанні аналізованої сонати ор. 111 Л. ван Бетховена набуває проблема втілення крупної форми, в якій, на відміну

від мініатюри, піаніст стикається з проблемою цілісності твору. Так, складність інтерпретації крупної форми полягає у необхідності охопити ряд дискретних частин у єдине ціле (розподіл циклу на частини; розділів сонатного *allegro*, тощо). Завдання виконавця полягає у створенні цілісної та глибокої концепції, в якій, враховуючи специфіку аналізованого циклу, відчуття непропорційності частин було би мінімальним. Виконавська інтерпретація названого твору вимагає масштабності мислення, володіння багатомановитим звуковою палітрою, технічної майстерності, драматизму, і водночас – тонкої ліричності та глибини, а відтак – збалансованого втілення характеристик концертності та камерності.

Зазначимо, що соната оп. 111, як правило, виконується на великій концертній естраді і входить до репертуару найвидатніших піаністів світу. Серед таких варто назвати Даніеля Беренбойма, Клаудіо Аррау, Альфреда Бренделя, Святослава Ріхтера та багатьох інших.

Так, у виконанні Даніеля Беренбойма та Альфреда Бренделя втілюється гармонічне поєднання інтелектуальної глибини й емоційної виразності та відмічається баланс параметрів камерності на концертності.

Інтерпретацію Клаудіо Аррау, зважаючи на її більш масштабний, величний, «оркестровий» підхід, можна вважати спрямованою до концертного стилю виконання.

Трактовка Святослава Ріхтера вражає насамперед своєю емоційною експресивністю та технічною віртуозністю – це, безумовно, концертний стиль виконавства. В інтерпретації цього піаніста соната стає повним відображенням бетховенівської боротьби і тріумфу духу, що втілено, серед іншого, за допомогою підкреслено контрастних темпів: надшвидкого й потужного у першій частині та гранично повільного в другій.

2.2. Особливості втілення категорій камерності та концертності в епоху романтизму (на прикладі творів Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста)

Як відомо, творчість Ф. Шуберта увібрала в себе характеристики класичної та романтичної епох. Композитор підняв на небувалу висоту такі суто романтичні камерні жанри, як пісня та фортепіанна мініатюра (експромти, музичні моменти та ін.), що зрештою зайняли вагоме місце у романтичній музиці. Однак значною мірою композитор розвинув і класичну жанрову систему, в тому числі, сонатний і симфонічний цикли.

У межах виконавської складової Творчого проєкту на концертній естраді було виконано Сонату Ф. Шуберта *c-moll* D. 958 (1828 р.), яка належить до тріади останніх сонат композитора. Всього сонатну спадщину композитора складають 23 фортепіанні сонати, включно з незавершеними. Як наголошують дослідники, в останніх сонатах *c-moll*, *A-dur*, *B-dur* втілюється прагнення композитора до масштабності висловлювання, монументальності, відтворення епіко-героїчних образів, що свідчить про концертну спрямованість цих творів. Водночас, у названих творах широко представлена типова шубертівська лірика, про що переконливо засвідчив Р. Шуман у своїй статті про останні сонати Ф. Шуберта: «...Вони видаються мені вражаюче відмінними від попередніх сонат: з одного боку, вони значно простіші в композиційному сенсі, оскільки в них присутня добровільна відмова від блискучої інноваційності, якою Шуберт зазвичай так захоплювався; з іншого – в цих сонатах композитор цілісно розвиває загальну ідею, замість того, щоб період за періодом об'єднувати окремі образні лінії, як він це робить зазвичай» [91, с. 96-97].

Соната D. 958 написана композитором за два місяці до смерті. Цікаво, що обидві аналізовані сонати Ф. Шуберта і Л. ван Бетховена знаменують фінальну сторінку творчості композиторів. У Ф. Шуберта, аналогічно до бетховенського опусу, це також масштабний чотирьохчастинний цикл з подібними героїко-драматичними образами. Відомо, що Ф. Шуберт захоплювався Л. ван Бетховеном, однак названа аналогія не свідчить про наслідування:

подібність можна спостерігати в окремих темах або прийомах викладу, при цьому шубертівська стилістика залишається абсолютно самобутньою.

Стосовно специфіки втілення камерних і концертних якостей в аналізованій сонаті зазначимо наступне. Серед властивостей концертного стилю тут репрезентовані масштабність формотворення, монументальність, видовищна віртуозність. Названий твір, як правило, виконується у великих концертних залах, соната об'ємна (виконання займає до 30-ти хвилин) і складна як в художньому, так і в технічному плані. Вона вимагає піаністичної волі, витривалості, віртуозності. Водночас, у деяких фрагментах у ній простежуються камерні якості: тонка ліричність, типова для композитора невігадлива пісенність, вишукана деталізація звукового полотна, відчуття протяжного шубертівського фразування, гра особливо м'яким туше. Отже, можна говорити про синтез камерності та концертності у названій сонаті.

На думку Н. Горюхіної, основною характеристикою формотворення у сонатах Шуберта є тенденція до оповідальної епічності та ліризму, на противагу гострій драматичності та конфліктності у сонатах Бетховена [10, с. 75]. З цієї точки зору, перша частина аналізованої сонати D. 958 скоріше є виключенням із загального правила. Так, характер головної партії (Приклад 1) – суворий, драматичний, вона дійсно нагадує бетховенські героїко-драматичні теми. Характерний ритм іспанського танцю-ходи сарабанди надає їй стриманого та напруженого характеру. Зазначимо, що лише головна партія сонати виконує функцію нагнітання напруги та створює контраст до всіх інших, переважно ліричних тем першої частини. Такому ефекту сприяє пунктирний ритм, «вихори» шістнадцятих у широкому діапазоні, досить стійка гармонія (не виходить за межі відносин T-D). Постійне акцентування і повторення звуків мелодії разом із щільною акордовою фактурою посилюють відчуття напруги.

Приклад 1. Ф. Шуберт Соната *c-moll*, D. 958, I ч.



Надалі розвиток матеріалу тяжіє у бік ліризму, у якому розчиняється героїчна піднесеність головної партії. Всі наступні партії 1-ї частини – сполучна, побічна та заключна – розвиваються в мажорі та демонструють ліричне пом'якшення, яке протистоїть початковому драматичному імпульсу головної партії. Зазначимо, що надзвичайно складним виконавським завданням є розшарування всіх пластів фактури, де кожен пласт має індивідуальне змістове навантаження.

Розробка позбавлена енергії та цілеспрямованості бетховенських розробок. Тут особливо помітна імпровізаційність викладу: панує мінор з великою кількістю модуляцій. Суворість і похмурість нагадують про початок сонати, однак тиха динаміка додає звучанню таємничості та зловісності. Невелику розробку завершує хроматичний хвилеподібний рух шістнадцятих та інтонації головної партії – акорди з характерним ритмом сарабанди. Реприза першої частини є досить традиційною як за тематизмом, так і в тональному відношенні.

Незвичною є кода, яка відтворює образи розробки і звучить надзвичайно тихо і похмуро. Тут інтонації головної партії повністю втратили свій

драматичний характер: звучать тихо, приглушено, у нижньому регістрі. Цікаво, що подібний ефект «відходу» є і в кінці першої частини вже аналізованої сонати Бетховена ор. 111. При всій подібності драматургії, у Шуберта цей прийом більш завуальований: драматичний тематизм, зрештою, розчиняється безслідно, викликаючи відчуття трагічної безвиході.

Друга частина сонати – світле, піднесене *Adagio (As-dur)*, написане у три-п'ятичастинній формі А 1 – В 1 – А 2 – В 2 – А 3 (Приклад 2). Спокійна, оповідально-пісенна тема викладена у хоральній фактурі. Про камерну спрямованість цієї частини сонати свідчить, перш за все, її інтимно-ліричний характер, який підкреслений переважно тихою динамікою в межах *pp-mf* (лише в драматичних розділах В1 і В2 зустрічається нетривале *forte*). Проакцентуємо, що дослідники вбачають у ліричній заглибленості цієї частини риси бетховенського *Adagio* з сонати № 8 *c-moll*. Доповнює аналогію і загальна тональності *As-dur*. Однак у Ф. Шуберта музика ліричної частини є більш психологізованою, про що свідчить її гармонічна мова: несподівані відхилення в далекі тональності, зближення однойменних мажору та мінору, ладова перемінність, зіставлення контрастних тональних сфер і активна хроматизація тканини, що підкреслює короткочасні інтонаційні загострення.

Приклад 2. Ф. Шуберт Соната *c-moll*, D. 958, II ч.



Розділи В 1 і В 2 додають драматичного напруження, яке сприймається як несподіваний емоційний сплеск тривожного передчуття: цей ефект підкреслено зменшенням тривалостей (рух шістнадцятими), мінорним ладом, динамізмом звучання. Названий епізод кожного разу несподівано переривається поверненням видозміненої головної теми, яка відновлює спокійний, інтимно-заглиблений стан. Зазначимо, що останнє проведення теми (А 3) звучить у

найніжнішому *pianissimo*, яке надає їй прощального характеру: всі душевні тривоги, сумніви, страждання лишаються в минулому, настає рівновага і примирення з реальністю (Приклад 3). Цікаво, що в останньому реченні композитор використовує гармонічний мажор – це геніальний у своїй простоті прийом, який при загальному стані абсолютного спокою нагадує про напружені розділи другої частини.

Приклад 3. Ф. Шуберт Соната *c-moll*, D. 958, II ч.



Третя частина, *Menuetto (Allegro – Trio)*, написана в простій тричастинній формі (Приклад 4). У другій частині менуету відчуються риси типово романтичної «не веселої» скерцозності – драматичної та напруженої, яка не порушує загальну похмуру атмосферу. Посилюючись неквадратністю викладу музичного матеріалу (наприклад, перший період складають три речення – 3 такти + 4 такти + 5 тактів), в менуеті спостерігається нестійкість розвитку:

Приклад 4. Ф. Шуберт Соната *c-moll*, D. 958, III ч.



Середній розділ – Тріо. За жанром це лендлер світлого, невимушеного характеру, який проакцентовано тональністю *As-dur*. Підкреслена вишукана граційність народного танцю, поряд з графічністю викладу, надають музиці Тріо гротескності. Повернення менуету відтворює похмуру атмосферу, яка після «легкого» за настроєм тріо сприймається ще більш напружено.

Зазначимо, що такі характеристики, як компактність викладу, обмеженість динаміки (переважно *pp-tr*), графічність фактури, «прозорість» педалізації – є показниками камерного стилю. Дійсно, ця частина позбавлена відкритої емоційності, показної віртуозності або значних динамічних сплесків, що цілком відповідає саме камерній інтонаційності.

Незвичним є рішення композитора стосовно четвертої частини сонати, яка у порівнянні з іншими частинами є непропорційно великою. Написана у жанрі тарантели (про що свідчить характерна пульсуюча ритміка), з типовим для цього танцю швидким темпом, вона є різко контрастною до попередніх частин (Приклад 5). Цей розділ написаний у формі рондо-сонати зі скороченою розробкою та епізодами, відзначеними яскравим мажоро-мінорним тональним планом (*Des-dur*, *H-dur*, *As-dur*) та кодою. Наголосимо, що виконання цієї частини сонати є справжнім викликом для піаніста: практично вся частина, окрім короточасних епізодів, виконується «на одному диханні», почасти зовсім без пауз, що вимагає від виконавця неабиякої витривалості. Особливу складність для піаніста являє артикуляція безупинних фігурацій у швидкому темпі та

переважно в тихій динаміці. Це надзвичайно складне технічне і художнє завдання, адже такий пульсуючий, «невблаганний» рух, окрім чисто технічних складнощів, має створювати атмосферу напруженої тривоги. Безперечно, це найзагадковіша частина сонати, яка не надає відчуття завершеної, впевненої «відповіді» - свого роду відкрита структура, яка є досить типовою для романтичної поезики.

Приклад 5. Ф. Шуберт Соната *c-moll*, D. 958, IV ч.



Зазначимо, що високий рівень віртуозної складності цієї частини, поряд з її величезними масштабами, вражають як виконавців, так і слухачів. Така репрезентація є показником концертності, саме тому соната є доволі популярною для виконання на концертній естраді. Водночас, переважання тихої динаміки, обмеженість педалізації, точність і вишуканість звуковидобуття свідчать про камерну специфіку. Таке співвідношення свідчить про синтез камерних і концертних ознак, які притаманні останній частині циклу.

Серед значної кількості інтерпретацій аналізованої сонати Ф. Шуберта особливо відзначимо виконання Альфреда Бренделя і Святослава Ріхтера. Ці інтерпретації є абсолютно протилежними. Що стосується А. Бренделя, то його виконання характеризується певною імпровізаційністю: складається враження, що деякі моменти у процесі відтворення стають одкровенням для самого піаніста. Виконання А. Бренделя вирізняється відсутністю манірності, природністю та простотою фразування, абсолютною ясністю ідей. Як зазначають С. Гумінюк та О. Ринденко у статті «Інтерпретація творів віденської класики в

коментарях Альфреда Бренделя», виконавський стиль А. Бренделя вирізняється наявністю глибокої внутрішньої логіки, обширними знаннями стосовно стилю епохи, проникливе розуміння композиційного методу та шляхів інтерпретації [11, с. 108].

Для першої частини піаніст обирає надзвичайно швидкий темп, за допомогою якого підкреслюється енергійний характер головної партії. Зовсім інакше звучить побічна, характер звучання якої несподівано змінюється – стає спокійним і пластичним. У кантилені немає і натяку на сентиментальність: піаніст декламує, промовляючи кожну ноту. У коді піаніст створює відчуття надлому, покірності долі.

Друга частина у виконанні А. Бренделя відтворює стан світлого смутку. Виконавець інтонує її строго, заглиблено і, водночас, просто. Цікаво, що третя частина у його трактуванні наповнена серйозним, глибоким змістом, отже, сприймається не як інтермедія, а як продовження другої частини. Менует репрезентовано як абсолютно позбавлений легкості і жвавості: звучить безпристрасно, рівно, навіть дещо механістично, що надає музиці певної емоційної відстороненості й об'єктивності. Така ж атмосфера збережена і в звучанні тріо, яке у виконанні піаніста не створює значного контрасту до крайніх розділів.

