

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО  
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

*Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису*

**ЛОПАТИНСЬКИЙ РОМААН ІЛЛІЧ**  
УДК 780.616.432.083:78.09:781.68(043)

**НАУКОВЕ ОБГРУНТУВАННЯ  
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЕКТУ  
ІНТЕРПРТАЦІЯ ТВОРІВ МАЛОЇ ФОРМИ  
ЯК ТВОРЧА ПЛАТФОРМА ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ  
(НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПАННОЇ ТВОРЧОСТІ  
Й. БРАМСА ТА Б. БАРТОКА)**

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



Р. І. Лопатинський

Творчий керівник та  
науковий консультант:  
кандидат мистецтвознавства, доцент

**Ринденко Оксана Валеріївна**

**КИЇВ – 2024**

## **ЗМІСТ**

<b>Вступ.....</b>	<b>10</b>
<b>Розділ I. Деякі змістовні та структурні координати феномену виконавського стилю в музичному мистецтві .....</b>	<b>22</b>
<b>Розділ 2. Інтерпретація фортепіанних творів малої форми у творчості Й. Брамса (на прикладі «Фантазії для фортепіано» твір 116, «Три інтермецо для фортепіано» твір 117, «Шість п'єс для фортепіано» твір 118 та «Чотири п'єси для фортепіано» твір 119) .....</b>	<b>47</b>
<b>2.1. Особливості музичного мислення Й. Брамса в жанрі фортепіанної мініатюри .....</b>	<b>50</b>
<b>2.2. Фортепіанні твори пізнього періоду творчості Й. Брамса .....</b>	<b>56</b>
<b>2.2.1. «Фантазії для фортепіано» твір 116 .....</b>	<b>56</b>
<b>2.2.2. «Три інтермецо для фортепіано» твір 117 .....</b>	<b>62</b>
<b>2.2.3. «Шість п'єс для фортепіано» твір 118 .....</b>	<b>66</b>
<b>2.2.4. «Чотири п'єси для фортепіано» твір 119.....</b>	<b>71</b>
<b>Розділ 3. Інтерпретація фортепіанних творів малої форми у творчості Б. Бартока (на прикладі «Двох румунських танців» твір 8А, «Сюїти для фортепіано» твір 14 та «Трьох етюдів» твір 18) .....</b>	<b>76</b>
<b>3.1.1. Особливості фортепіанної спадщини Б. Бартока.....</b>	<b>79</b>
<b>3.1.2. «Два румунські танці для фортепіано» твір 8а .....</b>	<b>82</b>
<b>3.1.3. «Сюїта для фортепіано» твір 14 .....</b>	<b>85</b>
<b>3.1.4. «Три етюди для фортепіано» твір.....</b>	<b>89</b>
<b>Висновки.....</b>	<b>93</b>
<b>Список літератури та використаних джерел .....</b>	<b>96</b>

## АНОТАЦІЯ

*Лопатинський Р. І.* Інтерпретація творів малої форми як творча платформа виконавського стилю (на прикладі фортепіанної творчості Й. Брамса та Б. Бартока) — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтв за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2024.

**Актуальність.** Теоретичне осмислення феномену виконавського мистецтва в його розмаїтті аспектів, сукупності складових, компонентів, дотичних проблем та різних контекстних площин, зокрема в аспекті жанру твору малої форми впродовж музично-історичного процесу завжди було на вістрі творчих інтересів композиторів та виконавців. Мініатюра як окрема жанрова одиниця або складова добірки, збірки, циклу чи опусу майже завжди була чи не найпоширенішою формою втілення творчої рефлексії. Тому, концентрація творчого проекту та його наукового обґрунтування на проблемі інтерпретації творів малої форми власне в аспектах виконавського кута зору видається досить затребуваною та актуальною. Адже обсяг творів в жанрів малої форми стає чимдалі все більш чисельним, фортепіанна мініатюра презентована у всіх можливих музичних стилях, сети творів цього жанру з абсолютно безмежною кількістю варіантів та комбінацій є присутніми як у концертних програмах видатних виконавців, так і в програмах конкурсних змагань піаністів, а також в навчальному процесі всіх ланок музичної освіти.

Представлені виконавські розвідки програм з творів малої форми в різних компаративних контекстах є результатом поєднання теоретичного та практичного дискурсів. Всі обґрунтування й спостереження кристалізувалися у процесі виконавської інтерпретації програм творчого мистецького проекту. За темою творчого мистецького проекту презентовано три сольні *програми* (на основі декількох концертних та конкурсних апробацій), які складені зокрема з творів малої форми в різних компаративних контекстах з творами інших жанрів та стилів, а також двох монографічних сетів фортепіанних мініатюр Й. Брамса та Б. Бартока:

- «Прелюдії та Музичні моменти» — програма: С. В. Рахманінов «Прелюдія соль мінор» твір 23, «Прелюдії сі бемоль мінор, мі мінор, соль дієз мінор, сі бемоль мажор» твір 32, «Шість музичних моментів» твір 16 (програма була презентована до початку повномасштабного вторгнення);

- «Соната та Концерт в творчості майстрів фортепіанної мініатюри» — програма: С. В. Рахманінов «Соната № 1» твір 28, П. І Чайковський «Концерт для фортепіано з оркестром № 1» твір 23 сі бемоль мінор (програма була презентована до початку повномасштабного вторгнення);
- «Два виконавських цикли з творів Брамса та Бартока» — програма: Й. Брамс «Капричіо ре мінор» та «Інтермецо мі мажор» з циклу «Сім фантазій» твір 116, «Інтермецо мі бемоль мажор» з циклу «Три інтермецо» твір 117, «Балада соль мінор» та «Романс фа мажор» з циклу «Шість п'єс для фортепіано» твір 118, «Інтермецо мі мінор» та «Рапсодія мі бемоль мажор» з циклу «Чотири п'єси для фортепіано» твір 119; Б. Барток «Два румунських танці» твір 8а, «Сюїта для фортепіано» твір 14 (*Allegretto, Scherzo, Allegro molto, Sostenuto*), «Три етюд» твір 18.

Таке розширення контексту фортепіанних програм з творів малої форми у поєднанні з аналітичними розвідками тексту фортепіанних мініатюр Й. Брамса та Б. Бартока дають більш чітке уявлення про інтерпретаційний потенціал виконуваних творів та дозволяє ефективно та повноцінно пройти всі етапи їх виконавської інтерпретації. Піаністичне засвоєння тексту творів концертних програм проходило в паралелі з аналітичними розвідками обраних творів, що відзначилося не тільки на темпах і якості творчого та піаністично-практичного засвоєння музичного тексту концертних програм, але й побудувати та обґрунтувати програмні сети як монографічні хронографічні добірки, що розгортають фортепіанну творчість Й. Брамса і Б. Бартока в певній жанровій перспективі та стильовій прогресії. Це становить **наукову новизну** наукового обґрунтування та творчого мистецького проекту.

У розділі І «Деякі змістовні та структурні координати феномену виконавського стилю в музичному мистецтві» заявлена проблематика артикулюється в дослідницьких вимірах сучасних реалій. Ґрунтовні розвідки вітчизняних музикознавців різних аспектів феномену подаються в контекстних компаративах зарубіжних науковців. Виконавський вибір репертуару в його частині стильової атрибуції та жанрової визначеності творів концертної програми піаніста висвітлюється як важливий та показовий стилеутворюючий фактор комплексу виражальних виконавських засобів та виконавського стилю в цілому. Типи концертних програм систематизовано на базі аналізу їх репертуарного змісту, жанрових і стильових акцентів та драматургічної побудови (монографічні та моно жанрові концертні програми, програми хронологічного типу, панорамні хрестоматії певного музичного жанру тощо). Підкреслюється трьохфазова структура процесу виконавської інтерпретації в концертній програмі: вибір та побудова концертної програми

– опанування тексту музичних творів програми (художнє, теоретичне й практичне) – концертний виступ як актуалізація музичного тексту в його цілісності. В опорі на існуючі теоретичні напрацювання формулюються деякі принципи та особливості виконавського дискурсу концертної програми з творів малої форми в проекції на певні стильові та жанрові виклики цих програм.

Розділ II «Інтерпретація фортепіанних творів малої форми у творчості Й. Брамса (на прикладі «Фантазії для фортепіано» твір 116, «Три інтермецо для фортепіано» твір 117, «Шість п'єс для фортепіано» твір 118 та «Чотири п'єси для фортепіано» твір 119)» присвячено огляду основних рис фортепіанного стилю композитора та особливостей музичного мислення Й. Брамса в жанрі фортепіанної мініатюри. Фортепіанне інтермецо подається як важливий стильовий маркер індивідуального почерку композитора. Цикли п'єс, з яких складався програмний сет творчого мистецького проекту проаналізовано в аспектах композиційної побудови, інтонаційної специфіки та ладо-гармонічної мови, що є вирішальною умовою їх швидкого опанування на шляху до концертного виступу як актуалізації музичного тексту як художньої цілісності.

У розділі III «Інтерпретація фортепіанних творів малої форми у творчості Б. Бартока (на прикладі «Двох румунських танців» твір 8А, «Сюїти для фортепіано» твір 14 та «Трьох етюдів» твір 18)» висвітлено деякі аспекти інтерпретації фортепіанної творчості Б. Бартока у панорамній перспективі доробку видатного композитора та концертного піаніста першої половини ХХ сторіччя в акценті на його композиторські твори у жанрі фортепіанної мініатюри та їх авторське виконання. Дослідження феномену виконавської творчості піаніста та композитора в контексті процесу взаємовпливів різних сфер діяльності музиканта прояснює шляхи розуміння власне бартоківського виконавського та композиторського стилю а також механізмів та факторів формування індивідуального авторського стилю. Твори малої форми в творчості Б. Бартока подаються як один з його вагомих жанрових та композиційних пріоритетів. Огляд основних стильових та композиційних особливостей фортепіанної мініатюри та її виконавської інтерпретації демонструє композиторські пріоритети на теренах вирішення співвідношення фольклорної природи тематизму та новітніх технік сучасної музичної мови, а також артикулює основні риси виконавського стилю композитора-піаніста. Музичний текст твору розглядається платформа взаємодії авторського композиторського та виконавського стилю митця.

Визначаючи основні етапи виконавського дискурсу як процесу, що включає етапи вибору та побудови концертної програми – опанування тексту

музичних творів програми (художнього, теоретичного й практичного) – концертного виступу як актуалізації музичного тексту в його цілісності, слід зазначити, що інтерпретація програмних сетів мініатюр в рамках творчого мистецького проекту є дуже продуктивною для вирішення складних та багатофункціональних завдання піаніста-виконавця. Творчий задум, виконавське опанування та втілення певної програми з творів малої форми як цілісного макроциклу потребує від піаніста глибокого дослідження тексту творів, використання принципів драматургії в розташуванні мініатюр в послідовності, знання особливостей психології сприйняття музичних образів в їх звучанні тощо. При чому всі ці ніби суто теоретичні, «непіаністичні» або додаткові завдання насправді не обмежені етапом первинного аналітичного опанування програми, навпаки, – ці функції піаніста як дослідника, режисера та психолога у випадку виконання концертної програми з творів малої форми не втрачають своєї актуальності впродовж всього процесу інтерпретації від задуму до виконання на сцені, а в певні моменти є навіть більш вирішальними, ніж його суто піаністичні практики.

**Ключові слова:** виконавська інтерпретація, виконавський стиль, виконавські засоби виразності, текст музичного твору, композиторські засоби виразності, твори малої форми, фортепіанна мініатюра, фортепіанний репертуар, концертна програма, фортепіанна творчість Йоганнеса Брамса, фортепіанна творчість Бели Бартока.

## SUMMARY

*Lopatynskyi R. I.* Interpretation of small form works as a creative platform of performing style (on the example of the J. Brahms' and B. Bartok's piano works).  
— Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Scientific substantiation of the creative art project for the degree of Doctor of Arts in the specialty 025 “Musical Art” (field of study 02 “Culture and Arts”).  
—Ukraine National P. Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2024.

**Relevance.** The theoretical understanding of the phenomenon of performance art in its variety of aspects, a set of constituents, components, tangential problems and various contextual planes, in particular in the aspect of the genre of a small-form work throughout the musical-historical process, has always been at the forefront of the creative interests of composers and performers. A miniature as a separate genre unit or a component of a selection, collection, cycle or opus was almost always the most common form of creative reflection. Therefore, the concentration of the creative project and its scientific substantiation on the problem of interpretation of works of small form actually in aspects of the

performance angle seems to be quite in demand and relevant. After all, the volume of works in the genres of small form is becoming more and more numerous, the piano miniature is presented in all possible musical styles, sets of works of this genre with an absolutely unlimited number of options and combinations are present both in concert programs of outstanding performers and in the programs of competitive competitions of pianists, as well as in the educational process of all branches of music education.

The presented executive explorations of programs from works of small form in various comparative contexts are the result of a combination of theoretical and practical discourses. All justifications and observations were crystallized in the process of executive interpretation of the programs of the creative art project. Based on the theme of the creative art project, three solo programs are presented (based on several concert and competition approbations), which consist in particular of small-scale works in various comparative contexts with works of other genres and styles, as well as two monographic sets of piano miniatures by J. Brahms and B. Bartok:

- “Preludes and Musical Moments” — program: S. V. Rachmaninov “Prelude in G minor” opus 23, “Preludes in B flat minor, E minor, G sharp minor, B flat major” opus 32, “Six musical moments” opus 16 (the program was presented before the start of a full-scale invasion);

- “Sonata and Concerto in the works of masters of piano miniature” — program: S. V. Rachmaninov “Sonata No. 1” opus. 28, P. I. Tchaikovsky “Concerto for Piano and Orchestra No. 1” opus 23 in B flat minor (the program was presented to the beginning of a full-scale invasion);

- “Two performance cycles from the works of Brahms and Bartok” — program: J. Brahms “Capriccio in D minor” and “Intermezzo in E major” from the cycle “Seven Fantasias” opus 116, “Intermezzo in E flat major” from the cycle “Three Intermezzos” opus 117, “Ballad in G minor” and “Romance in F major” from the cycle “Six pieces for piano” opus 118, “Intermezzo in E minor” and “Rhapsody in E flat major” from the cycle “Four pieces for piano” opus 119 ; B. Bartok “Two Romanian Dances” opus 8a, “Suite for piano” opus (Allegretto, Scherzo, Allegro molto, Sostenuto), “Three Etudes” opus 18.

This expansion of the context of piano programs from works of small form, in combination with analytical explorations of the text of piano miniatures by J. Brahms and B. Bartok, gives a clearer idea of the interpretive potential of the performed works and allows you to effectively and fully go through all stages of their performance interpretation. The pianistic assimilation of the text of the works of the concert programs took place in parallel with the analytical explorations of the selected works, which was noted not only for the pace and quality of the

creative and pianistic-practical assimilation of the musical text of the concert programs, but also to build and substantiate the program sets as monographic chronographic selections that unfold the piano creativity J. Brahms and B. Bartok in a certain genre perspective and stylistic progression. This constitutes the scientific novelty of scientific substantiation and creative artistic project.

In Chapter I “Some meaningful and structural coordinates of the phenomenon of performance style in musical art”, the stated problem is articulated in the research dimensions of modern realities. In-depth investigations of various aspects of the phenomenon by domestic musicologists are presented in the context comparatives of foreign scientists. The performance choice of the repertoire in its part of stylistic attribution and genre definition of the works of the pianist's concert program is highlighted as an important and demonstrative style-forming factor of the complex of expressive performance features and performance style as a whole. The types of concert programs are systematized based on the analysis of their repertoire content, genre and style accents, and dramaturgical construction (monographic and mono-genre concert programs, chronological type programs, panoramic anthologies of a certain musical genre, etc. The three-phase structure of the process of performing interpretation in concert programs is emphasized: selection and construction of the concert program - mastering the text of the musical works of the program (artistic, theoretical and practical) - the concert performance as the actualization of the musical text in its integrity. Based on the existing theoretical studies, some principles and features of the performance discourse of the concert program are formulated from works of small form in the projection of certain styles. and genre challenges of these programs.

Chapter II “Interpretation of piano works of small form in the works of J. Brahms (using the example of “Fantasias for Piano” opus 116, “Three Intermezzos for Piano” opus 117, “Six Pieces for Piano” opus 118 and “Four Pieces for piano” opus 119)” is devoted to an overview of the main features of the composer's piano style and the peculiarities of J. Brahms' musical thinking in the genre of piano miniatures. The piano intermezzo is presented as an important stylistic marker of the composer's individual handwriting. The cycles of plays that made up the program set of the creative art project were analyzed in terms of compositional structure, intonation specificity and lato-harmonic language, which is a crucial condition for their rapid mastery on the way to a concert performance as an actualization of the musical text as an artistic integrity.

Chapter III “Interpretation of piano works of small form in the work of B. Bartok (using the example of “Two Romanian Dances” opus 8A, “Suites for piano” opus 14 and “Three etudes” opus 18)” highlights some aspects of the interpretation of B. Bartok's piano work in a panoramic perspective of the work of



the outstanding composer and concert pianist of the first half of the 20th century with an emphasis on his compositions in the genre of piano miniatures and their authorial performance. The study of the phenomenon of the performance work of the pianist and the composer in the context of the process of mutual influences of various spheres of the musician's activity clarifies the ways of understanding Bartok's performance and composition style as well as the mechanisms and factors of the formation of an individual author's style. The works of B. Bartok are presented as one of his significant genre and compositional priorities. An overview of the main stylistic and compositional features of the piano miniature and its performance interpretation demonstrates the composer's priorities in the field of solving the folkloric nature of thematism and the latest techniques of modern musical language, and also articulates the main features of the performance style of the composer-pianist. The musical text of the work is considered a platform of interaction of the author's compositional and performing style of the artist.

Determining the main stages of performance discourse as a process that includes the stages of choosing and building a concert program - mastering the text of the musical works of the program (artistic, theoretical and practical) - concert performance as the actualization of the musical text in its entirety, it should be noted that the interpretation of the program sets of miniatures within of a creative artistic project is very productive for solving complex and multifunctional tasks of a pianist-performer. The creative idea, executive mastery and implementation of a certain program of small-form works as a complete macrocycle requires a pianist to deeply study the text of the works, use the principles of dramaturgy in the arrangement of miniatures in a sequence, know the peculiarities of the psychology of the perception of musical images in their sound, etc. Moreover, all these seemingly purely theoretical, "non-pianist" or additional tasks are not really limited to the stage of primary analytical mastery of the program, on the contrary - these functions of the pianist as a researcher, director and psychologist in the case of performing a concert program of small-form works do not lose their relevance throughout of the process of interpretation from conception to performance on stage, and in certain moments are even more decisive than his purely pianistic practices.

**Key words:** performance interpretation, performance style, performance means of expression, musical text, composer's expression features, small form works, piano miniature, piano repertoire, concert program, Johannes Brahms' piano art, Bela Bartok's piano art.

## ВСТУП

Теоретичне осмислення феномену виконавського мистецтва в його розмаїтті аспектів, сукупності складових, компонентів, дотичних проблем та різних контекстних площин впродовж музично-історичного процесу завжди було на вістрі інтересів музикантів та дослідників. Відокремлюючи поле уваги від трактатів та методичних праць часів античності, Ренесансу та Середніх віків та фокусуючи його на історичному тлі розвитку клавірного та фортепіанного виконавства, слід підкреслити, що історичні пам'ятки слова про музику більш ніж трьохсотрічної історії фортепіано завжди були в тісному співвіднесенні глибоких філософських рефлексій та музичних теорій з проблематикою виконавства як мистецтва і в проекції роздумів та досліджень феномену виконавства в цілому на окремі терени мистецтва гри на інструменті, такі як музична інтерпретація, виконавське музикознавство та музична педагогіка в її самому широкому розумінні. Це свідчить про глибоку традицію вивчення феномену виконавського мистецтва в нерозривному зв'язку з різнорівневими аспектами музичної науки у жанрі музично-теоретичного трактату. При чому їх автори, видатні музиканти XVII – XVIII століть дуже прискіпливо та деталізовано викладали свої погляди на саме виконавський ракурс музичного мистецтва, а саме питання налаштування інструменту, оволодіння майстерністю акомпанементу та гри в усіх її можливих аспектах, від правил орнаментики та підбору аплікатури до манери туше на клавірі, методів розвитку пальцевої техніки та принципів підбору репертуару.

Як зазначає Н. І. Лисіна у своїй статті «Педагогічні погляди французьких клавесиністів», аналізуючи ці теоретичні праці, «О. Д. Алексєєв їх характеризував таким чином: “Природно, що не все в цих теоретичних працях рівною мірою близьке сучасному читачеві. У деяких висловлюваннях майстрів минулого чути відгомін філософських та естетичних ідей, що

являють вже пройдений етап розвитку людської думки. Дещо з них здається застарілим з точки зору сучасного рівня теорії, загальної і фахової, фортепіанної педагогіки. Але найкращі думки цих прекрасних музикантів зберігають свою значущість дотепер» [27, с. 83]. Концентрація творчого проекту та його наукового обґрунтування на проблемі інтерпретації творів малої форми власне в аспектах виконавського кута зору видається й на сьогодні затребуваною. Адже обсяг творів в жанрів малої форми стає чимдалі все більш чисельним, фортепіанна (клавірна) мініатюра презентована у всіх можливих музичних стилях, сети творів цього жанру з абсолютно безмежною кількістю варіантів та комбінацій є присутніми як у концертних програмах видатних виконавців, так і в програмах конкурсних змагань піаністів, а також в навчальному процесі всіх ланок музичної освіти.

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Жанр твору малої форми протягом історії фортепіанного мистецтва завжди знаходився в полі зору композиторів та виконавців. Мініатюра як окрема жанрова одиниця або складова добірки, збірки, циклу чи опусу майже завжди була чи не найпоширенішою формою втілення авторського задуму: і в період панування мистецтва бароко та рококо, і, безумовно, в епоху композиторів романтиків, для яких саме цей жанр давав широку й вільну від строгих композиційних рамки витончених емоційних відтінків почуття, і в мистецтві ХХ – ХХІ століть з його ескізами та замальовками імпресіоністів, відродженими бароковими канонами неокласиків, відмовою багатьох сучасних композиторів від самої ідеї сонатності тощо. Виключення панування жанру мініатюри стало мистецтво класицизму, коли були ідеї універсалізму та мистецьких прагнень відтворити в музичному творі світоустрій висунули на п'єдестал симфонічну концепцію та жанри великого масштабу.

З іншого боку, саме твір малої форми отримав високий статус найпоширенішого та «безкордонного», адже він доступний для виконавської аудиторії будь-якого рівня підготовки: від початківця-любителя, фахово спрямованого учня або студента до справді великого митця. Саме через

вивчення та виконання мініатюр молодий піаніст опановує володіння виразністю музики в її різноманітті образів та характерів. Невеликий об'єм фортепіанної мініатюри дозволяє йому не тільки познайомитись хоча б у першому читанні з широким колом композиторських стилів та шкіл, але й зважаючи на доволі обмежений часовий простір розгортання мініатюри, вдосконалити свій арсенал засобів виразності та розвинути можливості музичної пам'яті й техніки.

В той же час митці справді концертного рівня часто обирають мініатюру, твір малої форми (і не тільки у складі циклу або опусу) як базовий жанр для спілкування зі слухачем, – адже саме мініатюра дає майстру можливість якомога найширшої панорами відтінків почуття, але зважаючи на свої маленькі розміри є найдемократичнішим жанром для сприйняття слухацькою аудиторією, яка сьогодні, в свою чергу, безсумнівно зазнала впливу сучасного інформаційного потоку і так званого «кліпового» мислення. В бісах або анкорах, які також зазвичай представляють жанр твору малої форми, митець часто використовує можливість зняття емоційної напруги після концертної програми, або використовує мініатюру як місток до відкритого, щирого й довірливого спілкування.

Окремого слова потребує включення творів малої форми у програму конкурсного змагання молодих професійних піаністів. Зазвичай більшість обов'язкових конкурсних творів представляє саме цей жанр. Також він стає справді незамінним в умовах виконання жорстких регламентів програмних вимог та тривалості виступу. Саме твори малої форми дозволяють конкурсанту продемонструвати якомога більш широке коло своїх можливостей.

Тому з огляду на важливість жанру твору малої форми у виконавському мистецтві, вивчення та заглиблення у процес його інтерпретації є безперечно постійно діючою продуктивною цариною для піаніста-виконавця, адже накопичення нового репертуару (за кількісним та якісним, тобто стильовим показниками), безмежна множинність програмних

контекстів і навіть зміна мод та тенденцій тощо кожного разу висуває перед музикантом нові умови.

