

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ
КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

УШАКОВА МАРГАРИТА СЕРГІЇВНА

УДК 784.071.2(73)(092)

**ТРАДИЦІЙНЕ ТА ІННОВАЦІЙНЕ
У СТРАТЕГІЯХ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ РОЗАЛІН ТЮРЕК**


Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело.

 Ушакова М.С.

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, професор
Сухленко Ірина Юріївна

Харків – 2025

АНОТАЦІЯ

Ушакова М.С. Традиційне та інноваційне у стратегіях музичної творчості Розалін Тюрєк. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Харків, 2025.

Мистецтво ХХ століття, що проходило під знаками модерну та авангарду, повністю змінило систему комунікації. Значних змін зазнали й музичні практики, у тому числі завдяки поступово винайденому балансу між свідомим збереженням традицій та готовністю до використання найновіших технологій. Реагуючи на це, поступово змінювалася і виконавська культура, збагачуючись новими звуковими образами інструментів, репертуаром, формами та жанрами.

Разом із цим стрімко розвивався напрям, пов'язаний з актуалізацією досвіду минулих епох, зокрема Бароко. За кількісним виміром переважає цікавість до творчості Й.С. Баха: композитори цитують фрагменти з бахівських творів, з'являється велика кількість спеціалізованих конкурсів та фестивалів, формується когорта виконавців, які спеціалізуються на бахівському репертуарі. Особливе місце в цьому переліку належить видатній американській піаністці Розалін Тюрєк (1914 – 2003), яка була однією з перших, хто пропагував виконання бахівських творів за уртекстом. Результати багатолітньої праці Р. Тюрєк зафіксовані у тритомному посібнику «Вступ до виконання Баха». Досі функціонують засновані піаністкою «Дослідницький інститут Баха» (1964) та «Міжнародний фортепіанний конкурс виконання творів Й.С. Баха імені Р. Тюрєк» (2003).

Водночас, Р. Тюрек була однією з небагатьох виконавців, які системно популяризували творчість сучасних композиторів: до її репертуару входили твори американських композиторів, з деякими з яких вона тісно співпрацювала та виконувала прем'єри їх творів (В. Шуман, Д. Даймонд). Ця музика й досі доволі рідко звучить на теренах України та залишається *terra incognita* як для музикантів-виконавців, так і для музикознавців.

Отже, **актуальність теми** обумовлена: 1) визначальною роллю виконавства в структурі музичної комунікації культури Новітньої доби; 2) нагальною потребою осмислення шляхів розвитку американського академічного музичного мистецтва XX століття; 3) необхідністю заповнення наявних у вітчизняному музикознавстві «лакун» щодо становлення та розвитку виконавської бахіани XX століття, зокрема впливу на цей процес життєтворчості Р. Тюрек.

Мета дослідження – висвітлити шляхи взаємодії традиційного та інноваційного у стратегіях музичної творчості Р. Тюрек.

Об'єкт дослідження – музичне виконавство XX – початку XXI століть; **предмет** – взаємодія традиційного та інноваційного у стратегіях музичної творчості Р. Тюрек.

Матеріалом дослідження слугують: нотний текст творів Й.С. Баха та їх виконавські версії; твори композиторів класико-романтичної епохи з концертного репертуару Р. Тюрек та їх виконавські версії; твори композиторів XX століття та їх виконання Р. Тюрек (диск «*Première Performances*»); науковий доробок Р. Тюрек (тримомник «Вступ до виконання Баха», автобіографія «Життя з Бахом», окремі статті, присвячені виконанню творів великого кантора та фортепіанній інтерпретації взагалі); телевізійні фільми за участі Р. Тюрек («Радість Баха» та «Бах на кордоні з майбутнім»).

Методологія дослідження базується на інтеграції системного, історико-культурного, біографічного, жанрово-стильового та інтерпретаційного

підходів сучасної музикології до вивчення специфіки фортепіанного виконавства.

Наукова новизна отриманих результатів. У вітчизняному музикознавстві *вперше*: визначено базові стратегії музичної творчості Р. Тюрєк у контексті тенденцій музичного мистецтва XX – XXI століть; надано оцінку науковому доробку Р. Тюрєк, уведено в науковий обіг вітчизняного музикознавства переклад її тритомної праці «Вступ до виконання Баха», а також вибраних статей про виконання творів Й.С. Баха та про фортепіанну інтерпретацію взагалі; здійснено аналіз інтерпретаційних версій піаністки вибраних творів Й.С. Баха; здійснено аналіз виконавських версій Р. Тюрєк Сонати для фортепіано №1 Д. Даймонда, Двох етюдів для скрипки та фортепіано Л. Даллапикколи, Концерту для фортепіано та малого оркестру В. Шумана.

Структура роботи. Дисертація складається з двох розділів. У першому – **«Творча постать Р. Тюрєк у контексті музичного мистецтва XX – XXI століть»** – проведено порівняльний аналіз тлумачення понять «виконання» та «інтерпретація». Визначено, що поняття «інтерпретатор» має глибше змістовне наповнення. Перекладено та введено до вітчизняного наукового обігу праці німецьких (Д. Кемпера) та американських дослідників (В. Кімберлінг, Дж. Марека, Е. Позел, Дж.В. Полісі, У. Сіммонса, С. Суейна, В.Дж. Тона, М. Фабрікант).

На підставі аналізу наукових праць XX – XXI століть розкрито сутнісні параметри, що впливають на формування стилю творчості інтерпретатора: історична епоха, що визначає генеральні художні настанови суспільства та особистості; культура як простір духовних практик для діалогу особистості зі Всесвітом, власним «Я» та Богом; авторський нотний текст як поле діалогу з Іншим; система музично-мовленнєвих ресурсів фортепіанного виконавства.

Стиль музичної творчості представлено як результат комунікативних стратегій особистості. Окреслено вектори комунікативної діяльності інтерпретатора: «Виконавець – Всесвіт»; «Виконавець – Виконавець»; «Виконавець – Композитор».

Визначено стратегії музичної творчості Р. Тюрєк як такі, що сформувалися під впливом тенденцій розвитку музичної культури ХХ – початку ХХІ століть. Серед них:

- активна популяризація творчої спадщини Й.С. Баха;
- системна робота з узагальнення та презентації власного виконавського та педагогічного досвіду;
- репертуарна політика, з характерним співставленням «традиційних» фортепіанних опусів та новітніх творів;
- результативна кооперація з компаніями звукозапису;
- просування у концертній практиці та на телебаченні сучасних інструментів як нових засобів комунікації зі слухачем, зокрема, створення першого в історії електронного фортепіано;
- успішна педагогічна діяльність.

У другому розділі **«Діалектичні засади музичної творчості Р. Тюрєк: традиційне та інноваційне»** розкрито шляхи реалізації базових стратегій музичної творчості мисткині. Здійснено переклад наукового доробку Р. Тюрєк (третинника «Вступ до виконання Баха», статей, присвячених питанням інтерпретації барокової музики, автобіографії «Життя з Бахом»), що стало підґрунтям осмислення її редакторських, виконавських та педагогічних концепцій.

Порівняльний аналіз версій бахівських творів, представлених Р. Тюрєк, Г. Гульдом, К. Аррау, Е. Гігельсом, дозволив виявити специфіку роботи піаністки з творами видатного композитора:

- принципова спрямованість на синтез художніх ідей минулого й сьогодення;
- допустимість використання сучасних ресурсів (зокрема, музичних інструментів);
- сприйняття уртексту як першоджерела, що має стати основою для інтерпретаційних пошуків;
- трактування виконавського процесу як роду інтерпретаційного мислення.

Порівняльний аналіз версій Р. Тюрєк творів класико-романтичного періоду з версіями Г. Гульда, В. Горовиця, Ш. Черкаського, К. Аррау дозволив дійти висновків, що тут вона виступає як представниця академічного напрямку музичного мистецтва. Визначено, що, незважаючи на багатовекторність діяльності піаністки, досягнення романтичного репертуару так і не стало одним із повноцінних напрямів її творчості.

Важливим напрямом діяльності Р. Тюрєк була кропітка робота, спрямована на популяризацію сучасного мистецтва, як на рівні введення до виконавської практики електронних інструментів, так і на рівні просвітництва, виховання публіки. Підкреслено, що Р. Тюрєк була першою виконавицею творів американських митців (Д. Даймонда, В. Шумана).

Аналіз виконавських версій Р. Тюрєк «Двох етюдів» для скрипки та фортепіано Л. Даллапінколи (за участі Р. Річчі), Концерту для фортепіано та малого оркестру В. Шумана та Сонати №1 для фортепіано Д. Даймонда засвідчив, що провідними підходами піаністки до виконання спадщини сучасних композиторів є концептуальність та раціональність мислення (що дозволяє провести паралелі з практикою виконання барокових творів), позиціонування виконавства як роду інтерпретаційного мислення.

У **Висновках** підкреслено, що постать Р. Тюрєк є знаковою в історії фортепіанного мистецтва. Масштабна діяльність мисткині вплинула на

багатьох сучасників (зокрема, Г. Гульда) та є актуальною й сьогодні завдяки роботі її учнів, заснованому нею Tureck Bach Research Institute, Tureck International Bach Competition for Pianists. Плекаючи традиції, Р. Тюрек була відкрита до інновацій: пошуків нових звучань, інструментів, засобів комунікації з публікою тощо.

Ключові слова: універсальна творча особистість Р. Тюрек, діяльнісний універсалізм, стратегії музичної творчості, традиції, інноваційна діяльність, технології, музична культура, музичне мистецтво, мистецтво Бароко, клавірна творчість Й.С. Баха, музична педагогіка, музична комунікація, музичне мислення, виконавська інтерпретація, музичне виконавство, музичний твір, клавішні інструменти, звуковий образ інструменту, творчість американських композиторів.

ANNOTATION

Ushakova M. Traditional and innovative in the strategies of Rosalyn Tureck's musical creativity. Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for acquiring the degree of Doctor of Philosophy in specialty 025 – “Musical Art” (02 – “Culture and Art”). – Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Kharkiv, 2025.

The art of the twentieth century, which was marked by modernism and the avant-garde, completely changed the system of communication. Musical practices also changed significantly, including through a gradually developed balance between the conscious preservation of traditions and the willingness to use the latest technologies. Reacting to this, the performing culture gradually changed as well, enriched with new sound images of instruments, repertoire, forms, and genres.

At the same time, the trend of actualizing the experience of past eras, in particular the Baroque, was developing rapidly. In quantitative terms, interest in the work of J.S. Bach prevails: composers quote fragments from his works, a large number of specialized competitions and festivals appear, and a cohort of performers specializing in Bach's repertoire is formed. A special place in this list belongs to the outstanding American pianist Rosalyn Tureck (1914 – 2003), who was one of the first to promote the performance of Bach's works according to the urtext. The results of R. Tureck's years-long work are summarized in the three-volume manual “An Introduction to the Performance of Bach”. The “Tureck Bach Research Institute” (1964) and the “Tureck International Bach Competition for Pianists” (2003), founded by the pianist, are still functioning.

At the same time, R. Tureck was one of the few performers who systematically popularized the works of contemporary composers: her repertoire included works by

American composers, with some of whom she worked closely and performed the premieres of their works (W. Schuman, D. Diamond). This music is still rarely heard in Ukraine and remains terra incognita for both performers and musicologists.