Тим більш несподівано і гостро сприймається інтерпретація останньої частини сонати. А. Брендель виконує її в дуже швидкому темпі, підкреслюючи гостроту і графічність ритмічного контуру. Зазначимо, що в епізодах піаніст дещо сповільнює темп, відтворюючи власний характер руху. В цілому, названа інтерпретація відповідає ідеї синтезу камерних і концертних параметрів твору. Так, перші три частини відтворюють камерну специфіку, натомість останню частину піаніст ніби протиставляє попередньому матеріалу, робить її більш «концертною», динамічною, сповненою контрастів.

Щодо виконання С. Ріхтера зазначимо наступне. У трактуванні названої сонати піаніст спрямовує свій погляд на її філософське начало. Так, перша частина звучить набагато стриманіше, ніж у А. Бренделя. Головна тема

зосереджена, темп строго витриманий протягом усієї частини, навіть ліричні моменти зіграні рівно, з використанням лише мікро-агогіки. Друга частина в інтерпретації С. Ріхтера звучить світло, ясно, дуже прозоро. Тут поєднуються бездоганне почуття форми, досконале володіння часом, артикуляційна майстерність, усвідомленість гармонії – від найменших відхилень до вирішальних модуляційних зрушень.

Третя частина сонати у виконанні С. Ріхтера являє собою інтермедію, виконану з особливим смутком. На відміну від А. Бренделя, С. Ріхтер привносить у менует легкість, а в тріо – умиротвореність. Фінал, зіграний «на одному диханні», є проявом непереборної стихійної сили. Це безперервний потік, де епізоди та рефрен, підкорюючись ідеї наскрізного розвитку, не пригальмовують загальний неупинний рух.

Проакцентуємо на важливому моменті. Поглиблюючи і ніби масштабуючи філософський зміст аналізованої сонати Ф. Шуберта, С. Ріхтер робить контрасти більш значними. У названій інтерпретації безумовно зберігаються камерні ознаки відповідних фрагментів, однак така масштабність мислення піаніста робить виконання ближчим до концертного.

Отже, порівняння названих інтерпретацій демонструє, що в кожного виконавця, у залежності від його художньої особистості і виконавсько-стильових пріоритетів, параметри камерності та концертності можуть відтворюватись із різним балансом. Сонаті *c-moll* Ф. Шуберта притаманний синтез названих характеристик, однак виконавське «прочитання» А. Бренделя, окрім фіналу сонати, тяжіє до відтворення камерної інтонаційності, у той час як інтерпретація С. Ріхтера є більш концертною та монументальною.

Ще один визначний твір світової фортепіанної класики, представлений у творчому мистецькому проєкті, – **«Крейслеріана» Р. Шумана op. 16** (1838 р.), що являє собою ще одну проєкцію означеної дисертаційної проблеми. Названий цикл складається з восьми номерів, написаних за мотивами новели «Музичні страждання капельмейстера Крейслера» – першої із «Фантазій у манері Калло» Е. Т. Гофмана.

Як зазначає Н. Панова, у циклі «Крейслеріана» підводяться підсумки та по-новому розкриваються надбання попередніх циклів Р. Шумана. Образи творів Е. Т. Гофмана розкриваються у нових ракурсах: виникають відсутні в літературному першоджерелі образні лінії та принципи розвитку образних сфер, формується свій тип драматургії, у якому, на думку вченої, відсутні типові для попередніх композицій риси карнавальності [38, с. 383].

Фортепіанний цикл «Крейслеріана» був написаний через чотири роки після «Симфонічних етюдів» і присвячений «моєму другові Ф. Шопену» (1838). Цикл формується за принципом парного поєднання контрастних номерів у «малі цикли» через темпове співвідношення швидко-повільно (№ 1–2, 3–4, 5–6); виключення складають два останні номери (7–8), які виконуються у швидкому темпі, з прискоренням у фінальному номері).

З огляду на проблему концертності та камерності зазначимо наступне. У послідовності парних образних змін досліджуваного циклу відчувається те ж саме співвідношення, що характеризує «Карнавал»: образна система міні-циклів відтворює парну опозицію, яку можна відрефлектувати як типову для Р. Шумана співвідношення нестримно-темпераментного, екстравертного Флорестана та мрійливого, чутливого, інтровертного Евзебія (враховуючи, що в своїй критичній діяльності Р. Шуман уособлював себе в цих героях, такий асоціативний план здається можливим). Виходячи з такої установки, ці образні сфери, реалізовані за допомогою протилежних засобів виразності, можна співвіднести з показниками концертності та камерності. Так, образ Флорестана супроводжується швидким темпом, доволі гучною динамікою, складною для виконання фактурою. Це потребує від виконавця гри «великим мазком», віртуозності, масштабності – ознак, які, як зазначалось, є показниками концертного виконавського стилю. Натомість образ Евзебія створюється протилежними засобами виразності, серед яких – прозора, деталізована фактура, «чутлива» педалізація, переважно тиха динаміка, яка підкреслює інтимність висловлювання. Можемо стверджувати, що названі параметри свідчать про камерний стиль виконання.

Зазначимо, що названий поділ є доволі умовним, оскільки загальний розвиток музично-виконавського процесу засвідчує синтез параметрів камерності та концертності. Це пов'язано з тим, що головним драматургічним принципом циклу, як зазначають дослідники, є принцип фантазійності, який передбачає імпровізаційні та непередбачувані зміни образів. Так, Н. Панова зазначає, що гумористична сфера, яка зазвичай у Р. Шумана пов'язана з конкретними портретами-масками, у «Крейслеріані» трансформується у мінливо-примхливу скерцозність. Серйозних трансформацій набуває і евзебієвська лірика, яка втрачає риси суб'єктивності та стає більш відстороненою. Вперше у «Крейслеріані» виникає музична характеристика прекрасної коханої – музи поета (її символом постає цитата з шубертової «*Ave Maria*» в кінці 2-ї фантазії) [38, с. 383].

У процесі образного розвитку на перший план виходить флорестанівська драматургічна лінія, яка поступово трансформується в бунтівно-протестну образність. Контраст двох образних сфер (Евзебія та Флорестана) переростає у конфліктне співставлення – від антитетичного протиставлення до прямого зіткнення [с. 384]. Зазначимо, що саме таке сплетіння різних композиційних ідей створює ускладнену драматургію циклу і синтетичний - щодо відтворення позицій концертності та камерності – виконавський процес.

З метою виявлення специфічних рис концертності та камерності проаналізуємо окремі номери циклу більш детально. Як виявило дослідження, більшість номерів твору скомпоновані за рондальним чи тричастинно-репризним принципами.

Перший номер циклу (*Agitatissimo, d-moll*) написаний у тричастинній формі, з контрастною ліричною серединою (*B-dur*). Основний образ п'єси створюють нестримні бурхливі фігурації у правій руці, інтонаційна напруженість яких підкреслена синкопованим басом у лівій. Віртуозна фактура, гучна динаміка (у межах *f-ff*), розлогий діапазон, об'ємна педаль – все це є показниками концертного стилю, який вимагає від піаніста значного виконавського тону, масштабного композиційного мислення, технічної

оснащеності. Натомість середній розділ являє собою повну протилежність до головного образу: лірична, ніжна, піднесено-просвітлена, прозора та «повітряна» мелодична лінія, яка викладена переважно у середньому регістрі у динаміці *pianissimo*, безумовно вказує на камерний стиль виконання. Таким чином, вже перший номер, побудований за принципом образного контрасту, синтезує у собі риси як концертності, так і камерності.

Друга п'єса (*Con molta espressione, non troppo presto, B-dur*) написана у формі п'ятичастинного рондо з двома контрастними епізодами (ABACA).

Головна тема – унісонна, світла, гармонійна, чуттєво-піднесена. Фактура надзвичайно деталізована, насичена підголосками, вишукані гармонічні переходи підкреслені агогічними відхиленнями – ці параметри безумовно вказують на камерну інтонаційність. Виконавськими завданнями у цьому випадку є досягнення бездоганно пластичного *legatissimo* та рівності голосоведіння, відтворення тонкого нюансування та урізноманітненого інтонування повторюваних мотивів.

Для епізодів В і С другої п'єси Р. Шуман обирає жанр інтермецо (див. вказівки композитора), який, як відомо, був актуалізований в епоху Романтизму саме Р. Шуманом. Так, він першим написав цикл із шести Інтермецо оп. 4, а також інтермецо для голосу з фортепіано оп. 39. Як відомо, дещо згодом були написані надзвичайно популярні ліричні мініатюри Й. Брамса, який «підхопив» ідею інтермецо як самостійного жанру саме від Р. Шумана. У романтиків інтермецо пов'язувалося з вираженням панорами людських переживань, з певним образом або душевним станом, який характеризується відносною статичністю, ліричністю висловлювання, інтимним характером комунікації, які є, безумовно, камерними показниками. Дослідник Лу До визначає такі характерні ознаки інтермецо: єдність розвитку, мініатюрність, ліричність, фактурний тематизм, жанрова «мобільність» (як можливість поглинати риси інших жанрів), відсутність яскравих контрастів [28, с. 3].

Що стосується аналізованої другої п'єси циклу, можемо засвідчити проміжне положення цього жанру. Так, вже перше інтермецо являє собою

проміжний епізод. За жанром «другого плану» це невелике скерцо, яке, незважаючи на контрастний до основної теми характер, не порушує загальної камерної спрямованості. Друге інтермецо – бурхливе, динамічне, втілює образ Флорестана. Назване інтермецо є доволі віртуозним, що підкреслено потужним фігураційним викладом на звучній динаміці, який порушує камерну інтонаційність і нагадує основну драматичну тему першої п'єси циклу. Рефрен повертає евзєбієвський «спокій», який спочатку розгортається у похмурому мінорі, а потім змінюється на завершення просвітлено-ліричним настроєм.

Третя п'єса (*molto agitato, g-moll*) написана у простій тричастинній формі з контрастною ліричною серединою. Важливо зазначити, що флорестанівський образ тут відкривається з несподіваного ракурсу. В експозиційному розділі – це тривожний, внутрішньо напружений образ, у переважно тихій динаміці, який, незважаючи на відносно швидкий темп, не порушує межі камерності. У даному випадку цей образ не демонструє вираженої екстравертності, скоріше навпаки, відчувається тривожне очікування, яке ніби стримує потужну енергію флорестанівської енергії. У репризі ця енергія набирає «обертів», стає нестримною та втілюється у першій потужній кульмінації циклу, яка демонструє значне динамічне зростання, технічну складність, по-справжньому концертну віртуозність. Таким чином, вперше в аналізованому творі камерна інтонаційність помалу поступається концертності.

Четверта п'єса (*Lento assai, B-dur*) є найлаконічнішою у циклі. Як і попередня, вона написана в простій тричастинній формі, однак середній епізод не демонструє значного контрасту. Тут образ Евзебія набуває рис проникливої поміркованості, глибоко внутрішнього занурення. Фактура, яка є подібною до прозоро-хоральної, поряд із повільним темпом, тихою динамікою і значною деталізованістю звучання – вказують на камерний стиль виконання. Зазначимо, що реалізація подібної фактури вимагає специфічного туше, повної свободи піаністичного апарату і водночас – чутливого, напруженого «кінця» пальця, який здатен забезпечити м'яке, бездоганне голосоведіння та поліфонічне розшарування.

П'ятий номер циклу (*vivace assai, g-moll*) являє собою фантазійне скерцо, написане в простій тричастинній формі. Середній розділ, як і в попередньому розділі, не демонструє значного контрасту: вперше композитор не відділяє його зміною темпу, натомість виокремлює лише подвійними рисками і ферматами. Таким чином, вся п'єса сприймається цілісно. Загальна камерність викладу порушується типовими шуманівськими «сплесками», які демонструють несподіваний динамізм, фактурну розгорнутість, технічну складність, що є концертними показниками. Отже, аналіз засвідчує, що названа п'єса втілює пластичний синтез характеристик камерності та концертності.

З виконавської точки зору названий номер є одним із найскладніших, оскільки вимагає активного пальцевого удару переважно в межах *p-pp*, і швидкої реакції виконавця на примхливі фактурні, динамічні, агогічні зміни.

Шоста п'єса (*Lento assai, B-dur*) – одна з найповільніших і найбільш загадкових п'єс у циклі. Образ Евзебія втілюється через жанр колискової і проходить декілька етапів еволюції: спочатку тема рефрену у прозорій поліфонічній фактурі звучить виразно, ніжно й «тепло»; наступним етапом розвитку є несподівано бурхливий і драматичний, майже бароковий речитатив, який поступово розчиняється в інтонаціях головної теми. Другий епізод являє собою органічне продовження рефрену, оскільки композитор виокремлює основну ритмічну інтонацію теми та будує на ній новий матеріал, в якому відчутними є риси танцювальності. Завершується номер майже дослівним поверненням рефрену, який після всіх подій сприймається ще більш інтимно та ніжно, ніби спогад.

Безумовно, ця п'єса циклу відтворює камерну стилістику виконання, про що свідчить жанр, темп, переважно тиха динаміка. З точки зору виконання вона потребує якісної диференціації відчуттів в межах піаністичного апарату, розподілу ваги руки та незалежності пальців, з метою відтворення цієї делікатної поліфонічної фактури та досягнення просторовості звучання, незважаючи на регістрово зближену фактуру. Особлива складність полягає у відтворенні *legatissimo*, що вимагає «плаского», але «контактного», глибокого доторку до

клавіатури. Педалізація має бути чутливою та «реагуючою» на гармонічні та мелодичні зміни.