Фортепіанна спадщина Йоганеса Брамса (1833 – 1897) в його широкій жанровій палітрі є безумовно дуже популярною як у середовищі виконавців, так і серед слухачів. Його величні концерти для фортепіано з оркестром («Концерт № 1 для фортепіано з оркестром ре мінор» твір 15 (1858) та «Концерт № 2 для фортепіано з оркестром сі бемоль мажор» твір 83 (1881)), що є окрасою прославлених концертних залів та потужних музичних фестивалів класичної музики, завжди викликали цікавість багатьох видатних піаністів, а також викликали хвилю слухацького ентузіазму. До речі, у вимогах багатьох провідних міжнародних фортепіанних конкурсів майже завжди можна знайти для вибору ці концерти, оскільки виконання цих трансцендентальних за масштабом образно-драматургічної концепції і складністю фактурної реалізації авторського тексту фортепіанні концерти Й. Брамса стоять на одному з найвищих щаблів виконавської майстерності піаніста. Не менш відповідальними для виконавця є й брамсівські фортепіанні сонати («Соната до мажор № 1» твір 1 (1853), «Соната фа дієз мінор № 2» твір 2, (1852), «Соната фа мінор № 3» твір 5, (1853)) й варіаційні цикли («Варіації на тему Шумана» твір 9 (1854), «Варіації на тему Генделя» твір 24 (1861), «Варіації на тему Паганіні твір 35» (1863)). Вони окремо та в різних доповненнях є фундаментом програми концертного відділу або цілого концерту. Але найбільшою за обсягом та варіабельністю можливостей в побудові концертної програми є спадщина композитора у жанрі творів малої та середньої форми (опуси всі з кількістю п'єс). Саме ця частина фортепіанного доробку Й. Брамса стала основою для складення сету різних за авторським визначенням жанру творів малої та середньої форми. Стратегія формування підбірки, свого роду оригінального «виконавського макроциклу» була спрямована на ідею «галерейної презентації» жанрового, композиційного та емоційного образу романтичної брамсівської мініатюри в цілому. Програма концертного відділу складається з «Капричіо ре мінор»

твір 116 № 1, «Інтермецо мі мажор» твір 116 № 6, «Інтермецо мі бемоль мажор» твір 117, «Балади соль мінор» твір 118 № 3, «Романсу фа мажор» твір 118 № 5, «Інтермецо мі мінор» твір 119 № 2 та «Рапсодії мі бемоль мажор» твір 119 № 4, виконуваних як велика циклічна побудова з різножанрових мініатюр та п'єс.

Мистецтво Бели Бартока – блискучого піаніста, провідного композитора ХХ століття, просвітника та сміливого експериментатора завжди є жаданим в фортепіанних та симфонічних програмах. Його фрескові фортепіанні концерти (перерахунок) та сонати Соната та для двох фортепіано з опусами) представляють новий звуковий образ фортепіано ударно-безпедальний, резонуючий в чітко окреслених танцювальних фольклорних та авангардних ритмах. Ці монументальні шедеври музики ХХ століття по праву є окрасою репертуару провідних виконавців світу. В той же час, в області мініатюри в доробку Б. Бартока ми знаходимо великий обсяг різнопланових творів за формою, об'ємом і стильовими орієнтирами. Найбільшою популярністю користуються його «Allegro barbaro» BB 63/Sz. 49 (1911), твір, який є символом невпинної енергії нового часу і в концертних залах часто стає ефектним твором на біс; унікальний цикл зі ста п'ятдесяти трьох п'єс у шести зошитах «Мікрокосмос» BB 105/Sz. 107 (1926–1939), який є справжнім першим словником сучасної композиторської мови для багатьох поколінь молодих піаністів; беззаперечний хіт «П'ять румунських танців» BB 68/Sz. 56 (1915), який є абсолютним рекордсменом за кількістю перекладень та аранжувань і завжди гаряче сприймається публікою; численні багателі, сюїти та транскрипції. Основою бартоківського сету творчого проекту та пропонованого дискурсу стали його твори малої форми в різних жанрових нахилах та «вагових категоріях: це «Два румунські танці» твір 8a (1910), «Сюїта для фортепіано» твір 14 BB 62/Sz. 70 (1916) та «Три етюд для фортепіано» твір 18 BB 81/Sz. 72 (1918). Кожен з обраних творів представляє типову для композитора образно-інтонаційну сферу, до певної міри є втіленням хронології його пошуків в руслі оновлення музичної мови та

яскраво відображає непересічний талант Б. Бартока як блискучого виконавця минулого століття. Тому ця добірка творів продовжує монографічну ідею попереднього відділу, і як «галерея музичних ликів Бели Бартока» також може набути рис макроциклічності. Така побудова програмних сетів виконавської частини творчого проекту дає можливість виконавцю не тільки продемонструвати свій шлях інтерпретації обраної програми, але й створити для слухача уявлення про достатньо показові та характерні координати стилю мистецтва двох видатних фортепіанних композиторів в процесі діалогу двох музичних епох. Це й обумовлює **актуальність даного дослідження.**

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами та змістом творчого мистецького проекту.** Творчий мистецький проект та його наукове обґрунтування «Інтерпретація творів малої форми як творча платформа виконавського стилю (на прикладі фортепіанної творчості Й. Брамса та Б. Бартока)» виконане на кафедрі спеціального фортепіано № 2 Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського і відповідає темі № 4 «Виконавська практика та інтерпретація репертуарної спадщини» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності (на 2020-2025 рр.). Тему творчого мистецького проекту затверджено на засіданні Вченої ради НМАУ ім. П. І. Чайковського (протокол № 5 від 08.02.2021). Програми творчої складової мистецького проекту погоджено з темою їх наукового обґрунтування на засіданні кафедри спеціального фортепіано № 2 НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Таким чином, **мета даного дослідження** полягає у осмисленні конструктивних, стильових та естетичних особливостей творів малої форми Й. Брамса та Б. Бартока як важливих координат фортепіанного стилю для відтворення індивідуальної інтонаційної парадигми з одного боку, в той час, коли внутрішня галерейна та дискурсивна структура програмних сетів стає для виконавця творчою платформою для побудови макроциклу як оригінального та нового музичного мета-тексту, жанрово-стильові взаємодії

компонентів та розділів якого, утворюють нові конотації, зв'язки та діалоги і, в свою чергу дає можливість розширити інтерпретаційний потенціал обраних фортепіанних мініатюр та п'єс.

**Об'єктом дослідження** є твори малої форми для фортепіано Й. Брамса та Б. Бартока.

**Предмет дослідження** – жанрово-стильові особливості тексту брамсівських та бартоківських п'єс у різних контекстних вимірах та їх виконавська інтерпретація як макроциклічних побудов.

**Матеріал дослідження.** «Сім фантазій» твір 116 (1892), «Три інтермецо» твір 117 (1892), «Шість п'єс для фортепіано» твір 118 (1893), «Чотири п'єси для фортепіано» твір 119 (1893) Й. Брамса; «Два румунські танці» твір 8а (1910), «Сюїта для фортепіано» твір 14 ВВ 62/Sz. 70 (1916) та «Три етюди для фортепіано» твір 18 ВВ 81/Sz. 72 (1918) Б. Бартока та монографічні аудіо-записи альбомів і програми концертів з творів Й. Брамса та Б. Бартока.

Мета дослідження зумовила вирішення наступних **завдань**:

- висвітлити стильові образно-драматургічні та композиційні особливості авторського вирішення жанру малої форми для фортепіано в творчості Й. Брамса;
- висвітлити стильові, образно-драматургічні та композиційні особливості авторського вирішення жанру малої форми для фортепіано в творчості Б. Бартока;
- окреслити аспекти стратегії побудови програми з творів малої форми в площині драматургії цілого у концертному виступі;
- простежити взаємозв'язок виконавського стилю та репертуарного профілю у історичній динаміці;
- визначити специфіку побудови концертної програми як художньої цілісності та варіативний потенціал її драматургічної концепції;
- проаналізувати рівні та шляхи образно-емоційних взаємодій у монографічних сетах програми з творів малої форми Й. Брамса та



Б. Бартока в їх перспективі концентрованої презентації композиторського стилю;

- окреслити природу художньої цілісності монографічних сетів програми з творів малої форми Й. Брамса та Б. Бартока;
- спираючись на результати аналізу тексту обраних для концертних монографічних сетів програми, здійснити їх виконавський дискурс.

**Методи дослідження.** Комплексний підхід до вивчення шляхів виконавської інтерпретації творів малої форми (зокрема Й. Брамса та Б. Бартока) обумовив залучення різних галузей музикознавства: історичне музикознавство, теорія музичного жанру, інтерпретологія тощо. В процесі формування програмних сетів творчого проекту та виконавського дискурсу творів, а також для відображення інтерпретаційного їх потенціалу застосовано структурно-функціональний, жанрово-стильовий, виконавський та системний методи.

**Теоретична база дослідження.** Особливості тематичних акцентів проекту та матеріалу дослідження вимагають задіяти до теоретичної бази дослідження, що представляють декілька фундаментальних напрямів сучасної науки про музику та музичне виконавство. Серед них сучасного історичного та теоретичного музикознавства, такі як музична інтерпретологія, історія та теорія фортепіанного мистецтва, теорія стилю і жанру тощо. Зважаючи на багатовекторність теми, яка охоплює широке коло історичних, теоретичних та практичних аспектів, а також аналітичних матеріалів, у процесі дослідження вищезазначеної проблематики було залучено монографічні праці та статті, що присвячені проблемам розуміння феномену музичного тексту в його жанрових, комунікаційних та формотворчих вимірах (В. Г. Москаленко [36], Ю. В. Ніколаєвська [43], О. В. Сокол [48] та багато ін.); проблемам вивчення композиторського та виконавського стилю, в тому числі в історичній проекції (Л. Є. Гаккель [7], К. В. Зенкін [15], О. Т. Катрич [17], Н. П. Корихалова [23] та ін.); музично-історичні, історіографічні матеріали та теоретичні дослідження творчості Й. Брамса (Є. К. Царьова [58,

59] та ін.) монографії та дослідження по історії фортепіанного мистецтва та виконавській інтерпретації (О. Д. Алексєєв [1-3], Н. Б. Кашкадамова [18-19] та ін.) тощо.

Творчість Б. Бартока в різних тематичних проєкціях, що представлена у цілому корпусі досліджень, історико-теоретичних праць та мистецтвознавчих розвідок від культурологічних контекстів до питань теорії та історії фортепіанного виконавства. Більшість дослідників спрямовують фокус уваги на розмаїтих кутах зору на композиторський доробок Б. Бартока в історичних проєкціях, вивчення певних жанрових сфер творчості композитора (здебільшого в акценті на його твори великої форми), дослідження його творчого методу та музичного мислення, неофольклоризму та методичних засад митця на теренах фортепіанної педагогіки. Ці аспекти висвітлюються у дослідженнях вітчизняних й зарубіжних вчених (Гаккель [7], А. Геді [9, 10], Ц. Когоутек [21], та ін.). Важливими координатами, що окреслюють методологічні підходи даного дослідження, стали фундаментальні наукові праці з теорії музичної інтерпретації В. Москаленка [36, 37] у комплексі з музикознавчими матеріалами, присвяченими вивченню різних аспектів феномену виконавського стилю та питанням методики аналізу виконавської інтерпретації (зокрема О. Катрич [17], Кашакадамової [18-19], Ю. Ніколаєвської [41-43], І. Сухленко [49-51] та ін.), та доповнені розвідками бартоківської виконавської та педагогічної діяльності, а також унікальними аудіоматеріалами записів гри Бела Бартока, що збереглися.

До цього обсягу наукових праць та аналітичних матеріалів також додатково залучено нотні видання аналізованих та виконуваних фортепіанних творів в комплексі з записами цих творів у виконанні провідних піаністів ХХ–ХХІ сторіччя, а також аудіо-записи виконавського доробку Бели Бартока.

**Наукова новизна та особистий внесок здобувача.** Досвід виконавської інтерпретації творів малої форми, зокрема п'єс Й. Брамса та Б. Бартока, здійснений в компаративних контекстах з іншими жанрами та

стилями в проекції аналітичного дискурсу на практику виконавської реалізації інтонування жанру як такого та в якості компонента програмного сету або макроциклу.

**Апробація матеріалів дослідження та програм творчого мистецького**

**проекту.** Окремі положення та ідеї дослідження були представлені на всеукраїнських та міжнародних науково-практичних *конференціях*: 1.11.2020 – «Механізми новації у музичній творчості» (доповідь «Редакція як інтерпретація: виконавський аспект»). Київ, Україна (on line), 10.11.2023 – «Механізми новації у музичній творчості», Київ, Україна (доповідь «Фортепіанна спадщина Бели Бартока у сучасних виконавських проекціях»), 7.12.2023 – «Світова культурна спадщина в умовах формування нового світопорядку» (доповідь «Українські піаністи-виконавці на сучасній мапі європейського фортепіанного мистецтва»), 25.04.2024 – «Україна – ЮНЕСКО: 70 років разом (доповідь «Твори малої форми українських композиторів сучасних концертних програмах») та відкритих *майстер-класах* (18-20.11.2021 – триденні майстер-класи в рамках Vere Music Academy (Будинок вчених, Київ) ; 8-12.08.2022 – п'ятиденний курс майстер-класів в рамках Vere Music Academy (Vere Music Hub, Київ).

За темою дисертації здійснено дві *публікації* (статті та апробаційні публікації) у міжнародних виданнях Європейського союзу:

- «Інтерпретація творів малої форми у творчості Іво Погореліча як виконавська редакція тексту музичного твору (на прикладі «Музичних моментів» С. В. Рахманінова» // Міжнародний журнал «Veda perspektivi» (Чехія, № 5 (12) 2022). Прага, 2022. С. 200–212;
- «Інтерпретація фортепіанних творів малої форми у творчості Б. Бартока (на прикладі *Двох румунських танців ор. 8А*)» // Міжнародний журнал «Veda perspektivi» (Чехія, № 7 (26) 2023). Прага, 2023. С. 257–266.

За темою творчого мистецького проекту презентовано три сольні *програми* (на основі декількох концертних та конкурсних апробацій), які складені з творів малої форми та композиторів-майстрів цього жанру, а також двох монографічних сетів фортепіанних мініатюр Й. Брамса та Б. Бартока, здійснений в компаративних контекстах з творами інших жанрів та стилів:

- 10.10.2021, Малий зал НМАУ імені П. І. Чайковського — Сольний концерт «Прелюдії та Музичні моменти», програма: С. В. Рахманінов «Прелюдія соль мінор» твір 23, «Прелюдії сі бемоль мінор, мі мінор, соль дієз мінор, сі бемоль мажор» твір 32, «Шість музичних моментів» твір 16 (програма була презентована до початку повномасштабного вторгнення);
- 20.02.2022, Малий зал НМАУ імені П. І. Чайковського — Сольний концерт «Соната та Концерт в творчості майстрів фортепіанної мініатюри», програма: С. В. Рахманінов «Соната № 1» твір 28, П. І Чайковський «Концерт для фортепіано з оркестром № 1» твір 23 сі бемоль мінор (програма була презентована до початку повномасштабного вторгнення);
- 10.03.2024, НМАУ імені П. І. Чайковського, Малий зал імені Академіка О. С. Тимошенка — Заключний сольний концерт творчого проекту «Інтерпретація творів малої форми як творча платформа виконавського стилю (на прикладі фортепіанної творчості Йоганнеса Брамса та Бели Бартока «Два виконавських цикли з творів Брамса та Бартока», програма: Й. Брамс «Капричіо ре мінор» та «Інтермецо мі мажор» з циклу «Сім фантазій» твір 116, «Інтермецо мі бемоль мажор» з циклу «Три інтермецо» твір 117, «Балада соль мінор» та «Романс фа мажор» з циклу «Шість п'єс для фортепіано» твір 118, «Інтермецо мі мінор» та «Рапсодія мі бемоль мажор» з циклу «Чотири п'єси для фортепіано» твір 119; Б. Барток

«Два румунських танці» твір 8а, «Сюїта для фортепіано» твір 14 (*Allegretto, Scherzo, Allegro molto, Sostenuto*), «Три етюд» твір 18.

**Структура роботи.** Виходячи із завдань дослідження, робота складається з анотацій, Вступу, трьох основних розділів з внутрішнім розподілом на підрозділи, що присвячені аналітичним розвідками творів малої форми Й. Брамса та Б. Бартока, Висновків та Списку використаних джерел (79 позицій, з них іноземними мовами –12). Загальний обсяг роботи 102 сторінки, з них основного тексту 86 сторінок.

## **РОЗДІЛ I. Деякі змістовні та структурні координати феномену виконавського стилю в музичному мистецтві**

Феномен виконавського стилю в музичному мистецтві є багатошаровим полем сенсів, значень і творчих процесів, які не тільки власне здійснюють існування музичного твору, але й відтворюють його стильові якості в різних змістових площинах. Як категорія в музикознавстві, виконавський стиль є складовою явища стилю в його самому широкому розумінні з високим ступенем кореляції до родового поняття, адже апелює до виконавської творчості, яка актуалізує музичне мистецтво. Тож досліджуючи певні змістовні та структурні аспекти виконавського стилю поза сумнівами слід вибудовувати траєкторію цієї мистецтвознавчої проблеми в системі координат загальної теорії музичного стилю.

Дослідження проблем виконавського стилю, композиторського стилю та самого музичного стилю і системи стилеутворення в музиці в цілому завжди було в полі інтересів музикантів та музикознавців. Витоки виокремлення проблематики музичного стилю беруть свій початок ще в працях Аристотеля та Платона про мистецтво, в яких стиль розглядався перш за все як категорія в царині музичної естетики. У музичній науці XX–XXI сторіч проблема музичного стилю набула багатовимірної глибини та численних проєкцій в дотичні до музичного мистецтва галузі знань, – від психології творчості до музичної культурології. Примітним є те, що у зарубіжних дослідженнях категорія стилю дуже часто розглядається в комбінації з категорією жанру, або крізь оптику індивідуального авторського стилю [69, 72, 74, 76 та ін.]. Звертає на себе увагу також той факт, що в англійських дослідженнях категорія стилю не є такою ж фундаментальною, як у вітчизняній музикознавчій традиції, та часто категорії жанру та стилю виступають як взаємозамінні або тотожні. «Стиль часто використовується в значенні ще одного складного для визначення терміну «жанр». Жанр – це є

музична категорія, що характеризується певним стилем, але жанр може також зазнавати /.../ зовнішніх /в тому числі і стильових /?.../, – *Р. Л./* впливів» [74, 2]. Енциклопедичне формулювання вказує на спорідненість або взаємозамінність понять: «Музичний жанр – це умовна категорія, яка визначає певні музичні твори як такі, що належать до спільної традиції чи набору правил. Жанр слід відрізнити від музичної форми та музичного стилю, хоча на практиці ці терміни іноді використовуються як синоніми» [72]. А до прикладу, Арнольд Шенберг у своїй роботі «Нова музика, New Music, Outmoded Music, Style and Idea» (1946) зазначає, що поряд з концептами Нова та Стара музика, категорія стилю широко використовується в музикологічних роботах першої половини ХХ сторіччя. Він будує свою концепцію на розумінні музичного стилю перш за все як саме композиторського стилю творчості, висловлюючи прикрість з приводу того, «що так багато сучасних композиторів так дбають про стиль /.../ та намагаються писати в старовинних [іншими словами, застарілих, – *Р. Л.*] стилях, використовуючи їх манери, обмежуючись тим мінімумом, що можна таким чином висловити, і обмеженою кількістю музичних конфігурацій, які можуть бути створені за допомогою такого набору композиційних прийомів» [76, с. 8]. В той же час цілий ряд дослідників другої половини ХХ сторіччя розглядають стиль в таких глибоких змістових проєкціях як система елементів музичної мови та музичного мислення, семіотика, семантика, творча концепція історичного періоду, національної школи, авторського стилю тощо.

В межах вітчизняної музикознавчої школи наукові підходи до проблеми музичного стилю в працях провідних українських дослідників багатьох поколінь: Б. Л. Яворського, Н. О. Горюхіної, Н. О. Герасимової-Персидської, В. Г. Москаленка, С. В. Тишка, Л. О. Кияновської, С. В. Шипа, І. М. Коханик, О. Т. Катрич, Ю. В. Ніколаєвської, І. Ю. Сухленко, І. Г. Тукової та інших збігаються у декількох сталих позиціях. Спираючись на визначення музичного стилю як «сукупності засобів та прийомів

художньої виразності, що історично склалась і відображає естетичні погляди різних суспільних груп певної епохи або творчого напрямку» [wiki], дослідники артикулюють системність організації елементів феномену, тлумачать його як семіотичний об'єкт, виокремлюють поняття композиторського та виконавського стилю, розрізняють стилі індивідуальний та національний, а також фокусуються на стилях певних історичних епох. «Оскільки феномен стилю в музиці /.../ є, по-перше, багаторівневим у своїй цілісності і, по-друге, багатограним на кожному з рівнів, що призводить до полімерії оцінкових площин. /.../ Говорячи про багаторівневість музичного стилю, маємо на увазі диференціацію даної категорії на окремі рівні – стиль епохи, стиль історичного періоду, національний стиль і т. д., а під багатогранністю на кожному з цих рівнів розуміємо чисельність та різноманітність чинників, які формують самотутнє лише конкретного стильового явища» [17, с. 7].

Виконавський стиль та зокрема виконавський стиль у фортепіанному мистецтві фундаментально висвітлюється в багатьох аспектах у монографічних комплексних працях німецького теоретика музики К. А. Мартінсена («Індивідуальна фортепіанна техніка на основі звукотворчої волі» [71] та українських вчених О. Т. Катрич («Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)») [17] та Н. Б. Кашкадамової («Виконавська інтерпретація у фортеп'яному мистецтві ХХ сторіччя») [19] та представлений цілим ешелонем статей та розвідок, що розкривають зміст певних елементів системи стилю та присвячені різним феноменам виконавської творчості в стильовій призмі бачення. Ольга Катрич пропонує концепцію музично-виконавської концентричності під якою вона розуміє «систему музично-виконавського стилетворення, всі рівні якої (індивідуальний стиль музиканта-виконавця, національний музично-виконавський стиль, музично-виконавський стиль історичного періоду тощо) є одночасно і самостійними, і взаємопов'язаними. Тобто кожен стильовий



рівень може розглядатись і як окрема субстанція, і як складова інших рівнів музично-виконавської стильової концентричності» [17, с. 85].

Доволі влучно визначаючи індивідуальний виконавський стиль як «характерну для певного виконавця сукупність виразних виконавських засобів, індивідуальних виконавських прийомів у взаємозв'язку з його пізнавальною, емоційно-вольовою і духовною активністю, яка корелюється з проявом властивостей певного темпераменту виконавця та проявляється у неповторній індивідуальній манері гри крізь призму особистісного мислення» [56] М. О. Хмелюк, як і більшість музикознавців концентруються на саме піаністичному виконавському стилі, до певної міри суто технічного та семантичного рівня, і все ж таки залишає за лаштунками цілий ряд стильових факторів, які виходять з меж кола виконавських засобів виразності та більше тяжіють до більш інтегральної характеристики виконавської діяльності музиканта та пов'язані зі сферою такого засобу вираження виконавця як репертуар та побудова виконавської програми. Адже більшість дослідників, при навіть побіжному огляді існуючих підходів, відштовхуючись від цієї безсумнівно аргументованої тези, на шляху вивчення феномена заглиблюються в більш сфокусованій увазі до практичних піаністичних ознак виконавського стилю, а саме стилю гри: до технічних та виражальних засобів виразності, індивідуального характеру промовляння музичних рельєфів, манери фразування та звуковидобування тощо. Тобто по проблемі виконавського стилю позиції вчених збігаються в так званому спільному місці, а саме, уявленні про виконавський стиль як про сукупність усіх особливостей та характеристик виконавської інтерпретації. Саме ці параметри виконавського стилю метафорично та напрочуд влучно визначені І. Ю. Сухленко як «ядро» стилю виконавця: віртуозність, деталізоване інтонування, драматичність, вишукана простота, виконавські вирішення і т. д. Цікаво, що в статті, що присвячена аналізу еволюції виконавського стилю Володимира Горовиця, І. Ю. Сухленко [50] доволі значні акценти робить на репертуарі піаніста як показнику стильових ознак, і зміна

репертуарних орієнтирів музиканта (чи це концентрація на музиці романтиків, чи захоплення ранніми класиками, або ж відмова або повернення до жанру концерту з оркестром) видається пов'язаним чинником виразових характеристик виконавського стилю.