Thus, **the urgency of the topic** is due to: 1) the decisive role of performance in the structure of musical communication of the culture of the Modern Age; 2) the urgent need to comprehend the ways of development of American academic music of the twentieth century; 3) the necessity to fill the “gaps” in the national musicology regarding the formation and development of the twentieth century performing bachiana, in particular the influence of R. Tureck’s life work on this process.

The purpose of the research is to highlight the ways of interaction between traditional and innovative in the strategies of R. Tureck’s musical creativity.

The object of research is the musical performance of the twentieth and early twenty-first centuries; **the subject** is the interaction of traditional and innovative in the strategies of R. Tureck’s musical creativity.

The material of the research is based on: the musical text of J.S. Bach’s works and their performances; works by composers of the classical-romantic era from the concert repertoire of R. Tureck and their performances; works by composers of the twentieth century and their performances by R. Tureck (CD “Première Performances”); scientific legacy of R. Tureck (three-volume “An Introduction to the Performance of Bach”, autobiography “A Life with Bach”, several articles on performing the works of the great cantor and piano interpretation in general); television films with R. Tureck (“The Joy of Bach” and “Bach on the Frontier of the Future”).

The research methodology is based on the integration of systemic, historico-cultural, biographical, genre-stylistic and interpretive approaches of modern musicology to the study of the specifics of piano performance.

The scientific novelty of the obtained results. In the national musicology, for the first time: the basic strategies of R. Tureck’s musical creativity in the context

of trends in the musical art of the twentieth and twenty-first centuries are determined; an assessment of R. Tureck's scientific achievements is given, a translation of her three-volume work "An Introduction to the Performance of Bach", as well as selected articles on the performance of Bach's works and on piano interpretation in general, is introduced into the scientific circulation of domestic musicology; the pianist's interpretive versions of selected works by J.S. Bach were analyzed; R. Tureck's performances of D. Diamond's Piano Sonata No. 1, L. Dallapiccola's Two Etudes for Violin and Piano, and W. Schuman's Concerto for Piano and Small Orchestra were analyzed.

Structure of the work. The thesis consists of two sections. In the first one, **"The Creative Personality of R. Tureck in the Context of Musical Art of the XX - XXI Centuries"**, a comparative analysis of the concepts of "performance" and "interpretation" is presented. It is determined that the concept of "interpreter" has a deeper semantic content. The works of German (D. Kämper) and American researchers (M. Fabrikant, V.J. Kimberling, G. Marek, J.W. Polisi, E.Z. Pozell, W. Simmons, S. Swayne, W.J. Ton) have been translated and introduced into the domestic scientific circulation.

Based on the analysis of scientific works of the twentieth and twenty-first centuries, the essential parameters that influence the formation of the interpreter's style of creativity are revealed: historical epoch, which determines the general artistic guidelines of society and the individual; culture as a space of spiritual practices for the dialogue of the individual with the Universe, his or her own "I" and God; the author's musical text as a field of dialogue with the Other; the system of musical and speech resources of piano performance.

Style of musical creativity is presented as a result of communication strategies of an individual. The vectors of the interpreter's communicative activity are outlined: "Performer – Universe"; "Performer – Performer"; "Performer – Composer".

The strategies of R. Tureck's musical creativity are defined as those that were formed under the influence of trends in the development of musical culture of the twentieth and early twenty-first centuries. Among them are:

- active popularization of the creative heritage of J.S. Bach;
- systematic work on generalization and presentation of her own performing and pedagogical experience;
- repertoire policy, with a characteristic juxtaposition of “traditional” piano opuses and contemporary works;
- effective cooperation with record companies;
- promotion of modern instruments in concert practice and on television as new means of communication with the listener, in particular, the creation of the first electronic piano in history;
- successful pedagogical activity.

The second section, **“Dialectical Foundations of R. Tureck's Musical Creativity: Traditional and Innovative”**, reveals the ways of implementing the basic strategies of the artist's musical creativity. The author translated R. Tureck's scientific works (the three-volume “An Introduction to the Performance of Bach”, articles on the interpretation of Baroque music, and autobiography “A Life with Bach”), which became the basis for understanding her editorial, performing, and pedagogical concepts.

A comparative analysis of the versions of Bach's works presented by R. Tureck, G. Gould, C. Arrau, and E. Gilels revealed the specifics of the pianist's work with the opuses of the great composer:

- a fundamental focus on the synthesis of artistic ideas of the past and present;
- the admissibility of using modern resources (in particular, musical instruments);
- perception of the text as a primary source, which should become the basis for interpretive searches;

— treatment of the performing process as a kind of interpretive thinking.

A comparative analysis of R. Tureck's versions of works of the classical-romantic period with those of G. Gould, V. Horowitz, S. Cherkassky, and C. Arrau has led to the conclusion that she is a representative of the academic direction of musical art. It has been determined that, despite the multivector nature of the pianist's activity, the comprehension of the Romantic repertoire has not become one of the full-fledged directions of her work.

An important area of R. Tureck's activity was her hard work aimed at the popularization of contemporary art, both at the level of introducing electronic instruments to the performance practice and at the level of education and public upbringing. It is emphasized that R. Tureck was the first performer of works by American artists (D. Diamond, W. Schuman).

The analysis of R. Tureck's performances of L. Dallapiccola's "Two Etudes" for violin and piano (with R. Ricci), W. Schuman's Concerto for piano and small orchestra, and D. Diamond's Piano Sonata No. 1 testified that the pianist's leading approaches to the performing of the heritage of contemporary composers are conceptual and rational thinking (which allows us to draw parallels with the practice of performing Baroque works), positioning performance as a kind of interpretive thinking.

In **the Conclusions**, it is emphasized that the figure of R. Tureck is significant in the history of piano art. The artist's large-scale activity influenced many contemporaries (in particular, G. Gould) and is still relevant today thanks to the work of her students, the Tureck Bach Research Institute, and the Tureck International Bach Competition for Pianists. While cherishing traditions, R. Tureck was open to innovation: searching for new sounds, instruments, means of communication with the public, etc.

Keywords: universal creative personality of R. Tureck, activity universalism, strategies of musical creativity, traditions, innovative activity, technologies, musical

culture, musical art, Baroque art, J.S. Bach's keyboard works, music pedagogy, music communication, musical thinking, performing interpretation, musical performance, musical work, keyboard instruments, sound image of the instrument, works of American composers.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України
як фахові (категорія Б), галузь «Музикознавство»:

1. Ушакова, М. (2021). Клавішні інструменти в системі індивідуального виконавського стилю Р. Тюрек. *Аспекти історичного музикознавства*, 24, 111–126. DOI: 10.34064/khnum2-2406.
2. Ушакова, М. (2022). Розалін Тюрек та принципи її роботи з кодами барокового мистецтва. *Аспекти історичного музикознавства*, 28, 64–83. DOI: 10.34064/khnum2-2804.
3. Ушакова, М. (2024). Сучасна музика у стратегіях творчої діяльності Розалін Тюрек. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 71, 24–47. DOI: 10.34064/khnum-7102.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	16
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧА ПОСТАТЬ Р. ТЮРЕК У КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ.....	24
1.1. Проблеми музичного виконавства XX – початку XXI століть у науковому дискурсі.....	24
1.2. Музична творчість крізь призму теорії комунікації.....	44
1.3. Базові стратегії творчості Р. Тюрєк у контексті музичної практики XX – початку XXI століть.....	55
Висновки до Розділу 1.....	83
 РОЗДІЛ 2. ДІАЛЕКТИЧНІ ЗАСАДИ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ Р. ТЮРЕК: ТРАДИЦІЙНЕ ТА ІННОВАЦІЙНЕ.....	 88
2.1. Принципи роботи Р. Тюрєк з кодами барокового мистецтва.....	88
2.2. Твори композиторів класико-романтичної доби у репертуарі Р. Тюрєк.....	124
2.3. Сучасна музика у стратегіях творчої діяльності Р. Тюрєк.....	149
Висновки до Розділу 2.....	171
 ВИСНОВКИ.....	 175
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	180
ДОДАТКИ.....	194

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. XX століття, що проходило під знаками модерну та авангарду, повністю змінило систему європейського мистецтва. Значних змін зазнали й музичні практики, у тому числі й завдяки поступово винайденому балансу між свідомим збереженням традицій та готовністю до використання найновіших технологій. Зокрема, стрімко оновлювалися композиторські техніки, дивуючи розмаїттям інновацій та поповнюючи скарбничку світового музичного мистецтва й кількісно, й якісно. Як реакція на нову звукову реальність суттєво змінився навіть графічний запис музики (маємо на увазі групування елементів фактури у формі якихось предметів чи тварин, специфічні графічні вказівки щодо особливостей звуковидобування та засобів виконання тощо).

Не менш важливим моментом у створенні нового звукового ландшафту стало переосмислення образів багатьох музичних інструментів, винахід нових, використання електронних пристроїв та комп'ютерів для синтезування звуку. Згадаємо також про конкретну музику, залучення до складу музичних ансамблів предметів побуту тощо. У свою чергу, це визначило трансформацію усталених музичних жанрів (опера, соната, концерт та інші) та звичних локацій музикування. Реагуючи на це, виконавська культура XX століття теж поступово змінювалася, збагачуючись, перш за все, новим репертуаром, а також новими звуковими образами інструментів та прийомами гри на них.

Водночас, стрімко розвивався напрям, пов'язаний з актуалізацією досвіду минулих епох, зокрема Бароко. Зрозуміло, що за кількісним виміром, тут переважає цікавість до творчості Й.С. Баха, яка завдяки зусиллям Ф. Мендельсона повернулася до музичної практики у XIX столітті. Проте саме у XX столітті це сягнуло небачених розмірів: композитори цитують фрагменти

з бахівських творів та присвячують великому кантору власні опуси¹; з'являється велика кількість спеціалізованих конкурсів та фестивалів. Важливою часткою процесу осягнення бахівського доробку стали численні редакції, історіографія яких яскраво презентує етапи переосмислення цієї музики у XX столітті (Ф. Бузоні (1866 - 1924), Б. Муджелліні (1871 - 1912), Б. Барток (1881 - 1945)...). Внесок у розвиток бахознавства як окремої сфери науки про музику зробили А. Швейцер (Albert Schweitzer), Е. Курт (Ernst Kurth), Е. Бодки (Erwin Bodky), Б. Яворський та інші.

Паралельно формується когорта виконавців, які спеціалізуються на бахівському репертуарі: Ф. Бузоні (Ferruccio Busoni), Г. Гульд (Glenn Gould), Ф. Гульда (Friedrich Gulda), П. Казальс (Pablo Casals), В. Ландовська (Wanda Landowska), І. Менухін (Yehudi Menuhin), А. Шифф (András Schiff) та багато інших. Особливе місце в цьому переліку належить видатній американській піаністці Розалін Тюрек (Rosalyn Tureck, 1914 – 2003), творчістю якої надихався мабуть один з найвідоміших та найпровокативніших інтерпретаторів бахівської музики Г. Гульд.

Р. Тюрек була однією з перших, хто пропагував виконання бахівських творів за уртекстом. Результати її багатолітньої праці зафіксовані у чудовому тритомному посібнику для початківців у поліфонічному мистецтві «Вступ до виконання Баха». Й досі функціонують засновані піаністкою «Дослідницький інститут Баха» (Tureck Bach Research Institute) (1964) та «Міжнародний фортепіанний конкурс виконання творів Й.С. Баха імені Р. Тюрек» (Tureck International Bach Competition for Pianists) (2003).