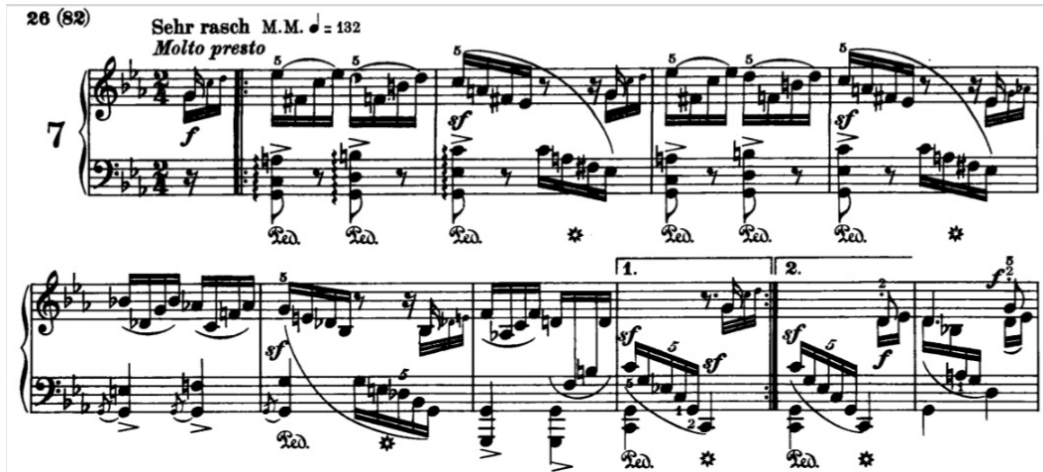
Сьомий номер циклу (*Molto presto, c-moll*) дослідники відносять до технічно й художньо найскладніших (Приклад 6). Це генеральна кульмінація, яка втілилась у шалено-нестримному потоці фігурацій, значному динамічному підйомі (*f-ff*) і, відповідно, потребує неабиякої технічної оснащеності піаніста.

Образ нестримного Флорестана проходить через декілька етапів, включаючи драматичне фугато в середньому розділі, однак принципово не змінює свій характер аж до коди. Кода, несподівано додаючи п'єсі ліричності, завершується хоральним викладом, ніби заспокоюючи попередній шалено-буремний звуковий потік.

З точки зору виконавства є декілька основних проблем, які можуть постати перед піаністом. Виконання позиційних фігурацій у доволі значній динаміці, надшвидкому темпі та з повною відсутністю пауз чи зупинок, будучи показниками концертного типу виконавства, потребує витривалості, технічної оснащеності, вільного володіння піаністичним апаратом. Одним із важливих завдань у цьому аспекті є відпрацювання активного пальцевого удару, вирівняного в межах позицій, водночас – проінтоновано «легатного». Це необхідно, щоб у межах цієї насиченої складної фактури все ж диференціювати основні інтонаційні ідеї та надати кожному пласту характерного звучання.

Ще одна піаністична складність – стрибки в обох руках у швидкому темпі. Це суто технічне завдання, яке відпрацьовується різними способами гри (наприклад, гра стрибка від «зворотнього», тощо), однак в моменті виконання ця складність потребує особливої сконцентрованості, психічної реактивності та виконавської волі.

Приклад 6. «Крейслеріана» Р. Шумана оп. 16, п'єса № 7



Остання п'єса (*Vivace e scherzando, g-moll*) надзвичайно майстерно втілює образ Крейслера-втікача. Це таємниче скерцо, відтворене у *pianissimo*, дивакуватість якого підкреслена неспівпадіннями ритміки в правій та лівій руці. Неочікувані модуляції, підкреслена інтонаційно-ритмічна гострота, «розкладені» октави в басу – все це створює відчуття нестійкості, певної невизначеності. Абсолютно геніальним композиторським рішенням є «втручання» в цю атмосферу невизначеності драматично-чуттєвого епізоду, який ніби повертає головного героя у реальність. Проте, дуже швидко все повертається до «дивної» головної теми і розчиняється в тиші.

Виконання цієї п'єси вимагає специфічного туше: гострих, «наелектризованих» кінців пальців і делікатного, точного доторку. Надважливим завданням є реакція на гармонічні зміни, оскільки композитор ніби «нашаровує» гармонії одна на одну і важливо не піддатись на цю провокацію і зберегти ясність викладу матеріалу.

Отже, стосовно творів великої форми, в яких поєднуються параметри концертності та камерності, зазначимо наступне: головним завданням виконавця у цьому випадку є створення цілісної та глибокої концепції, яка вимагає масштабності мислення, володіння багатою звуковою палітрою, технічної майстерності, драматизму і, водночас – тонкої ліричності та глибини.

Аналізована «Крейслеріана» оп. 16 Р. Шумана безумовно відноситься до концертного стилю, оскільки є масштабним опусом, який вимагає від піаніста

багатьох концертних якостей: вміння досягнути складний та об'ємний поліфонічний текст, архітектонічно вибудовувати концепцію, майстерно володіти піаністичним арсеналом, бути артистичним.

З огляду на вищесказане зазначимо наступне. У романтичну епоху, під впливом нової естетики, сформувалось складне і багатогранне явище – романтичне концертне виконавство. Так, в XIX столітті виконавець отримує свободу бути співтворцем, який через музичний твір здатен відтворювати власний внутрішній світ, а кожен концертний виступ стає неповторним актом інтерпретації.

До параметрів романтичного концертного виконавства належать:

- індивідуалізація виконавця, виникнення культу віртуоза (Ф. Ліст, Н. Паганіні);
- емоційна суб'єктивність, коли індивідуальні переживання почасти набувають публічного масштабу;
- значне розширення технічних можливостей інструменту і, як результат – збільшення динамічного діапазону звучання (почасти, від *pppp* до *ffff*), використання подвійної репетиції, педальних ефектів тощо;
- глибока емоційність виконання, в якому відтворюються сильні переживання: туга, страждання, захоплення, екстаз тощо;
- розширення концертного репертуару та збільшення ролі імпровізаційності під час концертного виступу (створення каденцій-імпровізацій, парафразів, транскрипцій, фантазій на теми різноманітних творів);
- жанр публічного сольного концерту, який раніше був рідкістю, отримує поширення і набуває нових якостей: атмосфера часто нагадує театральне дійство, що характеризується ефектністю виконання, продуманою драматургією виступу; змінюється поведінка публіки – вона зустрічає виконавця як героя, аплодує між частинами, може викликати на біс.

Таким чином, романтичне концертне виконавство сприяє розширенню зони індивідуально-інтерпретаційної свободи. Усі засоби виразності (темп, агогіка, динаміка, фразування, артикуляція) можуть змінюватись відповідно до задуму виконавця. Замість об'єктивної точності на перше місце виходить виразність і суб'єктивність сприйняття, а віртуозність стає інструментом впливу на слухача, засобом трансцендентної емоційної експресії.

Найбільш яскравою постаттю романтичного концертного виконавства у фортепіанному мистецтві є Ференц Ліст, який був найвіртуознішим піаністом свого часу. Сучасники говорили, що його гра «переходить межі людських можливостей», адже його техніка вражала блискавичними пасажами, акордовими послідовностями, стрибками, трелями, октавами, які виконувались із неймовірною легкістю.

Водночас, концертність і камерність у творчості Ференца Ліста — це два полюси, які, незважаючи на протистояння, не тільки співіснують, а й доповнюють одна одну, створюючи унікальну художню мову композитора. Більше того, будучи «емблемою» романтичного концертного виконавства, у своїй композиторській творчості Ф. Ліст створив немало прекрасних творів камерної специфіки.

Унікальним зразком такої романтичної камерної лірики є **Три сонети Петрарки**. Названі сонети увійшли у другу збірку «Років мандрів», які пов'язані з враженнями Ф. Ліста від італійського мистецтва — поезії, живопису, скульптури. Саме під враженням від поезії представника епохи Відродження, Франческо Петрарки, композитор написав власні сонети, які стали вершиною лістівської любовної лірики. Цікаво, що сам Ф. Петрарка ставився до своїх сонетів як до «дрібниць», які він писав не для публіки, а для себе, «не заради слави, а щоб полегшити скорботне серце»³. Як відомо, поет присвячував їх своїй коханій Лаурі, яка пішла з життя раніше за нього. Дослідники творчості

³ URL : <https://oringo.com.ua/novosti/francesko-petrarka-sonety-nerazdelennoy-lyubvi>

Ф. Петрарки стверджують, що ще 10 років після смерті Лаури він відмічав роковини знайомства з коханою написанням сонету.⁴

Сонети Ф. Петрарки мають чітку строфічну форму і складаються з чотирнадцяти рядків, поділених на чотири строфи.

Зазначимо, що названі мініатюри Ф. Ліста, ініційовані інтимною сповіддю Ф. Петрарки, належать до камерного стилю. Така характеристика є нетиповою для його творчості, оскільки унікальний піанізм Ф. Ліста вказує пріоритетно на приналежність до концертного типу виконавства. Натомість названі сонети позбавлені показної віртуозності, масштабності та плакатності: це зразок інтимної лірики, мета якої – торкнутись серця.

Тонко й гармонійно композитор відтворює форму та зміст сонетів засобами музичної виразності, буквально «озвучуючи» одухотворену поезію Ф. Петрарки. Фактура сонетів надзвичайно деталізована і доволі прозора, вона повністю слідує за поетикою тексту. Наприклад, Сонет № 47, написаний у тональності Des-dur, семантично закріпленої композиторами-романтиками як тональність вічного кохання, відтворює найтонші душевні переживання, що висвітлені у тексті Ф. Петрарки:

«...З повернених шляхів тікаю в тишу
За межами нещастя у тіні
З коханням в серці повертаюсь я.
Серед розлогих гір я бачу у весні,
Навіть коли я поглядом тебе полишу,
На згадку в серці - ти, любов моя.»⁵

Для відтворення цих поетичних строк композитор обирає жанр баркароли – первинно нічної пісні венеціанських гондольєрів. Переважно тиха динаміка, делікатна і водночас палка лірична тема відтворюють інтимну картину зізнання у коханні, що, безумовно, свідчить про камерність висловлювання.

Сонет № 104 побудований на співставленні контрастних тем, які ніби слідує за поетичним текстом Ф. Петрарки: «лід і вогонь палає в грудях»,

⁴ URL : [https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-petrarca_\(Enciclopedia-Italiana\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-petrarca_(Enciclopedia-Italiana))].

«захмарний бачу в мріях злет – і падаю, повалений, на землю». Такий ефект створюється відповідними засобами виразності – значною кількістю динамічних, агогічних контрастів у межах фраз. Зазначимо, що навіть у моментах динамізації музичного матеріалу фактура позбавлена показної віртуозності: насичені тонкими гармонічними співставленнями, складні фіоритури потребують дуже детального інтонування, що також відповідає поетиці сонету.

Сонет № 123 (*I' vidi in terra angelici costumi*) — один із найвідоміших у збірці «*Canzoniere*». У ньому Петрарка описує Лауру як ідеалізований образ небесної краси. Водночас поет рефлектує над божественним і земним, любов'ю та ідеалом. Саме ця протилежність тілесного й духовного в поезії Петрарки є ключем до музичної інтерпретації Ф. Ліста. П'єса розпочинається пивною, співучою мелодією. Партія правої руки — це кантабіле у дусі італійської оперної арії, арпеджійовані фігурації в лівій руці створюють багатий гармонічний фон.

У середньому розділі з'являються несподівані модуляції, дисонанси, акценти, швидкі пасажі, які втілюють представлену в поетичному тексті боротьбу героя між духовним і тілесним, земним і небесним. Важливо, що засобами музичної виразності втілюються найтонші нюанси почуттів героя, що безумовно свідчить про камерну стилістику твору та інтимність художньої комунікації.

Остання частина проакцентована поверненням мелодії, яка тепер звучить більш розважливо та врівноважено. Гармонія, світла і прозора, створює відчуття відтінені внутрішнього катарсису. Поступове сповільнення та затухання теми символізують покору героя, його примирення і спокійне прийняття долі.

Виконання Сонетів Петрарки Ф. Ліста з точки зору піанізму вимагає виняткової комбінації технічної майстерності, звукової чутливості, інтерпретаційної глибини та вокального підходу до фразування. Ці твори — не просто фортепіанні п'єси, а камерні ліричні монологи, в яких піаніст виступає як поет і співак одночасно, втілюючи дух поезії Петрарки засобами фортепіанного виконавства. Головна тема в кожному з сонетів має співучу, аріозну мелодику та потребує відповідного «дихаючого» фразування, тонкого нюансування, відчуття

кульмінаційних вершин фраз, тощо. Потрібно вміти працювати з половинною педаллю, педальним перекриттям, оскільки завданням педалізації в цьому випадку є «розфарбувати», а не розмивати гармонію. У драматичних епізодах педалізація може посилювати резонанс, однак ніколи не повинна маскувати голосоведіння. Незважаючи на багату гармонію та щільну фактуру, важливим завданням є збереження прозорості голосів. Особливо це стосується складних поліфонічних епізодів, де важливо не втратити мелодичну лінію в акордовому масиві.

Таким чином, виконання аналізованих Сонетів вимагає цілого комплексу умінь, володіння значним духовним і технічним арсеналом, розуміння і втілення специфіки камерного стилю виконавства.

У програмі Творчого мистецького проєкту представлені й інші зразки романтичної камерної мініатюри, а саме – **мазурки Фредеріка Шопена оп. 30**.

Загальновідомо, що в основі мазурок Ф. Шопена лежить традиційний польський народний танець, званий мазуркою (або «Мазур» польською мовою). Однак, використовуючи традиційну жанрову модель мазурки, Ф. Шопен перетворює свої мазурки на абсолютно новий жанр, який став дзеркалом його особистих переживань, національної ідентичності та індивідуального поетичного стилю. Всього композитором була написана величезна кількість – близько 60 мазурок, серед яких і виконувані Чотири мазурки оп. 30.

У названому опусі камерність виявляється у такій формі поетичного висловлення, де танець, залишаючи свою укорінену побутовість, стає основою для глибокої особистісної рефлексії. Цикл складається з чотирьох мазурок (*c-moll*, *h-moll*, *Des-dur* і *cis-moll*), кожна з яких має свою унікальну камерну специфіку. Важливо, що незважаючи на досить індивідуальний вияв параметрів камерності, всі чотири мазурки характеризуються відсутністю зовнішнього «концертного ефекту», глибокою внутрішньою емоційністю.

Більш детально розглянемо **Полонез *fis-moll* оп. 44** – знаковий для творчості Ф. Шопена твір, який входить у програму Творчого мистецького проєкту і втілює концертний тип виконавства. Зазначимо, що цей твір являє

собою одну із найбільш трагічних сторінок шопенівської творчості. Сам композитор називав його «фантазією у формі полонезу» [листи Шопена, т. 2 с. 125]. Це один із найглибших і найтрагічніших творів у цьому жанрі – не випадково його часто називають «трагедійним полонезом». Особливе місце в творчості композитора цього полонезу засвідчується і через його симфонічність, драматургічну складність і глибоку національну спрямованість.