Важливими кроками до розширення та поглиблення смислового поля проблематики виконавської інтерпретації стала низка статей та монографія знаної харківської музикознавиці Ю. В. Ніколаєвської, яка розгорнула фундаментальне комплексне дослідження стратегій в музичному та зокрема у виконавському мистецтві в різноманітні площини комунікації в процесі творення або сприйняття мистецьких феноменів. «Виконавська стратегія, – пише дослідниця, – це вид комунікативної стратегії, спрямований на організацію акустичної (звукової) форми музичного твору, модальної за своєю природою (змінні компоненти виконавського процесу – темпоритм, артикуляційна та динамічна шкала, агогіка, іноді фактурний виклад). Серед виконавських стратегій можна назвати «охоронну» (традиційну), актуалізуючу; моделюючу (в інтерактивних акціях), аудіовізуальну; контонативну» [43]. Музикознавиця зазначає, що виконавські стратегії досить непросто визначати й класифікувати, а в сучасній культурі це явище виходить за традиційні межі комунікації «композитор – виконавець» та має «установку на пошук нових комунікативних стратегій» [43]. Використовуючи цей напрям суджень в якості оптики розгляду теми даного дослідження, можна з впевненістю стверджувати, що факт побудови певної концертно-виконавської програми в сучасному просторі музичної культури вже давно став сталим засобом виконавської виразності та важливим інструментом в налаштуванні комунікативної стратегії музиканта-виконавця.

Продовжуючи думки дослідників виконавського стилю, виконавської інтерпретації, виконавського мистецтва та в цілому феномену виконавства, можна окреслити ряд об'єктивних та суб'єктивних чинників цього феномену, серед яких виконавський вибір репертуару в його частині стильової атрибуції та жанрової визначеності творів концертної програми піаніста видається

базовим та в свою чергу важливим й показовим стилеутворюючим фактором власне комплексу виражальних виконавських засобів та виконавського стилю в цілому. Так помітним та прикметним є вплив стильового та жанрового фокусу виконавської програми на особливості її інтерпретації. Перегляд розмаїття великого корпусу концертних програм видатних піаністів-виконавців в порівнянні їх стильових та жанрових координат наочно демонструє як обраний контент творів впливає і на художні завдання та ідеї, і на виконавські засоби їх відтворення у творчій практиці.

В той же час слід зразу зауважити, що сучасна рамка виконавської діяльності наразі розгортається в доволі широкій амплітуді форм виконавської практики. Адже поряд з первинною іманентною формою виконавської творчості такою як публічний концерт (речіталь, концертний виступ з оркестром, концертний виступ в камерно-інструментальному/вокальному складі тощо), – подією, що вельми регламентована в просторі та часі, протягом вже більше ніж півстоліття набули рівноцінного значення й такі форми виконавства як цільовий звукозапис не тільки концертних програм-альбомів, але й багатотомні енциклопедичні видання творчої спадщини певних епох або композиторських постатей, концертні марафони та медитації. Також слід згадати і про таку форму виконавської діяльності молодих музикантів як конкурс, в якому як правило питання творчої побудови концертної програми постає у багатотурних конкурсних змаганнях, проте в більшості програмні вимоги визначені заздалегідь та уніфіковані для всіх учасників конкурсу.

Серед найяскравіших виконавців такого докорінно нетипового жанру виконавства є безперечно постать канадійського піаніста Гленна Гульда, який присвятив більшу частину свого творчого життя саме студійному запису творчості Й. С. Баха в його повнометражному охопленні, а також сонатній спадщині В. А. Моцарта, або розділу фортепіанного концерту в доробку Л. ван Бетховена. Відтворюючи цілісні горизонти культурної спадщини епохи Бароко та Віденського класицизму, Г. Гульд (можна

припустити) перш за все керувався ідеєю, що тяжіє до музичного Просвітництва, аніж ставив на меті питання певної драматургії концертної програми. Як відомо, 10 квітня 1964 року Гленн Гульд (піаністу тоді ще не виповнилось тридцять два роки, але він здобув світове визнання протягом своєї більш ніж десятилітньої концертно-виконавської діяльності) дав у Лос-Анджелесі свій останній концерт, після чого назавжди відмовився від публічних виступів і зосередився на студійних записах та виступах по радіо.

З іншого боку, славетний концерт Андраса Шифа у Альберт-холі з виконанням всіх 48 прелюдій та фуг Й. С. Баха мимоволі викликає аналогію з мистецькими марафонами на вшанування майстрів минулих епох. Ця унікальна концертна подія скоріше є відгуком видатного експерта барокового мистецтва на 24-х годинний Бахівській марафон у Лейпцигу на площі перед Томас-Кірхе, що був проведений силами музикантів з усього світу на честь святкування 300 років з дня народження композитора. Звичайно як і в першому, так і в другому випадку репертуарна тематика таких виконавських івентів не пролягає в межах творчого впливу піаніста. Андрас Шифф у своєму інтерв'ю газеті «The Guardian» напередодні виконання саме Гольдберг-варіацій в Альберт-Холі / the Royal Albert Hall (Лондон, Велика Британія) у серпні 2015 року у відповідь на питання «чи можна грати цей твір без повторів» зауважував, що на це неможливо погодитись, адже «Бах спеціально вимагав повтори, і це обов'язково. Це не питання вибору. Структура /твору, – *Р. Л.*/ симетрична, арія складається з двох розділів, обидва по 16 тактів, і кожна частина повторюється. Усі варіації слідуєть цій схемі. Музика настільки складна, що потрібне повторне слухання; це дає слухачеві повторну можливість знову почути матеріал, а гравцеві ще один шанс виправити певні недоліки. З точки зору тенісу, це наша «друга подача». Зайве говорити, що повтор ніколи не повинен бути таким же, як перший раз, його слід урізноманітнити динамікою, фразуванням, артикуляцією та образним орнаментом. Клаудіо Аррау казав, що найбільша небезпека для виконавця – бажання бути цікавим і оригінальним. Ми ніколи не повинні

боятися бути «нудними». /.../ Соль мажор – сонячна тональність. Бах дарує нам відчуття радості життя, радості руху. Ми, виконавці, маємо донести це до слухачів. У великій 25-й варіації, яку Ванда Ландовська назвала «Чорною перлиною», ми раптом потрапляємо у світ «Страстей за Матфеєм». Після останньої варіації початкова Арія повертається без змін. Однак ми чуємо це новими вухами завдяки досвіду останніх 70 хвилин» [75]<sup>1</sup>.

Репертуарний зміст певної концертної програми виконавця є свідомим вибором не тільки мови, яку музикант обирає для спілкування зі слухачем, але й до певної міри пропозицією спілкування за певним тематичним планом, адже підбір творів за формою, масштабом, стилем, та послідовність творів у концертній програмі є вже абсолютно визначеним вектором майбутньої комунікації музиканта та реципієнта. Звичайно, що художні завдання та вимоги до рівня майстерності втілення будь-якої концертної програми є високими й безкомпромісними, не зважаючи ані на стильові акценти програми, її жанровий склад та тривалість, наявність невідомих композицій та визнаних показових «класичних шлягерів» або кількість творів в програмній підбірці і навіть її перспективну цільову аудиторію.

Попри тематичну специфіку кожного виконавського виступу в його множинній варіантності тематичних стрижнів, питання відповідності стильовим традиціям образно-емоційних вимірів драматургічної побудови та інтонування фортепіанної фактури, що завжди помножені на індивідуальний стиль ампула піаніста, його манеру промовляння музичного тексту та технічну досконалість музиканта у всій вертикалі засобів виконавської виразності є тим ключем художньої цінності виконавського волевиявлення. При чому тут слід додати, що деякі параметри оцінки рівня майстерності мають достатньо суб'єктивний характер та часом спричинені панівними традиціями певного часового відрізка історія фортепіанного мистецтва

---

<sup>1</sup> András Schiff: why my Goldberg Variations do a dance with the devil // Режим доступу: <https://www.theguardian.com/music/2015/aug/06/andras-schiff-bachs-goldberg-variations-dance-devil>.

(іншими словами, мистецькою модою свого відповідного часу) або запитами й викликами конкретної музичної спільноти. Проте, виходячи з виконавського досвіду як видатних майстрів, так і піаністів-сучасників, що активно концертують, можна тим не менш знайти певні відмінності та пріоритети, показові відповідно вищеперерахованих факторів в процесі виконавського дискурсу від моменту задуму концепції концертної програми та здійснення інтерпретації до кінцевого результату її публічного виконання.

В залежності від тематичного складу концертної програми виконавський дискурс піаніста набуває специфіки на всіх ланках – від задуму до сценічної реалізації. Наприклад стильові вимоги клавірних текстів барокової доби потребують від виконавця глибокого розуміння характеристик автентичної інструментальної природи та жанрової основи творів, творчих навичок варіювання та імпровізації в межах репризних проведень музичного матеріалу або можливих каденцій, віртуозності у промовлянні орнаментики та вишуканих і вузькоконцентрованих рельєфів старовинної фактури. Програми, що присвячені віденській класиці містять в собі більше викликів для виконавця в сфері витривалості в ритмічній пульсації, реактивності в драматургічних колізіях, стаєрської міці у часом виснажливих і енергетично насичених фактурах. Музика доби Романтизму завжди є лакмусовою пробою для піаніста на якість звучання роялю, творчу фантазію, виразний артистизм та ступінь емоційної деталізації при трансцендентальних і різнорівневих вимогах до віртуозних навичок виконавця. В панорамі композиторських стилів фортепіанного спадку XX – XXI століть ми можемо прослідкувати критично важливі запити до максимального розширення звукової та образної уяви, високого ступеня емоційної пластичності, аналітичні здібності в роботі з надскладними фортепіанними текстами, відкритість до новітніх мистецьких концепцій та прийомів звуковидобування. Ця невелика частка перерахованих вимог до виконавця сучасної музики в кожному конкретному репертуарному випадку може проявлятися в різноманітних комбінаціях, у тому числі задіюючи

характерні критерії попередніх музичних епох. Безумовно все це лише пунктирні точкові характеристики виконавських викликів певних музичних стилів, що можуть суттєво уточнюватись та вступаючи в кореляцію зі стилем власне самого виконавця цієї музики.

Тут також слід зразу підкреслити, що дане дослідження сконцентровано виключно на огляді саме концертних програм, і ми свідомо полишаємо в стороні конкурсні програмні добірки з певним стильовим та жанровим регламентом відповідно до вимог того чи іншого змагання, в яких навіть так звані тури-речіталі все ж доволі обмежені у виборі з огляду на необхідність конкурспроможності програмного сету та його універсальності виконавських викликів та ступеня їх складності. Також окремими правилами й педагогічними принципами регулюється й процес підбору концертної програми в освітньому ракурсі. Адже через підбір певної концертної програми для учня або студента викладач формує індивідуальну лінію розвитку виконавських якостей, опанування яких може бути на перший погляд непослідовним або з розрахунку результату так би мовити «у першому читанні».

Значний вплив на зміст виконавських викликів також має жанровий склад концертної програми піаніста. Вибір певних стильових та жанрових координат концертної програми зумовлений декількома факторами, серед яких тривалість в межах від однієї години до двох з можливим поділом на два відділи є традиційною практикою концертного побуту. Цей обмежений відрізок часу музикант може заповнити одним або двома / трьома творами великої форми. Досить згадати численні протягом історії фортепіанного виконавського мистецтва виконання наприклад Гольдберг-варіацій BWV 988 Й. С. Баха саме в якості окремої концертної програми або цикл Сонати та Інтерлюдії для підготовленого фортепіано Дж. Кейджа. Грандіозність музичного всесвіту цих циклів у комбінацією з їх тривалістю (звучання обох циклів виходить за межі однієї години, а їх внутрішній склад налічує тридцять два у Й. С. Баха та двадцять у Дж. Кейджа композиційно-

структурних розділи) зумовлює виконавську інтенцію даного вибору. Будучи справжнім випробуванням для піаніста (і слухача), ці цикли як окремі концертні програми можна охарактеризувати як просвітницькі *монографічні та моножанрові концертні програми*, а також як справжні концертно-духовні практики. До такого типу можна віднести також доволі часті на концертній естраді програми з трьох останніх Сонат (або опусу Сонат) Л ван Бетховена, всіх Експромтів Ф. Шуберта, всіх Ноктюрнів або Мазурок Ф. Шопена, 12 Трансцендентних етюдів Ф. Ліста, 24 Прелюдій К. Дебюссі тощо. До цього типу «програмування» та «будування», в якому виконавський вплив на її побудову відсутній за визначенням слід також додати монографічні концертні цикли з 48 Прелюдій та Фуг Й. С. Баха, або навіть 32 Сонат Л ван Бетховена, які виконуються впродовж декількох концертних вечорів в програмі музичного фестивалю або філармонійного абонементу. Такі концерти-монографії втілюють ідею *антології* як зібрання або колекції шедеврів.

Продовжуючи огляд різновидів концертних програм, зокрема монографічних антологій, згадаємо такі, де в одному концерті-речиталі піаніст обирає виконання декількох моножанрових добірок з творчості певного композитора. Тут виконавська стратегія поєднання декількох жанрів в одній програмі дає відчуття певної гнучкості та свободи вибору. Так, обираючи до програми декілька Сонат з різних опусів Л ван Бетховена; 24 Прелюдії та 4 Балади Ф. Шопена або 4 Балади та 4 Скерцо композитора; Сонату сі мінор та Сонату-Фантазію по прочитанні Данте або Сонату сі мінор в поєднанні з добіркою Етюдів або вибраних п'єс з циклу Роки мандрів Ф. Ліста і т. д., виконавець вже свідомо розподіляє драматургію зіставлень і логіку змістових акцентів та вибудовує програму в її послідовному русі до кульмінації.

Наступним типом побудови програми за ступенем впливу вибору виконавця на її драматургічну концепцію є традиційний сценарій руху від барокової та класичної музики першої частини концерту до шедеврів епохи



Романтизму та сучасної музики. Такі *хронографічні підбірки*, відтворюючи ідею хронологічної послідовності музичних стилів були дуже розповсюджені у виконавській практиці минулого сторіччя, але станом на сьогодні втратили свою чисельну присутність в афішах концертних сезонів багатьох країн, залишаючись привабливою та на певних етапах виховання юного піаніста незамінною здебільшого у освітній практиці завдяки своїй повноцінності охоплення основних стилів та жанрів фортепіанної музики.

Чергування в таких програмах творів різної форми та обсягу дає доволі багату варіативність наповнення базової схеми «Бароко – Класицизм – Романтизм – Сучасність». Стратегічне значення у виборі програми такого типу належить крупним та середнім формам, адже саме твори цих жанрів становлять основу програмної побудови. Мініатюри в цьому випадку утворюють інтермедії, зв'язки та доповнення, в яких виконавець має можливість налаштувати чи переключити увагу та накопичити сили для виконання більш енергозатратних або вузлових творів програми. Наприклад, дуже часто в концертній програмі такого типу можна зустріти твір малої форми, що передує великому й тривалому, драматургічно напруженому твору того ж композитора, – це ніби дає й музиканту, й слухачеві налаштуватись на зал, стиль, звучання інструменту, підготуватись до сприйняття ключової композиції концертного відділення.

Яскравим прикладом такого застосування твору малої форми у його інтермедіальній ролі в рамках сольної концертної програми ми бачимо в анонсі речіталю Євгенія Кіссіна, який відбувся у серпні 2024 року у славетному залі міста Зальцбург Haus fur Mozart (Австрія). Програма концерту включає послідовно такі твори: Сонату № 27 мі мінор твір 90 Л. ван Бетховена, Ноктюрн фа дієз мінор твір 40 № 2 та Фантазію фа мінор твір 49 Ф. Шопена в першому відділенні програми та Чотири балад твір 10 Й. Брамса и Сонату № 2 ре мінор твір 14 С. Прокоф'єва в другій її частині. Як впливає з програми, цілком очевидним є намір виконавця між двома масштабними та змістовими полюсами першого відділення – пізньою, вже

«передромантичною» бетховенівською фортепіанною Сонатою та шопенівською Фантазією – зробити певний місток. Таким чином впродовж виконання Ноктюрну учасники інтерпретації (і виконавської, і слухацької) двох фортепіанних полотен, і тим самим твір малої форми дає перепочити й сприймається як вступ до романтичної сторінки програми. Завдяки цьому програма відділення сприймається цілісно та природно, адже створює нагадування на композиційний принцип побудови Сонати №21 до мажор твір 53 «Аврора» великого віденця, в якій невелика Інтродукція до фінальної частини сприймається за визначенням самого композитора як вступ та відтворює образи нічної лірики Класицизму в передчутті Романтизму.

Виключення із цього традиційного підходу до застосування творів малої форми як вступу або перепочинку становлять мініатюри, що поєднані у цикли а також такі п'єси, які обирає музикант для анкорів або бісів речиталю. Функція таких творів варіюється в трьох можливих сенсах: твір, що повторює невелику, особливо популярну чи показову частину концертної програми, твір, що в концентрованому вигляді динамізує образний тонус попередньої програми та твір, що навпаки, знімає емоційне напруження попередньо виконаного.

Окремого слова заслуговують концертні програми, що побудовані як *панорамні хрестоматії певного музичного жанру* в історичній панорамі різних музичних стилів або композиторських шкіл. Такий виконавський погляд на жанр фортепіанної фантазії або сонати «крізь віки» також може доповнюватись творами малої форми на біс. Наприклад підбірка фантазій в їх барокових, класичних, романтичних та сучасних фарбах може бути завершена мініатюрою з будь-якого стилістичного сегменту речиталю. Тут досить доречним є виконавський вибір анкору на користь стилів з першої частини програми, адже це дозволить врівноважити драматургію шляхом аркового нагадування стартової музично-історичної координати та надати завершеності програмній ідеї концертного виступу.

Серед перерахованих типів побудови концертної програми, жодна модель не дає такого простору для творчості в усіх її можливих креативних проявах, як *програмний сет з творів малої форми*, причому чим ширший стилевий та жанровий діапазон виконуваної музики, тим більш важливим та вирішальним стає такий засіб виконавської виразності як драматургія концертної програми. Слід відмітити, що структура процесу виконавської інтерпретації певної концертної програми в самому узагальненому вигляді завжди охоплює три основні фази: *вибір та побудова концертної програми – опанування тексту музичних творів програми (художнє, теоретичне й практичне) – концертний виступ як актуалізація музичного тексту в його цілісності*. І хоча все це процеси різного темпорального масштабу, проте пильна увага виконавця до кожного з цих етапів інтерпретації є необхідною передумовою професійного концертного виступу піаніста. Безумовно тривалість, інтенсивність та специфіка цих етапів інтерпретації (які до речі не завжди протікають послідовно та лінійно) залежить від багатьох факторів серед яких період часу, пов'язаний з вибором концертної програми видається найбільш відповідальним та креативним саме у випадку побудови програми з мініатюр. В свою чергу жанровий приціл виконавця саме на мініатюрі спричиняє специфічні форми опанування та особливі виклики виконання програм такої жанрової спрямованості. Тому буде доречним зупинитись на цих характерних ознаках процесу виконавської інтерпретації власне творів малої форми в послідовності її етапів.

Перший етап виконавської інтерпретації, а саме, вибір та побудова драматургії концертної програми з творів малої форми є ключовим та іноді досить тривалим етапом, впродовж якого виконавець визначає по-перше жанровий склад концертного івенту, по-друге, тематичну спрямованість програмного сету, по-третє, драматургію послідовності творів малої форми, що поєднані в програмний сет.

Визначення жанрового складу програми в проекції на творчий доробок «фортепіанних» композиторів, особливо романтичного періоду може

варіюватися у доволі широкій амплітуді. Наприклад, включення до програмної підбірки віртуозних творів (зокрема етюдів) може спонукати піаніста до підбору творів протилежного виразового потенціалу, тобто такого, що контрастує до блискучого та технічно трансцендентного стилю. Також зразу слід позначити коло жанрових типів програм з творів малої форми, в яких ініціатива вибору виконавця є концептуальним творчим волевиявленням. Звичайно, що просвітницькі антологічні та монографічні програми-портрети тут залишаються поза лаштунками нашої уваги, адже в цих випадках якісний жанровий вибір та послідовність творів є усталеною за замовчуванням. Наприклад, виконання впродовж сольного концерту всіх Етюдів, Ноктюрнів або Мазурок Ф. Шопена в рамках антологічної монографічної фортепіанної програми залишає концертанту вибір лише у рішенні, який саме музичний образ Ф. Шопена він хоче представити та розділити з аудиторією: образ нестримного й довершеного віртуоза, образ щирого і довірливого лірика або образ багатолікого й рафінованого співця польських танків? Іншим важливим уточненням є ще той факт, що насправді в живій концертній практиці програми з творів малої форми дуже часто доповнюються більш розгорнутими композиціями – транскрипціями, творами середньої форми або ж навіть варіаціями. Це дозволяє виконавцю додати до плину та перебігу творів динамічності й завершеності драматургії.

Також дуже розповсюдженою є ідея протиставлення двох жанрово-композиційних вимірів, що властиві певному композитору: добірка творів малої форми одного відділення концерту змінюється виконанням масштабного твору великої форми. Це дає виконавцю можливість донести до слухача музичний стиль композитора в його розгорнутому повноцінному уявленні та розмаїтті кутів зору та ліній горизонту. Цей тип побудови програм особливо часто застосовується у відношенні саме до творчості композиторів-романтиків, більшість з яких, як прекрасні виконавці-піаністи залишили свої творіння в самих різноманітних розмірах та жанрах. Тому програми з сета творів малої форми в поєднанні у іншому відділі концерту з

величною сонатою або варіаційним циклом є канонічними і популярними як серед виконавців, так і в слухацьких колах. Серед прикладів таких програм слід перш за все зазначити шопенівські Сонати в поєднанні з сетами різних мініатюр композитора (Ноктюрнів, Мазурок, Вальсів і т.д.), Сонату сі мінор Ф. Ліста доповнену його творами різних жанрів (Етюдів, Транскрипцій, вибраних творів циклу «Роки мандрів» і т.д.), варіаційні цикли Й. Брамса в комбінації з його фортепіанними п'єсами (Інтермецо, Капричіо, Скерцо тощо). В свою чергу присутність в цих збірних сетах твору так званої середньої форми (Скерцо, Полонези, Балади Ф. Шопена; Рапсодії або Балади Ф. Ліста та Й. Брамса), її розміщення в програмі відділення слугує маркером ключового, часто кульмінаційного моменту в драматургії відділення мініатюр, яке в свою чергу створює важливу енергетичну й образно-емоційну арку з центральним твором всієї програми в цілому.

В процесі підбору творів для сету мініатюр виконавець має керуватись декількома принципами, серед яких принцип контрасту, принцип єдності частин та принцип градуйованого підвищення емоційного тону є базовими. Саме тому напевно ми доволі часто на афішах концертних сезонів знаходимо романтичні кантиленні твори в дебютній частині концертного відділення. Такий початок програми дає виконавцю не тільки вгамувати сценічне хвилювання, пристосуватися до актуального відчуття інструменту і налаштуватися на звучання концертної зали, але й відчутти енергетику слухача та залучити його в звукові та образні виміри речиталю.

Втілення принципу контрасту на рівні співставлення темпу творів «повільно – швидко» може чергуватись поступовою зміною від повільного темпу через помірний до швидкого. Загалом однією з дієвих й до сьогодні та найдавніших моделей побудови сету мініатюр варто розглядати побудову барокової клавірної сюїти в творчості Й. С. Баха, в розмаїтті варіантів навколо його стрижневого каркасу. Так, на зміну парі танців алеманда – куранта як помірний контраст спокійного та рухливого темпів, протиставляється пара танців сарабанда – жига як значний контраст

повільного та швидкого руху. Ідея повторення співставлення темпу на більш високому якісному рівні втілює ідеальну динамізовану драматургію сету танців в цілому. Численні варіанти обігрування та доповнення Й. С. Бахом цієї базової структури сюїти, які ми знаходимо в його «Англійських сюїтах», «Французських сюїтах», «Партитах» або «Французській увертюрі», які в комплексі утворюють для виконавця прекрасний каталог зразків побудови цілісного й вивіреного в драматургічних деталях програмного сету.

До пильної уваги виконавця, що вчиться у Й. С. Баха моделювати програмні сети не може не потрапити і використання принципу єдності як мінімум на двох рівнях: з одного боку всі п'єси барокової сюїти поєднує те, що вони є танцями, з іншого боку, висвітлення виразових можливостей обраної єдиної для всіх номерів сюїти тональності в її різних танцювальних іпостасях є потужним тематичним фактором єдності та концептуальності сету. Тож використовуючи ці принципи в побудові програми з творів будь-яких жанрово-стильових пріоритетів, можна бути впевненим, що така програма буде сприйматися як творча цілісна побудова, в якій питома вага виконавської інтерпретації вже на етапі відбору творів для програми сольного концерту є важливою й показовою. До слова, авторські сет фортепіанних мініатюр, які ми знаходимо у великій кількості в доробку композиторів епохи Романтизму, керовані цими ж бароковим за походженням принципами поєднання дрібних частин в велику цілісність (згадаймо типові принципи побудови циклів зокрема в шопенівських «Прелюдіях», опусах «Мазурок» тощо).