¹ Тут необхідно сказати, що ця захопленість була часткою важливої зміни мистецьких парадигм, а саме – зародження аутентичного або, як його називають сьогодні – історично поінформованого виконавства, яке значно вплинуло й на композиторську творчість. Зацікавленість мистецтвом епохи Бароко (та Класицизму), а відповідно – поліфонією, музичними жанрами того часу, найбільш яскраво втілилася у творчості М. Регера, П. Хіндеміта, А. Онеггера. Але її відлуння можна знайти у багатьох опусах XX століття – «Етюдах у формі старовинних танців» В. Косенка, фортепіанних сюїтах М. Скорика, партитах М. Кармінського, фортепіанних транскрипціях С. Юшкевича.

Водночас, підкреслимо, що саме Р. Тюрек була однією з небагатьох виконавців, які системно підтримували та популяризували творчість сучасних їй композиторів, організовуючи спеціальні програми (зокрема «Композитори сьогодення» («Composers of Today»)) та музичні вечори у Нью-Йоркському концертному залі Town Hall, під час яких звучала музика її часу. У репертуарі Р. Тюрек були твори американських композиторів Вітторіо Джуаніні (Vittorio Giannini, 1903 – 1966), Уоллінгфорда Ріггера (Wallingford Riegger, 1885 – 1961), Роджера Сейшнса (Roger Sessions, 1896 – 1985), Аарона Копленда (Aaron Copland, 1900 – 1990) та інших. Надцікавою є також співпраця Р. Тюрек з авторами, які довіряли їй виконання прем'єр своїх творів (Вільям Шуман (William Schuman, 1910 – 1992), а також присвячували їй свої твори (Девід Даймонд (David Diamond, 1915 – 2005)). Ця музика й досі доволі рідко звучить на теренах України та залишається *terra incognita* як для музикантів-виконавців, так і для музикознавців.

Таким чином, можна сміливо стверджувати, що назріла необхідність системного дослідження творчості Р. Тюрек, що дозволить не тільки досягнути феномен цієї без перебільшення видатної особистості, але й допоможе виявити специфіку взаємодії генеральних стратегій виконавства ХХ століття, що є впливовими до сьогодні – пошуку інноваційного та збереження традиційного.

Тож, актуальність теми дослідження обумовлена:

1. Визначальною роллю виконавства в структурі музичної комунікації культури Новітньої доби.
2. Нагальною потребою осмислення шляхів розвитку американського академічного музичного мистецтва ХХ століття.
3. Необхідністю заповнення наявних у вітчизняному музикознавстві лакун щодо становлення та розвитку виконавської бахіани ХХ століття, зокрема впливу на цей процес життєтворчості Р. Тюрек.

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

Дисертацію виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Когнітивне музикознавство: парадигматика музичної творчості в актуальних запитах історії» (протокол вченої ради № 5 від 29.12.2022 року). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського (протокол №3 від 28 жовтня 2021 р.).

Мета дослідження – висвітлити шляхи взаємодії традиційного та інноваційного у стратегіях музичної творчості Р. Тюрєк.

Відповідно до зазначеної мети в дослідженні поставлені такі **завдання**:

- систематизувати наукові праці, предметом яких є дослідження феномену музичного виконавства XX – початку XXI століть;
- представити стиль музичної творчості як один з проявів комунікативних стратегій особистості;
- розкрити самотність творчої діяльності Р. Тюрєк у системі музичного мистецтва XX – початку XXI століть;
- окреслити базові стратегії музичної творчості Р. Тюрєк та визначити їхній вплив на різні види її діяльності;
- вивчити науковий доробок Р. Тюрєк як джерело, що висвітлює засади формування творчих інтенцій та базові їх параметри;
- проаналізувати виконавські версії Р. Тюрєк в аспекті співвідношення традиційного та інноваційного в її концепціях музики різних часів.

Об'єкт дослідження – музичне виконавство XX – початку XXI століть.

Предмет – взаємодія традиційного та інноваційного у стратегіях музичної творчості Р. Тюрєк.

Матеріалом дослідження слугують:

1. нотний текст творів Й.С. Баха та їх виконавські версії: «Мюзет» D-dur BWV 126, «Марш» Es-dur BWV 127, «Менует» G-dur BWV Anh. 116, Двоголосна інвенція C-dur BWV 722 (версії Р. Тюрек), Фантазія g-moll BWV 917, Прелюдія та фуга a-moll BWV 895 (версії Р. Тюрек та Г. Гульда), «Арія з варіаціями в італійському стилі» BWV 989 (версії Р. Тюрек, Г. Гульда та Е. Гілельса) та «Гольдберг-варіації» BWV 988 (версії Р. Тюрек, Г. Гульда та К. Аррау);
2. твори композиторів класико-романтичної епохи, що входили до концертного репертуару Р. Тюрек, та їх виконавські версії: Концерт для фортепіано з оркестром №5 op. 73 Л. ван Бетховена (1 частина) (версії Р. Тюрек 1940 та 1955 років, Г. Гульда 1966 та 1970 років, та В. Горовиця 1952 року), фортепіанна транскрипція Ф. Бузоні «Чакони» зі скрипкової Партити №2 d-moll BWV 1004 Й.С. Баха (версії Р. Тюрек 1992 року та Ш. Черкаського 1991 року) та Етюд №6 a-moll з циклу «6 великих етюдів за Паганіні» op. 141 Ф. Ліста (версії Р. Тюрек 1945 року та К. Аррау 1928 року).
3. твори композиторів ХХ століття та їх виконавські версії Р. Тюрек, розміщені на диску «Première Performances» (1995): Соната для фортепіано №1 (1947) Д. Даймонда, Два етюди для скрипки та фортепіано (1947) Л. Даллапінколи (Luigi Dallapiccola, 1904 - 1975) та Концерт для фортепіано та малого оркестру (1938) В. Шумана;
4. науковий доробок Р. Тюрек: тритомник Р. Тюрек «Вступ до виконання Баха» («An Introduction to the Performance of Bach»); автобіографія «Життя з Бахом» («A Life with Bach»); окремі статті, присвячені виконанню творів великого кантора та фортепіанній інтерпретації взагалі;

5. телевізійні фільми за участі Р. Тюрєк «Радість Баха» («The Joy of Bach») та «Бах на кордоні з майбутнім» («Bach on the Frontier of the Future»).

Методологія дослідження базується на інтеграції загальних та спеціальних наукових підходів, а саме:

- системного – визначає фактори, що обумовили специфіку музичних практик ХХ століття;
- історико-культурологічного – презентує фортепіанне виконавство ХХ століття як складову музичної культури крізь призму епохального та національного;
- жанрово-стильового – необхідний для досягнення типових та авторських принципів організації музичних творів;
- біографічного – висвітлює чинників, що вплинули на формування та розвиток стилю музичної творчості Р. Тюрєк;
- інтерпретаційного – для виявлення загального та особливого в інтерпретаційних версіях творів композиторів.

Теоретична база дослідження представлена фундаментальними працями за такими тематичними напрямками:

- з *філософії, естетики, психології* (Adorno, 1975; Csikszentmihalyi, 1996; Eco, 1973; Huizinga, 1950);
- *із історичного та теоретичного музикознавства* (Геді, 2021; Коменда, 2020a, 2020b; Москаленко, 1994a, 1994b, 2013; Ніколаєвська, 2020; Шаповалова, 2010, 2014; Dent, 1933; Forkel, 1802; Kämper, 1984; Kimberling, 1987; Marek, 1969; Polisi, 2008; Posell, 1963; Schweitzer, 1980; Simmons, 2011; Swayne, 2011; Ton, 2023);
- *дослідження, що розкривають проблематику музичної комунікації* (Берегова, 2007; Злотник, 2018; Лазарева, 2011; Adorno, 1975; Moles, 1966);

- з проблем інтерпретації музики та виконавської творчості (Глушук, 2016; Дедусенко, 2002; Катрич, 2000a, 2000b; Москаленко, 1994a, 1994b, 2013; Сидоренко, 2018; Сирятська, 2008; Сікорська, 2016; Сухленко, 2007, 2011a, 2011b, 2012, 2015, 2017a, 2017b; Хуан, 2009; Чеботаренко, 1997; Vera, 2022; Fabrikant, 2006; Harnoncourt, 1982, 1984).

Наукова новизна отриманих результатів. У вітчизняному музикознавстві вперше:

- визначено базові стратегії музичної творчості Р. Тюрек у контексті тенденцій музичного мистецтва XX – XXI століть;
- надано оцінку науковому доробку Р. Тюрек, введено в науковий обіг вітчизняного музикознавства переклад її тритомної праці «Вступ до виконання Баха», а також вибраних статей про виконання спадщини Й.С. Баха та про фортепіанну інтерпретацію взагалі;
- здійснено аналіз інтерпретаційних версій піаністки вибраних творів Й.С. Баха;
- здійснено аналіз виконавських версій Р. Тюрек Сонати для фортепіано №1 Д. Даймонда, Двох етюдів для скрипки та фортепіано Л. Даллапінколи та Концерту для фортепіано та малого оркестру В. Шумана.

Отримали подальший розвиток концепти інтепретології, розроблені в працях О. Катрич («індивідуальний стиль музиканта-виконавця»), Н. Кучми («звуковий образ інструменту»), В. Москаленка («стиль музичної творчості»), Ю. Ніколаєвської («комунікативні стратегії»), І. Сухленко («твір виконавця»).

Практичне значення отриманих результатів. Матеріали дослідження можуть бути використані в педагогічній практиці, зокрема, у навчальних курсах «Історія світової музичної культури», «Аналіз та інтерпретація музики», «Історія фортепіанного виконавського мистецтва», а також у

безпосередній науковій, педагогічній, композиторській та виконавській практиці при вирішенні проблем художньої інтерпретації.

Апробація результатів дисертації. Дисертації обговорювалася на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського; її положення викладені у виступах на Міжнародних та Всеукраїнських науково-практичних конференціях й у межах науково-мистецьких проєктів: «ХНУМ імені І.П. Котляревського 105 років: звершення та випробування» (Харків, 11-12 жовтня 2022 року), «Поетика музичної творчості» (Харків, 14-16 січня 2023 року), «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13-14 лютого 2023 року, 11-12 лютого 2025 року), «Interdisciplinary Perspectives in Musicology» (Тбілісі, 4-5 травня 2023 року), «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 20-21 травня 2023 року), «Музичний твір у сучасному медіа-просторі» (Київ, 30 вересня – 1 жовтня 2023 року), «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 18-19 травня 2024 року), «Inter Proto Logos» (Харків, 2-6 березня 2025 року).

Публікації. Основні положення дисертації викладено у трьох наукових статтях, які було опубліковано у фахових виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України.