Жанр полонезу належить до традиційно польських і вперше згадується у трактатах XVI століття як танець шляхти. Спочатку полонез мав урочисто-парадний характер, виконувався на прийомах, балах, коронаціях, а відтак – відзначався стриманою шляхетністю, розміреним кроком, величною поставою. Традиційний розмір полонезу – 3/4, характерна ритмічна формула – ♩ ♩ ♩ ♩ ♩. Темп зазвичай помірний, урочистий (не швидкий, але й не надто повільний). В епоху романтизму вперше з'явилися героїчні полонези з драматичним розмахом, серед яких – і аналізований Полонез *fis-moll*.

Надзвичайно виразно, в романтичному дусі, цей твір був описаний Ф. Лістом: «Основний мотив полонезу відчайдушний, зловісний, як час перед стихійним лихом, відчуваються ніби вигуки розпачу, це – виклик, кинутий усім стихіям. Безперервне повернення тоніки нагадує канонаду битви, що зав'язалася вдалині. Вражаючого ефекту Шопен досягає в середньому розділі, який раптово перериває військову канонаду вишуканою мазуркою, від якої ніби віє запахом м'яти та майорану! Однак ця мазурка не в змозі згладити спогади про глибоке сумне почуття, навпаки, вона ніби посилює його іронічним і гірким контрастом. Як сон, ця імпровізація закінчується здриганням, що залишає душу під гнітом похмурого відчаю»⁶.

Полонез починається урочистим загрозливим вступом – акордовими ударами, які нагадують звуки фанфар або гнівну декларацію. Основна тема полонезу має загрозливо-маршовий характер, з характерним пунктирним ритмом і гострими акцентами. Поступово музика стає все більш драматичною, з посиленими гармонічними зсувами, хроматизмами, регістровими контрастами.

⁶ Ліст Ф. Ф. Шопен. Київ : Музична Україна, 1981. 104 с.

Усі ці параметри, вказуючи на концертну стилістику виконання, вимагають від піаніста технічної оснащеності, драматичної «включеності», яскравого артистизму та виконавської харизми.

У середньому розділі відбувається кардинальна зміна образу: з'являється лірична, світла мазурка, яка ніби переносить спогадами у минуле. Зазначимо, що такий контраст мазурки та полонезу ніби протиставляє два протилежних емоційних стана твору: душевний спокій та інтимність висловлювання – та історичний трагічний контекст. В цьому розділі пластична мелодія, вільна ритміка, ніжна прозора фактура – все вказує на камерну стилістику. Важливо не втратити вокальності інтонування, пластичності фразування та «легатного» туше. Названий розділ – емоційна «пауза» в загальній драмі.

Повернення теми полонезу відбувається у ще більш суворому, безвихідному характері, що підкреслюється драматично загостреною Кодою: чуємо раптове, зухвале, майже «відрубане», як фатальний удар, завершення полонезу.

Концертна спрямованість аналізованого Полонезу ор. 44 Фридерика Шопена полягає в тому, що цей твір — хоча й написаний як сольна фортепіанна п'єса — за змістом, масштабом, драматургією та піаністичними завданнями наближається до концертного жанру.

Текст полонезу має доволі великий обсяг: трагіко-героїчна основна частина, лірична мазурка, майже дослівна реприза першого розділу, монументальна кода. Це не танець, а музична драма, близька за логікою розвитку до симфонічного твору. Твір вимагає блискучої піаністичної техніки, включаючи акордові каскади, тремоло, октавні пасажі, віртуозні швидкі пасажі, роботу з крайніми регістрами тощо. Всі ці позиції створюють ефект «оркестровості» фортепіанної партії. Крім того, у названому творі закладена потужна внутрішня драматична напруга, яка вимагає сильного сценічного посилю та сценічної експресії.

2. 3. Композиторсько-виконавські вектори концертності та камерності в XX – на початку XXI століття

Одним із найвідоміших та найскладніших творів М. Равеля є фортепіанний цикл «Дзеркала», написаний в 1905 році. Виконуваний як повністю, так і окремими номерами, цей цикл є надзвичайно популярним серед піаністів різного рівня майстерності.

Як наголошує В. Жаркова, М. Равель був прихильником філософії дендізму, сутність якого полягає у репрезентації власного «я» за законами Краси та Смаку [14, с. 35]. Основні установки дендізму полягали в особливому світобаченні, протистоянні «людини смаку» вульгарності та бездушності навколишньої дійсності, прагненні елегантності зовнішнього вигляду, вишуканості манер та делікатної атмосфери спілкування. Такий унікальний світогляд композитора знайшов відображення у його творчості, зокрема, в аналізованому циклі. Вражає манера композиторського письма: дивовижна точність, вивіреність деталей та відтінків, гранична чистота і природність ліній – все це говорить про увагу Майстра до кожної «дрібниці», про тривалу роботу над кожною мініатюрою циклу.

Опус відкриває п'єса *Noctuelles* (перекладається як «Нічні метелики», або другий переклад – «Нічні видіння»). Музикознавці неодноразово відзначали близькість цієї п'єси лістівським «Блукаючим вогням». Мова йде, звісно, не про трансцендентну віртуозність, а про саму образність – химерні видіння, таємничі нічні тіні. Про приналежність твору до камерної стилістики свідчить мінімальна динаміка, графічна прописаність мелодичної лінії, «ажурне плетіння» підголосків, які ніби імітують найтонші змахи крилець нічного метелика. Виконання п'єси вимагає специфічного туше, легкого, з мінімальним використанням педалі, але ясного доторку до клавіатури.

Друга п'єса, «Сумні птахи», виходить за рамки чистої пейзажності, відтворюючи похмурий психологічний стан. Зазначимо, що образ птаха є досить символічним і вживаним (пригадаємо шуманівського «Віщого птаха», «Екзотичні птахи» О. Месіана та ін.). Поетична атмосфера п'єси забезпечується

цікавими колористичними знахідками, де трохи сумні інтонації чергуються з легкими, невагомими пасажами у надзвичайно тихій динаміці.

У третій п'єсі, «Човен в океані», переважає зображальне начало. Композитор звертається до звукопису мінливої водної стихії, відтворюючи її через кришталєво-прозоре звучання фортепіанної фактури.

Найвідоміша, четверта п'єса циклу – «Альборада» («Ранкова серенада блазня») – один із найскладніших за віртуозністю творів фортепіанного репертуару. Зазначимо, що в період написання циклу М. Равель познайомився спочатку з І. Альбенісом і Е. Гранадосом, а потім з молодим М. де Фалья, оцінивши важливість художніх експериментів цих композиторів. Все це сприяло зростанню його інтересу до іспанської музики.

«Альборада» – жанрова замальовка, яка вирізняється ритмічною пружністю, скерцозною легкістю, рафінованістю піаністичного викладу. Незважаючи на те, що п'єса колоритна та віртуозна, більшість виконавців інтерпретують її саме з позицій камерності. Наприклад, професор Валерій Олегович Козлов в роботі з цією п'єсою рекомендує особливий спосіб виконання: навіть на *ff* грати таким туше, ніби виконуєш *pp* – тобто максимально наближено до клавіатури, легким, але точним, «енергетичним» пальцевим ударом.

Остання п'єса, «Долина дзвонів», повністю контрастна відносно «Альборати» – це ще один приклад психологічно насиченого звукового пейзажу. Композитор продовжує романтичну та пізньоромантичну традицію звернення до дзвонівості (згадаймо цей образ у «Дзвонах Женеви» Ференца Ліста, «Дзвонах Лас-Пальмас» Каміля Сен-Санса та ін.). Надихнувшись поетикою дзвонівості, М. Равель створює розріджену звукову атмосферу дзвонів, які ледве «коливають» повітря, що дозволяє відчути просторовість пейзажу.

Зазначимо, що більшість відомих виконавських концепцій названого твору виявляють ознаки камерної спрямованості. Серед відомих інтерпретацій – виконання піаністів, які належать до французької культури. Серед таких – французько-канадський піаніст Луї Лорт'є та француз Жан-Еффлам Бавузе.

Симптоматично, що саме ці виконавці акцентують на камерній інтерпретації циклу, про що говорить тонка нюансировка, вишуканість обробки деталей, специфіка образно-психологічної «субстанції», прозорість звучання фактури і сконцентрованість на тихій динаміці (навіть в Альбораді).

Інший бік камерного виконавства демонструє інтерпретація українсько-радянського піаніста С. Ріхтера, який трактує цикл з більшим філософсько-символічним навантаженням, наголошуючи на контрастності темпових співвідношень, яскравій колористичності та просторовості звучання.

Отже, досліджуваний цикл «Miroirs» М. Равеля відповідає позиціям камерної виконавської концепції, яка є результатом сходження всіх названих стильових параметрів – від національно-ментальних до індивідуальних. Переважна більшість виконавських трактовок підкреслюють камерну спрямованість цього циклу, виявляючи в той же час різні аспекти камерності.

Наступний аналізований твір – **«Три п'єси для фортепіано на теми лемківських народних пісень» Б. Фільц.**

Богдана Михайлівна Фільц (1932–2021 рр.) – непересічна особистість в історії української музичної культури. Вся життєтворчість композиторки, втілюючи ідею служіння українській культурі, пов'язана з відродженням та збереженням національної української ідентичності. Серед таких фактів, окрім кандидатської дисертації «Методи хорових обробок українських народних пісень у творчості радянських композиторів України», проакцентуємо наступні: композиторка була провідним науковим співробітником Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського, заслуженою діячкою мистецтв України, членкинею Національної спілки композиторів України і Національної асоціації українознавців. Невипадково Б. Фільц була відзначена Державною Премією імені М. Лисенка (1993 р.) та Премією імені В. Косенка (2003 р.), була лауреатом Всеукраїнського конкурсу композиторів «Духовні псалми», довічним стипендіатом Фонду інтелектуальної співпраці «Україна ХХІ століття».

Національною спрямованістю відзначений і весь творчий спадок Б. Фільц. Так, більшість творів композиторки визначаються сюжетно-тематичним зв'язком з українською національною ідеєю: від симфонічних творів («Верховинська рапсодія», 1961 р.), хорових кантат на вірші В. Сосюри і П. Тичини («Любіть Україну», 1958 р.) до написання творів в унікальному українському жанрі «солоспіву», створення п'єс для бандури і скрипки, написання обробок українських народних пісень, тощо.

Про українську координату життєтворчості композиторки свідчать такі відомості з її біографії, як народження на Львівщині у шанованій інтелігентній родині, особливості її навчання і перебування у колі зіркових постатей українського музичного мистецтва: С. Крушельницької, М. Менцинського, М. Сокола, М. Голинського, В. Барвінського і С. Людкевича. Зазначимо, що творче становлення композиторки відбувалося в місті Яворові, де вона навчалася у філії Вищого музичного Інституту, та у Львові, де композиторка закінчила консерваторію і мала унікальну нагоду переймати досвід і творити під керівництвом видатних музикантів Західної України – Станіслава Людкевича і Василя Барвінського (композитора, який так само, як і родина композиторки, зазнав тоталітарних репресій). Дещо згодом Б. Фільц продовжила навчання в аспірантурі Київської державної консерваторії, у видатного Л. Ревуцького.

Враховуючи такий славетний сімейно-творчий родовід і тогочасний політичний контекст, є закономірним, що творчість композиторки демонструє відданість і заглибленість у національну українську культуру. У цю культуру композиторка увійшла з відчуттям її різножанрової парадигми. Творча спадщина композиторки вражає своїм обсягом – більш ніж 500 творів різних жанрів: симфонічні, інструментальні, камерно-вокальні та хорові, назви яких є яскравим свідченням націотворчої ідеї. Серед таких – «Верховинська рапсодія» для симфонічного оркестру (1961 р.), присвячене Сквиливській трагедії «Largo lamentoso» для двох фортепіано (2004 р.), «Реквієм пам'яті Героїв Небесної сотні» (2014 р.), солоспіви – унікальні українські пісні-романси на тексти поезій Т. Шевченка, Л. Українки, В. Сосюри, обробки українських народних пісень,

тощо. Всі ці твори об'єднує їх українська ідентичність, що виявляється, окрім тематичної спрямованості, у жанрово-інтонаційній специфіці музичного висловлювання. У цьому плані можна визначити Б. Фільц як мисткиню, яка безапеляційно декларує свою національну ідентичність. Адже, за визначенням О. Соломоної, це «увиразнена національно-ментальна самобутність, що забезпечує приналежність конкретних феноменів (музики, твору) до української спільності, а відтак – сприяє усвідомленню митцем своєї національної природи як ототожненої з українським світом» [58, с. 11].

Унікальною щодо пропозиції розглядати камерність як особливу властивість української інтонаційності та методологічно важливою в аспекті вивчення камерної стилістики аналізованих у дисертації творів В. Сильвестрова і Б. Фільц, є стаття І. Беренбейн «Камерність як вияв романтичної рефлексії фортепіанної творчості Миколи Лисенка», де визначаються наступні камерні характеристики: сповідальність висловлювання; зосередженість на «внутрішній людині» (за Г. Сковородою), що йде від української кордоцентричної традиції; розкриття поетики «миттевості» переважно у творах малої форми. Так, дослідниця наголошує, що особливий статус мініатюри в українській музиці є вираженням загальної тенденції фіксації часу як емоційної категорії [5, с. 39].

Для розуміння національної інтонаційної специфіки циклу Б. Фільц «Три п'єси для фортепіано на теми лемківських народних пісень» визначимо деякі важливі характеристики української музичної культури. Ідею національного в музиці розвиває І. Ляшенко: «національне завжди несе в собі “заряд” переростання своїх локально-етнічних рамок, перетворення через культурні взаємо контакти в інтернаціональне. Інтернаціональне ж знаходиться не “біля”, “над” чи “під” національним, а всередині національного» [29, с. 15].