Другий етап виконавської інтерпретації – виконавський дискурс в його триєдинстві художнього, теоретичного та практичного опанування музичного тексту обраних творів. Насправді, не залежно від досвіду виконавця, цей етап є тривалим, а його різновекторні спрямування на творче осягнення, інтелектуальне дослідження та піаністичне втілення майже завжди тривають паралельно (що є вкрай необхідною умовою для створення майстерної інтерпретації музичного твору). Проте на певних етапах

відповідно індивідуальної манери роботи піаніста та запитів і викликів самого музичного тексту ці різні типи цільової спрямованості виконавського дискурсу стають особливо актуальними та набувають вирішального значення та особливої інтенсивності.

Так, перлини блискучого стилю романтичної доби звичайно потребують від виконавця акценту на практичне засвоєння технічних складнощів віртуозного наповнення фактури обраного твору. В процесі піаністично досконалого опанування творів такого жанрового нахилу (особливо етюди та інші віртуозні мініатюри, а також рапсодії, балади, сонати та концерти композиторів-романтиків, в яких представлений високий рівень технічних запитів до виконавця) та попри рівень віртуозної майстерності інтерпретатора, етап практичного опрацювання буде домінуючим, а естетична та аналітична складові гармонійного виконавського процесу будуть в ролі певного постійного закадрового стрижня духовної та мисленнєвої діяльності виконавця.

Певні музичні стилі спрямовують акценти роботи піаніста в іншій послідовності пріоритетів. Особливо це стосується клавірної музики барокової доби – тобто музичної традиції, що відстоїть від сучасного музиканта і, як не дивно, новітньої фортепіанної творчості, що пов'язана з новими композиторськими системами чи то організації музичного тексту (додекафонія, серіалізм), або ж навіть нововинаходами в галузі звуковидобування та музичної драматургії (використання нетипових прийомів гри на роялі, або медитативна музика і т. д.). Такі музичні стилі максимально актуалізують (або мусять актуалізувати) етап інтелектуального опанування їх музичної мови, і часом (у випадку з новітніми сучасними композиторськими техніками) вимагають від піаніста майстерного використання так би мовити позапіаністичних прийомів.

Цей акцент на аналітику та емоційний інтелект, і часом за рахунок практичної частки в процесі виконавського дискурсу є гранично важливим також у випадку включення у концертну програму невідомих чи забутих

творів, а також прем'єрних виконань нової фортепіанної музики. По-перше, відповідальність виконавця у справі першого представлення музичного твору є надзвичайно високою, адже від моменту вдалої презентації може залежати його подальше сценічно-концертне, репертуарне і в цілому мистецьке життя. Тому у випадку зі прем'єрними виконаннями етапи творчо-емоційного осягнення та інтелектуального дослідження й опанування постають чи не більш важливими, ніж зазвичай у репертуарі відомому та часто виконуваному.

Продовжуючи міркування, які в значній мірі базуються на нашому власному виконавському досвіді, необхідно підкреслити, що доволі показовою є різниця в значенні роботи та розподілу етапів інтерпретації та сфер виконавської уваги над музичними творами різних жанрів, зокрема над фортепіанними творами малої форми або фортепіанними мініатюрами. Тут зразу слід конкретизувати, що мова йде саме про мініатюру, фортепіанну п'єсу, адже формально поняття твору малої форми набагато ширше. Безсумнівно, що воно включає до переліку можливих варіантів малої форми наприклад такий жанр як етюд, який ми свідомо залишаємо поза дужками цілого корпусу різновидів фортепіанної невеликої п'єси через достатньо визначену специфіку процесу його виконавського опанування та певні умови й преференції в інтерпретації.

Твір малої форми як жанр та фортепіанна мініатюра зокрема досить часто стає об'єктом або предметом роботах музикознавців та виконавців-дослідників. Твори малої форми, у тому числі й фортепіанні, постають у широкій історичній панорамі, в різноманітних контекстах обраного дослідниками стильового періоду або певної національної школи. Аналіз функцій та виразового потенціалу мініатюр частіше за все здійснюється в площині композиторського стилю, а творчий спадок композиторів у жанрі твору малої форми розглядається як лабораторія мистецьких пошуків в самих різних векторах художніх інтересів. Прикметним є те, що жанр інструментальної мініатюри часто актуалізується в площині досліджень



сучасного українського музичного мистецтва і фортепіанної творчості митців сьогодення зокрема, таким чином продовжуючи та розширюючи фундаментальні напрацювання вітчизняної наукової школи ХХ-го сторіччя. Також особливої артикуляції потребують музикознавчі «відкриття» забутих та ігнорованих протягом значного періоду історії української культури визначних композиторських постатей недавнього минулого, музичні твори яких ще донедавна не потрапляли ані в філармонійні програми, ані ставали об'єктом серйозних наукових інтересів. Фортепіанні мініатюри Сергія Борткевича (1877-1952), Федора Якименка (1876-1945), Всеволода Задерацького (1891-1953) та багатьох інших геніальних митців увійшли в активний репертуар концертуючих піаністів не в останню чергу й завдяки численним дослідженням – від магістерських робіт та дисертацій до монографічних видань – творчості цих корифеїв.

Це коло розвідок історичного музикознавства розширює низка статей, в яких жанр мініатюри експонується як проблема в теоретичному куті зору у самих різних ракурсах. Особливий резонанс, зважаючи на спрямованість даної роботи, викликають дослідження, в яких проблематика жанру подається в тісному зв'язку з дотичними питаннями. Наукові проєкції питань фортепіанної фактури, особливостей драматургії, феномену програмності в музичній творчості, інших аспектів музичної теорії, дуже часто постають в працях вчених як висвітлені всебічно або частково крізь жанр твору малої форми. Так, зокрема класична робота композитора та музикознавця А. І. Мухи «Принцип програмності в музиці» [38] демонструє широкий спектр аспектів цього феномену саме в проєкції на твори малої форми. Формулюючи визначальну характеристику музичної програмності – «конкретність, визначеність змісту музичних образів, зв'язок їх з певними життєвими прообразами» [38, с. 15], він дуже часто обирає аналітичним матеріалом дослідження саме твори малої форми, адже саме програмні назви мініатюр демонструють найбільшу амплітуду вербалізованих тем та образів. До того ж, екстраполюючи аргументацію вченим існування «особливого

програмного жанру, в якому до основних музичних засобів приєднуються додаткові, поза музичні» [38, с. 40] на область виконавських засобів виразності, можна з впевненістю додати до їх палітри саме побудову програмного сету або цілої концертної програми. І не дивлячись на те, що А. І. Муха вивчає програму в музиці в іншому значенні цього слова, тим не менш його визначення програмності як «максимально конкретизоване втілення в музичних образах /../ ідейно значної, цілісної самостійної концепції» [38, с. 42] якнайкраще пасує до узагальненого розуміння феномену концертної програми.

Багато апеляцій до жанру фортепіанної мініатюри можна знайти в книзі Л. О. Касьяненко «Робота піаніста над фактурою» [20] – монографічному дослідженні виконавської інтерпретації фактури фортепіанного твору – переважна більшість різноманітних аспектів обраної проблематики демонструється на прикладах з творів саме малої форми (етюди, ноктюрни, п'єси з фортепіанних циклів тощо), а деякі принципові розділи праці («Жанрові закономірності фактури та інтерпретація», «Фактура та драматургія циклічного твору типу «сюїти»» та «Фактура і драматургія циклу дрібних п'єс») взагалі повністю базується на аналітичних розвідках «24 прелюдій» твір 28 Ф. Шопена та «Гробниці Куперена» М. Равеля. Особливо відгукуються у зв'язку заявленою проблематикою даного наукового обґрунтування нашого творчого проекту міркування авторки щодо макроформи драматургії циклу фортепіанних мініатюр. Доводячи присутність макроформи чотири частинного сонатно-симфонічного циклу в драматургії циклу «Прелюдій» ор. 28 Ф. Шопена, вона зазначає, така загальна побудова «показує, як можливо виконавськими засобами за допомогою «стискання» та «розширення» форми, тобто розділення або об'єднання декількох прелюдій в суцільну лінію розвитку, створити цілісний драматургічний цикл» [20, с. 16]. Тут зразу слід підкреслити, у трактуванні певного циклічного твору, що задуманий автором у виконанні в певній послідовності питання арсеналу виконавських засобів виразності доволі

обмежене колом інтерпретації темпо-ритмічного життя твору, ступенів емоційної інтенсивності образно-тематичного процесу і, як результат, доволі лаконічними варіантними вирішеннями в аспектах динаміки, артикуляції та агогіки. В той же час побудова певної програми з творів малої форми, які не поєднані композитором в цикли за будь-яким типом спорідненості, ставить перед виконавцем нагальне завдання вибудування послідовності творів малої форми в межах концертного відділу та концертної програми. Такий вибір послідовності творів слід є дуже відповідальним та дає музиканту велике поле для самовираження, прояву власного виконавського стилю через програмну концепцію виступу. Тому відбір творів та вибір послідовності творів необхідно здійснювати лише в тих драматургічних координатах, які забезпечать цим програмним сетам цілісність як одну із важливих, а часом навіть вирішальних умов у сприйнятті концертної програми слухачем. Ставлення до програми як драматургічної цілісності та як наслідок, дотримання принципів спорідненості, контрасту, повтору або марочності, керування ступенем нарощування інтенсивності процесу, розрахунок кульмінаційних зон програми і т. д. при підборі творів та послідовності їх виконання в цілому у комплексі зі справжнім глибоко концептуальними засадами власного виконавського вибору є наразі дуже важливими викликом в діяльності піаніста-виконавця. А вибір загального напрямку тематичної спрямованості та концептуального типу програми (монографічна, монофанрова, антологічна, панорамна, діалогічна тощо) часто стає вирішальним моментом для усвідомлення специфіки виконавського стилю музиканта.

Поза суто гранично широкими історико-теоретичними пошуками музичних обріїв творів малої форми та їх інтерпретації інтенсивно розвивається галузь науково-методичного осмислення жанру. Значення саме п'єс-мініатюр в процесі гармонійної фортепіанної освіти та особливості виконавських завдань в процесі їх інтерпретації є центром уваги багатьох викладачів фортепіано різних ланок та рівнів. Аспекти проблематики

мініатюри в педагогічному процесі численних педагогів фортепіано та виконавців-піаністів торкаються питань втілення художнього образу, специфіки художнього мислення й композиторських та виконавських виразових засобів, художньо-образних завдань і стильових параметрів жанру, принципів циклізації в її творчому, освітньому та психологічному розрізах тощо. Такий щільний та тематично розмаїтий шар досліджень та методичних рекомендацій не є випадковим. Адже фортепіанна мініатюра є чи не найпоширенішим жанром у педагогічному репертуарі з перших кроків учня-початківця в класі рояля на всьому шляху інструментального музикування до величних сцен та великих програм. І саме на матеріалі маленьких різнохарактерних п'єс юні піаністи навчаються навичкам та вмінням художнього сприйняття музичних образів, диференціації засобів виразності у музичному тексті та їх виконавському втіленні, учнівської уваги до деталей, дисципліни та концертної витривалості і т. д. Зрештою цей пласт досліджень найближче підводить нас власне до питання особливості процесу виконавської інтерпретації в роботі саме з мініатюрами.

Алгоритм процесу інтерпретації твору малої форми на відміну від виконавського дискурсу монолітних масштабних жанрів таких як соната, варіації або інструментальний концерт потребують від піаніста набагато ретельнішого, майже ювелірного ставлення до кожної мікродеталі музичного тексту, до кожного емоційного нюансу в плині образів та настроїв. Важко переоцінити значення уважного вивчення кожної позначки в нотному записі тексту мініатюр. В той же час, сама композиційна побудова невеликих фортепіанних п'єс різних епох, а саме тяжіння композиторів до простих форм та коротких інтонаційних структурних блоків з однієї сторони та реалізація авторського задуму в доволі прозорих фактурних рішеннях з іншого боку фокусують пильне виконавське око на визначенні кожного елементу в системі засобів виразності. В спробі зрозуміти авторські наміри через пошуки логіки звуковисотних та метроритмічних координат музичного тексту, піаніст має скерувати свою увагу навіть на незначні зміни щільності

фактури, ритмічних малюнків та арабесків, ладогармонічних відтінків, стильових, жанрових та інтонаційних алюзій тощо. Дослідження власне звукоритмічної канви твору суттєво доповнюється авторськими позначками виконавських засобів виразності (динаміка, артикуляція, агогіка, педалізація, експресивні ремарки тощо). Багатий сенсами шар таких позначок у нотному записі ми знаходимо в фортепіанних творах митців романтичної епохи та творців новітніх стилів ХХ сторіччя, а також у творчості піаністів-композиторів, які прагнули більш-менш точно зафіксувати своє ідеальне уявлення про звучання твору. Зрозуміло, що чим простіший музичний виклад, чим коротший інтонаційно-структурний блок, – тим помітніша мікрорізниця в його виконавській реалізації. Тому порівняно з виконавськими задачами у протяжних сонатних чи варіаційних побудовах, де фокус уваги дещо розпорошений в часі або по замовчанню базується на принципі подібності дрібних елементів цілого (мається на увазі доволі тривалий виклад тематизму та його розробкових епізодів), відповідальність піаніста за прочитання кожної ноти, кожної інтонації мініатюри не потребує зайвих доказів та коментарів. Мала форма ніби ставить додаткові запитання до інтерпретатора на кожному нотному кроці, причому виконавська реалізація нюансів того чи іншого інтонаційного вирішення потребує високої піаністичної майстерності в напівтонах та відтінках інтонаційних фарб. Ці професійні виклики до виконання творів малої форми, що не об'єднані композитором в рамках одного опусу, довершує творче завдання піаніста вибудувати сет окремих мініатюр у певну циклічну єдність під знаком обраної тематичної моделі. Фортепіанна творчість обраних для творчого проекту композиторів – Й. Брамса та Б. Бартока – має високий варіативний потенціал в цьому плані. Тому наступні два розділи даного наукового обґрунтування проекту висвітлюють деякі ланки аналітичного опанування програми їх творів. Їх творчість й до сьогодні відкриває багато нових сторінок, а для формування творчої візії на ці величні постаті фортепіанного мистецтва «аналітичне занурення» у музику є необхідною умовою

інтерпретації. Обидва композитори були прекрасними піаністами, що досить розлого й деталізовано фіксували свої авторські ідеї в нотному записі, а головне – залишили багатий доробок фортепіанних творів малої форми, який дає можливість інтерпретатору через палітру відібраних мініатюр в обраній для концертної програми послідовності, складати «музичні портрети» митців в багатьох версіях та ракурсах. До цього необхідно зразу додати, що ця мета не є завданням лише початкового етапу виконавського дискурсу концертної програми з творів малої форми, адже на стадії практичного засвоєння музичного тексту виконавці часто коригують наповнення програм концертних відділів. Окрім цього на завершальному етапі (тобто актуалізації на сцені власне виконання програми з творів малої форми) інтерпретація програмного сету як художньої цілісності є вищим творчим викликом в діяльності концертуючого піаніста-виконавця.

## **РОЗДІЛ 2. «Інтерпретація фортепіанних творів малої форми у творчості Й. Брамса (на прикладі «Фантазії для фортепіано» твір 116, «Три інтермецо для фортепіано» твір 117, «Шість п'єс для фортепіано» твір 118 та «Чотири п'єси для фортепіано» твір 119»)**

Йоганнес Брамс займає особливе місце у німецькому романтизмі пізнього періоду, й перш за все, завдяки збереженню класичних традицій. Органічно долучившись до парадигми романтичного світовідчуття, музика Брамса, в той же час, відрізняється своєю строгістю та стриманістю. В своїй творчості композитор прагнув до гармонії нового та традиційного, і тому вважав, що класичні жанри і форми не вичерпали себе. Така позиція споріднює його з іншими представниками романтичного напрямку – Ф. Шубертом, Ф. Шопеном і Ф. Мендельсоном.

Осмислення цінності традиції, її актуалізація в сучасній культурі стала невід'ємною рисою нашого століття. З висоти польоту сьогодення можна сказати, що у Й. Брамса звернення до традиції – це прагнення до універсалізму, синтезу у розумінні бахівського «менталітету». Для Брамса «спілкування» з традицією є природною потребою для творчості, що продукує оновлення музичного мислення та представляє рушійну силу, вектор направлення якої – вперед. Узагальнюючи стилістику попередніх епох, презентуючи історію німецької музики загалом, композитор, таким чином, вказав на те, що романтичне світосприйняття досягло тієї позначки, коли архетипічні спонтанність та безпосередність, поступаються місцем аналітичному обґрунтуванню.

Створивши свій самобутній стиль Й. Брамс «віддзеркалив» важливі теми як людського життя, так і мистецтва доби романтизму. Емоційний світ, представлений у його творах є невичерпним: від пристрасних прагнень, ліричних мрій, захоплень, до почуттів тривоги та сумніву. В цьому сенсі він

доповнює змістовий доробок ідей романтизму. Але, особлива довірливість інтонації, що «пульсує» в багатьох ліричних творах композитора, робить його музику унікальною.

У своїй творчості Й. Брамс тяжіє до камерних жанрів. І це є одним з проявів романтичних тенденцій. Композитор зізнавався, що для фортепіано пише охочіше, ніж для інших інструментів [58, с. 16]. Балади, варіації, інтермецо, рапсодії, твори в чотири руки та багато інших написані для цього інструменту. І все ж таки, Брамс був ближчим до композиторів перед романтичної епохи. Його світовідчуття було більш класичним, ніж романтичним. Він прагнув ідеалів класиків. Цілісність, єдність і гармонія світу, ідеї колективності, скромності у прояві індивідуальності – все це було дуже близько особистості Брамса [55, с. 232].

Вважаючи, що і в сучасних умовах (мається на увазі за часів його життя) можна використовувати композиційні принципи «традиційних» епох – поліфонічного розвитку тем, прийоми мотивної розробки, Й. Брамс майстерно підключав їх до музично-фольклорної тематики, працюючи з інтонаційністю німецьких, угорських та слов'янських пісень. Велика частина творів композитора просякнута німецькою пісенністю, і саме це нерідко надає чарівності його ліричній мелодиці. Брамс, таким чином, розвиває пісенно-інструментальну стилістику Ф. Шуберта, але й в цьому напрямку робить нові кроки.

Подібно до Р. Шумана, який мав достатній вплив на стильовий почерк Й. Брамса, композитор доволі часто використовував у своїй фактурі акордовий склад, поліфонічні та поліритмічні прийоми. Проте, брамсівська фактура завжди має свій індивідуальний вигляд. Зазначимо деякі її характерні риси: рух паралельними інтервалами в терцію, сексту чи октаву; досить поширене розміщення мелодії у середньому голосі; мінлива ритміка, синкопування, поєднання парних і непарних метрів; чергування тісного та широкого розташування акордів, що викликає відчуття щільності звучання; контрапунктичні переміщення тем тощо.



Упродовж всього життя Й. Брамс звертався до фортепіанної музики. Його фортепіанна творчість наочно демонструє еволюцію власного стилю, що також відтворено в еволюції жанрів. Так, одна з основних тенденцій творчості Брамса, а саме діалектичність, представлена через зворотний рух від класичної форми – сонати (вони відносяться до найбільш ранніх творів) до романтичної мініатюри (основні цикли мініатюр було написано практично у пізній період творчості), що доповнюється яскраво вираженими рисами романтичної свободи в сонаті та класичною структурністю в мініатюрі.

Фортепіанний стиль Й. Брамса – одне з найскладніших та багатозначних явищ пізнього романтизму: парадоксальне поєднання елементів «простого» та «складного», класичність і романтичність світовідчуття, вираз стихійного начала у строгих формах, багатовимірність звучачої матерії. За твердженням Л. Фішера «цю музику не можна сприймати в одній площині, тому що вона – консервативна та прогресивна, одночасно класична, барочна та романтична» [53, с. 172].

Йоганнес Брамс в історії фортепіанного мистецтва виступає як широке та різнобічне узагальнення, де одночасно виявляються бахівська мудрість та бетховенський драматизм, шубертівський спокій та шуманівська вибуховість. «Брамсівський синтез здійснюється як на рівні форми, так і на рівні змісту, він визначає і творчий метод, і стиль композитора»[61, с.10]. Відомо, що Й. Брамс був чудовим піаністом і це підкреслювали сучасники, зокрема Роберт Шуман, який високо цинив його гру. Також, характеризуючи манеру виконання Брамса, вони вказували на його сильні сторони, з однієї сторони, – потужність, серйозність, простоту та невимушеність інтерпретації, з іншої – сердечність, співучість інтонування, а також, мужню ритмічну енергійність. Незважаючи на те, що композитор достатньо вільно володів усім арсеналом піаністичних ресурсів, його не можна було назвати «блискучим» віртуозом. Брамсу не подобалося все те, що пов'язано із зовнішніми ефектами, з необхідністю пристосування до умов великої естради. Необхідно зазначити, що піанізм композитора наклав свій відбиток

на специфіку фортепіанної музики. Використовуючи часом значні технічні труднощі, композитор застосовував їх не стільки для створення ефектного концертно-віртуозного «іміджу», скільки для вираження своєрідності змісту.

Специфіка фортепіанного стилю Брамса відображає характерні риси стилю композитора в цілому. Фортепіанна музика Й. Брамса увібрала його кращі загальні стилістичні риси: незвичайний мелодичний «колорит», гармонічні фарби пізнього романтизму, складну багат шаровість фактури, особливості формоутворення. У його фортепіанних творах майстерно поєднується співучість та віртуозність, складність та простота. Фортепіанна (сольна) спадщина Брамса складається з трьох сонат, п'яти варіаційних циклів (один з них у чотири руки), п'яти балад та трьох рапсодій, великої кількості романтичних мініатюр (три капричіо, чотирнадцять інтермеццо, фортепіанні вправи та етюд, які є транскрипціями творів Баха, Вебера, Шопена), твори для фортепіано у чотири руки, що продовжують традицію домашнього музикування («Вальси», «Угорські танці»).

## **2.1. Особливості музичного мислення Й. Брамса в жанрі фортепіанної мініатюри.**

Й. Брамс дуже прискіпливо ставився до музичних форм, які він успадкував з минулого і зробив «свої висновки» з їхнього вивчення. У його творчому арсеналі можна виділити три основні принципи музичного втілення: малу форму, побудовану здебільшого на одній яскраво представленій музичній ідеї; варіаційну форму, в якій ця ідея перетворюється і видозмінюється за допомогою композиторських засобів мелодичного, гармонічного та ритмічного розвитку; та велику всеосяжну симфонічну форму з її різновидами – сонатним алегро та рондо.

До фортепіанної мініатюри Брамс звертається з середини 1860-х років, і в основному це є музика так би мовити, побутового плану, призначена для домашнього музикування в чотири руки, а саме – «Вальси»

твір 39 (1865 рік) та «Угорські танці» (1-й і 2-й зошити – 1869 рік, 3-тій і 4-тій – 1880 рік). Ці п'єси відрізняє надзвичайна чарівність та тонкий ліризм, вони ніби пронизують дивною енергетикою.

Здебільшого Брамс поєднував свої мініатюри у цикли. Причому, іноді це були моножанрові цикли – наприклад, «Вальси» твір 39 або «Інтермецо» твір 117. Але доволі часто до фортепіанних циклів Брамса входили п'єси різних жанрів, у результаті чого утворювались поліжанрові цикли. Серед таких як приклади комбінацій можна назвати фантазії в поєднанні інтермецо з циклу «хох» твір 116, капричіо та інтермецо з циклу «Вісім фортепіанних п'єс» твір 76, інтермецо та рапсодії твір 119.

У всіх цих творах Брамс демонструє майстерність щодо передачі відкритого, безпосереднього почуття. У багатьох вальсах Брамса відчувається зв'язок зі стилістикою Ф. Шуберта. Також, можна зазначити, що звертаючись до жанру вальсу, композитор зазнає впливів віденської побутової музичної культури. А інший танцювальний жанр, а саме угорські танці стали даниною захоплення угорським фольклором. Відомо, що ще з юнацьких років, Брамс цікавився народними угорськими мелодіями.

Останній період творчості Й. Брамса характеризується переключенням на камерне трактування фортепіано. У 1876 році композитор видає цикл під назвою «Вісім фортепіанних п'єс» твір 76, які склалися з декількох капричіо та інтермецо. У 1892–1893 роках у чотирьох збірках (опуси 116, 117, 118 та 119) він опублікував двадцять п'єс (зазначимо, що деякі з них частково були написані дещо раніше). За винятком «Балади» твір 118 та «Рапсодії» твір 119, це є невеликі п'єси. Брамс надав їм назви «капричіо» (три п'єси) та «інтермецо» (чотирнадцять п'єс) та подібний до останніх за настроєм «Романс» твір 118. Усі капричіо переважно мають жвавий характер, а інтермецо пройняті почуттям стриманої скорботи, просвітленого смутку і за духом є близькі до лірико-філософських пісень пізнього Брамса.