Структура дисертації. Дисертація складається з Анотацій, Вступу, двох основних розділів (6 підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел (123 показники; з них 83 – іноземними мовами) та Додатків. Загальний обсяг роботи – 204 сторінки; з них 165 сторінок – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧА ПОСТАТЬ Р. ТЮРЕК У КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ

1.1. Проблеми музичного виконавства XX – початку XXI століть у науковому дискурсі

Перш за все, скажемо, що виконавство – це дуже специфічна сфера сучасної музичної практики, що забезпечує процес презентації та актуалізації композиторської творчості. Проте ще два століття тому Музикантом переважно називали людину, яка й створювала музику, й виконувала її. Саме тому історія європейського музичного мистецтва (фактично до середини XX століття) може бути представлена як галерея видатних композиторів, які майстерно володіли голосом, певним або навіть декількома інструментами (тут можна згадати про Й.С. Баха, Н. Порпору, М. Березовського, С. Гулака-Артемовського, Н. Паганіні, Ф. Ліста, Ф. Шопена, Б. Бартока та багатьох інших). Однак у XX столітті ця тенденція перестає бути всеохоплюючою, відбувається чітке розмежування ролей Виконавця та Композитора, що створює ситуацію певної залежності останнього від інтерпретаторів, які можуть, з одного боку, забезпечити успіх та популярність нового твору, а з іншого – суттєво змінити його авторську концепцію. Тож, вже у першій половині минулого століття композитори починають вимагати безумовного дотримання усіх авторських вказівок, що врешті-решт призводить до початку довгої, незавершеної на сьогодні, наукової дискусії щодо сутності виконавства. Найпоширенішими питаннями при цьому є наступні: «яка роль виконавця у системі музичної культури?», «чи існує взагалі твір композитора без виконавця?», «яким є ступінь свободи при роботі з авторським текстом?», «що визначає специфіку індивідуального виконавського стилю?». Так поступово кристалізується новий напрям музикознавчої думки – інтерпретологія, сфера

інтересів якої, насправді, значно ширша ніж виконавська творчість: «...у сучасній культурі, зважаючи на розшарування її простору на безліч самодостатніх субкультур, внутрішньожанрових і стилєвих підсистем, проблема інтерпретації – СЕНСУ як основної цінності музики стає ключовою тенденцією науки» (Шаповалова, 2014, с. 25).

Завдання підрозділу – систематизувати засадничі наукові джерела, центральною ідеєю яких є дослідження музичного виконавства як феномену ХХ століття, а також процесів, що вплинули на його розвиток. Почнемо з того, що автори наукових праць послуговуються двома поняттями – «виконавець» та/або «інтерпретатор», що є спорідненими, та все ж таки не тотожними. Так, якщо спиратися на тлумачний словник, то «виконавець» – це: «1) Той, хто виконує яке-небудь завдання, здійснює що-небудь. 2) Той, хто виконує музичний, літературний та інший твір або певну роль у театральній виставі, кінофільмі і т. ін.» (Великий тлумачний словник української мови, б. д.).

Як бачимо, це значно звужує усталене сприйняття Виконавця як Творця, й хоча деякі композитори, мабуть, все ще хочуть, щоб їх музику «просто виконували», зрозуміло, що це неможливо. Не випадково в «Українській музичній енциклопедії» (2006) «Виконавство музичне» трактується як «особливий вид художньо-творчої діяльності» (Корній та ін., 2006, с. 350). Більше того, автори відповідної статті (Л. Корній, А. Муха та В. Сумарокова) вказують, що саме виконавці забезпечують перехід твору композитора «з ідеального (уявного, віртуального) стану в реальний, скерований на безпосереднє слухацьке сприйняття» (там само), й що «на правах співучасника єдиного творчого процесу досвідчений музикант може коригувати авторський задум. У конкретному виконавському акті він виступає “довіреною особою” композитора, кон-геніальним майстром-художником» (там само).

Тож, очевидно, що у сучасному вітчизняному музикознавстві терміни «виконавець» та «виконавство» розуміються значно ширше, ніж у первісному

їх значенні. Можливо саме тому у багатьох наукових працях вони використовуються як синоніми понять «інтерпретатор» та «інтерпретація музики» відповідно. Узагальнюючи вітчизняний досвід (зокрема, роботи В. Москаленка, М. Бенюмова, О. Лисенко та І. Полусмяк), О. Котляревська пише: «У ширшому плані інтерпретація визначається не лише як виконавське, а будь-яке (і слухацьке, і музикознавче) трактування музичного твору, що має привести до глибинного розуміння його змістово-сміслової концепції (В. Москаленко); як пояснення будови “звукового предмету” й розкриття його музично-інтонаційного смислу (М. Бенюмов); як інтелектуально-емоційна реакція суб’єкта на певну сукупність відчуттів, уявлень, понять та сприймання (О. Лисенко); як логізоване відображення дійсності в різноманітних формах мовної фіксації (І. Полусмяк)» (Котляревська, 2008, с. 242). Особливо важливим для нашого дослідження є зауваження О. Котляревської про те, що інтерпретатори не тільки реконструюють сенси, закладені у тому чи іншому нотному тексті (часто написаному століття тому), а й актуалізують їх у суспільно-культурному континуумі, що постійно змінюється. Даний підхід обумовлює створення концепції твору, що корелює з позамузичними вимірами.

Саме такий підхід знаходимо й у західноєвропейських наукових джерелах. Так, автор статті «Виконання» («Performance») Джонатан Дансбі (Jonathan Dunsby) у найбільшому на даний момент англomовному музичному словнику «Grove Music Online» підкреслює факт варіабельності терміну, пов’язаної з тим, що він може використовуватися ще й для визначення якості процесу: «Подібно до того, як “фіксовані” твори мистецтва варіюються від ефемерних (загублених в історії й взагалі не призначених для зберігання) до збережених (навмисно збережених артефактів, цікавинок, соціальних об’єктів) і канонічних (вічних творів “геніїв”), так і музичне виконання може варіюватися від чогось буденного до рівня, що стає золотим стандартом»

(Dunsby, 2001). Водночас, подібно до українських науковців, Дж. Дансбі зазначає, що музичне виконання змінює буття музичних творів, «які воно оживляє» (там само). Проте роль виконавця у цьому процесі він оцінює двояко: з одного боку – називає його «амбасадором композитора», який має право вносити вирішальні корективи до запропонованої митцем нотної канви; а з іншого – наголошує на соціальному аспекті виконавства та говорить про рівноправ'я музикантів та слухачів, що вибудовує таким чином трирівневий взаємозв'язок між тими, хто створює, тими, хто втілює та тими, хто сприймає.

Одночасно автор згадує й про процес комерціалізації виконання та описує виконавця як частину великого ринку, що вимагає дотримання певних вимог, утримання рівня конкурентоспроможності та здобуття прихильності такої верстви музичного світу, як критики, які з середини ХХ століття стали потужним важелем у вирішенні подальших культурних спрямувань. Також цікавим є зауваження Дж. Дансбі про те, що до винайдення звукозапису історія виконавства була «німою», що ускладнює процес її дослідження.

Термін «інтерпретація» тлумачиться у тому ж самому довіднику як спосіб виконання, зводячи останнє поняття до більш загального. Автори статті Стівен Девіс та Стенлі Сейді (Stephen Davies, Stanley Sadie), на відміну від їх українських колег, тлумачать термін наступним чином: «Інтерпретація відрізняється від виконання, в якому вона втілюється. У той час як виконання є унікальною подією, яку можна відтворити (наприклад, за допомогою запису), але неможливо повторити, інтерпретація є результатом низки рішень, які можуть повторюватися в різних випадках виконання: різні виступи певного виконавця чи диригента можуть втілювати одну й ту саму або дуже схожу інтерпретацію» (Davies & Sadie, 2001). С. Девіс та С. Сейді наголошують на тому, що виконавці постійно повинні приймати рішення на етапі вивчення творів; останні здійснюються як на мікрорівні (питання реалізації композиторських ідей за допомогою технічних тонкощів гри на відповідному

інструменті), так і на макрорівні (втілення загальної концепції твору та питання форми), що обумовлює створення інтерпретації. Музикознавці розглядають виконання як узагальнююче поняття: «Виконання, дуже різні за звучанням, можуть повністю і однаково точно відтворювати твір, про який йдеться, і кожне з них може виражати різну інтерпретацію відповідного твору» (Davies & Sadie, 2001).

Серед різновидів інтерпретації С. Девіс та С. Сейді згадують критичну інтерпретацію, порівнюючи її з інтерпретацією-виконанням: «Остання може бути поінформована, натхненна або під впливом першої; а перша може бути запропонована другою» (Davies & Sadie, 2001). Проте вони наголошують на відсутності логічного зв'язку між ними, тобто не обов'язково конкретна інтерпретація спонукатиме будь-який критичний коментар, і навпаки. Цікавою є також їх згадка про розширення інтерпретації та утворення інтерпретаційних шарів у випадку існування транскрипцій, що демонструється на прикладі творчості Ф. Бузоні, чиє виконання творів Й.С. Баха є одночасно й інтерпретуванням доробку композитора, й його власною інтерпретацією (баченням): «Акт інтерпретації розширюється, залучаючи не лише інтерпретацію композиторського бачення твору, але й більш складні шари, в тому числі посередників та історичні традиції виконання та інструментів, а також установок виконавця та його слухачів (які пов'язані з їхнім часом та обставинами їхнього музичного досвіду)» (Davies & Sadie, 2001).

Також у західноєвропейському музикознавстві доволі поширеним є термін «виконавська практика» (нім. *Aufführungspraxis*), запропонований німецькими дослідниками. В актуальній версії музичної енциклопедії MGG (*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*) бачимо, що під «виконавською практикою» розуміють «сферу музичних досліджень та практики, що охоплює всі аспекти втілення нотованої музики у звучанні. Метою виконавської практики є досягнення відтворення музичного тексту, яке максимально

відповідає задумам композитора...» (Gutknecht, 2016). Цікаво, що у згаданій статті увагу приділено здебільшого виконанню старовинної (зокрема, йдеться про практику реконструкції) та сучасної музики й підкреслено, що навіть максимально деталізовані інструкції композитора «лише приблизно відображають бажане звучання» (Gutknecht, 2016).

Однак якщо зазирнути у дещо старшу версію словника, яку було видано у 1989 році, знайдемо більш розлогу статтю Ганса Гофмана (Hans Hoffmann), у якій було зроблено акцент саме на Виконавцеві. Тут він постає як посередник між композитором та слухачем, який втілює «музику у звучне життя» (Hoffmann, 1989). Автор говорить про важливість реалізації виконавцем живого звукового образу, який не може бути занотовано, а також про вибір місця та часу виконання тих чи інших творів, про знання та урахування технічних характеристик інструментів, для яких було написано музику, про відмінність акустичних умов при виконанні та при трансляванні в ефірі на радіо чи телебаченні (що стає особливо нагальним у XX столітті). Окремо Г. Гофман наголошує на відмінностях слухачького сприйняття музичних творів, що значно розширює поле музикознавчих досліджень.

У статті «Інтерпретація», написаній німецько-швейцарським музикознавцем Германом Данусером (Hermann Danuser) для вищезгаданої енциклопедії, знаходимо думку, що виникнення цього поняття у XX столітті було зумовлено усвідомленням того, що «у сфері виконавської практики надія на “об’єктивність” зникла і поступилася місцем усвідомленню того, що практичні спроби реконструкції старовинної музики неможливі без гіпотез, тлумачень, тобто інтерпретації» (Danuser, 2016). У процесі розгортання думки автор констатує: «Інтерпретація стає можливою лише тоді, коли акт інтерпретації або реалізації більше не може оцінюватися лише за критеріями правильного чи неправильного, повного чи неповного, успішного чи неуспішного, а радше тоді, коли від самого початку зрозуміло, що кожна

інтерпретація представляє лише одну з кількох можливостей і що остаточно вичерпна інтерпретація твору суперечить самій категорії твору мистецтва» (Danuser, 2016). Акцентуючи увагу саме на XX столітті, Г. Данусер підкреслює факт неможливості відмови від попередніх інтерпретацій, які слід розглядати як етапи розуміння, що мають власні переваги та недоліки; останнє є наслідком невичерпності розвитку розуміння та актуалізації творів мистецтва.