На особливу увагу в зв'язку з проблемою національної специфіки аналізованого циклу заслуговує характерний для української ментальності кордоцентризм. Це унікальне явище українського світогляду, на думку О. Соломоної, втілюється в багатьох суто інтонаційних параметрах, що надають творам композиторки «... етичного пафосу і засвідчують високий прояв

авторської емпатії – довічної якості української культури, що була визначена Г. Сковородою як „філософія серця“ (пізніше це назвуть кордоцентризмом)» [58, с. 19]. Показовим у цьому аспекті є написання 82-ох річною Б. Фільц «Реквієму пам'яті Героїв Небесної сотні» (2014 р.).

На думку Л. Ракітянської, кордоцентричний світогляд, відродження християнських образно-змістових і музичних традицій, оновлений погляд на традиційний пісенний фольклор через введення його в сучасний смисловий і жанрово-стильовий контекст, використання типових архетипів-символів – все це спрямовує вектор творчих пошуків М. Скорика, Л. Дичко, Б. Фільц, В. Сильвестрова, Є. Станковича та багатьох інших видатних українських композиторів сучасності [42, с. 211].

До показників національної спрямованості циклу Б. Фільц «Три п'єси для фортепіано на теми лемківських народних пісень» належить семантичний імпульс назви. Тож важливо виявити специфічні національно-ментальні характеристики лемківської фольклорної традиції, що складає основу твору.

У зв'язку з вивченням камерної специфіки фортепіанного циклу Б. Фільц «Три п'єси на теми лемківських народних пісень» зазначимо наступне. Як зазначалось, до показників камерного музикування належать такі характеристики, як тонка деталізація, замилювання тишею, вишукане нюансування, динамічна витонченість, інтимність художньої комунікації, рафінованість, лаконічність художніх засобів. А ще – відзначені І. Беренбейн унікальні властивості саме українського камерного інтонування: сповідальність висловлювання, зосередженість на «внутрішній людині», розкриття поетики «миттєвості» переважно у творах малої форми.

Названі особливості камерної інтонаційності втілились в досліджуваному фортепіанному циклі «Три п'єси для фортепіано на теми лемківських народних пісень» Б. Фільц (1959 рік). Твір складається з трьох мініатюр, створених на основі традиційного лемківського мелосу. Цікаво, що незважаючи на те, що назва твору акцентує на використанні народних лемківських тем, дослідники (В. Бєлікова, О. Грабовська) не знайшли фольклорного джерела першої п'єси (А-

dur). Важливими для розуміння такої особливості є слова М. Загайкевич: «Народнописенні інтонації стали настільки невід’ємним елементом власного музичного вислову композиторки, що буває важко розрізнити, де вона користується цитатним методом, а де творить своє, спираючись на фольклорні мотиви» [15, с. 6].

Тема першої п’єси циклу являє собою стилізацію народного лемківського наспіву, який, на думку В. Белікової [6, с. 28], має риси парубоцької, або пастушої пісні. На камерну інтонаційність твору вказують наступні показники: ліричність, лаконічність теми, наспівність, витонченість агогічних і динамічних зіставлень (від *pp* до *fff*), що підкреслюють тонку емоційність і деталізованість викладу. Щодо виконавської специфіки названої п’єси проакцентуємо на важливості тонкої, чутливої до гармонічних змін педалізації, яка відповідає за колористичність і просторовість звучання.

Проакцентуємо важливий момент: лейт-інтервалом циклу є «бурдонна» чиста квінта, яка є характерною не лише для лемківського музикування, але й для музичного фольклору в цілому. Серед країн, фольклор яких демонструє тенденцію так званої бурдонної квінти, – Польща, Угорщина, Чехія, Словачія, Англія, Шотландія та багато інших. Така квінта має особливу виразність: поряд із характерним для багатьох фольклорних інструментів бурдонним звучанням, її «пустота» найкращим чином відтіняє ладо-інтонаційну примхливість мелодичної лінії.

Друга п’єса (*Es-dur*) циклу має доведене фольклорне першоджерело – танцювальну лемківську пісню «Бодай та корчмичка у горі з димом пішла», в якій зафіксовано нелегкі соціально-побутові умови життя лемків на Закарпатті. На відміну від першого номеру, який має просту тричастинну форму, в другій п’єсі така форма доповнена коротким епічним вступом, що є, як засвідчує В. Белікова, «поширеною рисою традиційного інструментального музикування карпатського регіону» [6, с. 29]. Так, необхідність вступу пояснюється дуже просто: перед грою виконавці таким чином налаштовували свої інструменти.

Більше того, оскільки скрипки, цимбали та басолі настроювались в унісон, у вступі п'єси переважає унісонно-октавна фактура.

Зазначимо, що імітацією звучання цимбал у тій чи іншій мірі проникнутий весь цикл. Між іншим, цимбали – інструмент, характерний не лише для української музичної культури, але й для багатьох народів Східної Європи, наприклад, молдавських і румунських леутарів, угорців, гуцулів, поляків. Про відтворення звучання цимбал в аналізованій п'єсі свідчить використання розкладених акордів, арпеджіо, характерні «перебивки» квінт в остинатному ритмі. Така звукозображальність передає колорит звучання автентичних українських інструментів. Проакцентуємо, що в перших двох п'єсах циклу зберігається одна з ключових характеристик лемківського музикування, а саме – перемінність метру. У другому номері також виокремлюються риси камерної інтонаційності, а саме: лаконічність, обмеженість діапазону мелодії, стримана динаміка, що не виходить за межі *mp*, примітка *cantabile*, яка передбачає наспівний характер виконання теми та, як зауважує В. Белікова, робить її подібною до журливих рекрутських пісень [6, с. 30]. Надзвичайно складним виконавським завданням є втримання загального звукового тону п'єси в межах тихої динаміки, при детально прописаній поліфонічній фактурі, що вимагає особливого туше, майстерності звуковидобування.

Остання п'єса, *Allegro con fuoco*, що побудована на мотиві обрядово-весільної лемківської пісні «Здалека сме приїхали», демонструє власне танцювальний сегмент весільного дійства. Підтвердженням цього є швидкий темп, пружність ритміки, токатність викладу, переважання гучної динаміки (*ff*) і, на відміну від попередніх п'єс, стабільний дводольний метр. На першому плані – побудована на квінтах остинатна синкопована фігурація, яка, як і в попередній п'єсі, імітує акомпанемент цимбал. Активна «вогняна» тема, поряд з ліричними епізодами, відтворюють емоційну насиченість весільного дійства, де присутні не тільки радісні, але й сумні емоції (весілля знаменує прощання з безтурботним дівочтвом і переходом молодої в новий соціальний статус).

Проакцентуємо, що третя п'єса демонструє синтез ознак камерності та концертності. Так, незважаючи на «концертність» п'єси, що має активний характер у зв'язку із кульмінаційним положенням, такі риси, як динамічна й агогічна примхливість, пропорційне переважання ліричних епізодів – є характеристиками здебільшого камерної інтонаційності. Проте, перевага камерної або концертної стилістики виконання цілком залежить від задуму інтерпретатора. Адже, як наголошують дослідники, авторська ідея нерідко може зазнавати суттєвих модифікацій, підкорюючись баченню музичного твору виконавцем [6].

П'єса написана в тій же тональності, як і перша – *A-dur*, що дає відчуття арочної побудови циклу. Виконання вимагає технічної вправності, тонкого відчуття ритміки і вміння швидко налаштовуватись на контрастний образ.

Отже, як продемонстрував досвід виконавського спілкування з «Трьома п'єсами на теми лемківських народних пісень», творча концепція Б. Фільц відповідає естетиці камерного музикування, що підтверджується такими якостями музики, як ліризм, інтимність і лаконізм висловлювання, пріоритетна наспівність, підкреслення тонкої емоційності та деталізованості викладу. Камерна стилістика твору формує специфічний комплекс засобів музичної виразності, серед яких – обмеженість діапазону мелодії, м'яка гармонічна колористика, витонченість динамічних градацій, прозорість фактури, увага до прописування деталей, звукова просторовість. Як зазначалось, названі особливості більшою мірою стосуються перших двох п'єс циклу; третя п'єса, у зв'язку зі своїм завершальним положенням, демонструє синтез ознак камерності та концертності.

Ще один досліджуваний твір камерної стилістики – **Чотири п'єси ор. 2 із циклу «Багателі» В. Сильвестрова.**

Валентин Сильвестров – український композитор, ім'я якого широко відоме як на Батьківщині, так і поза її межами. В українському культурному просторі він – один із найбільш титулованих композиторів: лауреат Міжнародної премії імені Сергія Кусевицького (США, 1967), Міжнародного конкурсу

композиторів «Gaudeamus» (Нідерланди, 1970), найвищої Державної премії України імені Тараса Шевченка (1995), Народний артист України (1989), нагороджений різноманітними орденами, тощо.

Всі аспекти творчої діяльності композитора, як і його твори, активно досліджуються мистецтвознавцями, музикантами-педагогами та виконавцями. На сьогодні маємо численні наукові публікації, документальні та архівні джерела, інтерв'ю, відгуки в пресі, глибокі та об'ємні авторські коментарі та записи авторських виконань, які допомагають краще осмислити специфіку композиторського стилю В. Сильвестрова. Серед найбільш вагомих – дослідження А. Ільїної, Д. Жалейко, С. Павлишин, Н. Рябухи, Н. Швець та ін. Проте, як зазначає К. Моцаренко, незважаючи на таку кількість матеріалів, фігура В. Сильвестрова та його «життєтворчий метод» певною мірою залишається *terra incognita* – чимось невловимим, що виходить за рамки наукової рефлексії [36, с. 120].

Важливим у контексті представленої розвідки є осмислення камерної специфіки пізнього стилю В. Сильвестрова крізь призму багательності. Традиційно під жанром багателі розуміють камерну інструментальну п'єсу, невелику й нескладну для виконання. Якщо зануритись в етимологію, з французької «*bagatelle*» перекладається як «маленька витончена дрібничка» (наприклад, предмет туалету або ювелірна жіноча прикраса, мініатюрний годинник, медальйон, деталь костюма, бантів, стрічок, зачісок тощо). Окрім названих тлумачень, багателями називали маленькі альтанки, які набули популярності з середини XVIII століття та зазвичай споруджувались у парках Європи.⁷ Усі ці пояснення вказують на камерну специфіку багатель – якості, що набула верховенства у пізній творчості В. Сильвестрова.

В. Сильвестров назвав багателями значну кількість мініатюр (близько 300 п'єс), які, за його свідченням, виникали в його уяві спонтанно, без задуму. Більшість із цих творів було написано у період з 2005 по 2017 роки. Дещо згодом композитор відібрав найкращі, на його погляд, багателі і створив «Цикл циклів»

⁷ <https://slovnnyk.ua/index.php?swrd=%D0%B1%D0%B0%D0%B3%D0%B0%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C>

багателей, який складається з 21-го мікроциклу. Проакцентуємо, що фактично жанр багателі стає провідним у творчості композитора з 2004 року і, як наголошує К. Моцаренко, «виступає у якості стильової домінанти та творчого методу декількох десятиріч» [36, с. 121].

Композитор так характеризує свій багательний стиль: «Основна властивість багательного стилю – бути прозорим, нічим не захарашеним. Такий стиль насправді можна зіставити з «нечуваною простотою», за висловом Бориса Пастернака. Мій багательний стиль для деяких – це свого роду єретизм, примха, дурниця. Однак для того, щоб потрапити в зону „нечуваної простоти“, мені довелося пройти довгий творчий шлях. Думаю, у більш ранньому віці я б теж відреагував на багательний стиль, як на єресь. До нього потрібно прийти, бо, мабуть, його дійсно важко сприймати без підготовки» [55, с. 216].

Сам В. Сильвестров неодноразово пояснював, що він хотів виразити при створенні названих опусів:

«<...> Багателі – це нібито такі зерна. Нібито. Я говорив, що це *тіньова* музика, профіль. Платон розумів ідеї – як зразки <...>. У нашому розумінні, дещо навіть язичницькому, ідеї – це зерна. А зерна відрізняються від сутності якимось непоказним виглядом своїм, вони навіть здаються однаковими, але виходить, що коли їх змочити, з них виростають різні форми» [55, с. 180] (звернімо увагу на ідею зерна – найменшої, «мінімалістичної» субстанції, з якої зростається інтонаційна споруда);

«<...> урок, який музика дає, в тому числі і мені, ось у чому: «дякую Тобі, Господи, що потрібне зробив неважким, а важке – непотрібним» <...> і ти не говориш, що це „свята простота“, а просто говориш „багателі“» [там же, с. 173].

Цікавим є акцентування Ю. Фурдуй на таких авторських метафорах багателей як «мінімум музики», «симфонія дрібниць», «монументалізація дурниць», «епос з нісенітниць», «музика розради», «музичні миті, схоплені на льоту» тощо [там же, с. 159-162]. Очевидно, що всі вони тим чи іншим чином сполучені з ідеєю камерності.

Як зазначалось, одним із головних показників камерності є ліричність висловлювання. Саме ця ліричність, що передбачає інтимність комунікації, є однією з головних координат камерного стилю композитора. Так, в одному з інтерв'ю 2012 року він акцентує: «Я відношу себе до категорії композиторів-ліриків. Для лірика основне мірило у творчості – авторський шлях. Персональність – ось головна ознака ліричного типу висловлення. Я бажаю віднайти й виразити те, що не залежить від часу і має цінну для мене самого».⁸

Проаналізуємо камерну специфіку виконуваних у творчому мистецькому проєкті Чотирьох п'єс ор. 2, які були написані 2006 року і увійшли в «Цикл циклів» багателей. **Перша п'єса** *Wiegenlied/Lullaby* – «Колискова» – камерний жанр найінтимнішої комунікації між матір'ю та дитиною. Як відомо, з давніх давен колискові співались з метою заколисування дитини. За О. Марчун, до характерних ознак колискової пісні належать наступні: монотонний наспів, особлива текстова та музична ритміка, специфічна фонетика, яка наслідує стадії агукування та белькотіння [33, с. 4]. Дослідниця А. Ткач наголошує, що у колискових піснях надзвичайно часто застосовується повторність мотиву, який вирізняється низхідним рухом і невеликою амплітудою (в межах терції або кварта). Заколисування виявляється у специфічному темпоритмі, що імітує процес гойдання або дихання людини у стані спокою. Як правило, колискові виконуються у середньому або нижньому регістрах, у тихій динаміці, щоб не порушити атмосферу спокою [60, с. 183].