Досить поетично охарактеризував музику Брамса опусів 116–119 Ганс Галь: «... це музика, в якій бере слово тихий, задумливий смуток, народжений спогадами, смиренністю, відчуженістю. Непомітно підкрався перший день зими, і сонце зависло над самим горизонтом» [8, с. 167].

Серед жанрової палітри фортепіанного Й. Брамса особливо виділяються інтермецо. Дослідники відзначають, що дані п'єси «увібрали в себе всю історію романтичної мініатюри й зберегли при цьому дивовижну свіжість мелодичного дихання та застарілого, хоча і досвідченого почуття» [58, с. 74]. Інтермецо Брамса були створені наприкінці музичного романтичного періоду і зробили своєрідний підсумок щодо накопиченого композиторами-романтиками досвіду. Втілюючи глибокі почуття й роздуми в малих формах, маючи складну драматургію, ці твори впровадили жанрово-стильове поняття, подібне до ноктюрнів Шопена або рапсодій Ліста та стали однією з візитівок творчого *credo* Брамса.

Інтермецо для Брамса були певним особистим щоденником, у якому композитор відобразив свої переживання й роздуми. Ці, свого роду сповіді можна зустріти й у більших за масштабом ранніх творах, де автор «ховає» душевні таємниці в серединних розділах сонатно-симфонічного циклу: зокрема це яскраво проявляється у «Сонаті № 3 для фортепіано» фа мінор твір 5, «Фортепіанному квартеті № 1 соль мінор» твір 25, *Allegretto* із «Сонати № 1 для віолончелі та фортепіано мі мінор» твір 38, «Струнному квартеті № 3 сі бемоль мажор» твір 67, «Симфонії № 3 фа мажор» твір 90, «Струнному квінтеті № 2 соль мажор» твір 111 тощо.

Сам термін *інтермецо* за етимологією є спорідненим до таких явищ як інтермедія та інтерлюдія. Поняття інтермедії та інтерлюдії в музичному мистецтві несуть функціональне навантаження пов'язане з моментом переключення, «слабкого часу». Як інструментальні п'єси інтерлюдія та інтермедія з'являються в добу бароко. Інтерлюдія – п'єса, яка розділяє або з'єднує частини музичного твору, є проміжним епізодом або вставною

сценою, що перериває дію, і відрізняється іншим характером, іншим музичним матеріалом.

Як самостійний жанр інтермецо з'явилося в епоху Романтизму, є досить складним характерним твором, що був направлений на вираження достатньо різноманітної картини людських переживань. Спочатку інтермецо було пов'язано з функцією відсторонення, перемикання, перемежування основних композиційних розділів, тематичним матеріалом, який обіймав «сповільнений час» в змістовному плані.

Засновником жанру інструментального інтермецо став Роберт Шуман, який в 1832 році створив перші в історії музики твори цього жанру, а саме, «Інтермецо» для фортепіано твір 4. Інтермецо як новий жанр, що переживає певні трансформації – спрощуючись, трансформуючись, розвиваючись, ніби перемішуючись з іншими жанрами в циклі, як би продовжує своє життя, переходячи від трактування Роберта Шумана безпосередньо до Йоганна Брамса<sup>2</sup>.

В останній період творчості композитора значення цього жанру помітно зростає. Якщо простежити еволюцію інтермецо в брамсівських циклах, то можна помітити як поступово виокремлюється цей жанр серед інших. Якщо інтермецо з циклу тв. 76 ще значно поступається оточуючим його п'єсам за самостійністю за певною завершеністю музичної думки, то вже в циклах твору 116 та твору 117 даний жанр стає рівноцінним партнером і на ньому концентрується увага слухачів, більше того, – в циклах творів 117, 118 та 119 ми спостерігаємо його домінування в композиторському виборі композиційних моделей.

У своїх інтермецо Й. Брамс відобразив особливий тип ліричного висловлювання, який був глибоко співзвучним його індивідуальності. За змістом більшість п'єс цього жанру пронизані одним настроєм і не

---

<sup>2</sup> У ХХ столітті також є звернення композиторів до жанру інтермецо. Як правило, це сольні, ансамблеві або оркестрові твори, що виступають частиною більш великих циклів. Але інтермецо існує також і у вигляді самостійних опусів.

відрізняються рельєфними контрастуванням. Відносно інших параметрів інтермецо слід зазначити, що як правило, фактура в них є прозорою, темпи стриманими, тональне відчуття часом є завуальованим, динамічні відтінки пов'язані з тихою звучністю (*p* чи *pp*).

Якщо інші жанрові різновиди – балади, рапсодії, капричіо характеризуються розгортанням епічного тематизму, рушійними імпульсивними ритмами, вибуховими окличними інтонаціями, то інтермецо несе в собі семантику спокійного, часом медитативного розгортання часу, як вираз глибинного ліричного пласту, сокровенного та інтимного. Це можна відчутти й тоді, коли п'єси йдуть одна за одною поспіль, або навіть коли складають цикл в цілому.

Інтермецо слугує найбільш красномовним виразом найхарактернішої якості лірики Брамса – «об'єктивної» стриманості, під покровом якої прихована глибока неповторна натхненність почуття. Як і усі жанри сольної-імпровізаційної природи, інтермецо пов'язані з фактурно-фігураційним тематизмом. Якщо розглянути форму всіх інтермецо Брамса, то вона зводиться до загальної тричастинної структури, що досить індивідуально втілюється в кожній п'єсі.

Образна сфера інтермецо останнього періоду творчості композитора відображає його розуміння лірики в цілому. Її головні аспекти представлені в усіх інтермецо творів 116 – 119: ліричне томлення («Інтермецо» мі мажор твір 116), просвітлений спокій («Інтермецо» мі бемоль мажор твір 117), стримана епічність («Інтермецо» до дієз мінор твір 117), драматична патетика («Інтермецо» ля мінор твір 118), глибокий трагізм («Інтермецо» мі бемоль мінор твір 118), скорботна елегійність («Інтермецо» сі мінор твір 119).

Як відомо, підґрунтям жанрової та інтонаційної мови композитора є пісенність, яка пов'язана з наступними жанровими різновидами – лірико-побутова пісня, колискова, балада. Окрім того, ця якість посилюється мелодико-поліфонічними принципами розгортання музичної тканини, які притаманні не лише Брамсу, але є характерними для пізньоромантичного

періоду в музичному мистецтві. Різні прояви пісенності ми знаходимо в перерахованих вище опусах: в «Інтермецо» твору 116 – лірична пісня зі слов'янським колоритом; у творі 117 – «Інтермецо» мі бемоль мажор – це колискова, а «Інтермецо» до дієз мінор – балада. Окрім того, стилізація шубертівської романтичної мелодики відчувається в «Інтермецо» ля мажор (твор 118), а в п'єсах твору 119 простежується схожість відображення ліричних душевних станів з «Інтермецо» сі мінор твор 4 № 6 Роберта Шумана.

У брамсівських інтермецо також яскраво виявляється барокова тенденція, що виражена в експонуванні матеріалу у вигляді ядра і подальшого розвитку як розгортання музичної думки. Проте, вона вписана в романтичний контекст, у результаті чого відбувається значне збагачення гармонічної мови, індивідуальне рішення фактури та форми в кожній п'єсі.

Упродовж чотирьох опусів, Йоганнес Брамс звертався до простих і складних тричастинних форм, кожного разу знаходячи їх індивідуальне трактування. Поступово через цикл композицій твору 76, де представлено чіткі, симетричні структури крайніх, іноді середніх частин форми, в яких спостерігалася бароково-романтична тенденція викладу музичної думки, в циклі твор 116 відбувається ускладнення формотворчих, гармонічних і фактурних засобів. Також з'являються проміжні форми, які пов'язані з вільним викладом музичного матеріалу, що продиктовано його імпровізаційним характером.

Кульмінації в ускладненні форм Брамс досягає в циклі фортепіанних п'єс твору 118. Саме тут найбільш повно виражається барокова тенденція розгортання музичного матеріалу, де теми виростають з початкової фрази або речення, що стихійно розвиваються і переходять у нову якість. Однак, не дивлячись на складність і свободу викладу музичної думки, зберігаються чіткі структури, що об'єднуються в єдине ціле, утворюючи струнку форму.

В опусі 119 форма інтермецо значно формалізується, об'єднуючи всі засоби, що були застосовані Брамсом у своїх ранніх інтермецо. Так,

«Інтермецо № 2 ля мажор» циклу ніби повертає нас до ля мажорного Інтермецо циклу твір 76, а «Інтермецо № 5 мі мінор» твір 116 перекликається з «Інтермецо № x ля мінор» з циклу твір 76.

Бароково-романтична тенденція, також проявляється завдяки фактурно-поліфонічному вирішенню кожного інтермецо. Поліфонічні принципи можна спостерігати на всіх рівнях розвитку: від простих підголосків до складних контрапунктів (як приклад, «Інтермецо № 2 ля мажор» твір 118). Й. Брамс наслідує як майстрів доби бароко (Й. С. Бах), так і композиторів ХІХ століття, серед яких основними є Л. ван Бетховен та Р. Шуман. В свою чергу, узагальнюючи багатий досвід попередників знаходячи нові, оригінальні прийоми, Брамс вплинув на митців ХХ століття, зокрема Арнольда Шенберга, який високо цінував творчість композитора.

## **2.2. Фортепіанні твори пізнього періоду творчості Й. Брамса.**

### **2.2.1. «Фантазії для фортепіано» твір 116.**

Цикл п'єс «Фантазії для фортепіано» твір 116 було створено композитором наприкінці життя у 1891–1892 роках. Він складається із семи мініатюр, з яких три капричіо та чотири інтермецо: № 1 – Capriccio. Presto energico; № 2 – Intermezzo. Andante; № 3 – Capriccio. Allegro passionato; № 4 – Intermezzo. Adagio; № 5 – Intermezzo. Andante con grazia; № 6 – Intermezzo. Andante teneramente; № 7 – Capriccio. Allegro agitato. Відомо, що четверта п'єса спочатку мала назву «Ноктюрн» (це зазначено в оригінальній хронографії Брамса). Цей цикл – перша збірка творів для фортепіано, яка з'явилася після десятирічної перерви. Мініатюри відрізняються від раннього фортепіанного композиторського стилю Брамса, який характеризується масштабністю, віртуозністю, блискучою звучністю. У щоденнику Клари Шуман після того, як вона отримала рукопис від Брамса з'являється коментар про те, що твори, написані ним в останній період життя вимагають вищого рівня музикальності, а не технічної вправності. Вона також пише:



«Що стосується вимог до спритності пальців, то за винятком кількох місць, п'єси Брамса не є складними. Але *духовна*<sup>3</sup> техніка там вимагає делікатності розуміння. Необхідно повністю довіритися Брамсу, щоб відобразити ці твори так, як він їх уявив» [79, с. 338].

Серед чотирьох останніх фортепіанних циклів 116-й опус є унікальним. Він має окрему назву «Fantasien», на відміну від більш загальної «Klavierstücke» твори 118 та 119 або «Intermezzi» твір 117. У контексті фортепіанної творчості Брамса, сім «Фантазій» твір 116 можна вважати доповненням та продовженням попереднього циклу фортепіанних п'єс «Klavierstücke» твір 76. Тут композитор поступово формує сповідальну інтонацію, відтворюючи власну рефлексію. Як і «Klavierstücke» твір 76, цикл твір 116 складається з капричіо та інтермецо. Не дивлячись на те, що капричіо є композиційним стрижнем опусу, а інтермецо займають проміжне положення, саме починаючи з ор. 116, композитор віддає перевагу на користь споглядально-філософського інтермецо. «Висунення інтермецо до центру брамсівської системи жанрів повністю підтвердиться складом і побудовою інших пізніх опусів мініатюр (117–119)», – пишуть дослідники жанру фортепіанної мініатюри доби Романтизму [15]. Щодо наступних фортепіанних циклів, то капричіо в них повністю зникає.

Звернемо увагу на те, що Брамс визначає даний опус як «Фантазії». Як відомо, «фантазія» (від грецької Phantasm – уява) – це інструментальна п'єса, в якій підкреслено імпровізаційне начало, що спричиняє вільне розгортання музичної думки. Жанр фантазії у ХІХ столітті наближується до сонати (як приклад – «Сонати для фортепіано твір 27 №1, №2 Л. ван Бетховена, що позначені як «quasi una fantasia») і часто представлений як вільний варіант сонатної форми, інколи по структурі подібний до симфонічної поеми. Крім того, звернення композитором до жанру фантазії можна тлумачити і як момент віддавання данини кумиру юності Роберту Шуману.

---

<sup>3</sup> Курсив наш, – Р. Л.

Що стосується жанру капричіо, то за характером він є подібним до фантазії. Його еволюція пов'язана періодами Бароко та Романтизму. Однак в капричіо відчувається більший акцент на ефекті несподіванки. Тут різкіші і вибагливіші контрасти, порівняно менші масштаби, що відповідає образу «примхливого» висловлювання.

У своєму дослідженні, яке присвячене жанру капричіо Ч. Тяньтянь дає наступне визначення: капричіо – це «невелика інструментальна п'єса (часто програмного змісту) з віртуозним, «вередливим» характером. Має зазвичай вільну форму. Капричіо часто насичене несподіваними зворотами та зіставленнями; можливий також гострий, «пікантний» ритм» [62, с. 34]. В романтичних творах, за словами дослідника, була розвинута і акцентована поривчаста, стихійна сутність жанру капричіо, з його несподіваними і різкими зіставленнями тематизму, романтичним поривом і свободою форми.

У представників романтичного напрямку капричіо уявляє собою своєрідне переплетення фрагментів образно-художнього світу, типового для інших жанрів цієї доби. Жвавість та легкість музики, часом пройнята тонким гумором, теж відрізняє капричіо від фантазії, змістовний діапазон якої значно ширший: їй притаманна глибока серйозність й навіть драматизм.

Особливість 116-го опусу ще й в тому, що цикл уявляє собою послідовність п'єс, що за характером і за тональними центрами створює ілюзію вільно побудованої сонатної форми. Його обрамляють динамічні, екстравертні «Капричіо ре-мінор», тоді як «Капричіо соль-мінор» замінює скерцо, а триптих інтермецо, просуваючись від мі-мажору до мі-мінору та назад до мі-мажору – разом виконують роль «повільних частин».

Відкриває «Фантазії» енергійне «Капричіо ре мінор». Крім ритмічної мінливості, очевидної в першому такті, яка забезпечує невпинну енергію, що залишається до кінця твору, Брамс відверто використовує свій улюблений мелодичний мотив – ланцюжок низхідних терцій. Починається п'єса з вибухового висхідного секстового стрибка з першого на шостий ступінь («d» – «b»). Далі продовжується рух терціями у високому регістрі, після чого

основна тема зосереджується на тоніці, кружляючи навколо неї з необмеженою енергією, перш ніж перейти до домінанти. Потім у мелодії повторюються ланцюжки терцій, які переходять до нижнього голосу, і все перетворюється в мінливі зростаючі тріольні фігури. Після завершення цього фрагменту з'являються дві нові тематичні «ідеї».

Перша – це стрімко зростаюча хроматична фігура, представлена в партії лівої руки та повторювана з невеликими варіаціями у високих регістрах. Потім вона поступається місцем іншій мелодії в тональності фа мажор, з підключенням тонів з паралельного мінору. В новій мелодії, де підкреслюються слабкі долі такту, ланцюжок низхідних терцій трансформується у гармонії зменшеного септакорду. Ця друга тема переходить у каденцію (в тональності фа мажор), яка є структурно важливою, оскільки вказує на кінець «експозиції» «Капричіо», що підкреслює його квазісонатну форму.

Проведенням основної теми відкривається розробковий розділ. Починаючись з тональності ля мінор, тема зазнає певних трансформацій. Далі вона представлена в різних тональностях: проходить в до дієз мінорі, а потім переходить в сі бемоль мінор/мажор і змінюється значно розширеним викладом другої теми. За допомогою ще однієї каденції в соль мінорі Брамс повертається до основної тональності і остаточно, майже дослівно проводить основну тему. Кода «Капричіо» складається із стрімких висхідних інтонацій, представлених октавами, спочатку в лівій руці та пізніше вони переходять до правої. Заключна каденція представлена різко підкресленими акордами S–D–T.

«Інтермецо №2 ля мінор» з опусу 116 можна охарактеризувати як споглядальний ліричний твір. Це перше інтермецо в творчості Йоганнеса Брамса, яке має в своїй основі тему, що представлена цільною пісенною мелодію «...дівоча пісня зі слов'янським колоритом»[15, с. 167]. В «Інтермецо» композитор використовує механізми мотивного становлення теми, яка будується за принципом ядра і його розгортання. Це вплинуло на

специфіку форми – складна тричастинна з епізодом та елементами варіаційності. Варіаційність тут проявляється в інтонаційно-гармонічній та структурній спорідненості практично всіх тем твору. Головна тема сприймається безпосередньо як ядро, а наступні теми – як його розвиваючі варіанти. Особливу увагу приділено фактурній організації, якій притаманні тенденції щодо підвищення тематичної значущості кожного її елемента.

У темі завдяки великій відстані між мелодією та супроводом фактура розшаровується на два рівня. Верхній пласт – багатоголосна мелодія, у якій лінії голосів практично дзеркально співвідносяться. Акомпануючий пласт є відносно самостійним, завдяки тому, що він розташований у басовому регістрі та є ритмічно контрастним з мелодією. Музичне розгортання відбувається нерівномірно. Кожен мотив підкреслюється тонічним басом, який кожного разу з'являється на початку такту. Завдяки цьому відбувається проростання мотиву, який наприкінці періоду перетворюється у сходження по звуках тризвуку, що імітаційно повторюється у басовому голосі. Таким чином, ця пісенна мелодія, що ніби пронизана єдиним диханням до певної міри уявляє собою варіації на один мотив.

Перша частина – це проста двучастинна нерепризна форма, що заснована на заспівно-приспівній структурі. Перший період є однотональним, неквадратним (4 такти + 5 тактів) і складається з двох речень повторної будови. Друге речення є розширеним за рахунок однотоктного доповнення, яке утворюється через мотивне секвенціювання. Другий період тонально і структурно подібний до першого, але відбуваються деякі фактурні зміни.

Середня частина сприймається спочатку як варіація на першу тему, але згодом це відчуття пропадає. Структурно вона нестійка, перш за все, за рахунок використання гармонічного еліпсису. Середня частина складається з двох розділів: перший – мелодико-гармонічні фігурації шістнадцятих у високому регістрі, другий – мажорне проведення початкової теми з першої частини. Тема майже повністю базується на тонічному органному пункті, що

наближає її до заключного типу викладу. Однак сюди проникає гармонічний еліпсис і після низхідного пасажу починається репризний розділ. Реприза є структурно варійованою. Перший період зберігається без змін, а другий розширюється завдяки гармонічному варіюванню і секвенціюванню (4 такти + 8 тактів).

«Інтермецо №4 мі мажор твір 116 – це приклад споглядального Adagio, де панує образ безмежної ніжності. Створенню романтичного мрійливого настрою сприяє повна розкутість повільного руху. Загалом тут ми виявляємо поєднання хоральності та вальсовості, з одного боку та суворості та свободи втілення, з іншого боку<sup>4</sup>. В музиці Й. Брамса подібні жанрові прояви часто «співіснують».

Уся композиція інтермецо виростає з початкової теми, яка складається з інтонації висхідного затримання «h» – «his», ніби «питання» та «відповіді» – плавно спадаючої інтонації. Ця тема стане «цементуючою» основою всього інтермецо. «Питання», у вигляді короткого мелодичного мотиву зберігається упродовж всього твору, причому постійним є його розташування у середньому регістрі. Розвиток відбувається за рахунок ладового, тонального, гармонічного і фактурного варіювання. «Відповідь» вона вирізняється вільною мінливістю варіантів.

Через усе інтермецо проходить поліфонічний прийом двоплановості, що втілюється завдяки протиставленню «питання» і «відповіді» у різних регістрах та різноманітних контрапунктичних сполуках. Музична тканина твору представлена в безкінечному розмаїтті взаємин тематичних утворень. Щодо фактури, то її видозміни постійно поєднуються з переважанням збереження її типів на досить протяжних ділянках твору. Тематичний «малюнок» тут характерний своєю внутрішньою розчленованістю на короткі мотиви, що поєднується довгим диханням загальної мелодичної лінії. Форма

<sup>4</sup> Саме ці жанри (хорал і вальс) є свого роду антиподами, як піднесене та побутове. Їх втілення є доволі характерним у пізньому німецько-австрійському романтизмі. «Такі взаємодії можна зустріти в симфоніях Брукнера, навіть у Вагнера (в «Нюрнберзьких мейстерзінгерах»), і пізніше – у Малера» [61, с. 380].

цього «Інтермецо» є проміжною. Перша частина – це проста тричастинна форма з варійованим повторенням частин (тобто три-п'ятичастинна форма із елементами варіаційності). Вражають варіанти кадансів: початковий етап за структурою – період єдиної структури, із закінченням повним недосконалим каденсом, другий – серединним половиною автентичним каденсом, третій – повним недосконалим, четвертий – серединним половиною автентичним, п'ятий – повним недосконалим, що модулює у тональність III ступеня (соль дієз мінор). Епізод починається з домінанти до основної тональності – мі мажор, після чого звучить домінанта до тональності ля мажор. Ці обидві тональності витримуються на домінантовому органному пункті. Реприза є значно скороченою й переробленою (десятитактовий період єдиної будови). Кода базується на синтезі музичного матеріалу з епізоду та з першої частини.

### **2.2.2. «Три інтермецо для фортепіано» твір 117.**

«Три інтермецо» твір 117 було названо Й. Брамсом «Колискова своїх страждань» [13,с.75]. Вони мають скорботний характер, наділені рисами просвітленого смутку і є близькими до лірико-філософських пісень пізнього композитора. В них відчуваються особисті, інтимні сторони душевного життя автора. Саме з щоденниковими записами, ліричними монологами порівнюють цей цикл дослідники [13, с.74-75]. Вираз тонких переживань об'єднується тут з певним лаконізмом композиції, а глибокий зміст п'єс передається досить скупими засобами. В циклі яскраво проступають колисковість, пісенність, оповідальність, що є характерними рисами брамсівської лірики, але кожна з них представлена по різному: колискова в народному дусі («Інтермецо №1 мі бемоль мажор»), лірична, з нотками смутку елегія («Інтермецо № 2 сі бемоль мінор»), лірико-епічна балада, яка об'єднує пісенне і драматичне начало («Інтермецо № 3 до дієз мінор»).

«Інтермецо №1», як ми вже зазначали, написано в жанрі колискової, але з елементами жанрового синтезу, на що вказує просвітлений характер, пісенна мелодія, монотонний музичний рух. Викладенню музичної думки

передує віршовий епіграф, текст якого запозичений з шотландської народної пісні:

*«Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön!  
Mich dauerts  
sehr, dich weinen sehn»*

*(«Сни солодко, дитино, солодко спи,  
Щоб не бачити мені сліз твоїх»).*

Як програма образного змісту «Інтермецо», ці слова виступають орієнтиром, певною програмою в драматургічному контрасті між крайніми та середньою частинами музичної форми (у творі складна тричастинна форма з контрастною серединою та динамізованою репризою). Перший та третій розділи написані в дусі колискової, в середньому використаний риторичний прийом імітації сліз. Разом з цим, розкривається й інше значення епіграфу. Поряд із визначенням образно-художньої сфери інтермецо звернення до цих слів демонструє відповідність мотивних ліг і пунктуації синтаксису поетичних рядків, що підтверджує наявність взаємозв'язку вербального та музичного висловів у творах Й. Брамса.

Перша частина (*Andante moderato*) написана у не зовсім традиційній простій двочастинній формі. В основній темі відбито головний образ твору, який можна охарактеризувати як світлий спокій. Тема знаходиться в оточенні органного пункту, і як би захована всередині фактури, що є одним з типових прийомів Брамса. Світлий образ також створюється завдяки спокійній прозорій мелодії і нескладному акомпанементу, з органним пунктом на звуці «es». Початковий виклад теми є своєрідним «каркасом» для її подальшого розвитку і завершується досконалим тонічним кадансом. Далі в тт. 5–8 з'являється ще одна мелодія, викладена в октаву, яка поступово поєднується з варіантно представленою основною темою. Тепер вона уявляє собою триголосну імітацію, що в ході розвитку ускладнюється в ритмічному плані і стає більш рухомою. У другому проведенні теми, що співпадає з другим періодом, знову з'являється органний пункт, який начебто покриває мелодію. У 13–14 тактах тема викладається на октаву вище, що надає їй ще більшої

емоційної наповненості. Органний пункт у процесі розвитку поступово зникає, і таким чином, ніби звільняє мелодію від тонічного звуку, і вона починає звучати більш піднесено. В репризному проведенні теми також змінюється акомпанемент – замість «заколисуючого» акомпанементу (чверть і дві восьмих), з'являється супровід четвертними тривалостями (тт. 7–8).