Цікаво, що у вітчизняному музикознавстві поняття «інтерпретація» починають широко використовувати з 1994 року, коли В. Москаленко захищає докторську дисертацію «Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації» (Москаленко, 1994b). Дане поняття за В. Москаленком «охоплює будь-яке, а не тільки виконавське, трактування музичного твору, що призводить до поглибленого осягнення його смислу, його змістовної концепції» (Москаленко, 1994а, с. 1). На нашу думку, така єдність напряму пошуків науковців різних країн та різних музикознавчих шкіл є свідченням актуальності феномену інтерпретації та важливості ролі Інтерпретатора (все ж таки маємо тут на увазі Виконавця) у системі музичного мистецтва XX століття.

Зазначимо, що у більш пізніх роботах В. Москаленко пропонує власну класифікацію видів інтерпретацій, що включають слухацьку, редакторську, виконавську, композиторську, режисерську, технологічну, музикознавчу, а також виконавське перекладення. При цьому він підкреслює, що обрання одного з видів не обумовлюється музичною професією: «Так, виконавець, який попередньо створює або імпровізує каденцію в інструментальному концерті, реалізує принцип *композиторської інтерпретації*. Композитор, який виконує на публіці свій твір, пропонує власну, але все одно – тільки одну з можливих виконавських версій цього твору (принцип *виконавської інтерпретації*). І композитори, і виконавці виступають у концертах із словесними поясненнями музики і, таким чином, користуються засобами *музикознавчої інтерпретації*.

Налаштовуючи апаратуру для запису музики, регулюючи при демонстрації запису якість музичного звучання або параметри візуального зображення, ми здійснюємо *технологічну інтерпретацію*» (Москаленко, 2013, с. 12-13).

Підсумовуючи цей невеликий термінологічний екскурс, скажемо, що два попередньо розглянутих поняття тісно пов'язані одне з одним та часто перемежуються. Однак головною відмінністю є те, що поняття «інтерпретатор» має більш глибокий сенс, аніж «виконавець», поєднуючи в собі не тільки музиканта, який озвучує нотний текст авторського твору, а й філософа, який розтлумачує закодовані композитором ідеї, знаходячись при цьому у певному просторово-часовому континуумі та в інших соціальних обставинах.

Останній фактор привертав і продовжує привертати увагу науковців, адже одним із найважливіших параметрів формування особистості (й, відповідно, стилю творчості) інтерпретатора є певний період розвитку культури, у рамках якого відбувається його становлення. Так, на сторінках дослідження «Homo Ludens» («Людина, що грається») (1950) нідерландського філософа, історика та дослідника культури Йогана Гейзинга (Johan Huizinga) бачимо наступні тези: «У культурі ми знаходимо гру як певну величину, що існувала ще до появи самої культури, супроводжуючи її і пронизуючи її від найдавніших початків аж до тієї фази цивілізації, в якій ми зараз живемо <...> Ми спробуємо сприймати гру так, як її сприймає сам гравець: у її первинному значенні. Якщо ми з'ясуємо, що гра базується на маніпулюванні певними образами, на певній “уяві” реальності (тобто її перетворенні на образи), то нашим головним завданням буде зрозуміти цінність і значення цих образів та їхньої “уяви”. Ми спостерігатимемо за їхньою дією в самій грі і таким чином спробуємо зрозуміти гру як культурний чинник життя» (Huizinga, 1950, с. 4). Вищезазначене є цілком співзвучним з музичним мистецтвом, шлях розвитку якого певним чином єднає тисячоліття. Й кожен інтерпретатор, кожна озвучена

версія є лише епізодом довжелезного ланцюга можливостей реалізації авторського задуму. Адже, працюючи з творами, написаними у різні часи, музиканти звертаються до часового та просторового контексту їхнього створення, до більш особистісного виміру (маються на увазі життєві обставини композитора), й одним з основних завдань інтерпретатора є розкодування схованих сенсів, що містяться у нотному тексті. Проте вищим ступенем осягнення останнього є втілення композиторських концепцій крізь призму власної особистості, інших (новітніх) культурних обставин.

За Й. Гейзингою, вияв гри «задовольняє усі види суспільних ідеалів» (Huizinga, 1950, с. 9), а саме, як ідеали індивідуального самовираження, так і суспільного життя. Як висновок, гру можна вважати культурною функцією. Це означає, що кожне виконання стає не просто демонстрацією власного ставлення до нотного тексту, але й проєкцією мистецьких процесів, що відбуваються у музичному житті навколо нього.

Цей аспект виконавства розкрито у Лекціях німецького філософа, соціолога, композитора та педагога Теодора Адорно (Theodor Adorno), які він прочитав у Франкфуртському університеті під час зимового семестру 1961-1962 років й згодом опублікував під назвою «Вступ до соціології музики» («Einleitung in die Musiksoziologie»). Науковець фокусує свою увагу на слухацькій інтерпретації та проблематиці, пов'язаній з нею: «Необхідною умовою є те, що твори об'єктивно структуровані та змістовні самі по собі, що вони відкриті для аналізу і що вони можуть бути сприйняті та пережиті з різним ступенем правильності» (Adorno, 1975, с. 16). І ще одне твердження, яке доповнює попереднє: «Питання експертних критеріїв пізнання, яким легко приписати компетенцію для цього, саме по собі підпорядковане як соціальним, так і внутрішнім музичним проблемам. Спільна думка групи експертів не буде достатньою підставою. Інтерпретація музичного змісту визначається внутрішньою композицією творів, а отже, теорією, яка поєднується з

досвідом» (Adorno, 1975, с. 17). Тож, важливим підґрунтям слухацької інтерпретації є пануючі репертуарні тенденції, що, у поєднанні з певним рівнем теоретичної обізнаності та власним досвідом, впливають на тлумачення тих чи інших творів. Таким чином, бачимо, що уподобання слухача не обов'язково визначаються експертною думкою.

Т. Адорно пропонує власну типологію відношення до музики у суспільстві: «експерт», «музикальна людина», «буржуазний тип», «споживач культури», «емоційний слухач», «ресантиментний слухач», «слухач, який розважається» та «байдужі до музики люди». Цікаво, що Т. Адорно вказує на те, що «слухач, який розважається» є найчисельнішим та найважливішим типом, адже хоча такі споживачі не можуть розрізняти музичні структури та аналізувати інтерпретації за допомогою канонів, прийнятих суспільством (як тип людей-«експертів»), проте є «залежними» від засобів масової інформації (радіо, кіно та телебачення), що диктують для нього еталони для оцінювання певного музичного матеріалу. Сьогодні ж можна з упевненістю констатувати, що саме «слухач, який розважається» став рушійною силою розвитку музичної індустрії другої третини ХХ – початку ХХІ століття (від винаходу звукозапису, радіо, телебачення до тотального впливу соціальних мереж на формування суспільної думки).

Погодимося з Т. Адорно, який вбачає у соціалізації музики негативний вплив: «Музика була витіснена соціальною інтеграцією» (Adorno, 1975, с. 165). Він зауважує, що явища, спричинені комерціалізацією, знецінюють справжню роботу композиторів та виконавців, які озвучують нотний текст та доносять його до слухачів: «Музичне життя, однак, є втіленням культурного товарного виробництва, оціненого відповідно до думки споживача, заперечує те, що насправді говорить кожна нота, яка звучить, і прагне вийти за межі механізмів, в які інтегрується музичне життя» (Adorno, 1975, с. 166).

Майже чверть століття потому такі самі думки знаходимо у провокаційній книзі «Коли музика зупиняється...» («When the Music stops...») (1997) британського журналіста, радіоведучого та письменника Нормана Лебрехта (Norman Lebrecht), який критикує менеджерів, продюсерів, власників великих музичних корпорацій, й навіть всесвітньо відомих музикантів, називаючи їх «вбивцями класичної музики», адже їх політика спрямована лише на отримання якомога більшого прибутку. Погодимося, що у XX столітті панування поп-індустрії значно понизило статус класичної музики, зменшила її соціальну значущість, адже «музика для широких мас» надає більше фінансових привілеїв, аніж виконання відомих симфоній знаними професійними оркестрами. «Класична музика не може бути захищеною від соціальних факторів та корпоративних вимог» – пише Н. Лебрехт (Lebrecht, 1997, с. 15), й саме тому, на його думку, відомі виконавці класичної музики, які були зацікавлені у презентації своєї творчості як бренду, намагалися потрапити під опіку великих музичних лейблів, які мали змогу «спланувати» та організувати їх успішне перебування на музичній арені.

Проте Н. Лебрехт вважає, що дана ситуація у музичному світі не є безнадійною й за умови відновлення нормального економічного ставлення можливе відродження минулих орієнтирів та пріоритетів у класичному музичному житті: «За наявності менеджерської винахідливості та мистецького генія невідомо, скільки можна повернути – за умови, що вдасться уникнути корупції в минулому, а також шарлатанських засобів від зіркових торговців та шоу-лікарів» (Lebrecht, 1997, с.16).

Підкреслимо, що в українському музикознавстві також є певна кількість робіт, автори яких розмірковують саме про аксіологічний вимір виконавства, його роль у збереженні та розвитку академічного мистецтва, розуміючи, що в умовах сьогодення це може стати свідомим вибором між популярністю та забуттям. Тут згадаємо, зокрема, про статті «Професія “слухач” або нотатки

про шкоду музичної освіти» (Сухленко, 2017b) та «Музичний фестиваль як соціальний проєкт (на прикладі міжнародного класичного музичного фестивалю “Харківські асамблеї”» І. Сухленко, в останній з яких авторка зазначає: «В останні десятиліття все більш очевидною та впливовою стає тенденція, в руслі якої академічне музичне мистецтво, сподіваючись розширити сферу свого впливу, змінює звичні форми побутування. Елітарність, адресація досить вузькому колу поціновувачів – те, що завжди було однією з характерних рис класичної музики, вже не сприймається як гідність ні самими музикантами, ні значною частиною слухацької аудиторії. Це призводить до спроб переглянути “правила гри”, в які тепер все частіше включають елементи, раніше більш характерні для популярної культури....» (Sukhlenko, 2020, с. 167).

Водночас, багато дослідників трактують виконавство як духовну практику, презентуючи музичну інтерпретацію як діалог особистості з Всесвітом. Саме таке бачення знаходимо у статті «Музично-виконавське мистецтво як об’єкт дослідження українського мистецтвознавства» Т. Глушук, на думку якої музичне виконавство «виступає як цілісне утворення творчої духовної практики, що забезпечує звукообразну реалізацію музичного твору через музично-творчу діяльність виконавця, його виконавську майстерність та музично-комунікативну взаємодію всіх учасників музично-виконавського процесу» (Глушук, 2016, с. 90). Зазначимо, що київська музикознавиця, так само як її німецький колега Г. Данусер, наголошує на невичерпності пізнання інтерпретативного потенціалу музичних творів, адже кожна окрема його складова комунікує з іншими і, навпаки, може стати предметом окремого розгляду та поглибленого дослідження (як, наприклад, насиченість твору виконавсько-технологічними прийомами та акустично-просторові умови): «Пізнання об’єктів дослідження – фактично нескінченний процес, оскільки

кожний елемент перебуває у численних зв'язках і сам може стати окремим об'єктом» (Глушук, 2016, с. 90).