Усі названі параметри мають вияв і в аналізованій колисковій В. Сильвестрова: повторюваний «заколискуючий» мотив, «завмирання» на довгих паузах, динаміка, що не виходить за межі *mp* – характеристики, що вказують на камерну специфіку твору. Ідея камерності посилюється невеликим обсягом п'єси – всього чотири сторінки.

Щодо виконавського аспекту, проакцентуємо на складності відтворення авторського тексту, який прописаний надзвичайно деталізовано, з великою кількістю динамічних, агогічних нюансів і вказівок стосовно педалізації. Як

⁸ Валентин Сильвестров: «Мої твори – це музичні метафори...» <https://mus.art.co.ua/valentyn-sylvestrov-moi-tvory-tse-muzychni-metafory/> Друковану версію див.: Музика. 2012. № 5. С. 20–23.

наголошує О. Безбородько, така деталізація визначає головну якість силвестрівської вимови –практично тотальний контроль композитора над виконавською інтерпретацією [4, с. 43].

Надскладним виконавським завданням є оволодіння звуковою атмосферою цієї колискової, що потребує м'якого, майже на рівні «дематеріалізації» невагомому туше, ніжнього доторку до клавіатури, особливого відчуття часу і просторовості звучання. На особливу увагу в аспекті камернізації заслуговує динамічна шкала твору – від *ppp* до *tr*. Окремої майстерності потребує педалізація, яка часто вимагає «вібрування» та вміння «змішувати» обертони за допомогою неповного педального натискання. Окрім названих параметрів, важливою виконавською якістю є вміння «зануритись» у звуковий простір, сконцентруватись на ньому, оскільки в п'єсі відсутній значний динамічний розвиток.

Друга п'єса виконана в жанрі *Pastorale*, який пов'язаний з відтворенням ідеалістичної картини природи. Починається вона несподіваним, доволі короткочасним динамічним сплеском (уже в другій аколладі повертається витончене *piano*) – вперше і востаннє в аналізованому опусі динаміка сягає *forte*. Характер і виконавські завдання п'єси цілком відображені в авторській вказівці – *con moto (poco rubato), impulsive, leggero*. «Примхлива» фактура вимагає детального інтонування, легкого, кришталево витонченого і водночас дуже якісного звуковидобуття. Розмір 3/8 надає п'єсі танцювальності і лише посилює її примхливо-вишуканий характер. Однак найбільшою складністю для інтерпретатора є вказівка *impulsive*, адже для її реалізації практично виключені динамічні засоби, що вимагає майстерного володіння агогікою, найтоншими «відтінками» доторку до клавіатури, рафінованої педалізації.

Третя п'єса називається, власне, багателлю. Вона ще менша за обсягом, ніж попередні – всього три сторінки, і вирізняється появою тендітної, вишукано-кolorистичної мелодії і лаконічно-делікатним супроводом. В попередніх п'єсах мелодія й акомпанемент були ніби переплетені, а основу фразування складали короткі мотиви. У багателі з'являється відчуття безкінечної фрази, яку тонко й

ненав'язливо «відтіняють» прості гармонії. Основним виконавським завдання є пошук колористичності через розшарування фактури. Для досягнення цієї мети при виконанні мелодії доцільно уявити звучання іншого музичного інструменту, наприклад, флейти або сопілки. Зазначимо, що незважаючи на тиху динаміку, необхідним є активний «кінець» пальця, який дозволить досягти потрібного яскравого звучання і тонкого нюансування інтонаційної картини.

Остання п'єса циклу – *Postludium*. Зазначимо, що ідея постлюдійності супроводжує творчість В. Сильвестрова вже з 1970-х років. Постлюдія, поряд із багателлю, стала знаковим жанром у творчості композитора, що підтверджується значною кількістю написаних творів у цьому жанрі: «Постлюдія для скрипки соло» (1981 р.), «Постлюдія DSCH для сопрано для фортепіанного тріо» (1981 р.), «Постлюдія для віолончелі та фортепіано» (1982 р.), «Постлюдія» для фортепіано і симфонічного оркестру (1984 р.), «Чотири постлюдії» ор. 21 (2004 р.), «Три постлюдії» ор. 57 (2005 р.), «Три постлюдії» ор. 64 (2005 р.), «Постлюдія» ор. 5 (2005 р.) та ін. Вони написані як самостійні мініатюри всередині циклів та як окремі цикли постлюдій (наприклад, Три постлюдії ор. 64). Важливо, що сам композитор акцентує на семантиці «прощання» при зверненні до названого жанру і називає свої постлюдії «розтлумаченими миттєвостями» [53, с. 121].

Про семантику завершення свідчить і насиченість музичного простору специфічними формулами «прощання»: великою кількістю кадансів, повторів, мікрорівневих сповільнень, нарешті - різних показників демінуації, як динамічних, так і темпових. Так, практично в кожному такті композитор ставить примітку *ritenuto*, що підсилюється постійним динамічним коливанням у межах *p-pp*. Часта зміна метру (3/8, 2/8, 4/8) створює відчуття нестійкості та «дематеріалізації» – постлюдія звучить, як далекий спогад. Додамо до цього унікальне, надзвичайно детальне нюансування, яке є надскладним з технічної точки зору та потребує активного, ще й різноманітного звуковидобуття на *piano*, специфічного туше, тонкої педалізації тощо. Однак головною виконавською складністю стає активна концентрація на процесі формотворення. Оскільки

мелодичну лінію складає серія коротких мотивів, «роздільність» яких підсилюється динамікою й агогікою, головною умовою об'єднання музичного матеріалу стає занурення виконавця в особливий медитативно-споглядальний стан. Важливо, що такий виконавський стан зовсім не означає розслаблення, а навпаки – потребує значної концентрації на звучанні довгих тривалостей, відчуття «напруги» в паузах, швидкої реакції на найтонші фактурні, динамічні та агогічні зміни.

Таким чином, аналіз циклу Чотири пєси оп. 2 засвідчив унікальність у різноманітності проявів камерної стилістики. Важливо, що в кожній п'єсі параметри камерності виявляються по-різному, потребуючи специфічного виконавського підходу, як-то гра особливим туше, володіння часом, колористичністю звучання, різними прийомами артикуляції, тонкою педалізацією тощо.

Важливим аспектом дослідження проблеми камерності та концертності є співвідношення названих категорій у діяльності виконавців-піаністів. Розглянемо синтетичний виконавський стиль, який поєднує названі категорії на прикладі творчості Володимира Горовиця.

Володимир Самійлович Горовиць — українсько-американський піаніст єврейського походження, який від самого початку свого життєвого шляху був пов'язаний з Києвом. Майбутній піаніст народився у Києві 1 жовтня 1903 року, в родині знаного й заможного київського інженера Самуїла Горовиця. Саме в цьому місті проходило формування і становлення юного В. Горовиця як виконавця. 1913 року В. Горовиць вступив до Київського музичного училища, де приєднався до потужної виконавської традиції київської піаністичної школи. Панорама життєтворчих обставин молодого піаніста склалася досить позитивно. Запорукою цьому були як потужне власне обдарування та працездатність, так і професійне зростання у середовищі талановитих музикантів — представників київської піаністичної еліти світового рівня. Серед педагогів молодого В. Горовиця — видатні піаністи Володимир Пухальський і Сергій Тарновський,

а з 1920 року — Фелікс Блуменфельд — легендарний композитор, диригент, педагог, один із перших ректорів Київської консерваторії. Тож не дивно, що вже в юнацькі роки до репертуару Горовиця входили такі надскладні твори, як «Карнавал» Р. Шумана, балади і скерцо Ф. Шопена, «Картинки з виставки» М. Мусоргського, «Ісламей» М. Балакірева та ін.

Важливим в аспекті пропонованої статті є «генеалогічне древо» піаніста — не лише потужне, але й унікальне: через названих викладачів, представників київської піаністичної школи, В. Горовиць приєднується до традицій фортепіанного мистецтва, родоначальником яких був Людвіг ван Бетховен. Як зазначає Т. Рощина, викладачі В. Горовиця, В. Пухальський і С. Тарновський, є спадкоємцями школи Теодора Лешетицького — учня Карла Черні, який, своєї черги, був вихованцем Бетховена. Таким чином, В. Горовиць безпосередньо продовжував ту саму гілку школи К. Черні, у якій домінували принципи піанізму віденських класиків [44, с. 5].

Зазначимо найважливіші характеристики представників піаністичної школи К. Черні: «бісерна» пальцева техніка; витонченість обробки деталей та завершеність фразування, вокальність та м'якість тону — якості, що характеризують, передусім, камерний тип виконавства. Можливо, останнє й призвело до виникнення унікальної з погляду піаністичної методики гри плоскими пальцями, початок якої — у рекомендаціях першого із вчителів В. Горовиця — В. Пухальського. Саме він запропонував молодому піаністу для максимального досягнення зв'язності та вокальності піаністичного інтонування змінити положення руки та трохи витягнути пальці. Така постановка практично виключає ударний компонент піанізму і є ідеальною для виконання кантилени. Результатом розвитку у цьому напрямку стало формування унікальної мелодизованої техніки В. Горовиця.

Школу Ф. Блуменфельда, у якого В. Горовиць продовжив навчання, можна назвати інтернаціональною, оскільки він був учнем знаного і талановитого музиканта, професора Петербурзької консерваторії Федора Штейна — той свого часу мав творче спілкування з такими видатними представниками романтичного

стилю, як Фредерік Шопен і Роберт Шуман. Вивчення генеалогічних чинників формування В. Горовиця-піаніста свідчить про те, що «інтерпретативний контент музичного твору в його виконавському аспекті багато в чому залежить від виконавських принципів конкретної школи, до якої належить певний виконавець. Естетичні цінності художньої школи, в якій навчався той чи інший музикант, істотно впливають на якість інтерпретації твору» [90, с. 129].

Таким чином, за час навчання у В. Горовиця сформувався самобутній виконавський стиль, що поєднав концертний і камерний типи виконавства. Ще раз акцентуємо: В. Горовиць приєднався до елітарної мистецької генерації, основою піанізму якої складала синтетичні прояви. Серед таких — блискуча віртуозність, масштабність, видовищність — якості, більше типові для концертного виконавства, і водночас, тонка деталізація, інтимність висловлювання, особлива увага до фразування та агогічних факторів — характерні особливості камерної інтерпретації. Актуальною в цьому плані є думка Т. Рощиної: підкреслюючи синтетичні аспекти піанізму В. Горовиця, дослідниця наголосила на таких його характеристиках, як, з одного боку, делікатне туше, співуча фактура, ювелірна обробка форми, а з іншого — масштабність динаміки і найвища енергетична концентрація [44, с. 5].

Аналізуючи синтетичний виконавський стиль, зазначимо: як продемонструвало дослідження аудіо- та відеозаписів В. Горовиця, параметри камерності переважають при репрезентації жанрів, наближених до мініатюри. Серед незліченної кількості виконаних В. Горовицем творів такого роду — сонати Д. Скарлатті, експромти Ф. Шуберта, мініатюри Р. Шумана (з «Дитячих сцен» оп. 15, Новелетти оп. 21 та ін.), Ф. Шопена (мазурки, вальси, етюд, полонези, ноктюрни та ін.), мініатюри Сергія Рахманінова (Прелюдії оп. 32, знаменита «Полька» та ін.), 12 етюдів оп. 8 Олександра Скрябіна та багато іншого. При можливості виконувати названі твори в різних виконавсько-стилістичних координатах В. Горовиць інтерпретує їх саме з позицій камерності. Цей факт підкреслює пріоритет індивідуального аспекту в його виконавстві та доводить правильність думки про те, що «... інтерпретативні можливості

виконавця визначають його здібності як у плані вираження авторської ідеї, так і в контексті розширення композиторського задуму, надання твору свого бачення ...» [90, с. 131].

Взірцем втілення В. Горовицем камерної стилістики виконання є відеозапис сонат Д. Скарлатті. Названий відеозапис був зроблений у 1968 році на великій сцені *Carnegie Hall* — вочевидь, більш сприятливої для концертного стилю виконавства. Утім, геній В. Горовиця долає будь-які умовності та занурює слухацьку аудиторію у шедеври Д. Скарлатті на мінімальній динаміці (практично весь час виконання зберігається *piano*), з надзвичайно детальним інтонуванням, тонким нюансуванням, образним різноманіттям та забарвленим обертоновим звучанням. Виникає відчуття інтимності та простоти висловлювання, що підкреслюється специфічною піаністичною манерою, а саме: низькою постановою, максимально приближеною до клавіш, та пальцями, які водночас нібито не торкаються клавіатури, а здійснюються над нею.

Проте у творчості В. Горовиця широко репрезентований і концертний стиль виконавства. Підтвердженням цього факту є записи сонат Л. ван Бетховена, рапсодій Ф. Ліста, великих творів Ф. Шумана, Ф. Шопена, С. Рахманінова, ін. Мабуть, найпопулярнішим відеозаписом В. Горовиця, який сповна демонструє концертний тип його виконавського стилю, є легендарний телеконцерт 1968 року, де Маестро виконав власну **транскрипцію-варіації на теми з опери Ж. Бізе «Кармен»**. Зазначимо, що серед його чисельних транскрипцій лише названий твір виконувався протягом усієї кар'єри піаніста (що свідчить про незмінну увагу до розвитку власної піаністичної майстерності, яка до кінця життя В. Горовиця досягла феноменального рівня).

Вперше варіації на теми з опери «Кармен», які вражали публіку «диною», стихійною віртуозністю, блискучою технічною майстерністю, масштабністю та міццю — ознаками саме концертного стилю виконавства, були репрезентовані музикантом у концертах 1920-х років, де він часто використовував їх на «біс». Показовим фактом наполегливого самовдосконалення Маестро є те, що названа транскрипція з роками зазнавала змін: з невеличкого ефектного «номера на біс»

вона переросла у масштабну концертну п'єсу, яка й сьогодні часто виконується піаністами — представниками блискучого виконавського стилю. Симптоматично, що Варіації беруть початок із грайливо-інтригуючої теми, з якої драматургія твору формується саме у напрямку концертної стилістики. Поступово Варіації стають загрозливо-стихійними, репрезентуючи у тому числі послідовне ускладнення технічних засобів до рівня трансцендентної віртуозності (велика кількість акордової техніки, октав, хроматичних гам, стрибків, використання усіх регістрів клавіатури).