Треба зазначити, що перша частина інтермецо є монотематичною, тому постійно відбувається розвиток головної теми, який закінчується затвердженням основної тональності. Між першою і середньою частиною інтермецо чотири такти (тт. 17–20) виконують функцію звязки. Це ще один варіант на основну тему, яка посилена чотирьох-октавними дублюваннями, з переходом до однойменної тональності мі бемоль мінор.

Середній розділ «Інтермецо» (*Piu Adagio*), який настає після фермати, також написаний в простій двочастинній формі. Спокійний світлий характер першої частини тут ніби відтінено іншою «темою сліз», з якої починається середина. Ця тема, в якійсь мірі розкриває психологічний підтекст всього твору, чому сприяє більш експресивний тон висловлювання, що досягається завдяки використанню акомпанементу у вигляді розкладених арпеджованих акордів, а також з її прихованою поліфонічністю, діатонічними секвенціями, повторюваному домінантовому органному пункту баса.

У другому реченні (26-й такт) з'являється нова лейтінтонація – трихорд, пов'язаний з невеликою зупинкою руху і надалі, відхиленням в тональність сі бемольмінор. З 29-ого такту починається динамічна реприза, після уповільнення знову повертається вихідний темп. Тема проводиться з деякими видозмінами відносно її експозиційного викладення. Мелодія іноді дублюється не тільки в терцію, а й посилюється додатковими звуками (такти 30–35), які утворюють повнозвучні акорди, надаючи темі ще більш емоційного звучання; також відбувається часткова перегармонізація теми. В коді (два останні такти п'єси) відбувається своєрідний гармонічно-акордовий висновок, де остаточно стверджується основна тональність розділу – трагічний мі бемоль мінор. Можна зазначити, що загальний образ середнього



розділу має більш похмурий і експресивніший тон, ніж перша частина, чому сприяє власне сама тональність, а також динаміка – *pp–p–pp*.

Реприза (*Un poco piu Andantino*) є динамічною. В цілому вона сприймається ще світліше, ніж експозиційний розділ, відрізняється і початкове проведення теми. Як і в першій частині мелодія знаходиться ніби всередині фактури, іноді вона викладається октавами, а тонічний органний пункт перенесено на октаву вище. Також збережено ритміку акомпанементу (чверть і дві восьмих), але якщо в першому розділі це були терції і сексти, то в репрізі використовуються акорди, які додають мелодії урочистості. У другому реченні (т. 43) до мелодії долучається нове, гармонічне «мереживо», гнучкий рух шістнадцятими, що надає темі певного внутрішнього руху. У 46-му такті (другий період) фактура є найбільш близькою до експозиції. Вона видозмінюється починаючи з 50-ого такту, в передчутті кульмінації всієї п'єси з'являється арпеджований гармонічний акомпанемент, більш витонченим стає ритм, рух шістнадцятими переходить у верхній регістр, що відкриває нові якості теми. Ніби на півслові переривається останнє проведення основної теми (т. 52), повторюється та варіюється її останній мотив. Потім повертається первинний темп (*espressivo*) з новим, оригінальним рішенням остинато на тоніці та основною темою, що призводить до завершення інтермецо.

Підсумовуючи, можна зазначити наступні особливості «Інтермецо № 1 мі бемоль мажор слід відмітити, що в усіх розділах твору постійно відчувається «присутність» основної теми, яка, при цьому, варіюється і представлена у різних регістрах, або із додаванням підголосків, або зі зміненим акомпанементом, то імітаційно, то фрагментарно, проте, її основні риси завжди відчуваються. Ще однією особливістю інтермецо є те, що тут яскраво проявлені деякі визначальні риси доби музичного Романтизму: певна програмність твору, що виявляється у поєднанні жанру, епіграфу, розміру і фактури; жанрова основа, де поєднується інтермецо і вальсовість; панування в образній сфері лірико-психологічного начала, зіставлення емоційних

полюсів, наближення мелодії до інтонацій колискової; фактурна варіантність, поєднання лейттем та лейтінтонацій доволі часто використання тонічної остинатності; використання складної тричастинної форми з контрастною серединою, в якій активно розвиваються образи першої частини.

### 2.2.3. «Шість п'єс для фортепіано» твір 118.

«Шість п'єс для фортепіано» твір 118 Й. Брамса було написано в 1893 році та присвячено Кларі Шуман. Це передостанній твір композитора для фортепіано соло. Як і інші пізні фортепіанні опуси Брамса, цикл є інтроспективним. 118-й опус вміщує шість різнохарактерних п'єс: чотири інтермецо, баладу і романс.

Драматургія циклу побудована таким чином, що в центрі уваги є жанр саме інтермецо: «Інтермецо № 1 ля мінор», яке наділене пристрасно-патетичним характером та написане «в дусі Шуберта», чарівно-захоплене «Інтермецо № 2 ля мажор»; тривожно-схвильоване «Інтермецо № 4 фа мінор», що асоціюється з «флорестанівськими» образами Шумана; та похмуро-трагічне «Інтермецо № 6 мі бемоль мінор». Жанри балади та романс (за розташуванням відповідно №№ 3 і 5 циклу) займають тут проміжну позицію та вносять певний контраст: експресивно-патетична балада, яка є близькою до жанру токати, відтінює лірико-епічний романс, з метричною розміреністю, хоральністю, що повідомляють твору величавість й споглядальність.

Необхідно зазначити, що циклічність є основною жаровою ознакою пізніх опусів Й. Брамса. Не дивлячись на те, що образний лад і драматургічна функція п'єс є ніби відокремленими, проте, безумовно, їх усіх можна об'єднати (та необхідно за умови виконання цілого циклу) в певний єдиний змістовну цілісність. Більше того, доволіно підбираючи окремі частини з різних циклів за тією чи іншою спрямованістю концертної програми, виконавець може вибудувати свій власний макроцикл з творів Й. Брамса.

Тим важливіше прослідкувати авторські прийоми композиційної структуризації єдності п'єс в опусі.

Так, спостерігаючи композиторські методи об'єднання циклу в опус 118 «Інтермецо № 1» бере на себе функцію вступу, який формує жанрову і образну спрямованість усього циклу в цілому. В «Інтермецо № 2» синтезується ліричність повільних частин і експресія романтичної сонати. «Балада № 3» взагалі за характером та жанровими рисами є близькою до головних тем сонатної форми. «Інтермецо № 4» за місцем розташування та характером може асоціюватися зі скерцо. «Романс № 5» дещо уповільнює поривчастість та деяку хаотичність попереднього інтермецо, завдяки своїй розміреності та «кантиленному» звучанню, але в той же час, дає перепочинок перед заключним драматичним фінальним монологом.

Звернемо увагу й на тональний план в циклі: ля мінор – ля мажор – соль мінор – фа мінор – фа мажор – мі бемоль мінор. З цього видно, що первинна тональність поєднується з тональностями далекої спорідненості (ля мажор, соль мінор, фа мінор – це другий ступінь споріднення, а мі бемоль мінор – тритонове співвідношення, тобто третій ступінь споріднення). Виключенням є тільки фа мажор, що по відношенню до тонального стартового ля мінору/мажор є першим ступенем спорідненості, але перебуваючи на великій відстані (п'ята п'єса в циклі) від початкової тональності, вона вже сприймається у контексті сусідніх, як більш далека тональність. Також, можна спостерігати дві групи тональностей, що розташовані у секвентному співвідношенні. Їх ланки вміщують мінорну, однойменну до неї мажорну й мінорну тональність на тон нижче, а далі секвентне повторення першої групи разом із основним мотивом утворюють низхідний хід тонік з акцентом на однойменному мажорі. Такою виглядає «ритміка» тональної драматургії.

Соль мінорна «Балада», як ми вже зазначали, є третьою п'єсою циклу і певною мірою пов'язана з іншими «прикладками» цього жанру в творчості Брамса. Композитор є автором усього п'яти інструментальних балад:

«Чотири балади твір» твір 10 (цікаво, що одна з них має назву інтермецо) та власне «Балада», яку ми розглядаємо). Як відомо, жанр балади є характерним для романтичної стилістики. Інколи романтична балада має ознаки жанру народно-пісенної балади. Такий зв'язок із народним джерелом, як у пісенній, так і у фортепіанній баладі Брамса є достатньо помітним. Проявляється це, насамперед, через розмірену ритміку, яка відображає неспішний плин розповіді. Взагалі, в баладах Брамса підкреслюється значення пісенно ліричного або пісенно-епічного тематизму, який особливо яскраво проявляється у фортепіанних п'єсах і впливає на зв'язки між інструментальною та вокальною музикою композитора. Не зважаючи на те, що балади Й. Брамса було створено через 12 років після написання балад Ф. Шопена, в них відчувається інший підхід до трактування цього жанру, завдяки більш тісному зв'язку із поезією, також вони наділені більшою оповідальністю. Якщо «Балади для фортепіано» твір 10 (ліричні п'єси, присвячені другу Юліусу Отто Грімму) написані у ранній, справді знаковий період творчості Йоганнеса Брамса (коли він був закоханий у Клару Шуман), то «Балада» з циклу «Шість фортепіанних п'єс» твір 118 – це творіння досвідченого, навченого життям зрілого майстра. Остання балада пройнята мужньою енергією, характеризується міццю вираження і є чудовим зразком піанізму німецького композитора-романтика.

«Балада» написана в складній тричастинній формі з контрастною серединою (соль мінор – сі мажор – соль мінор). П'єса ніби виростає з трьохзвучної інтонації, якою завершується попереднє інтермецо. Але тут ця інтонація має інший характер: звучить рішуче, за рахунок підкреслювання кожного звуку і є подібною до бахівських лаконічних мотивів. Вона підкріплена акордами, чергування яких завдають їй енергії та «провокують» на розвиток. П'єса розпочинається з висхідного руху по звуках мелодичного соль мінору на автентичному звороті D–G, тобто зразу із затвердження головної тональності (затакт – перший такт). В наступному такті мелодія спускається вже по звуках натурального соль-мінору, але зупиняється на

домінантовій гармонії. Подальший розвиток (3, 4 такти) відбувається за рахунок секвенції, а перше речення завершується на домінанті та підкреслює напругу побудови. У другій половині теми повторюється початкова трьохзвучна інтонація, а також зберігається акордова фактура з секвенційним розвитком, що призводить до завершення в однойменному мажорі.

Розпочинає середню частину головний мотив, який звучить на піано і проводиться у тональності мі бемоль мажор. Упродовж 12 тактів він активно розвивається, насамперед за рахунок секвенцій, через які відбувається повернення до основної тональності. В репризі перше речення звучить без змін, а друге є динамізованим – в мелодії з'являються октавні подвоєння, що створюють ефект посилення звучності. Завершується друге речення, як і в першій частині в однойменній тональності. Наприкінці репризи на *diminuendo* відбувається кадансування на тоніці соль.

Середній розділ (сі мажор) має спокійний просвітлений характер. За настроєм він нагадує середню частину «Рапсодії № 1 сі мінор» твір 79. Пісенна мелодія, яка підтримується розкладеними акордами у супроводі, зазнає розвитку типовим для Брамса прийомом – секвенціями (в даному випадку вона низхідна). Матеріал першої частини поступово влітається в течію середнього розділу. З поверненням до основної тональності розпочинається загальна реприза. Перше речення проводиться з буквальним повторенням, а друге є достатньо динамізованим, звучність зростає до *ff*. В останніх чотирьох тактах, ніби легким натяком, композитор вводить фрагмент мелодії з середнього розділу, яка «розчиняється» у звуках тонічного акорду.

Жанр романсу для фортепіано соло представлений в творчості Й. Брамса єдиним прикладом – це саме «Романс фа мажор» з циклу п'єс 118го опусу. Подібні романси без слів створював «наставник» композитора – Р. Шуман («Три романси для фортепіано» твір 28; «Три романси для гобоя та фортепіано» твір 94). В жанрі інструментального романсу працював ще

Бетховен, але, це були більш масштабні твори («Романси для скрипки з оркестром № 1, соль мажор твір 40 та № 2 фа мажор твір 50).

У «Романсі фа мажор» (*Andante*) головною є спокійна світла мелодія, в якій поєднується ніжність кантילени, і деяка стриманість розміреного речитативу. Жанрова основа п'єси включає риси баркароли, які проявляються в розмірі 6/4, мірному погойдуванні кварто-квінтових ходів у басу та в остинатній фігурації середніх голосів. Як і у попередній «Баладі», Брамс застосовує тричастинну складну форму. Перший розділ написаний у простій двохчастинній формі. Виразність мелодії посилюється за рахунок проведення її в октаву (в середніх голосах – у тенорі та альті). Між голосами захована інтонація «Dies Irae», яка буде звучати в наступній, останній п'єсі циклу – інтермецо, але в більш впізнаваному мінорному варіанті. Паралельні октави в середніх голосах надають звучанню неокласичний колорит (пізніше подібні паралелізми можна буде зустріти в фортепіанних творах багатьох композиторів-неокласиків). В двох реченнях «Романсу» гармонічна мова рясніє «м'якими» послідовностями, і це відбувається з самого першого такту. У другому реченні мелодія стає ще більш розспіваною, за рахунок її викладення восьмими. Чотирьох-тактова середина (*Piu express.*) відрізняється від попереднього викладу ритмічним малюнком, але її низхідний рух у мелодії є об'єднуючим началом. А гармонічні затримання створюють атмосферу врівноваженості та умиротворення. При порівнянні однакових тематичних фраз спостерігається мотивне варіювання, яке відображено завдяки фразувальним лігам. Далі з'являється матеріал другого речення, який подається практично без змін. Закінчується перший розділ у тональності ля мажор, Брамс тут знаходить колоритне терцієве співставлення «фа мажор – ля мажор», представляючи його на *rit.* та *dim.*.

Середня частина романсу (*Allegretto grazioso*, 4/4) написана в тональності ре мажор (тут також композитор застосовує терцієве співставлення тональностей). Змінюється фактура, з'являється велика кількість трелей, форшлагів, арпеджіато, що нагадує спів птахів у райському

саду. Ніжна мелодія (це також підкреслено позначенням *molto e dolce sempre*) звучить тепер у верхньому голосі. В середньому розділі Брамс активно застосовує фігуративне варіювання. Наприкінці звучність доходить до *pp*, сповільнюється темп, повертається розмір 6/4, завершення відбувається на звуці «до» домінантовому запитальному тоні, все ніби завмирає. Після дещо варійованої репризи (мелодичний голос іноді посилюється октавами) п'єса завершується акордами, які «зависають у повітрі» верхнього регістру.

#### 2.2.4. «Чотири п'єси для фортепіано» твір 119.

Написані в останні роки життя Й. Брамса чотири фортепіанні п'єси оп. 119 (1893 рік), представлені трьома інтермецо (№ 1 – сі мінор, № 2 – мі мінор і № 3 – до мажор) та рапсодією (№ 4 – мі бемоль мажор). Вони несуть на собі відбиток великого майстра, який завершує свій творчий шлях – від монументальних сонат та симфоній до малих камерних форм, які представлені ліричними фортепіанними мініатюрами. В 119-му опусі можна виділити три групи тем: теми інтимної глибоко особистої лірики; теми містичні, зодягнені іноді у фольклорно-казковий вигляд; теми епічні, або близькі до народних. Розвиток інтонаційного сюжету проходить від ліричного до епічного висловлювання. Перші два інтермецо, безумовно, носять ліричний характер, третє інтермецо та рапсодія виражають музичні події в дусі епосу. Епічне начало наростає поступово: у першому інтермецо воно не відчувається зовсім, у другому – проявляється у кульмінаціях, а об'єктивний характер третього інтермецо (до мажор) призводить майже до симфонізованого звучання рапсодії. Що стосується форми усіх інтермецо, то вона, як правило є тричастинною. Взагалі, в п'єсах цього опусу композитор досягає своєрідної «золотої середини» формотворення.

В «Інтермецо № 2 мі мінор» твір 119 закладена і туга першого інтермецо, і фантастична розповідь третього та яскравість кульмінацій, що в майбутньому будуть прориватися в рапсодії. У п'єсі представлені різні

способи музичного висловлювання від речитативу до *cantabile*. Незважаючи на місцеві кульмінації, загальний характер твору задається ремаркою *sotto voce e dolce*. Задана на початку тема зазнає безліч трансформацій: вона змінює тональність, лад, ритмічно деформується, долає метричні зміни, але завжди залишається темою одного ліричного герою. Дослідники творчості Брамса визначають цей феномен принципом варіювання або проростання «при якому відбувається постійне інтонаційне оновлення, що не втрачає зв'язків з вихідною темою або її основним зерном» [58, с. 73].

Незважаючи на всі свої зміни, тему майже завжди можна впізнати. Треба зазначити, що монотематизм тут стає принципом композиції та драматургії. Таким чином, не будучи власне варіаційною формою інтермецо, проте, несе в собі риси варіаційності. Романтична розповідь формує музичний образ за допомогою різних протиставлень. На відміну від крайніх частин, які витримані у речитативній манері середня частина має більш об'єктивний характер.

«Інтермецо № 2 мі мінор» написано в складній тричастинній формі: А-В-А1. Більш детально (потактово) та схематично це можна представити наступним чином: А {a+b+a1} = (10 т. + 5 т. + 5 т. + 5 т. + 6 т. + 7 т.) – В {a+b} = (8 т. + 8 т. + 16 т.) – А1 {a+b+a1} = (5 т. + 5 т. + 5 т. + 5 т. + 5 т.).

Перша частина – А – проста тричастинна форма (тональність мі мінор, розмір  $\frac{3}{4}$ ). *Andantino un poco agitato* є першою ремаркою, яка налаштовує на легкий спрямований рух, організований короткими мотивами. Мелодія починається з затакту двома шістнадцятими на звуці «сі» з висхідною секундою («сі» - «до»), що нагадує мотив близький до інтонації жалоби. Схвильованість характеру підкреслена биттям шістнадцятих у мотивах мелодії і особливо у супроводі. Неспокійні удари здвоєних шістнадцятих у супроводі перериваються паузами, що справляє враження нерівномірної пульсації. Взагалі, схвильована уривчастість дихання – одна з головних рис цього «Інтермецо». Кружляння теми складає враження висловлювання, яке спрямоване на пояснення чогось, або якусь розповідь. Поява тріольного



викладу теми в ля мінорі приносить деяке ритмічне вивільнення: схвильоване биття шістнадцятих змінюється на рівномірне похитування тріолей. Перше речення, яке складається з восьми тактів, завершується секвенцією по кварто-квінтовому колу тональностей, тим самим розриваючи стійку гармонічну послідовність T-S-D-T (тт.15-17). Завершує перший розділ чотири мотиви на *crescendo*, які накопичують експресію не тільки завдяки загальному посиленню звучності, а й через посилення інтервальних тяжінь. Останній, кульмінаційний мотив уявляє собою низхідний рух по звуках тонічного тризвуку з хроматичними затриманнями (т. 32). В останніх трьох тактах перед появою мажорної середньої частини рух зупиняється, змінюється метр і фактурний малюнок.

Середня частина «Інтермецо» – *Andantino grazioso* (мі мажор), написана у простій двочастинній формі. В основі мелодії першого розділу (16 тактів) лежить мотив першої частини, метро-ритмічно представлений у трьохдольній вальсовій пульсації. Проте тут рух шістнадцятими зникає, завдяки чому тема сприймається як мелодія широкого дихання і звучить дуже спокійно, без поспіху, Це також підкреслено ремарками композитора – *molto a dolce, teneramente*. На початку дев'ятого такту мелодія дублюється октавами і стає більш витонченою. *Andantino grazioso* контрастує із крайніми розділами за типом викладу, особливостями фактури, але залишається за характером, тим самим ліричним висловлюванням. Як пишуть про середній розділ цього «Інтермецо»: «мотив неспокійної жалоби перетворюється на згадку про віденський вальс, що поглиблює тривогу і безвихідь “кружіння серця”»[58, с. 335].

Перше речення другого періоду є короткою розробкою тематичного матеріалу, представленого раніше, що відчувається через взаємозв'язок двох інтонаційно-ритмічних фігур, взятий із мелодико-гармонічної тканини першого періоду. Інтонаційні переключки голосів створюють подібність діалогу: імітації в нижньому голосі передують секстові злети у верхньому голосі. Друга частина середнього розділу триває наступні 16 тактів. У

верхньому голосі відбувається імітація мелодії з першої частини. Характер цього розділу – ніжний, романтичний. Інтонаційність ліги несе змістовне значення. Постійна гра динаміки, *crescendo* і *diminuendo* надає мелодії витонченості і загадковості. Останні п'ять тактів – це підготовка до репризи, до третьої частини. *Diminuendo, ritenuto* – уповільнення до майже повного завмирання... і ремарка *a tempo*, – так настає реприза. Реприза «Інтермецо» розширена за рахунок внутрішнього розвитку другого речення. За нею йде доповнення в якому відбувається додаткове проведення мелодії в першому голосі. Завершується «Інтермецо» ніжними арпеджіато останніх тактів, що імітують гру арфи та на *diminuendo* та *ritenuto* розчиняються в мі мажорі.

«Рапсодія мі бемоль мажор» твір 119, № 4 (*Allegro risoluto*) є останньою п'єсою циклу, яскрава і динамічна, виділяється пружним танцювальним ритмом. Форма рапсодії – складна три-п'ятичастинна, з елементами концентричності. Як відомо, жанр рапсодії розуміється як вільна фантазія на народні теми. Саме такими є Угорські та Іспанська рапсодії Ф. Ліста. Й. Брамс дещо змінив та переосмислив значення цього жанру, наблизивши його до інших жанрів своєї фортепіанної музики. Тематичний матеріал рапсодій композитор не запозичував безпосередньо з народних пісень, та за характером вони є близькими до них. Також в своїх Рапсодіях композитор відмовляється від лістівської композиційної моделі жанру та експериментує на рівні побудови та драматургії.

Перша частина рапсодії написана в простій тричастинній репризній формі з періодом повторно-подовженої побудови в якості першого розділу. В її темі відчутно мужню силу, завдяки викладенню у потужній акордовій техніці, де містяться сміливі стрибки та неочікувані акценти, що надає звучанню фортепіано оркестрового колориту. В другому реченні зразу відбувається доволі потужна локальна кульмінація, що підкреслено динамікою *ff*. Середній розділ є контрастним до першого речення та уявляє собою низхідні арпеджовані пасажі, які чергуються з акордовими послідовностями, і проходять через низку різних тональностей (соль мажор,

ре мажор, до бемоль мажор (!..)). У репризному розділі (тт. 9, 10) з'являється сполучний епізод, в якому ритмічним базисом стає тріоль. Це – перехідний розділ форми, що побудований на розробці одного інтонаційного елемента і де відбувається тональний перехід (до мінор – ля бемоль мажор).

Середня частина (з ремаркою *grasioso*), незважаючи на штрих *staccato*, сприймається більш граціозно і лірично. Вона представляє просту тричастинну форму з серединою зв'язкою. Перший розділ – великий період (8 т. + 8 т.) повторно-подовженої побудови, є розімкненим і відкритим до активного тонального руху в середині. В репризному розділі фактура варіюється, але на структура періоду це не впливає. Після середини, в тональності до мінор знову з'являється матеріал зв'язки, який з'єднується з серединою першого розділу. Такі яскраві пасажі є характерною рисою піаністичного стилю Брамса, але в контексті жанру рапсодії вони набувають рис імпровізаційності, спонтанності та стихійності. Реприза «Рапсодії» є динамізованою. Частково, на рівні композиційної ідеї збережена експозиційна тричастинність, проте в драматургічному плані вона представляє єдину хвилю динамічного нагнітання, що завершується життєстверджуючими акордами на *ff*.

### **РОЗДІЛ III. Інтерпретація фортепіанних творів малої форми у творчості Б. Бартока (на прикладі «Двох румунських танців» твір 8А, «Сюїти для фортепіано» твір 14 та «Трьох етюдів» твір 18**

Угорський митець Бела Барток – одна з видатних постатей як у європейській, так і в світовій музичній культурі сучасності. Головною рисою його творчої особистості є *універсалізм*, який проявився у різнобічності та масштабності його діяльності як композитора, педагога, піаніста, етномузикознавця та у всеосяжності представленої загальної картини світу.