О. Чеботаренко у доповіді «Музичне виконавство як особлива форма духовно-творчого діалогу» вказує, що «поняття діалогу допомагає розглядати музичне виконавство у контексті ціннісно-смислового духовного досвіду культури» (Чеботаренко, 1997, с. 251). Тож, одним із найактуальніших питань музичного виконавства науковиця вважає визначення специфіки взаємин у системі «виконавець – твір – духовний досвід культури», підкреслюючи, що «слуховий досвід епохи» є чи не найважливішим аспектом виконавської діяльності. Адже на основі різноманітних інтерпретаційних версій у свідомості слухача складається образ певного твору, що визначає його сприйняття.

Зауважимо при цьому, що, незважаючи на всі можливості щодо популяризації академічного мистецтва, надані технічним прогресом, навряд чи можна сперечатися з тим, що коло відомих широкому загалу творів є доволі обмеженим. А кількість їх виконавських версій, навпаки, є нескінченною. Це надає слухачеві унікальну можливість вибору не просто авторського тексту, але й бажаного (звичного або нового) його трактування, а виконавцю – особливого статусу. Саме на вказує О. Чеботаренко: «... у загальному діалозі музики та культури, що відбувається через діалог авторської, виконавської та слухачької свідомостей, ігрова діяльність виконавця, апробуючи нові шляхи художньої умовності, стає центральною й інтегрує духовний зміст музичної культури» (Чеботаренко, 1997, с. 253). Тут слід зазначити, що авторка, очевидно, приймаючи філософську концепцію Й. Хейзинга, послуговується поняттям гри.

Інше розуміння сутності творчої діяльності Виконавця, що трактується як діалог із власним «Я» та Богом, знаходимо у працях представників харківської школи когнітивного музикознавства. Її очільниця Л. Шаповалова наголошує, що: «Відмова від вузького, егоцентричного розуміння мети

виконавського мистецтва веде виконавця до відкриття синергійної парадигми культури – через способи і шляхи самопізнання і Богоспілкування» (Шаповалова, 2010, с. 552). Водночас Л. Шаповалова визначає свідомість людини-виконавця як основу процесу інтерпретування: «Саме навколо свідомості як ядра “нарощуються” часто виконавські функції “множення” чужого досвіду власними смисло-образами, асоціаціями, стимулами» (Шаповалова, 2010, с. 556). Отже, інтерпретатор у даному випадку виступає як частина ієрархічної системи культури, що живиться нею та наповнює її власними особистісними настановами. Науковиця пише про два вектори спрямування творчої енергії виконавця – онтологічний та рефлексивний, інтенціональний, – де перший характеризується як інтегруючий зміст культурних надбань та традиції їх трактування з опорою на історичний досвід, а другий – як той, що поєднує «життєві, індивідуально-психологічні, художні та соціальні функції» (Шаповалова, 2010, с. 557).

Підкреслимо, що досягнення феномену виконавства неможливе без урахування того, що воно є умовно незалежним. Таким, що в будь-якому випадку спирається на авторський нотний текст, безмежність варіантів прочитання якого, природним чином провокує поживавлення дискусій щодо ступеня свободи виконавця, з одного боку, й щодо визначення того, що є текстом музичного твору, з іншого. Так, В. Москаленко у «Лекціях з музичної інтерпретації» пише про три форми існування музичного твору: нотний запис, музичне звучання та музичні слухові уявлення. Проте зазначає: «Дані форми набувають значення *тексту* у тому випадку, якщо вони сприймаються як джерело інформації про музичний твір» (Москаленко, 2013, с. 90). А під «текстом» В. Москаленко розуміє «здатне до перетворення в інші носії джерело інформації, котрим фіксується унікальність твору у системі художньої творчості» (Москаленко, 2013, с. 90).

Нотний запис за словами В. Москаленка найчастіше сприймається як текст музичного твору, адже тут у письмовій формі представлений його художній задум, закладений композитором. У процесі «розкодування» зафіксованого на папері нотного матеріалу музиканти перебувають у просторі формування музично-мисленнєвого зв'язку між композитором, виконавцем та іншими інтерпретаторами музичного твору. Перелічивши види нотного запису (такими є авторський рукопис, факсиміле, уртекст та нотно-текстова редакція), В. Москаленко робить висновок, що «у трактуванні виконавцями авторського нотного запису спостерігаються три підходи: *точне прочитання, прочитання з редакційними змінами, прочитання-обробка*» (Москаленко, 2013, с. 96). Водночас, він наголошує на тому, що навіть за умови намагання виконавця максимально точно відтворити авторський нотний текст, неминучі доволі значні відмінності у інтерпретаційних версіях: «Для цього в арсеналі виконавця є широкий набір засобів музичного інтонування: темброва виразність, гучність, агогіка, акцентуація, характер ведення мелодичної лінії, внутрішня організація фактури тощо. До цього слід додати виконавський темпоритм, загальну архітектонічну та драматургічну організацію музичного твору» (Москаленко, 2013, с. 95). Отже, самотвора особистість виконавця є джерелом відхилень від зафіксованого авторського тексту, які, однак, обумовлюють актуалізацію того чи іншого твору.

Такої ж думки дотримується й І. Сухленко, зазначаючи, що «у кожному новому прочитанні музичний твір не просто зазнає змін в окремих нюансах, а й про різне “говорить”» (Сухленко, 2017а, с. 173). На прикладі порівняння інтерпретаційних версій «Чакони» Й.С. Баха харківська науковиця виокремлює базові параметри музичного твору, необхідні для аналізу ступеня ідентичності різних концепцій актуалізації нотного тексту, які у процесі їх зміни не призводять до втрати загальної системи твору:

- 1) «звукові структури», тобто графічний контур музичного твору, який може змінюватися (що особливо стосується музики епохи Бароко);
- 2) звукове забарвлення (мається на увазі модель інструменту, темброве переінтонування);
- 3) темпоритм твору (час виконання у того чи іншого виконавця буде відрізнятися від інших);
- 4) жанр твору, кристалізація якого у кожному виконанні залежить від творчого стилю музиканта.

На питання «а що ж є фактором впізнання / розпізнання для твору, якщо він сам собі не є тотожним? що дозволяє з кожним разом знову актуалізувати закладені у ньому сенси?» І. Сухленко відповідає, що «пошук необхідно вести у сфері духовності» (Сухленко, 2017а, с. 175).

Продовжуючи розмірковувати, науковиця визначає музичний твір як «своєрідним аналогом платонівської ідеї»: «Втілюючись через конкретного виконавця в нових історичних та естетичних умовах, кожен твір може розвиватися подібно до персонажів романів: роману мандрівки – де завдання героя зберегти себе в умовах, що змінюються; біографічного роману – в якому особистість героя якісно змінюється під впливом життєвих обставин; психологічного роману – в якому зовнішні умови виявляються менш цікавими і важливими, ніж внутрішнє життя героя» (Сухленко, 2017а, с. 176).

І. Сухленко згадує й про концепцію «відкритого твору» італійського письменника та семіотика У. Еко (Umberto Eco), викладену в однойменній книзі («Opera aperta»), виданій у 1962 році (Еко, 1962/1973). Головною її ідеєю є невичерпність варіантів тлумачення класичних зразків музичної спадщини інтерпретаторами, які, при цьому, не лише дотримуються структури, заданої композиторами, а й збагачують сенси, закладені ними, осягаючи твори в рамках індивідуальної перспективи: «Відкрито структуровані твори

потребують реципієнта, який бере активну участь у процесі творення смислу, а саме цей процес вважається принципово незавершеним» (von Rosen, 2011, с. 315). У даному випадку відбувається акт співтворчості, «творчої сирнергії» між автором та виконавцем, що і являє собою рекомендовану формулу пропорційності для процесу та кінцевого результату інтерпретації.

Зазначимо, що в цьому аспекті вітчизняні науковці працюють в одному напрямку зі своїми іноземними колегами. Так, нашу увагу привернуло дослідження «Виконавці та музичні тексти – суперечливі стосунки» («Performers and musical texts – a controversial relationship») румунської музикознавиці Адріани Бера (Adriana Bera), яка розмірковує над алгоритмами взаємодії інтерпретативної творчості з нотним текстом музичного твору, звертаючись до витоків виконавського мистецтва. Вона зазначає, що на першому етапі, коли виконавство ще не відокремилося від композиції остаточно, йшлося не про точність відтворення певних знаків, а саме про творчий потенціал, можливість багатьох варіантів.

Науковиця наголошує на важливості аналітичного компоненту, який, на її думку, є запорукою успішності творчої реалізації композиторського тексту: «Виконавці шляхом безперервного експерименту створюють звуковий всесвіт, який вони спочатку уявляють, читаючи та аналізуючи партитуру, хоча потім він зазнає численних трансформацій у контакті з інструментом/голосом/ансамблем, тобто з інструментом або предметом, за допомогою якого вони моделюють цей уявний звуковий світ. Вони намагаються підпорядкувати цей об'єкт/інструмент образу, який сформувався у них після аналізу музичного тексту, і контакт з цим звуковим об'єктом надихає їх, збагачує їхнє сприйняття і змінює їхню початкову картину музичного твору» (Bera, 2022, с. 15). Авторка зауважує, що усвідомлення зв'язків між елементами музичного дискурсу та засобами музичної виразності надає виконавцю впевненість, необхідну під час акту інтерпретації: «Я

переконана, що цей тип аналізу – я б назвала його “за зв’язком” – і впевненість, що впливає з нього, надає виконавцям додаткової виразності, а отже, і більшої сили впливу на слухачів» (Bera, 2022, с. 19).

У висновках А. Бера висловлює дуже неординарну думку, що криза у сучасному світі академічної музики спровокована тенденціями, коли перевага у підготовці професійних виконавців віддається модерновим творам (й відповідним виконавським засобам), іноді з ігноруванням їхньої художньої якості. Й хоча публіка й досі слухає музику, написану два-три століття тому, молоді покоління музикантів, які ще опановують мистецтво інтерпретації у навчальних закладах, усе частіше стають заручниками ідеї «радикального» виконавства аж до суттєвих змін авторського тексту, метою чого іноді є намагання урізноманітнити занадто знайомий репертуар (зазначимо тут, що подібні експерименти пропагував ще Г. Гульд). А. Бера з цього приводу констатує: «Творчість у виконанні академічної музики західноєвропейського типу слід розвивати через освіту, а не заохочувати довільне втручання у регламентований пласт нотних текстів. Вона має базуватися на знанні законів, за якими побудовані музичні твори різних епох <...> Молоді музиканти повинні бути навчені усвідомлювати, як побудований твір, який вони вивчають, і як змінюється його зміст залежно від зміни виконавських параметрів. Необхідно розвивати їхню уяву та художню чутливість через зв'язки з іншими видами мистецтва» (Bera, 2022, с. 22-23).

Ще одним питанням, яке і досі не втрачає своєї актуальності, є питання вивчення виразових засобів виконавства, що формують його індивідуальний стиль. Тут згадаємо, перш за все, про дисертацію «Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)» О. Катрич, яка, розглядаючи діалектичні, онтологічні та музично-функціональні аспекти музично-виконавського стилю, надає дефініцію: «...індивідуальний стиль музиканта-виконавця – це відповідна до специфічності його музичного

світобачення система виражальних засобів, яка, зберігаючи цілісність, функціонує в якості опорного чинника переінтонування різних композиторських стилів» (Катрич, 2000b, с.8). О. Катрич вводить також поняття «музично-виконавської стильової концентричності», адже ті ступені, які є формотворчими у процесі музично-виконавського стилетворення, можуть бути розглянуті як окремо, так і безпосередньому зв'язку один з одним: «Музично-виконавська стильова концентричність розуміється як система 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» (Катрич, 2000b, с. 5).