Таким чином, Володимир Горовиць є виконавцем безмежних художньо-технічних можливостей і потрясаючої артистичної волі. Комплекс позитивних життєтворчих обставин, у тому числі педагогічно-виконавське оточення, вплинули на формування синтетичного виконавського стилю піаніста, який поєднує параметри камерності та концертності — як при інтерпретації різних творів, так і в аспекті вільного поєднання камерного і концертного стилів у виконанні одного опусу.

ВИСНОВКИ

Наукове обґрунтування здійснене на матеріалі виконаних у рамках творчого мистецького проєкту фортепіанних творів XIX-XXI століття, серед яких: Соната Л. ван Бетховена № 32, ор. 111, *c-moll*; Соната Ф. Шуберта *c-moll* D. 958; «Крейслеріана» ор. 16 Р. Шумана; «Сонети Петрарки» № 47, № 104, № 123 Ф. Ліста; Чотири мазурки ор. 30 і Полонез *fis-moll* ор. 44 Ф. Шопена; Фортепіанний цикл «Miroirs» М. Равеля; «Три п'єси на теми лемківських народних пісень» Б. Фільц; Чотири п'єси ор. 2 з циклу «Багателей» В. Сильвестрова.

Згідно поставленої мети наукового обґрунтування було здійснено комплексне дослідження численних музикознавчих матеріалів та проведено власну виконавську роботу над творами творчого мистецького проєкту. У зв'язку із заявленою проблематикою виявлення параметрів концертності та камерності в аспекті виконавського стилю, було проаналізовано та узагальнено основні положення досліджень, що стосуються проблемного корпусу роботи.

1. Диференційовано загальні поняття стилю, музичного стилю та індивідуального виконавського стилю як феномену, що дозволяє визначити специфічні характеристики у трактуванні музичного твору певним виконавцем. До таких дослідники (О. Катрич, В. Москаленко, Ю. Ткач та інші) відносять: соціокультурний контекст, в якому живе виконавець, темперамент, інтелект, ерудиція, характер, смак, оточення; володіння виражальним і технічним арсеналом, здатність до адекватної художньої інтерпретації музичних творів, артистизм, наявність особливого туше тощо.

2. Обґрунтовано основні параметри категорії концертності, які можна сконцентрувати у наступних позиціях:

- принцип концертності не обмежується жанром концерту та реалізується через будь-які жанри і форми (наприклад, fuga, арія, оперна увертюра, камерний ансамбль, симфонія, камерно-вокальний пісенний цикл та інше);

- відповідно, категорія концертності не обмежений жанровою характеристикою і є однопорядковою до категорій «симфонізм», «пісенність», «варіаційність» та ін., що засвідчують певну жанрову якість, яка може існувати поза первинним жанром;
- названому феномену притаманні такі риси, як гра «великим мазком», масштабність формотворення, монументальність, видовищність, віртуозність, плакатність; в інтерпретаційному підході застосовується принцип підвищеної емоційності та репрезентації власного виконавства з акцентом на віртуозності. Водночас – принцип концертності не втілює лише спосіб чи особливу манеру виконання та не зводиться до однієї лише віртуозності;
- до суто піаністичних параметрів концертного виконавства відноситься гра з використанням ваги корпусу та великих м'язів спини, міцний та активний пальцевий удар, здатність до втілення значних динамічних контрастів, яскравий артистизм, вміння запам'ятовувати масштабні за обсягом і змістом твори та концертні програми.

3. Окреслено специфічні характеристики та комплекс виконавських засобів, притаманних категорії камерності; досліджено основні тенденції формування і розвитку названого феномену в історичній динаміці. Доведено, що домінантний комплекс камерного виконавства формується такими показниками:

- інтимність художньої комунікації (комунікація «посвячених»), коли аудиторія є «співрозмовником» і включається в діалог на взаємодоповнюваних та узгоджених засадах;
- майстерність деталізації, нюансування, витонченість володіння туше, що дозволяє відтворити одухотворену атмосферу та занурити слухача в глибинні сфери людських почуттів;
- оволодіння рафінованою звуковою палітрою інструменту, найтоншими відтінками звуко-простору, вишуканість педалізації.

4. Виявлено, що поділ названих категорій концертності та камерності, за рідкими виключеннями (згадаймо принципово камерні «Чотири п'єси ор. 2»

В. Сильвестрова), з плином часу ставав усе більш умовним, що зумовлено не тільки розвиненою образно-інтонаційною палітрою творів, але й **впливом індивідуального виконавського стилю** і змінами в інфраструктурі концертного забезпечення (акустична специфіка залів, тощо). Адже Один і той же твір, завдяки конкретній виконавській інтерпретації, може змінювати свої стилістичні параметри не лише при виконанні різними музикантами, але й за умови його трактовки одним митцем, залежно від багатьох обставин його життєтворчості (період розвитку, емоційний стан, специфіка концертної комунікації, технологічне забезпечення концерту тощо). Так, аналіз «Крейслеріани» Р. Шумана оп. 16 продемонстрував, що рівномірно заявлені параметри камерності та концертності на початку твору в процесі розвитку музичного матеріалу змінили своє співвідношення: камерні характеристики поступились місцем концертним, про що свідчить не тільки масштаб опусу, а й такі параметри, як надзвичайна технічна складність і віртуозність більшості епізодів (1,3,5,7,8 п'єси). Про концертний тип виконання свідчать і значні кульмінаційні піднесення, які вимагають використання ваги руки від плечового суглоба, що надає звучанню масштабності та значущості; вміння швидко переключатись на різноманітні художні образи та бути артистичним, як того вимагає повноцінне концертне виконання масштабних опусів.

5. Досліджено, яким чином феномени концертності та камерності виявляють себе при інтерпретації крупної форми (на прикладі монументальних опусів – Сонати № 32 оп. 111 *c-moll* Л. Ван Бетховена та Сонати D. 958 *c-moll* Ф. Шуберта). Проакцентовано, що складність такої інтерпретації полягає у необхідності охопити ряд дискретних частин у єдине ціле (розподіл циклу на частини; розділів сонатного *allegro*, тощо). Головним завданням виконавця у цьому випадку є створення цілісної та глибокої концепції, яка вимагає масштабності мислення, володіння багатою звуковою палітрою, технічної майстерності, драматизму і, водночас – тонкої ліричності та глибини. Названі параметри потребують володіння піаністичним апаратом та вміння розподіляти вагу руки. Так, віртуозні та технічно складні епізоди вимагають реактивного

«кінця» пальця, використання ваги всього тіла або ваги великих м'язів спини, міцних опор, відточеності та вивіреності рухів тощо. У той же час, ліричні теми камерного спрямування вимагають більш рафінованого - з метою розшарування фактури - розподілу ваги руки, почасти «плаского», чутливого «кінця» пальця, витонченої педалізації тощо. Усвідомлене використання різноманітних піаністичних прийомів відповідно до художніх завдань призводить до збалансованого відтворення характеристик концертності та камерності.

6. Проаналізовано втілення камерної стилістики у жанрі романтичної фортепіанної мініатюри на прикладі Сонетів Ф. Петрарки № 47, № 104, № 123 Ф. Ліста. Важливо, що незважаючи на стійке сприйняття Ф. Ліста в аспекті романтично-концертного типу виконавства, в аналізованому творі композитор майстерно слідує за одухотвореною поезією Ф. Петрарки, створюючи абсолютно камерні композиції. Названі сонети позбавлені показної віртуозності, масштабності та плакатності: це зразок романтичної інтимної лірики. Фактура сонетів надзвичайно деталізована і доволі прозора, вимагає рафінованого піаністичного туше, м'якого і водночас колористичного звучання, витонченого нюансування тощо.

7. Визначено, яким чином камерна специфіка виявляє себе у творчості українських композиторів, зокрема, на прикладі мініатюр Б. Фільц та В. Сильвестрова. Важливо, що камерність у цьому аспекті об'єднує в собі національну інтонаційність, інтимність висловлювання та поетичне світовідчуття. Так, характерними є такі якості, як сповідальність висловлювання, зосередженість на «внутрішній людині», що йде від української кордоцентричної традиції; розкриття поезії «миттєвості» переважно у творах малої форми.

8. Проаналізовано синтетичний виконавський стиль на прикладі творчості В. Горовиця. Визначено, що синтетичним можна назвати такий стиль виконавства, який об'єднує параметри камерності та концертності. У реальній виконавській практиці існує не так багато інтерпретаторів, приналежних до одного стилю виконавства. Як правило, у творчості композиторів і виконавців названі параметри реалізуються у збалансованому співвідношенні, інколи – з

перевагою певного стилю. Наголосимо, що здебільшого йдеться про пріоритетний процес виконавського стилетворення з акцентом чи то на камерній, чи то на концертній специфіці, які підживлюють і, за контрастом, висвітлюють одна одну.

Здійснене дослідження, як і будь-яка наукова робота, є принципово відкритим і має нескінченні перспективи для подальшого розгляду. Серед потенційних дослідницьких проблем вивчення можна назвати проблеми жанрового потенціалу твору в аспекті співвідношення концертності та камерності; вплив виконавської інтерпретації на виявлення семантичного потенціалу твору з позицій концертності та камерності та багато іншого.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агрест-Короткова С. «Ми є законодавцем мод у сучасному світі музики». Газета «День», рубрика «Культура». 22. 04. 2016. № 72–73. URL: <http://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/karmella-cepkolenko-my-ye-zakonodavcem-mod-u-suchasnomu-svitimuzyky>
2. Антонова О. Інструментальний концерт у творчості Франсіса Пуленка: проєкції жанру. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 1 (46). Київ, 2020. С. 43–55.
3. Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 216 с.
4. Безбородько О. «Чому вони бояться?» (Інтерпретація пізньої фортепіанної творчості Валентина Сильвестрова). *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 131. Київ, 2021. С. 38–50.
5. Беренбейн І. Камерність як вияв романтичної рефлексії фортепіанної творчості Миколи Лисенка. Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023. С. 38-41.
6. Белікова В. Фольклорна лексика у творчості Богдани Фільц (на матеріалі циклу «Три п'єси для фортепіано на тему українських народних пісень»). *Наукові записки*. Вип 1 (13), Тернопіль – Київ, 2005. С. 27-31.
7. Варданян О. Жанрово-стильова природа концертності у творчості Арама Хачатуряна: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2021. 19 с.
8. Велика українська енциклопедія. URL : <https://vue.gov.ua/index.php?search=%D0%9A%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%B9>
9. Вовченко Г. «Симфонічні етюд» та «Крейслеріана» Р. Шумана в представництві бідермасрівської і романтичної циклізації фортепіанних мініатюр. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Вип. 2. 2024. С. 261-266.

10. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Киев : Музична Україна, 1973. 310 с.
11. Гумінюк С. , Ринденко О. Інтерпретація творів віденської класики в коментарях Альфреда Бренделя (До питання стилю виконавського коментаря). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 1 (60). Дрогобич, 2023. С. 102–108.
12. Жайворонок Н. Музичне виконавство як феномен музичної культури: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2006. 168 с.
13. Жалейко Д. Китч и его трансформация в творчестве Валентина Сильвестрова: дисс. ...канд. искусствовед.: 17.00.03. Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2016. 205 с.
14. Жаркова В. Музика Клода Дебюссі і Моріса Равеля: сучасний погляд на проблему стильової ідентифікації. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2021. Вип. 130. С. 24–51.
15. Зінська Т. Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця XX-початку XXI століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ : 2011. 204 с.
16. Іванова Ю. Специфіка жанроутворення та явище концертності у сучасній піаністичній творчості : дис. ... канд. мистецтвознав. Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2025. 245 с.
17. Ільїна А. Проблема цілісності в музиці В. Сильвестрова: дис. ...канд. мистецтв: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 229 с.
18. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ...канд. мист. : 17.00.03. Київ, 2000. 17 с.
19. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): дослідження. Дрогобич : Відродження, 2000. 98 с.
20. Козаренко О. Феномен національної музичної мови. Львів: 2000. 284 с.
21. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: автореф. дис. ... д-ра мист. : 17.00.03. Київ, 2001. 23 с.

22. Коменда О. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П. І. Луцьк*, 2009. Вип. 3. С. 66-76.

23. Копылова С. Национально-психологический комплекс – ядро исполнительского стиля. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. Чайковського*. Київ, 1999. Вип. 37. С. 257–264.

24. Коханик І. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 20. С. 44–51.

25. Купріяненко Е. Камерність і ансамблевість як домінуючі принципи музичного мислення. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*. Вип. 9. Харків, 2012. С. 152-154.

26. Лабінцева Л. Концертна діяльність як показник виконавської майстерності музикантів. Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття : матер. конф., 16–17 жовтня 2014 р., м. Київ. С. 297–303.

27. Лінь М. Індивідуальний виконавський стиль піаніста в контексті теорії «ідентичності» Е. Еріксона. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 3-4(56-57), 2022. С. 139–152.

28. Лу До. Жанровий феномен інтермецо у фортепіанній творчості Р. Шумана та Й. Брамса : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Нац. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 197 с.

29. Ляшенко І. Інтернаціональне в національному (До методології вивчення історії музичного професіоналізму на Україні). *Українське музикознавство*. Вип. 8 : (Наук.-методичний міжвідомчий щорічник). Київ : Музична Україна, 1973. С. 3–22.

30. Марчун О. Поетика української народної колискової пісні: мотиви, функції, образи : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.07. Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2005. 170 с.

31. Мкртчян Л. Семантика камерності та концертності у фортепіанній творчості А. Бабаджаняна : наук. обґрунтування... доктора мистецтва. Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2022. 132 с.
32. Москаленко В. Про індивідуально-стильові засади музичного авторства. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 123. 2018. С. 7–16.
33. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. *Часопис національної академії України*. Київ, 2008. Вип. 1. С. 106–111.
34. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство*. Київ, 1998. Вип. 28. С. 48—53.
35. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации: Учебное пособие. Киев: ТОВ «Типографія Клякса», 2012. 272 с.
36. Моцаренко К. Багатель, як мала музична форма в сучасній дослідницькій рефлексії. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2018. Вип. 27. С. 154-169.
37. Павлишин С. Валентин Сильвестров. Київ: Музична Україна. 1989. 87 с.
38. Панова Н. Давидсбюнд Роберта Шумана в авторському слові та поезії фортепіанних творів 1830-х років. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 3. С. 381-385.
39. Повзун Л. І. Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості : дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 478 с.
40. Польська І. Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти: дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2003. 360 с.
41. Польська І. Камерний ансамбль: феноменологія жанру. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2010. Вип. 24. С. 4-14.