У творчому доробку Бартока відображено знакові мистецькі ідеї музики ХХ століття, втілені в неповторній національній манері та доволі оригінальній новаторській формі, яка при цьому є глибинно спорідненою з традицією. Попри загальнолюдський та національний ідеали, що є нерозривними в свідомості композитора, все ж таки головуючою є ідея оновлення національного мистецтва та піднесення його статусу в контексті загальноєвропейського. За словами відомого біографа Бартока Й. Уйфалуші: «...він шукав у внутрішньому та зовнішньому житті, на батьківщині та за кордоном, власний світ та всюди, виходячи з єдиних принципів, знаходив власні цінності» (52, с.69).

Універсалізм творчої особистості Бартока проявився у різноманітні зв'язків його музики з музикою видатних митців ХХ століття – Дебюссі, Равеля, Стравінського, Хіндемита, Онеггера. В ній також присутні риси провідних напрямків мистецтва ХХ століття – імпресіонізму, експресіонізму, неокласицизму. Але у поєднанні з фольклористичними та урбаністичними рисами, вони представлені в широкому стильовому контексті.

Звісно, творчий підхід Бартока вбирає як закономірності розвитку музичної техніки початку ХХ століття, так й індивідуальні світоглядні особливості композитора. Насамперед слід виділити фольклорну основу

творчості Бартока – упродовж численних фольклорних експедицій Барток вивчив тисячі народних мелодій, багато з яких стали частиною тематизму його творів. Водночас багато мелодій було створено Бартоком самостійно, на основі угорського мелосу із збереженням усіх його характерних рис. Результатом тривалої фольклористичної діяльності стали близько 11 тисяч пісень (!..), які композитор збирав за допомогою записника та фонографа [67, с. 62]. При цьому Барток присвятив життя вивченню народного мистецтва не одного, а трьох народів – мадярського, словацького та румунського [67, с. 102].

Оновлене ставлення до музичного фольклору виражається в контексті різних параметрів бартоківського письма; через розкріпачення тонально-гармонічного, ритмічного, тембрального мислення, яке відбулося багато в чому під впливом фольклорних стимулів. Також, цю позицію розділяли інші композитори початку ХХ століття, які були орієнтовані на свідоме звернення до традицій європейського та позаєвропейського фольклору (Дебюсі, Равель, Гранадос, Фалья, Енеску, Кодай та інші).

Досить яскраво це «оновлене відношення» до фольклору відбилося у гармонічній мові Бартока. Його гармонічна система побудована на вільному взятті дисонансів, індивідуальному трактуванні функціональних зав'язків, застосуванні поліладових та політональних ефектів. Дослідники зазначають: «Естетичне кредо Бартока щодо головних елементів його тональної системи виявляється насамперед у запобіганні основному ядру класичної мажорної чи мінорної тональності дозволу звичайної домінанти... у звичайну консонуючу тризвучність» [57, с. 250]. Найчастіше тональна опора виражена схематично у формі інтервалу-остова, який організує музичну тканину. Л. Гаккель підкреслює, що прагнення Бартока до відображення ладогармонічних особливостей фольклору призвело до формування позиційної техніки за умов ладової інтерваліки. В першу чергу це виражається через акордово-інтервальний паралелізм, що відображає вокально-інструментальне багатоголосся [7, с. 167].

Акордово-інтервальні паралелізми виконують гармонічну та ладову функції. Необхідно відзначити, що для музики Бартока не є характерною лінійність мелодичної лінії – співвідношення між акордами та інтервалами поєднуються з проведенням мелодичної лінії, що утворює звуковисотну вертикаль, не підпорядковану одній лише логіці мелодичного розвитку. Тому, наприклад, О. Наветна яскраво артикулює, що твори Бартока стали яскравим виявом модерної музики. У творчості Бартока національно-самобутні риси поєднуються із досягненнями західноєвропейської музичної культури [39, с. 18].

Як естетичну опору Барток сприймав виключно народну музику, втілену сучасними засобами музичної мови. Сам він зазначав, що у ХХ столітті відбувся переворот у світі музики. Композитор прагнув відходу від романтичних тенденцій ХІХ століття, у яких бачив шляху подальшого розвитку музики. Як джерело прогресу Барток визнавав селянську пісенну та танцювальну музичну культуру [73, с. 19]. Досвід методології творчості Бартока розкриває варіант поєднання народної основи та новацій у галузі гармонії.

Барток виступив яскравим новатором не тільки у сфері музичної мови, а й у царині музичної форми. Й. Фрігесі вказує, що навіть у контексті музики ХХ століття творчі пошуки Бартока не можна назвати традиційними. При цьому дослідник бачить суттєві відмінності не тільки у фольклорній основі творчості та характері музичної мови, а й в особливостях процесу формотворення. Підхід Бартока до співвідношення статичності та динаміки, тематичних та перехідних розділів, особливостей розташування кульмінацій, логіки розвитку музичного матеріалу виділяв його як серед композиторів ХХ століття, так і серед романтиків та класиків [70, с. 267]. Використовуючи класичні жанрові форми, Барток перетворював їх за задумом конкретного твору. Логіка чергування розділів, розташування кульмінацій, фактурних рішень завжди залежить у нього від створюваного музичного образу.

Таким чином, даючи характеристику новаторським рисам мелодичної та гармонічної мови композитора потрібно вказати на: розширення кордонів тональності до дванадцяти ступеневої хроматичної системи; нове відношення до дисонансу, який набуває незалежності; індивідуальну організацію хроматичної системи завдяки контрастному протистоянню субсистем, які виступають у якості гармонічних функцій; підвищення значення принципу додатковості в мелодії та гармонії; єдність горизонталі та вертикалі тощо. Не менш значущі новаторські явища стосуються ритміки Бартока.

Значення творчості Б. Бартока осмислювалося і продовжує осмислюватися музикантами усього світу. Його відкриття є актуальними і сьогодні. Новаторські риси творчості композитора є багатовимірними і втілилися у різноманітних жанрах, до яких він звертався. Упродовж всього життя Барток «спілкувався з душею» фортепіано, як у якості композитора, так і виконавця. Завдяки цьому, ми маємо безцінне надбання в царині фортепіанного і педагогічного репертуару, виконавських інтерпретацій та методичних вказівок.

### **3.1. Особливості фортепіанної спадщини Б. Бартока**

Мистецький спадок композитора охоплює яскраву та різнобарвну жанрову панораму масштабних сценічних творів (опера «Замок герцога Синя Борода» (1911, перша ред. 1912, друга ред. 1917), балет-пантоміма «Чудесний мандарин» (1924), балет «Дерев'яний принц» (1914-1916)); різноманітних за жанром та масштабом оркестрових сюїт (тобто добірок п'єс, поєднаних цілісним драматургічним задумом), оркестрових та інструментальних концертів («Танцювальна сюїта» (1923), «Музика для струнних, ударних і челести» (1937), «Концерт для оркестру» (1945), концерти для скрипки та оркестру, для альту та оркестру, рапсодії для скрипки та оркестру тощо); самобутніх хорових полотен («Чотири словацькі народні пісні» (1917), «Santa Profana (на румунські теми)» (1930), «Від старих часів» (1935)).

Проте навіть побіжний огляд доробку митця протягом всього творчого шляху вельми переконливо та розмаїто презентує інтереси автора до фортепіанної творчості в її різних жанрово-стильових вимірах. Фортепіанна спадщина Б. Бартока включає широкий пласт творів малої форми, зокрема циклів фортепіанних п'єс. Серед них титульний бартоківський фортепіанний хіт «Allegro barbaro» (1911); фольклорні добірки «14 багателей твір 6» (1908), «Два румунських танці твір 8а» (1910), «Румунські народні танці» (1915), «Імпровізації на теми угорських народних пісень твір 20» (1920) тощо; грандіозна фортепіанна сага «Мікрокосмос» (1926, 1932-1936), що складається з 153 п'єс у шести зошитах, які розміщені за принципом підвищення складності від дуже легких вправ для початківців до технічно складних творів.

Не менш репрезентивною є частка фортепіанної спадщини у великій формі: «Сонатина» (1915), «Соната» (1926) та три Концерти для фортепіано з оркестром (№ 1 – 1926, № 2 – 1932, № 3 – 1945), «Соната для двох фортепіано та ударних» (1937), камерні твори за участі фортепіано тощо.

Така прискіплива увага композитора до солюючого фортепіано не є випадковістю. Адже слід зазначити, що Б. Барток був непересічним піаністом та у певній мірі перехопив естафету видатних композиторів-романтиків ХІХ сторіччя, які ідентифікували себе перш за все як композитори-піаністи і впродовж своєї виконавської фортепіанної діяльності мислили фортепіано як власну творчу лабораторію, де перевіряли й впроваджували свої нові художні стратегії, стильові концепції, творчі пошуки та експерименти.

Трактування Бартоком фортепіано орієнтовано як на кантиленну, так і на ударну основу. А. І. Щербакова зазначає, що ідея мануального фортепіано ХХ століття блискуче втілена у його творчості 1908-1913 років («Allegro barbaro», «Багателі» твір 6, «Румунські танці» твір 8-а, «Десять легких п'єс», «Бурлеска «Сварка»») [66, с. 63]. Під мануальним фортепіано А. І. Щербакова розуміє реально безпедальне фортепіано, мануальну манеру виконання, яка відрізняється лаконізмом та графічною ясністю [66, с. 64].



На думку дослідників особливе значення фортепіанної музики Бартока, стосовно загальних тенденцій західноєвропейського піанізму ХХ століття полягає в її синтетичному характері, що включає романтичну (на ранньому етапі) та неокласичну стилістику. Однак зазначимо, що експресіоністична складова також є присутньою в фортепіанних творах Бартока, зокрема в ранньому опусі (цикл «Етюдів» твір 18). Взагалі «Етюди» стали своєрідною кульмінацією та точкою перетворення в процесі накопичення індивідуальних прийомів письма та відкрили новий етап у фортепіанній творчості митця, в них яскраво втілились нові сучасні піаністичні тенденції.

Виходячи з періодизації, запропонованої Л. Гаккелем [7] у ранній та експериментальний періоди творчості була написана більшість фортепіанних творів композитора. Дослідники творчості Бартока наголошують, що формування зрілого піаністичного стилю композитора відбувається вже у 1920-х роках. Саме в цей період спостерігається відхід Бартока від впливу пізньоромантичної та імпресіоністської спадщини, що виявилось у нівелюванні ліричної кантилени та тембрових фарб. Композитор дедалі більше тяжіє до ударних тембрів, політональних співзвуч і механізованих ритмів зі збереженням рис, властивих угорському народному мелосу [40, с. 381].

Стосовно жанрової специфіки можна зазначити, що у творчості Бартока широко представленим є жанр фортепіанної мініатюри. Незважаючи на те, що виділення мініатюри у самостійний жанр ліричного висловлювання є заслугою романтиків, Барток, виступаючи як послідовний критик романтичної естетики, доволі часто звертався до мініатюри. Проте, бартоківські мініатюри суттєво відрізняються від музики романтиків як засобами музичної мови, так і характером композиторського мислення.

Продовжуючи традиції композиторів романтиків, Барток активно використовував циклічну форму. У порівнянні з іншими формами фортепіанної творчості вони переважають за кількістю («Ескізи»,

«Багателі», «Траурні пісні», «Бурлески», «Сюїта твір 14», «На вільному повітрі», «Імпровізації», «Три рондо» тощо.

### **3.1.1. «Два румунські танці для фортепіано» твір 8а.**

«Два румунські танці для фортепіано» твір 8а, або Sz. 43 Бела Барток написав у 1910 році у тридцяти одnorічному віці, знаходячись на злеті своєї блискучої кар'єри концертуючого піаніста та багатообіцяючого композитора-експериментатора.

У творах 1910-х років Бела Барток продовжує розвиток пізньоромантичної ідеї ілюзорно-педального піанізму та продовжує напрацювання К. Дебюссі, причому феномен звукової фарби отримує двоїсте втілення за рахунок використання резонуючої педалі в поєднанні з щільною та ошатною акордовою фактурою та ударною артикуляцією складних за інтервальною структурою акордових послідовностей.

Ексцентрика ударно-безпедального письма, жорстке регістрове розмежування фактурних пластів, превалювання роздільних мартельятних, маркованих або репетиційних штрихових прийомів, остинатна ритміка, розщеплені та асинхронні унісоми, елементи повної хроматичної системи, поліфонія в системі координат мелодичної та ладо-гармонічної будови часто зустрічаються в поданні з фольклорною природою тематизму, що й є найважливішим чинником впізнаваності авторського індивідуального стилю музичного мовлення композитора.

Цикл «Два румунські танці» посеред циклічних творів малої форми безумовно відноситься до ряду безперечних шедеврів фортепіанного мистецтва початку ХХ сторіччя. Відтворюючи ідеї віртуозної трактовки фортепіано та максимальні виразові можливості фортепіано-оркестру, оригінальний конгломерат стильових орієнтирів, цей міні-цикл є важливою вузловою ланкою на тлі бартоківських підходів до фортепіанної мініатюри. В музичній мові цих двох шалених танцювальних замальовок поєдналися важливі маркери його композиторського та виконавського стилю.

По-перше, уже в самій назві Б. Барток декларує фольклорну основу музичного матеріалу п'єс. При чому на відміну від подібного за назвою циклу «П'ять румунських танців», які демонструють різнопланові образні сфери, тут композитор зосереджується майже виключно на стрімкій руховій сфері фольклорного тематизму, який є для нього втіленням первозданної могутньої енергії. Короткі поспівки, що стали темами обох танців втілюють динамічні образи, реалізуються в русі *Allegro vivace* («Румунський танець №1») та *Poco allegro* («Румунський танець №2»), при чому, не зважаючи на різницю у загальному визначенні характеру темпу, пульсація позначається в тотожному метрономі чверть 160.

Симптоматично, що вже тут ми бачимо бартоківське відношення до фольклору, де народна пісня є не просто свіжим екзотичним матеріалом, а за виразом Уйфалуші «головним і свідомо застосовуваним принципом музичного мислення та процесу творення» [52, с. 216]. На це вказує ще один дослідник творчості Бартока, Серж Морьо (S. Moreux), розглядаючи позицію композитора щодо народних витоків: «завдання полягало в тому, щоб подолати сентиментальний потік, породжений сільськими піснями та танцями, і дійшовши до їх джерела відкрити механізми, які дозволяють відтворити безперечні типи мелодії та ритмів, щось на кшталт уявного фольклору» [73, с. 87].

По-друге, як і в «*Allegro barbaro*», етюдах та багатьох швидких частинах творів великої форми потужна енергія швидкого танку підсилюється токатністю фактурного викладу. Ударно-шумовий колорит звучання, гостро акцентований та/або синкопований ритмічний тематизм, лапідарність та вуглуватість фактурних ліній, остинатні тематичні формули, мартеллятна акордика, колосальна амплітуда динамізації розвитку та суворість і навіть жорсткість організації музичного пульсу підсилює внутрішню експресію творів циклу.

По-третє, щільне хроматичне насичення вихідних мелодико-ритмічних комплексів у поєднанні з розширеною тональністю та

емансипацією дисонансу, складність ладо-гармонічних комплексів, інтенсивність фактурного варіювання, архаїчна регістрова розмежованість пластів з короткими вкрапленнями імпресіоністичних фарб моторошної лірики в серединних розділах п'єс додають циклу в цілому надзвичайно гострого надривного драматизму.

В «Двох румунських танцях» зберігаючи головні мелодичні контури, які є характерними для румунської музики, Барток поєднує їх з новизною ладо-гармонічного розвитку. Мелодія першого танцю обмежена діапазоном квінти і характеризується складністю ладового строю, де є риси фрігійського та дорійського ладів. Також тут застосовано дисонантний рух паралельними квінтами, що надає звучанню архаїчний відтінок (це відчувається вже у перших чотирьох тактах). Проста за побудовою тема має активний варіаційний розвиток – ладовий, регістровий, динамічний. Так багаторазово змінюється ладогармонічне оформлення теми; початкове *ppp* наприкінці п'єси змінюється на потужне звучання *fff*. Наростаючий варіаційний розвиток у середині Танцю, переривається наспівно-декламаційною мелодією *Lento*, у якій можна почути варіант головної танцювальної теми. У п'єсі блискуче використано різкі регістрові контрасти – від глухого гуркотіння басів до дзвона октав у високих регістрах. Що стосується гармонізації, то вона представляє собою конгломерат різних знахідок – барвисті паралелізми, різкі, несподівані модуляційні зрушення.

Другий танець є подібним за характером – швидким, стрімким, стихійним. Звертає на себе увагу багаточисленне використання форшлагів (акцентовано малі секунди) та «ударні» риси акордової фактури. Дисонантне звучання відбувається за рахунок тритонових співставлень, починаючи з другого такту (*cis-g* або *des-g*), далі посилюється підкресленням поєднання зменшеної септими та малої секунди. В середньому розділі змінюється фактура і з'являється ніби лірична, але з синкопованою ритмікою мелодія. Потім знову повертається початкова тема, але вона викладена масивними акордами, які змінюються на октавні пасажі, при зростаючій звучності до *ff*.

Усі музичні елементи, з яких «виткана» складна тканина «Двох румунських танців» тісно пов'язані з народними джерелами. Барток навмисно виділяє ці елементи і підкреслює їх архаїчну природу, яка пізніше проявиться у творах так званого «варварського» спрямування. Всі перелічені риси музичної мови «Двох румунських танців» дають певне уявлення про те, що цикл загальною тривалістю близько 9 хвилин є надскладним для опанування й безперечно виконання твором, який тим самим свідчить про екстраординарне піаністичне обдарування та відповідний цій музиці виконавський стиль самого автора.

### **3.1.2. «Сюїта для фортепіано» твір 14.**

Фортепіанна сюїта – один із найдавніших інструментальних жанрів, до якого звертались композитори упродовж декількох століть, на початку ХХ століття знову набуває своє актуальності. Відновлення старовинного жанру сюїти відбувалося в контексті різнобарвної стильової палітри мистецтва ХХ століття. На факт сучасного переосмислення жанру сюїти вказує в своїй роботі дослідниця О. Кричинська «...ХХ століття можна визначити як посткласичний, модерністський період жанрового розвитку сюїтного циклу, який в першу чергу позначений особливою художньою активністю, пошуковістю, перевагою новацій над традиційними підходами, в тому числі, поверненням до моделі танцювальної сюїти, але вже у тогочасному вимірі»[24].

Також, серед важливих важелів, що спричинили своєрідне відродження жанру, необхідно назвати вихід на авансцену неокласичних тенденцій в мистецтві, які проявилися в різні часи і по-своєму в творчості провідних європейських композиторів.

Сюїтна жанрова традиція активно представлена у творчості великої кількості митців, представників різних європейських шкіл, таких як К. Дебюссі, М. Равель, Ф. Пуленк, П. Хіндеміт, А. Шенберг, Е. Кренек, І. Стравінський, Б. Барток.

Що стосується специфіки бачення типової жанрової моделі сюїтного зразка, то можна зазначити, що композитори початку ХХ ст. намагалися зберегти, перш за все, базовий принцип формоутворення, а саме – послідовність контрастних за характером і темпом п'єс танцювальної природи, які утворювали непорушну художньо-образну цілісність. Але, при цьому вони суттєво збагатили жанр численними індивідуально-стильовими новаціями.

Таким чином, еволюція жанру фортепіанної сюїти на початку ХХ століття відбувалася з одного боку, за рахунок збереження «пам'яті жанру», а з іншого, завдяки індивідуальному стильовому чиннику, якій став рушієм її модернізації, і надав можливість щодо «повноцінного життя» у сучасному культурному просторі.

Бела Барток також зробив особистий внесок у модернізацію жанру сюїти. У його творчому доробку представлені як оркестрові, так і фортепіанні взірці жанру. Вже на ранньому етапі творчості їм було створено дві сюїти: «Сюїта №1 для оркестру» твір 3 (1905) та «Сюїта №2 для оркестру» твір 4 (1905–1907). Ще одна оркестрова «Танцювальна сюїта» була написана у 1923 році. В 1914 році з'являється одне з вершинних явищ бартоківського піанізму – «Фортепіанна сюїта» твір 14 (1916). Пізніше композитор знову звертається до жанру фортепіанної сюїти і створює програмні цикли «У просторі» (1926) та «Маленька сюїта. За 44 дуєтами для двох скрипок» (1936).

«Фортепіанна сюїта» твір 14 (написана у лютому 1916 року, опублікована в 1918 році, авторське виконання відбулося 21 квітня 1919 року у Будапешті) була першим зразком цього жанру і писалася поряд з іншими творами Бартока – балетом «Дерев'яний принц» та квінтетом №2.

Цей чотиричастинний цикл має незвичайний, не притаманний традиційній сюїті набір номерів, який її наближає до поеми, або сонати. Також, до цих жанрів п'єса наближається за рахунок характерної сконцентрованості образів та динамічності драматургії. Необхідно зазначити,

що Сюїта спочатку складалася з п'яти частин, але композитор вирішив скоротити *Andante*, яке мало бути другою частиною циклу.

Таким чином, залишилося чотири частини: 1. *Allegretto*, 2. *Scherzo*, 3. *Allegro molto*, 4. *Sostenuto*. Як бачимо, незвичним є фінал циклу, який уявляє собою своєрідний ліричний центр твору (єдина повільна п'єса). І саме він слугує ліричним підсумовуючим епілогом циклу, тому що, рух і характер попередніх номерів є побудованими за принципом зростання – від грайливого награвання «у народному дусі» в першій частині (*Alegretto*), крізь зловісні усміхнення другої частини (*Scherzo*) до шаленої люті в *Allegro molto*, що є близьким до іншого «знакового» фортепіанного твору Бартока – «*Allegro Barbaro*» (1911).

Взагалі, твори написані в цей період («П'ять пісень» твір 15, «П'ять пісень на вірші Аді» твір 16, «Другий струнний квартет» твір 17) мають загальну рису: усі вони завершуються повільним фіналом, який уявляє собою новий тип бартоковських повільних частин. Їх можна охарактеризувати як зосередження на настроях суму, скорботи, самоти.

Необхідно зазначити, що в «Сюїті» немає справжніх фольклорних тем, але деякі ладові та ритмічні прийоми є близькими до народного тематизму. Зв'язок з румунськими танцювальними наспівами можна відчутти у першій частині. Також, тут постійно підкреслюється характерна лідійська кварта, яка провокує на багаторазове застосування тритонових зіставлень. Це відчувається практично з перших тактів – послідовність сі бемоль мажор – мі мажор (5-6; 7-8; 9-10 такти). У третій частині, за словами композитора, він вводить елементи арабської музики, які було почуто під час експедиції до Біскру (натуральний мінор зі зниженими п'ятим та сьомим ступенями, тобто поєднання фрігійської секунди та лідійської кварта: в мелодії, в правій руці, практично увесь час *d-es*; в лівій руці *e-as, d-gis*). Такі ефекти, як збільшений лад, що застосовується в першій і другій частинах, окрім того, специфічні фактурні прийоми (стрибки, гра *non legato*, перкусійні акценти) дозволяють віднести цей опус до експресіоністської стилістики.

Доволі насичена фактура з пружною ритмікою *Allegretto* контрастує з одноголосною фактурою у *Scherzo*, яка побудована на чергуванні правої і лівої руки, що підкреслено позначкою *marcatissimo*. У цій частині є дванадцятитоновий ряд, який, ймовірно, є єдиним прикладом у всій творчості Бартока. Звучність *f* змінюється на *p*, також відбуваються зміни у напрямку руху, з низхідного на висхідний. В наступному епізоді (*Tranquillo*) у верхньому голосі переважає інтервал малої секунди (паралельні секунди звучать доволі жорстко), дисонантність якої далі підсилюється октавними подвоєннями. Усі фактурні прийоми – стрибки на інтервали септими, тритону, октави «замішані» на остинатних кружляючих рухах в басу, є типовими для піанізму Бартока. Цілотонові звучання разом з колючими форшлагами задають фантастичного колориту цій частині.

Остинатність «перебирається» і до третьої частини (*Allegro molto*). Ця віртуозна, вкрай динамічна частина вражає похмурим настроєм (низький регістр, остинатна інтонація «тон-півтон», потужна звучність *fff*, швидкий темп тощо). Це сама велика частина циклу і вона виконує роль драматичної кульмінації. Унісонні проведення поступово змінюються квартовими, а потім акордовими послідовностями з «гострою» акцентуацією. Далі несподівано вриваються шалені вихрові октавні пасажі, які перериваються ланцюгами великий терцій (цілотоновий ряд). Репризний розділ є динамічним. Усе закінчується масивними гучними акордами.