Підкреслимо, що незважаючи на достатньо велику кількість наукових праць, спрямованих на досягнення феномену індивідуального виконавського стилю, можна погодитися з І. Сухленко, яка зауважує, що питання методики аналізу індивідуального виконавського стилю поки залишається «відкритим». Причинами цього вона вважає такі особистісні та соціокультурні процеси: складність класифікації через комплексність окремої особистості; безпосереднє звернення дослідників до оригінального тексту, що автоматично фокусує їх увагу на питаннях відповідності виконання ідеям композитора.

Третьою причиною є те, що індивідуальний музичний стиль є частиною музичної культури та реагує на еволюційні процеси в ній (Сухленко, 2012). Тому І. Сухленко зазначає, що «узагальнений стиль виконання, характерний для епохи бароко, апріорі не може бути ідентичним узагальненому виконавському стилю, типовому для нашого часу. Однак і той і інший, за їхнього наукового осмислення, мають бути зведені до єдиного поняття, що визначає такі сутнісні властивості виконавського стилю, які за будь-яких змін музичної культури зберігають цілісність» (Сухленко, 2012, с. 304). Авторка також звертає увагу на те, що певний індивідуальний виконавський стиль, що

постає предметом наукового аналізу, має бути розглянуто у контексті його еволюції, що допоможе надати більш точне уявлення про нього. Проте головним є усвідомлення того факту, що центральною постаттю у дослідженнях виконавського стилю має бути «творча особистість», яка за допомогою системи музично-мовленнєвих ресурсів (музична лексика – тезаурус слухових уявлень, формування нових музичних інтонацій) уможливорює досягнення кінцевої цілі інтерпретатора – «творчої події» (виступу), що стає демонстрацією його власного стилю. Тож, у роботі ми будемо послуговуватися визначенням «стиль музичної творчості» В. Москаленка, під яким «розуміється специфіка світовідчуття і музичного мислення особистості, що творить, яка виражається системою музично-мовленнєвих ресурсів створення, інтерпретування та виконання музичного твору» (Москаленко, 2013, с. 212).

Іншим дієвим чинником, що лежить в основі виконання як такого, є комунікація. За Ю. Ніколаєвською в системі комунікації існує інтерпретативна функція, яка «означає спрямованість на розуміння іншого комуніканта, його системи цінностей та його стратегій» (Ніколаєвська, 2020, с. 25), яку більш детально розглянемо у наступному підрозділі.

1.2. Музична творчість крізь призму теорії комунікації

Розпочнемо з твердження, яке й досі викликає дискусії наукової спільноти: виконання музики є творчим актом. Так, первинним тут є композиторський текст, і виконавську діяльність, дійсно, можна порівняти з перекладанням, тлумаченням, розшифруванням повідомлень Іншого. Проте все ж таки, особливо усвідомлюючи виняткову значущість виконавців у сучасних музичних практиках, погодимося з тим, що їхня діяльність є продуктивною й саме тому вона може бути охарактеризована як творчий стиль.

Водночас, зрозуміло, що творчість – це окремий вид діяльності, «основний засіб до тривалого самовиразу, до ефективної самореалізації, до успішного самозбереження» (Міщиха, 2007, с. 7). Саме таке тлумачення знаходимо у «Словнику української мови»:

- «діяльність людини, спрямована на створення духовних і матеріальних цінностей» (СЛОВНИК.ua, б. д.);
- «діяльність, пройнята елементами нового, вдосконалення, збагачення, розвитку» (СЛОВНИК.ua, б. д.).

Посилаючись на іноземні джерела, звернемо увагу на статтю під назвою «Creativity» (тобто «Творчість»), написану американською психологинєю Барбарою Керр (Barbara Kerr) для «Британської енциклопедії» («Encyclopaedia Britannica»). Вона спирається на «системний» підхід до творчості, що було свого часу запропоновано угорським психологом Міхайєм Чіксентміхайі (Mihály Csíkszentmihályi) у праці «Творчість: Потік і психологія відкриттів та винаходів» («Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention», 1996): «Первинним компонентом, індивідуальним, є творча особистість, а також таланти, життєвий досвід і прагнення, якими вона володіє. Замість того, щоб розглядати творчу особистість як суто автономну, ми розуміємо, що вона взаємодіє з соціокультурним середовищем. Дійсно, центральним припущенням системного підходу є те, що особистість і середовище перебувають у постійній взаємодії» (Kerr, б. д.).

Таким чином, виконавська творчість постає як один із засобів комунікації зі світом, що має декілька горизонтальних та вертикальних вимірів, кожен з яких може стати домінантним у свій час. Так, на етапі формування особистості важливе значення мають зовнішні впливи – історичний час, соціально-політичний устрій суспільства тощо. На це у праці «Теорія інформації та естетичне сприйняття» (1966) вказує французький вчений, доктор фізики та філософії, психолог Абраам Моль (Abraham Moles):

«... поведінка будь-якого індивіда – з огляду на його спадковість та історію – визначається його оточенням, взятим у найзагальнішому сенсі. Індивід отримує повідомлення від свого оточення через різні канали: візуальні, слухові, тактильні тощо» (Moles, 1958/1966, с. 7).

На етапі ж формування саме виконавського стилю як системи музично-мовленнєвих ресурсів музичної творчості більш важливими стають інші фактори – інструмент як звуковий образ світу та приналежність до певної школи з притаманними саме їй особливостями ретрансляції художніх повідомлень (від обрання конкретного репертуару до загальних підходів до його інтерпретації). Таким чином, Виконавець постає не тільки як окрема творча особистість, але й як представник спільноти, спілкування з якою стає поштовхом для творчої самореалізації².

Не випадково О. Злотник у статті “Комунікативна функція музики як засіб художнього спілкування” визначає комунікацію як найважливіший напрям системи художньої діяльності. Вказуючи на велику кількість суб’єктів акту спілкування (тобто адресантів або комунікаторів - композиторів та виконавців, та адресатів або реципієнтів – слухачів, а також інших учасників творчого діалогу – педагогів, учнів, дослідників, критиків та інших), О. Злотник констатує перетворення діалогу на полілог: «У музичному полілозі суб’єктність присутня на всіх рівнях особистості: біологічному (темперамент, вік, навіть особливості зовнішності, поведінки, мови так чи інакше присутні в творі при його створенні і сприйнятті); психологічному (схожість чуттєво-емоційного плану творця, інтерпретатора та слухача музичного твору); розумовому (конкретність і образність, логіка і хаотичність, абстрактність і наочність образів музики, що виникають в процесі спілкування суб’єктів

² Тут доцільно згадати про визначення «виконавської школи», запропоноване харківською дослідницею Ж. Дедусенко: «... це тип діасинхронічного колективу, реально чи віртуально існуючої спільноти суб’єктів, члени якого об’єднані за двома ознаками: 1) спільністю виконавської моделі; 2) рольовими функціями вчителя та учня» (Дедусенко, 2002, с. 3-4).

полілогу); світоглядному (ідеали, ціннісні орієнтири, філософсько-естетична позиція – все це визначає саму можливість здійснення полілогу та формування особистостей в процесі музичного спілкування)» (Злотник, 2018, с. 160).

Погоджуючись з ним, підкреслимо, що, знаходячись у діалозі зі світом, кожен Виконавець поступово напрацьовує характерні прийоми відображення дійсності, що роблять його індивідуальний стиль впізнаваним. Тому доцільним бачиться введення до наукового обігу поняття «домінанта стилю музичної творчості», яке Є. Продоус трактує таким чином: «це панівна художньо-естетична настанова, що відображає динаміку процесу творчої діяльності особистості та визначає специфіку комплексу музично-мовленнєвих ресурсів та аксіологічний аспект музичного мислення» (Продоус, 2022, с. 88).

Зрозуміло, що стильові доміанти формуються, крім іншого й під впливом зовнішніх факторів, зокрема виконавської школи та спілкування з іншими виконавцями, адже процес спільного музикування може суттєво вплинути не тільки на особисті стосунки, але й на художні концепції. Тут згадаємо про цікаве дисертаційне дослідження «Індивідуальний виконавський стиль в системі ансамблевого музикування (на прикладі камерної скрипкової сонати)» О. Сидоренко, яка пропонує такі типи творчої взаємодії виконавців у просторі камерної скрипкової сонати:

- діалогічний, що передбачає збереження індивідуальних манер висловлювання виконавців (В. Горовиць – Н. Мільштейн, Г. Гульд – І. Менухін).
- синергетичний, який максимально активізує параметри мобільності індивідуальних виконавських стилів, що створює ілюзію абсолютної єдності творчих індивідуальностей (Л. Оборін – Д. Ойстрах, С. Ріхтер – Д. Ойстрах)» (Сидоренко, 2018, с. 10).

Зазначимо, що таке спілкування, з одного боку, дуже сприяє генерації нових ідей, проте з іншого – відбувається у доволі обмеженому колі

«посвячених», які послуговуються однією системою символів (тобто мовою). З точки зору комунікації, такий спосіб обміну інформацією є найпростішим, адже як зазначав А. Моль: «повідомлення з максимальною кількістю інформації може здатися позбавленим сенсу, якщо індивідуум не може його розшифрувати, так щоб зробити його зрозумілим» (Moles, 1966, с. 54). Водночас, зауважимо, що таке спілкування здійснюється саме з сучасниками, які знаходяться в тому ж інформаційному просторі, у тій самій «соціокультурній матриці», що і адресант: «Дійсна інформація залежить від загальної сукупності відомостей, якими володіють приймач і передавач» (Moles, 1958/1966, с. 52).

Більш складна ситуація утворюється, коли Виконавець комунікує з Композитором, особливо, коли він працює з текстами/повідомленнями інших історичних епох. Адже зрозуміло, що сьогодні, коли йдеться про інтерпретацію творів, написаних сучасними митцями, не є проблемою встановлення особистого контакту задля уточнення параметрів авторського задуму. Проте досягнення спадщини композиторів минулих століть (що є характерним для більшості випадків) передбачає вирішення проблем мовних, естетичних, часових розбіжностей. Тож, для повноцінного «діалогу» тут необхідні алгоритми дешифрації музичних повідомлень, що напрацьовані, зокрема, в історично поінформованому виконавстві: «... використання історичних інструментів або їх копій, опора на наукові знання з історичних та сучасних джерел, вивчення історичного контексту створення творчого доробку; практичне засвоєння творів з використанням адекватних виконавських прийомів за оригінальними музичними текстами, зі збереженням стильових елементів кожного твору, його композиційної й інтонаційної лексики; реконструкція естетики музичного виконання» (Сікорська, 2016, с. 66-67).

Водночас, цей шлях не єдиний, й, у залежності від особистісних установок та загальних соціокультурних процесів, виконавці самі обирають принципи роботи з авторськими нотними текстами. Так, угорський піаніст та диригент Андраш Шифф (András Schiff), будучи визнаним майстром інтерпретації музики барокових композиторів (зокрема, Й.С. Баха), віддає перевагу сучасному фортепіано. Інші ж музиканти «занурюються» у традиції минулого і, таким чином, живуть (створять) начебто в іншому часовому континуумі (у якості приклада згадаємо про представників автентичної гілки виконавства – австрійського виконавця на віолі да гамба, дослідника давньої музики та засновника ансамбля барокової музики «Concentus Musicus Wien» Ніколауса Арнонкурта (Nikolaus Harnoncourt) та українську клавесиністку та реставраторку Наталію Свириденко). Отже, постає питання: чому музиканти у процесі пізнання світу обирають той чи інший спосіб комунікації з Автором?