42. Ракітянська Л. Кордоцентризм національного музичного мистецтва як основа професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва: емоційно-інтелектуальний дискурс. *Науковий часопис національного педагогічного ун-ту ім. М.П. Драгоманова*. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи. Київ : 2019. Вип. 71. С. 209–212.

43. Ракочі В. Концертність та її трансформація у мадригалах К. Монтеверді. *Науковий журнал Художня культура. Актуальні проблеми*. Вип. 16 (2), с. 75–82.

44. Рощина Т. Імена в історії Київської фортепіанної школи: світло крізь часи / *Київська фортепіанна школа. Імена та часи : колективна монографія / автор проекту – Т. Рощина, авт.-упоряд. Т. Рощина та О. Ринденко*. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2013. С. 3-7.

45. Рябов І. Диференціація виконавців-піаністів (аналіз деяких концепцій ХХ ст.). *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 3, 2014. С. 68-76.

46. Рябуха Н. Звукообраз фортепіано у творчості В. Сильвестрова. *Вісник ХДАДМ*. Харків, 2012. Вип. 3. С. 129–133.

47. Рябуха Н. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ–ХХ століть): дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2004. 201 с.

48. Рябуха Н. Музична мініатюра як предмет культурологічного дослідження. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків, 2008. Вип. 1. С. 73–82.

49. Рябуха Н. Трансформація звукового образу світу в фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід: дис. ... докт. мистецтвознавства. Харків, 2017. 456 с.

50. Самойленко А. Диалог как метод семантической типологии музыки. *Трансформація музичної освіти і культури в Україні*. Матеріали науковотворчої конференції присвяченої 90-річному ювілею з дня заснування Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової. Одеса: 2004. С. 57-66.

51. Самотос М. Концертно-камерне вокальне виконавство в аспекті теоретичного обґрунтування. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка*. Львів, 2013. Вип. 31. С. 184–197.

52. Сидоренко О. Індивідуальний виконавський стиль в системі ансамблевого музикування (на прикладі камерної скрипкової сонати). дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. 200 с.

53. Сильвестров В. Дочекатися музики. Лекції-бесіди. За матеріалами зустрічей, організованих С. Пілютиковим. Київ: Дух і Літера, 2011. 368 с.

54. Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе...: сокровенные разговоры и взгляды со стороны: беседы, статьи, письма. Київ, 2004. 238 с.

55. Сильвестров В. ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ. Встречи с Валентином Сильвестровым. Київ: Дух і Літера, 2012. 408 с.

56. Соломонова О. Про особливості виконавської манери М. П. Мусоргського (до проблеми сміхового аспекту творчості). *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського*. Вип. 8, кн. 5. Київ, 2000. С. 94–103.

57. Соломонова О. Українська музика з єврейським акцентом : «Шість єврейських мелодій» Юрія Іщенка, «Сагре діем» Олега Безбородька. *Науковий вісник національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 139, 2024. С. 75-91.

58. Соломонова О. Специфіка національної ідентифікації в українській академічній музиці: від Миколи Лисенка до сучасності. *Науковий вісник національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 140, 2024. С. 10-25.

59. Сухленко І. Виконавський стиль Володимира Горовиця у руслі розвитку романтичної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харк. нац. ун-т мистец. ім. І.П. Котляревського. Харків, 2011. 16 с.

60. Ткач Ю. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера як предмет теоретичного дослідження. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Вип. 3. 2018. С. 359–366.

61. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. Исследование. Киев : Мин. Культуры Украины, КГК, 1993. 117 с.

62. Тукова І. До визначення поняття «жанровий стиль». *Науковий вісник Національної музичної академії муз України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 38, 2004. С. 27–33.

63. Тукова І. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст. : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І Чайковського. Київ, 2003. 19 с.

64. Фурдуй Ю. Ритмологічні аспекти жанрової еволюції фортепіанної багателі: дис. ...канд. мистецтв.: 17.00. 03. Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 269 с.

65. Чистякова Н. Виконавський стиль у системі категорій «музика» та «гра». *Science of the XXI century: problems and prospects of researches. Proceedings of the International Scientific Conference*. Vol. 5, Варшава, 2017. С. 23 – 25.

66. Швець Н. Про фортепіанний стиль В. Сильвестрова. Деякі спостереження. *Українське музикознавство*. Київ, 1991. Вип. 26. С. 132-145.

67. Яворський Д. Етюд у жанровій системі романтичної фортепіанної творчості (на прикладі опусів Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2016. 202 с.

68. Ян Веньянь Категорія піанізму у контексті виконавської типології фортепіанної творчості : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03. Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2017. 19 с.

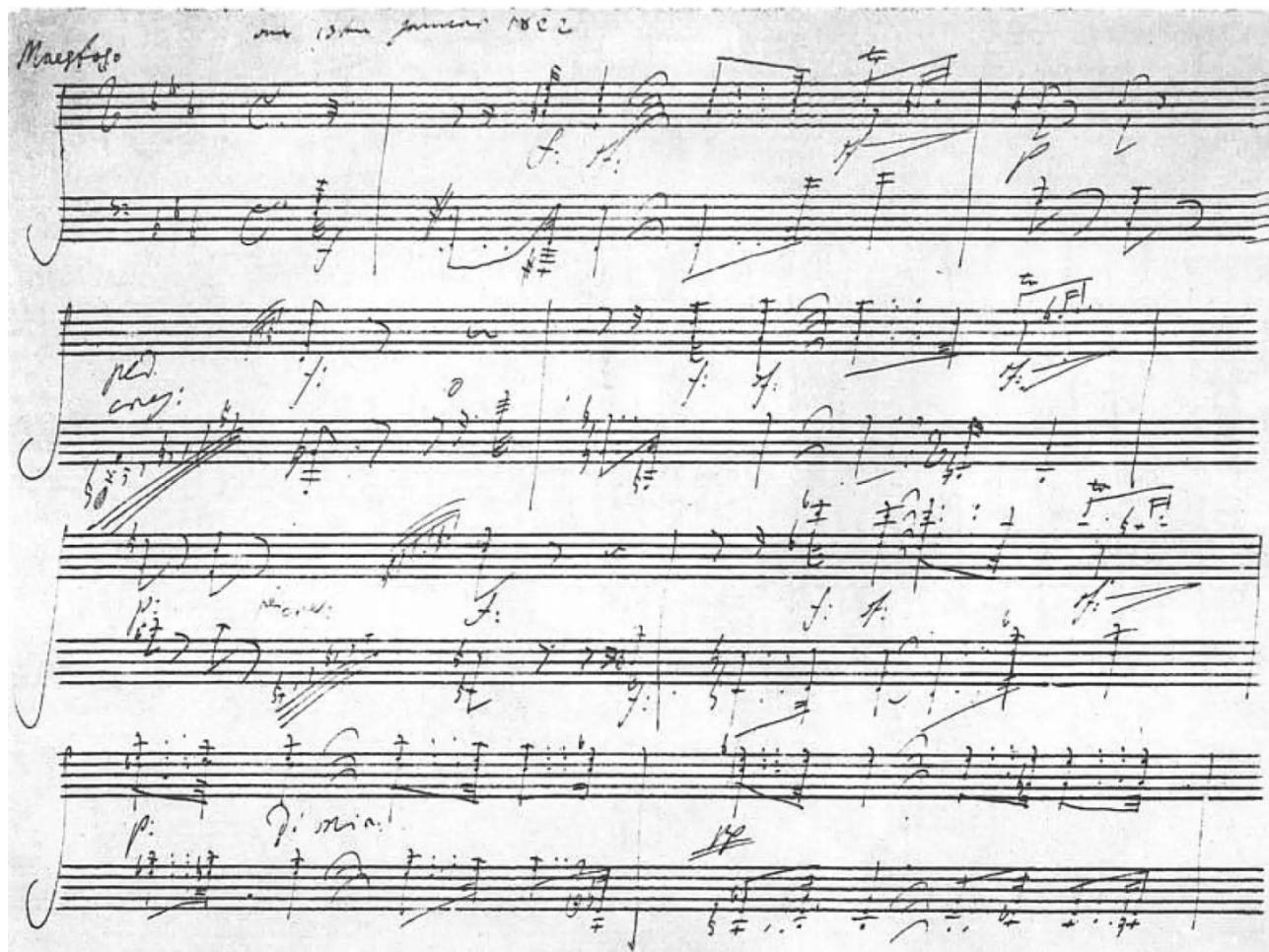
69. Юдкін-Ріпун І. Культура романтики. Київ: ІМФЕ ім. М. Ф. Рильського НАНУ, 2001. 481 с.

70. Boetticher W. Einführung in die musikalische Romantik. Darmstadt, *Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt*, 1983. 336 s.
71. Bonds M. E. A history of music in Western culture – 4th ed. Boston: Pearson Education, Inc, 2013. 689 p.
72. Anderson R. URL : <https://www.tpr.org/arts-culture/2013-04-28/beethovens-ultimate-piano-sonata-no-32-in-c-minor>
73. Caccini G. Le nuove musiche, tr. John Playford and Oliver Strunk, in *Source Readings in Music History*. New York, W.W. Norton & Co., 1950. 156 p.
74. Dahlhaus C., *Performance Practice*, Cambridge University Press. 1989. 190 p.
75. Discours sur le style, édition Pillot, Librairie Salmon, Paris, 1829. P. 3–14.
76. Husarchuk, T. Severynova, M., Derevianchenko, O., Putiatytska, O., & Hnatiuk, L. Spiritual concert in the work of Ukrainian composers: The processes of individualization of the genre archetype. *Linguistics and Culture Review*, 5(S4). 2021. P 988–1003.
77. Hutchings A. *The Baroque Concerto*. London: Faber and Faber, 1961. 363 p.
78. Kilburn N. *The story of chamber music*. United Kingdom: Walter Scott Publishing Co., Ltd., 1904. 252 s.
79. Walker, Alan. *Franz Liszt: The Virtuoso Years, 1811–1847*. Revised ed., Cornell University Press, 1987.
80. Walter J. *Musikalisches Lexikon oder Musikalische Bibliothek*. 1. Ausgabe. Leipzig, 1732. Faksimile-Nachdruck hrsg. von Richard Schaal // *Documenta musicologica*. Kassel ; Basel : Barenreiter-Verlag, 1953. 659 s.
81. Williams P. “French overture conventions in the hands of the young Bach and Handel» in *Bach Studies*, ed. Don O. Franklin (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), c. 187.
82. Haken Sebastian. *Wilhelm Furtwängler: The Conducting Style and the Repertoire*. Indiana University Press, 2007.
83. Huizinga J. *Homo Ludens*. Published 1971 by Beacon Press, 220 p.

84. Mann Thomas Doctor Faustus : the life of the German composer Adrian Leverkühn, as told by a friend. London : Vintage, 1999. 528 p.
85. Martiensen K. A. Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1930. 251 p.
86. Mattheson J. Der Vollkommene Capellmeister 1739. FaksimileNachdruck, Bärenreiter, 1969. 484 s.
87. Neumann F. The Question of Rhythm in the Two Versions of Bach's French Overture, BWV 831. *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel*. Kassel; Hackensack, NJ: Bärenreiter, 1974. P. 183–194.
88. Rink John, Musical Performance: A Guide to Understanding, Cambridge University Press, 2002, p. 78.
89. Rosen Charles. Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion New Haven: Yale University Press, 2002. P. 134.
90. Solomonova O., Ohanezova-Hryhorenko O., Demydova V., Kuchurivskiy Y., Bordonyuk V. Interpretive Content of a Musical Work: The Performing Aspect Convergências. *Revista de Investigação e Ensino das Artes*. T. 16. № 32. 2023. Pp. 125–138. URL : <https://www.scopus.com/pages/publications/85178414412>
91. Schumann R. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. London: Gregg Publishing, 1969. 1116 c.
92. Talbot M. The Italian concerto in the late seventeenth and early eighteenth centuries. *The Cambridge Companion to the Concerto*. Cambridge University Press, 2005. P. 35–52.
93. Tintner L., Performing Composers: Studies in Interpretation, 2010, p. 45.
94. Música de cambra. URL : <https://www.encyclopedia.cat/gran-encyclopedia-de-la-musica/musica-de-cambra>
95. Ulrich H. Chamber music. URL : <https://www.britannica.com/art/chamber-music>

ДОДАТКИ

ДОДАТОК 1. Рукопис Л. ван Бетховена. Вступ до Сонати 32 оп. 111



ДОДАТОК 2

КРИТЕРІЙ	КОНЦЕРТНІСТЬ	КАМЕРНІСТЬ
Специфіка концертної обстановки	Велика сцена, публічне виконання	Невелике приміщення, інтимний простір, вузьке коло слухачів
Характер вираження	Ефектність, зовнішня експресія, драматизм	Стриманість, глибина, емоційна делікатність
Характер звучання	Потужне, яскраве, оркестрове	Прозоре, деталізоване, часто тихе
Фактура	Щільна, віртуозна, багатошарова	Тонка, філігранна, прозора
Технічна складність	Часто демонстративно-віртуозна	Контроль над деталями, специфічне туше
Образно-семантична спрямованість	Узагальнена, героїчна, масштабна	Особиста, інтимна, психологічна
Тип драматургії	Контрастна, інколи конфліктна, кульмінаційна	Часто безконтрастна, фрагментарна або медитативна
Спосіб комунікації з аудиторією	Декларативний, публічний	Діалогічний, особистісний
Композитори та виконавці (умовно)	Ференц Ліст, Антон Рубінштейн, Артур Рубінштейн, Марта Аргеріх, Олексій Гринюк та ін.	Глен Гульд, Олександр Скрибін, Володимир Софроніцький, Юрій Глущенко та ін.