Остання четверта частина *Sostenuto* пронизана скорботними настроями. Це – задумлива післямова, відсторонений споглядальний підсумок. Вона контрастує з попередніми частинами за всіма параметрами – повільний темп, монологічні проведення мелодії, гармонічне викладення, заявляються позначення *dolce*, фактура є наближеною до ноктюрну, динаміка *p*. Але присутня синкопованість та політональні ефекти створюють атмосферу напруги і невизначеності. Закінчення «Сюїти» є немов застиглим (це втілюється також завдяки застосуванню колористичних співзвуч), коли всі думки розчиняються у повітрі.



«Сюїта» твір 14 – один із найвидатніших творів Бели Бартока, який можна порівняти з його фортепіанною сонатою 1926 року. Вона є одним з експериментальних та оригінальних опусів композитора. Її музична мова набагато складніше попередніх творів і характеризується яскравою образністю та ритмічною різноманітністю. В ній Барток прагнув до конструктивної чіткості, прозорості звучання, проте вона є насиченою гострою дисонантністю. За словами самого композитора, «Сюїта» є частиною нового напрямку в фортепіанній техніці, яку він бачив як відрив від своїх попередніх пост-романтичних творів. У 1945 році він стверджував, що використовував лише найбільш обмежені засоби фортепіанної техніки в цьому творі, «акцентуючи в деяких її рухах ударний характер фортепіано». Даний опус вплинув на подальші творчі пошуки композитора. Так можна провести лінію до творів 1920-х років, їде на перший план виходять лінійно-конструктивні елементи.

### **3.1.4. «Три етюди для фортепіано» твір 18**

Етюд як окремий жанр сформувався, як відомо, на початку XIX століття, і в цей період було встановлено його основні композиційні принципи. Спочатку етюд був наближеним до «вправи», де в основі були прості фактурні технічні формули, покликані виробляти у піаніста навички володіння різними видами техніки. Поступово жанр етюд трансформувался, перетворившись на концертно-мистецький твір.

Переосмислення художнього статусу жанру етюд спостерігається у першій половині XIX століття, перш за все, у творчості Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста. Саме завдяки цим композиторам формується нове поняття – романтичний концертно-художній етюд, коли найскладніші віртуозні завдання перебувають у нерозривному зв'язку із насиченою емоційною експресією романтизму. Етюд тут може з'явитися у вигляді ліричної мініатюри, викладеної в повільному темпі, мати програмний заголовок, а за кількістю тем і образних характеристик наближається до

масштабів віртуозної концертної композиції. На відміну від інструктивних етюдів К. Черні, М. Клементі, І. Крамера, романтичний етюд може поєднувати в собі не одну, але кілька технічних формул, бути представленим у вигляді транскрипції іншого твору.

Тенденції образних, стильових, технічних модифікацій фортепіанного етюдів XIX століття розвиватимуться далі у першій половині наступного століття. До циклів фортепіанних етюдів зверталися практично усі видатні композитори XX століття, виявляючи індивідуальність жанрового трактування та стильове різноманіття. Нове образне «звучання» фортепіано у своїх етюдах запропонували К. Дебюссі, І. Стравінський, С. Прокоф'єв, Б. Барток. Так, авангардно-концепційна сутність типології етюдів проявилася вже в «Етюдах» твір 2 С. Прокоф'єва, який одним із перших реалізував концертні можливості ударно-безпедального піанізму, що надалі отримав свій розвиток у творчості Б. Батока, П. Хіндеміта, О. Мессіана та ін.

Барток написав свої «Три етюди для фортепіано» у 1918 році. Цикл було написано після «П'ятнадцяти угорських селянських пісень для фортепіано» (1917), які мають дуже мало спільного з експериментальним опусом, що свідчить про напружені пошуки автором нових виразних засобів. Продовжуючи «трансцендентний» напрямок етюдів і п'єс Ф. Ліста, М. Равеля та інших композиторів, Барток пише твір, вкрай складний у піаністичному відношенні, наділений підвищено-експресивною віртуозністю. В органічному зв'язку з певними фактурними рішеннями перебуває ладо-гармонічна мова етюдів, що вражає своєю неймовірною дисонантністю. Складна метроритмічна організація звукового матеріалу, політональні накладання пластів музичної тканини посилюють ефект сучасності. В той же час, Етюди повною мірою відображають специфічність усієї фортепіанної творчості композитора: з одного боку, це лінеарність, тяжіння до безпедального письма, ударність в представленні інтервально-акордових ланцюгів; з іншого боку, це включення колористичних моментів, що передбачають активне використання правої педалі, розчинення в звучності

*ppp*, розширення діапазону звучання до п'яти октав, імпровізаційне протікання музики. Саме цей опус у спадщині композитора виявився одним із найбільш експресіоністських (зазначимо, що саме в цей час Барток вивчав деякі твори А. Шенберга).

«Етюди» (як і «Імпровізації» твір 20) вписуються в межі творчого семиріччя, яке було позначене дослідником Б. Сабольчі: як «третій стильовий період» і представленого в наступних виразах: «... нечувана ритмічна напруга ... до межі розширена тональність, насичення гармонії нерозчленованими дисонансами»[45].

«Етюд №1» (*Allegro molto*) «є осередком лінейного початку у фортепіанній музиці Бартока» [7, с. 143]. Його можна визначити як гостро хроматичний; мало використовується права педаль, інтервальною основою є мала нона і стрибки на дециму, багато октавних паралелізмів. Швидкий «вихровий» темп, змінна акцентуація, змінний розмір (тільки спочатку це 2/2, 3/2, 2/2, 3/4) потім синкоповані перебивання, які призводять до потужних акордових нашарувань (*ff, marcatissimo*), таким є основний «нерв» п'єси. З іншого боку, в етюді зустрічаються епізоди, які проявляють барвисто-колеристичні можливості інструменту, (наприклад, різкі зіставлення регістрів (72-75 такти)), або застосування чорно-білої фактури.

«Другий етюд» (*Andante sostenuto*) фактурно є досить традиційним для фортепіано, де представлено верхній мелодичний голос та акомпанемент у вигляді гармонічної фігурації; розгорнуті арпеджовані пасажі та мелодію в три октави. Проте специфічна ладогармонічна мова Бартока, прозорий хвилеподібний рух тридцять другими тривалостями, тонке застосування правої педалі, а також наявність середнього розділу (*quasi cadenza*) з його неритмізованою імпровізацією, використання цілотнонових гам у великих арпеджію, дозволяють назвати другий етюд Б. Бартока близьким до імпресіоністичної стилістики.

«Третій етюд» (*Rubato*) відрізняється іншим типом музичного викладення. Його особливі риси – це є часта зміна динаміки й ритму,

синтаксична розчленованість та часті зміни метра: 6/8, 7/8, 10/16, 9/16, 11/16 тощо (і все це упродовж десяти тактів).

«Три етюди для фортепіано» твір 18 знаменують важливий етап становлення композитора і є важливою віхою у розвитку фортепіанного етюдю як жанру. Вони були одними з перших, написаних новою музичною мовою. В них яскраво втілена мова ХХ століття, мова, частково заснована на дванадцятитоновій техніці з елементами атональності. При цьому, зберігаючи традицію, досліджуючи певні фортепіанні техніки, Барток спрямував їх на нові види звучності, і в цьому сенсі вони слідуєть естетиці початку ХХ століття. Етюди Бартока вплинули на подальші пошуки композиторів у цьому жанрі. Вони передують «Етюдам» Д. Лігеті у використанні інтервальних циклів та асиметричних ритмів, а також є співзвучними багатьом фортепіанним творам О. Мессіана.

## ВИСНОВКИ

Виконавська інтерпретація творів малої форми є завжди цікавим та справді великим викликом для концертуючого музиканта. Зазвичай музичний текст фортепіанної мініатюри не дозволяє так би мовити «сховатися» за масштабними й громіздкими фактурними пластами музичної тканини твору або сфокусувати увагу слухача на ускладнених й розгалужених перипетіях драматургії протяжного плану. Натомість, – виконання творів малої форми потребує від піаніста довершеності й кристальної вивіреності всіх деталей інтонаційного процесу в усіх деталях уваги до композиторських вирішень тексту твору та його контекстів, а також виконавської готовності до максимально повного їх розкриття через систему виконавських засобів виразності в дуже стислих часових рамках. Адже виконання короткої п'єси не дозволяє виконавцю «розкачатися» в процесі гри, опанувати хвилювання, апробувати звуковий контакт з інструментом та аудиторією. Іншими словами, у виконавця мініатюри не має права на похибку чи пробу, – коротка тривалість твору, відсутність репризного повтору в проведенні тематизму, прозорість музичної фактури, витонченість обрано-емоційних настроїв вимагають від піаніста високої інтенсивності включення в інтонаційний процес вже з етапу першого ауфтакту до твору та гранично широкої палітри виконавських нюансів. Більше того, будуючи свій виступ з невеликих музичних п'єс, піаніст має потурбуватись не тільки про їх якісне виконання, але й прийняти творчий виклик створення концертної добірки-сету під знаком певної ідеї, тематики та концепції.

Відштовхуючись від визначення основних етапів виконавського дискурсу як процесу, що включає етапи – вибору та побудови концертної програми – опанування тексту музичних творів програми (художнього, теоретичного й практичного) – концертного виступу як актуалізації музичного тексту в його цілісності, слід зазначити, що інтерпретація програмного сету мініатюр в такій проекції є дуже складним та багатофункціональним завданням для піаніста-виконавця. Творчий задум та

втілення певної програми з творів малої форми як цілісного макроциклу потребує від піаніста глибокого дослідження тексту творів, використання принципів драматургії в розташуванні мініатюр в послідовності, знання особливостей психології сприйняття музичних образів в їх звучанні тощо. При чому всі ці ніби суто теоретичні, «непіаністичні» або додаткові завдання насправді не обмежені етапом первинного аналітичного опанування програми, навпаки, – ці функції піаніста як дослідника, режисера та психолога у випадку виконання концертної програми з творів малої форми не втрачають своєї актуальності впродовж всього процесу інтерпретації від задуму до виконання на сцені, а в певні моменти є навіть більш вирішальними, ніж його суто піаністичні практики.

Два програмних сети даного творчого проекту в комплексі з науковим обґрунтуванням «Інтерпретація творів малої форми як творча платформа виконавського стилю (на прикладі фортепіанної творчості Й. Брамса та Б. Бартока)» побудовані як монографічні хронографічні добірки, в яких виконавець має можливість розгорнути фортепіанну творчість композиторів в певній жанровій перспективі (Й. Брамс, Ій відділ) та очевидній стильовій прогресії (Б. Барток, Пй відділ). При чому окрім історичної послідовності, обидва відділи також розташовані в динаміці зростання внутрішньої напруги між окремими п'єсами сетів. Брамсівський сет зосереджений на діалогічному коливанні між інтермецо та іншими жанровими моделями мініатюр та відносно невеликих творів з чотирьох циклів («Сім фантазій» твір 116 (1892), «Три інтермецо» твір 117 (1892), «Шість п'єс для фортепіано» твір 118 (1893), «Чотири п'єси для фортепіано» твір 119 (1893)). Бартоківська добірка демонструє яскравий та стрімкий розвиток його авторського стилю, в якому фольклорне стилізоване начало («Два румунські танці» твір 8а (1910)) та модерна стилістика музичної мови («Сюїта для фортепіано» твір 14 ВВ 62/Sz. 70 (1916)) синтезуються й виплескуються у віртуозну трансцендентну партитуру («Три етюд для фортепіано» твір 18 ВВ 81/Sz. 72 (1918)). Додамо, що хронологічна мапа програми також динамізована:

інтермецо в порівняннях, що були написані Й. Брамсом протягом двох років, змінюють твори, які розділені досить відчутною часовою та, як висновок, стильовою дистанцією. Тож в плані психології сприйняття такої концертної програми питання утримання слухацької уваги ця динаміка зростання коливань від жанру до стилю дозволяє здійснити як цілісні макроцикли кожного відділів концерту, так і об'єднати обидві частини проекту в певну художню цілісність, зумовлену не тільки тематикою його частин, але й стрімкою драматургією стильового розгортання.

В процесі виконавського дискурсу програми творчого проекту (зокрема в його частині аналітичного етапу опанування музичного тексту) висвітлено деякі важливі стильові образно-драматургічні та композиційні особливості авторського вирішення жанру малої форми для фортепіано в творчості Й. Брамса та Б. Бартока; окреслено визначальні аспекти стратегії інтерпретації програми з творів малої форми в площині драматургії цілого у концертному виступі; визначено специфічні риси побудови концертної програми як художньої цілісності та варіативний потенціал її драматургічної концепції; окреслено напрями та шляхи досягнення художньої цілісності монографічних сетів проекту в їх перспективі концентрованої презентації композиторського стилю.

Творчий пошук певного жанрового та стильового концепту концертної програми, зокрема з творів малої форми, що закладений на рівні вибору п'єс в їх певній послідовності, в сучасному виконавському мистецтві стає дедалі більш актуальним та затребуваним. Все частіше в анонсах сольних інструментальних програм зустрічаються й ширяться оригінальні тематичні та динамічні за побудовою програмні сети. Тому дослідження цієї проблематики в її аналітичному та практичному аспектах є наразі відкритим до подальших виконавських практик і теоретичних узагальнень, найкращою апробацією яких є концертний майданчик.

## СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексеев А. З історії фортепіанної педагогіки: Хрестоматія. Київ : Музична Україна, 1974. 165 с.
2. Алексеев А. История фортепианного искусства. Ч. III. М. 1982. 289 с.
3. Алексеев А. Творчество Музыканта-исполнителя на материале интерпретации выдающихся исполнителей прошлого и настоящего. М. 1991. 102 с.
4. Андреева Е. С. От экспрессионизма к «гениальной простоте»: об эволюции медленных частей в произведениях Бартока. *Современные проблемы науки и образования*. 2013. № 5. С. 1-9.
5. Бадура-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. М., 1972. 375 с.
6. Борух І. М. Програмність в українській скрипковій музиці: історичний, соціокультурний і естетико-стильовий аспекти. Дис. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтвознавства (доктора філософії) : 17.00.03 «Музична мистецтво»; ПНУ ім.В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2010. 277 с.
7. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века. Л., 1990. 288 с.
8. Галь Г. Брамс, Вагнер, Верди. Три мастера – три мира. Р., 1998. 640 с.
9. Геді А. Еволюція фортепіанного стилю Бели Бартока. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2020. Вип. 57. С. 45-60.
10. Геді А.І. Особливості угорського національного стилю в творах для фортепіано з оркестром Б. Бартока. – Кваліфікаційна наукова робота на здоб. наук. ступеня канд. мистецтвознавства (доктора філософії) : 17.00.03 «Музична мистецтво»; ХНУМ імені І. Котляревського. Харків, 2021. 224 с.
11. Гусева А. Гармония И. Брамса как фактор стиля: диссертация на соискание научной степени доктора кандидата искусствоведения. Специальность 17.00.02. Музыкальное искусство. Л., 1985. 218 с.



12. Довгань П. Особливості стилістики жанру інструментальної сюїти у ХХ ст. (на прикладі творчості французьких композиторів). *Теоретичні та практичні питання культурології*. Вип. ХХІІІ. Ч.2. Мелітополь, 2007. С. 33-39.
13. Друскин М. Йоганнес Брамс. *М. Друскин. Избранное*. М., 1981. С. 234-365.
14. Зайцева М. Особливості музичного мислення Йоганнеса Брамса. *Траектория науки*. 2016. Т.2 №9(14). С. 1.1–1.9.
15. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М. 2019. 415 с.
16. Калашник М. П. Интерпретация жанров сюиты и партиты в творческой практике ХХ века. Автореф. дис...канд. искусствовед. 17.00.02. Київ, 1991. 15 с.
17. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти). Дослідження. Дрогобич: Відродження, 2000. 100 с.
18. Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва 19 ст. Тернопіль, 2006.
19. Кашкадамова Н. Б. Виконавська інтерпретація у фортепіанному мистецтві ХХ сторіччя : Підручник. Львів, 2014. 344 с.
20. Касьяненко Л. Работа пианиста над фактурой. Киев, 2003. 168 с.
21. Когоутек Ц. Техника композиции ХХ века. М., 1976. 367 с.
22. Коновалова І. Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ століття: особистісні та діяльнісні аспекти. Дис... доктор мистецтвознавства. Харків, 2019. 630 с.
23. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. – Л., 1979. 208 с.
24. Кричинська О. В. Сильові аспекти розвитку європейської фортепіанної сюїти першої третини ХХ ст. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за фахом 17.00.03 «Музичне мистецтво». Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2017.
25. Кушнірук О. Інтермецо. *Українська музична енциклопедія*. Київ: ІМФтаЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. Т. 2. С. 241-242.
26. Лебедева З. Д. Единство цикла романтических миниатюр: художественная интроверсия четырех баллад для фортепиано ор. 10 Йоханнеса Брамса.

- Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*. К. 2014. №3. С. 254-257.
- 27.Лисіна Н. І. Педагогічні погляди французьких клавесиністів. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. 2010. Вип. 9. С. 83-89
- 28.Лонг М. За роялем с Клодом Дебюсси. М., 1985. 157 с.
- 29.Лу До. Жанровий феномен інтермецо у фортепіанній творчості Р. Шумана та Й. Брамса. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03. Музичне мистецтво. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Міністерство культури та інформаційної політики України, Одеса, 2021.
- 30.Лу До. Перше інтермецо Брамса: фортепіанний цикл ор.10. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*, 2019. Вип. 29. Т.1. С 239-251.
- 31.Малинковская А. В. Бела Барток – педагог. М., 1985. 102 с.
- 32.Мартынов И. Бела Барток. М., 1968. 288 с.
- 33.Мартынов И. Бела Барток: Очерк жизни и творчества. М., 1956. 168 с.
- 34.Маслий С. Сюита: семантико-драматургический и исторический аспекты исследования: дис. на соискание науч. Степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / РАМ им. Гнесиных. М., 2003. 170 с.
- 35.Мінгальов П. Розвиток фортепіанної мініатюри початку ХХ століття (на прикладі фортепіанної творчості Володимира Ребікова). *Українське музикознавство*. Київ, 2020. Вип. 46. С. 152-162.
- 36.Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації. Київ, 2012, 272 с.
- 37.Москаленко В.Г. Про специфіку музичної інтерпретації // *Київське музикознавство: Збірка статей*. Випуск2.-й. Проблеми музичної інтерпретації. – К.1999
- 38.Муха А. Принцип програмності в музиці. Київ: Наукова думка,1966. 175 с.
- 39.Наветная А. П. Стил ь модерн и творчество Белы Бартока. *Искусство и образование*. 2019. № 4 (120). С. 18-26.
- 40.Нестьев И. Бела Барток: жизнь и творчество. М., 1969. 800 с.

41. Николаевская Ю. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні в трансформації. *Аспекти історичного музикознавства. Мистецтво Бароко у виконавських вимірах*. Харків: Водний спектр «Джі-Ем-Пі», 2017. С. 180-197.
42. Николаевская Ю. Коммуникативная стратегия как проблема интерпретология. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*. Випуск №46. Харків, 2017. С. 94-107.
43. Николаевська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ-початку ХХІ ст.). Дис.. доктор мистецтвознавства. Харків, 2020, 517 с.
44. Рощенко О. Г. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03. Музичне мистецтво. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. 33 с.
45. Сабольчи Б., Бониш Ф. Жизнь Б. Бартока в иллюстрациях. Будапешт, 1963. 84 с.
46. Сигитов С. Этапы творческой эволюции Бартока. *Из истории музыки XX века*. М., 1971. С. 189-207.
47. Сікорська Н. В. Клавірна музика бароко в редакціях другої половини ХІХ ст.: становлення історично інформованого виконавства. Дисер... канд. мистецтвознавства. Київ, 2016, 287 с.
48. Сокол А. В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль. Монография. Одеса : Моряк, 2007, 275 с.
49. Сухленко И. Методика анализа индивидуального исполнительского стиля. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Шлях до майстерності в реаліях мистецької практики та освіти*. Випуск 37. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2012. С. 303-312.
50. Сухленко И. Произведение композитора в исполнительской практике: тождество/идентичность – открытость – целостностью. *Аспекти історичного музикознавства. Мистецтво Бароко у виконавських вимірах*. Харків: : Водний спектр «Джі-Ем-Пі», 2017. С. 169-180.

51. Сухленко И. Этапы эволюции исполнительского стиля Владимира Горовица. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2011. С. 203-213.
52. Уйфалуши Й. Бела Барток: Жизнь и творчество. Пер. с венг. Будапешт: Корвина, 1971. 392 с.
53. Фишер Л. Два образа. *Музыкальная академия*. 1998. №1. С. 170-173.
54. Фізер К. С. Заголовок музичного твору та його функціонування у новітній музиці (на прикладі творчості українських композиторів). Дис. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтвознавства (доктора філософії) : 17.00.03 «Музична мистецтво. НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2019. – 209 с.
55. Хейбергер Р. Фрагменты из «Воспоминаний о Брамсе». *Музыкальная академия*. 1999. № 3. С. 222-238.
56. Хмелюк М.О. Індивідуальний виконавський стиль у мистецтвознавчій та психологічно-педагогічній літературі: теоретичний аспект. *Інноваційна педагогіка*. 2019. Вип. 14(1). С. 163-166.
57. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. Москва: Музыка, 1974. 288 с.
58. Царева Е. Иоганнес Брамс. М., 1986. 384 с.
59. Царева Е. К проблеме стиля И. Брамса. *Из истории зарубежной музыки*. М., 1971. С. 19-35.
60. Цзи Ш. Эстетико-культурологические предпосылки изучения стиля фортепианной сюиты. *Музичне мистецтво і культура: Music art culture*. Одеська держ. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса: Друкарський дім, 2010. Вип. 12. С. 149-157.
61. Цытович Т. Э. Музыка Австрии и Германии XIX века. М. 1975. 500 с.
62. Чжан Тяньтянь Жанрова еволюція інструментального капричіо: від Дж. Фрескобальді до Ф. Мендельсона. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03. Музичне мистецтво. Одеса: Одеська національна музична академія ім. А. Нежданової, 2021. 192 с.

63. Чижик И. Ладоритмические закономерности музыки Б. Бартока (Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения). Киев, 1981. 24 с.
64. Шаповалова Л. Проблемы жанровой типологии. *Музыка*. 1984. №4. С. 12-13.
65. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка). *Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 16. Київ, 2002. С. 154-177.
66. Щербакова А. И. Новый звуковой образ фортепиано в художественном пространстве культуры Новейшего времени. *Система ценностей современного общества*. 2012. № 22. С. 60-65.
67. Яблоков В., Борисова Е. Н. Бела Барток: композитор, фольклорист, медиатор культур. *Художественное образование и наука*. 2019. № 4. С. 101-108. Bartók B. The Influence of Peasant. *Music on Modern Music*. Tempo, 1950. P. 19-35.
68. Dunsby J. The multi-piece in Brahms: Fantasien Op. 116. *Brahms: biographical, documentary and analytical studies / ed. by R. Pascall*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. P. 168-169.
69. Fabbri F. A theory of musical genres two applications. *Popular Music Perspectives* (ed. D. Horn and P. Tagg); Göteborg 1981. P. 52-81.
70. Frigyesi J. Bartók's Non-Classical Narrative: Sonata for Violin and Piano, № 2 (1922). *International Journal of Musicology*. 2000. Vol. 9. P. 267-288.
71. Martienssen C. A. Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig 1930. 251 p.
72. Moore A.F. Categorical conventions in music discourse: style and genre. *Music & Letters*, Vol. 82, No. 3. GB: Oxford University Press. 2001 P. 432-442.
73. Moreux S. Bela Bartok. Paris. 1955. 186 p.
74. Roger B. Dannenberg Style in Music *The Structure of Style: Algorithmic Approaches to Understanding Manner and Meaning*, Shlomo Argamon, Kevin Burns, and Shlomo Dubnov (Eds.), Berlin: Springer-Verlag. 2010. P. 45-58.
75. Schiff A. Why my Goldberg Variations do a dance with the devil. *The Guardian*. 9/08/2015.

- 76.Schoenberg A. *New Music, Outmoded Music, Style and Idea* (1946): URL: <https://sites.evergreen.edu/thewordintheear-fall/wp-content/uploads/sites/316/2014/09/schoenberg.pdf>
- 77.Stevens Halsey. *The Life and Music of Béla Bartók*. New York: Oxford University Press, 1953.
- 78.Walden J. On the String in the Peasant Style': Performance Style in Early Recordings of Bela Bartok's Romanian Folk Dances. *Selected Proceedings of the 2009 Performer's Voice International Symposium Paformers*. Yong Siew Toh Conservatory of Music, National University of Singapore, 2009. P. 151-162.
- 79.Walter Frisch, "Brahms: From Classical to Modern," in *Nineteenth Century Piano Music*, ed. Larry Todd. New York: Schirmer Books, 1990, 338 p.