Спробу відповіді знаходимо у монографії Ю. Ніколаєвської, яка вбачає в обранні певної стратегії виконавської творчості один із способів комунікації та вводить у науковий обіг поняття «комунікативної стратегії»: «Комунікативна стратегія в широкому значенні – це *спосіб трансляції смислу*, обов’язковий вибір вектора спілкування в системі “композитор-виконавець-слухач-дослідник”. У вузькому значенні розуміння цієї категорії передбачає позицію, значущу для Людини, що інтерпретує по відношенню до *Іншого* (композитора, виконавця, слухача, дослідника)» (Ніколаєвська, 2020, с. 158).

Таким чином, кожний вид музичної діяльності, за Ю. Ніколаєвською, отримує додаткові характеристики, що висвітлюють специфіку задуму й, відповідно, механізми реалізації як окремого музичного повідомлення, так й творчої діяльності як такої. Харківська науковиця виокремлює наступні стратегії музичної творчості:

- композиторські (ідіоетнічна, стратегії стильової конвергенції та дивергенції, стратегія деконструкції, стратегія реінтерпретації та моделююча);
- виконавські (стратегія реконструкції, інтегрувальна та актуалізуюча);
- слухацькі (пасивна та активна стратегії);
- дослідницькі (когнітивна та моделююча).

Підкреслимо тут, що на нашу думку у триаді «композитор – виконавець – слухач» публіка постає чи не найголовнішим компонентом, адже саме думка її представників вирішує, який репертуар буде звучати у концертних залах та хто має його виконувати. Саме тому Виконавці враховують вподобання аудиторії як адресату художнього звернення при виборі програми у тому чи іншому випадку, не приховуючи власних інтенцій з цього приводу. Так, І. Сухленко у дисертації «Виконавський стиль Володимира Горовиця у руслі розвитку романтичної традиції» звертає увагу на принципи формування програм концертних виступів, якими керувався відомий піаніст: «Суттєвий вплив на вибір твору виконавцем мала реакція на нього публіки. Керуючись цим критерієм, В. Горовиць, з одного боку, пропонував слухачам те, що, на його погляд, їх цікавило, з іншого боку, міг назавжди викреслити з програм концертів ті твори, що не подобалися публіці <...> В. Горовиць зберігав “шкільну” структуру програми: твір Й.С Баха, сонатне *allegro*, етюд чи віртуозна п’єса. Особливо місце у програмах піаніста займали фортепіанні транскрипції та п’єси для виконання “на біс”» (Сухленко, 2011а, с. 13).

Втім, зрозуміло, що урахування вподобань слухацької аудиторії – це лише невеличка (а в деяких випадках – незначна) частка того, що визначає стратегії діяльності Виконавця. Більш важливою тут є, на нашу думку, саме творчість як така, можливість не стільки «повідомляти», але специфічно пізнавати/проживати Світ. Можливо саме тому, деякі митці не обмежують себе

тільки власне «виконавством». Згадаємо, що ще за часів Бароко поняття «музикант» не обмежувалося лише практично-концертною діяльністю, а й включало в себе такі характеристики, як «композитор» та «науковець».

Так й сьогодні, багатьом інтерпретаторам, які асоціюються у публіки саме з концертною діяльністю, не вистачає для самореалізації одного «каналу» спілкування зі слухачем (ширше – зі Світом): вони пишуть книжки, займаються викладанням, модерують радіо- та телепередачі тощо³. Тут згадаємо про фундаментальне дисертаційне дослідження О. Коменди, яка ввела до наукового обігу поняття «універсальної творчої особистості»: що тлумачить наступним чином: «... це творча особистість, для якої характерне поєднання не менше трьох видів діяльності, серед яких розрізняють провідні й допоміжні, і конфігурація яких на різних стадіях розвитку універсальної особистості та з врахуванням усього творчого шляху й визначає її загальний профіль або тип» (Коменда, 2020а, с. 12). Визначаючи провідну діяльність певного митця, О. Коменда описує такі типи універсальної творчої особистості:

- універсал-композитор;
- універсал-виконавець;
- універсал-музикознавець;
- універсал-громадський діяч;
- універсал-педагог;
- класичний універсал, «утворений рівновагою всіх творів діяльності» (Коменда, 2020b, с. 93).

Критерії вибору «допоміжних» видів діяльності музикантів можуть бути різними й залежатимуть, крім іншого, від структури особистості Митця. В цьому аспекті доречним вбачається концепція харківської дослідниці

³ О. Коменда вважає, що таких напрямків (каналів комунікації) діяльності п'ять: композитор, виконавець, музикознавець, музично-громадський діяч і педагог (Коменда, 2020b, с. 89).

Т. Сирятської, яка пропонує характеризувати творчість інтерпретаторів за типом темпераменту: «...особистості інтерпретатора притаманні певні психологічні властивості та ознаки, які відбиваються у творчості та характеризують її: темперамент, акцентуації характеру, енергетичний вплив» (Сирятська, 2008, с. 9).

Зрозуміло, що тип особистості визначає не тільки «що» хоче повідомити Виконавець Світові, але й «у який спосіб». Так, швейцарський психолог та філософ, основоположник аналітичної психології К. Юнг (Carl Gustav Jung) запропонував свого часу концепцію, згідно якої специфіка певної особистості визначається вектором комунікації зі світом: інтровертним, тобто таким, що направлений «всередину себе», та екстравертним, спрямованим на безпосередній контакт з навколишнім світом. При цьому К. Юнг вважав, що не існує «чистих» представників того чи іншого типу; кожен індивід має схильність до тієї чи іншої установки та здійснює свою діяльність в її рамках. Згадаємо тут про Г. Гульда, який мав чіткий інтровертний тип установки, й через це, будучи концертним піаністом, намагався уникнути безпосереднього контакту із публікою: «Метою мистецтва, – писав він, – є не вивільнення адреналіну, а поступова, протягом усього життя, робота над досягненням стану подиву і спокою» (*Glenn Gould. Biografie*, б. д.). Відповідно до цього, Г. Гульдом було обрано й вектори комунікації зі слухачем – створення радіо- та телепрограм, публікація праць про музику (і не тільки), робота у студії та композиція.

Відома аргентинська піаністка Марта Аргерих (Martha Argerich) також не приховує свого страху виходити на сцену наодинці, що на початку кар'єри навіть стало причиною відмови від концертної діяльності на 2 роки. Але бажання все ж таки комунікувати з публікою через музику спонукало її до повернення, переважно у статусі учасниці камерних ансамблів та солістки у супроводі оркестру. Журналістка Берлінської філармонії Ніколь Рестл

(Nicole Restle) коментує це таким чином: «Марта Аргерих, палка прихильниця молодих митців, любить створювати музику разом з іншими. Оркестрові концерти, а ще більше концерти камерної музики – це її пристрасть, на відміну від сольних виступів. Їй не подобається бути на сцені наодинці, “голою”; відчуття самотності, за її словами, надто переповнює. Співпраця з іншими приносить їй набагато більше задоволення. “Музика для мене – чудовий інструмент спілкування”, – каже вона» (Restle, б. д.). Отже, на нашу думку, про М. Аргерих не можна однозначно сказати, що вона, як і Г. Гульд, цілком належала до інтравертивного типу особистості, про що свідчить вищезгаданий коментар. Звідси – активна громадська діяльність, що проявляється у активній підтримці молодих виконавців:

- членкиня суддівських колегій багатьох престижних конкурсів, серед яких – Конкурс імені Ф. Шопена у Варшаві (International Chopin Piano Competition);

- президентка Міжнародної фортепіанної академії на озері Комо в Італії (International Piano Academy Lake Como), яка щороку надає можливість сім'ю талановитим піаністам поглибити не тільки виконавські навички, а й педагогічні;

- генеральна директорка фестивалю Argerich Music Festival у місті Беппу (Японія), у програмі якого завжди присутній концерт за участю молодих музикантів;

- організаторка фестивалю «Martha Argerich Festival Lugano», що проходив у Швейцарії з 2002 по 2016 роки та під час якого піаністка презентувала камерні твори у тому числі разом з молодими митцями;

- президентка фонду Argerich Arts Foundation (з 2007 року), ціллю якого є підтримка молоді та дітей в музиці.

Що ж до представників екстравертного типу психологічної установки, згадаємо про масштабну діяльність автентистів В. Ландовської та

Н. Арнонкурта, які вбачали свою місію у популяризації барокового мистецтва й відповідно до цього вибудовували стратегії творчості. Так, для В. Ландовської, крім основного «концертного» каналу комунікації, важливими були: письменництво (книга «Старовинна музика» («Musique ancienne»), видана у 1909 році), педагогічна діяльність (заснування школи старовинної музики «École de Musique Ancienne» у Парижі у 1925 році), сприяння створенню «великого концертного клавесину» фірмою Плейель у 1912 році. Н. Арнонкурт, у свою чергу, бачив своє завдання як представника автентичної течії виконавства у якомога більшому досягненні барокового репертуару, граючи неймовірну велику кількість концертів, керуючи ансамблями барокової музики та ділячись своїм досвідом у письмових працях.

Зазначимо, що у пошуках інших шляхів творчої самореалізації, митці іноді звертаються й до інших видів мистецтва. Так, литовський композитор М. Чюрльоніс (Mikalojus Konstantinas Čiurlionis) відомий сьогодні не лише як родоначальник професійної литовської музики, а й як видатний художник, який інтегрував музично-теоретичні знання у живопис, створивши свого часу серію так званих «картин-сонат», а також зображень з заголовками «Andante – IV» (1908), «Ангел. Прелюдія» (1908–1909) тощо.

Повертаючись до концепції універсальної особистості, тобто до тієї категорії музикантів, базова задача, місія яких впливає на всі види творчості, підкреслимо, що Р. Тюрек належало у цьому переліку особливе місце. Будучи активною популяризаторкою барокового мистецтва на усіх рівнях культурної взаємодії, вона була прихильницею сучасних їй відкриттів у сфері технологій та займалася багатобічною громадською діяльністю.

Зазначимо, що кожна художня епоха, детермінована історичним контекстом, має специфічну систему творчої комунікації, але сучасна культура посідає особливе місце, що пов'язане з широким використанням мережі Інтернет та розвитком віртуального простору. Погодимось тут з Л. Лазаревою,

яка вказує: «У сучасному суспільстві Інтернет є універсальним комунікаційно-інформаційним середовищем з комплексом своїх специфічних інформаційних технологій. Проникнення Інтернет-технологій у сферу мистецтва істотно його доповнює і видозмінює» (Лазарєва, 2011, с. 98).

Підкреслимо, що цей вплив має як позитивні, так й негативні наслідки. Так А. Моль вбачав технічному прогресі засіб актуалізації мистецтва, підвищення його впливу на життя людства: «На практиці радіо, кіно, платівки та розмовна література привернули увагу до автономності спілкування між людьми, відновивши цінність твору мистецтва як джерела відчуттів, а отже, як рушійної сили в суспільстві, а не лише як соціального явища» (Moles, 1958/1966, с. 2). Проте 60 років потому О. Злотник констатує: «До сьогоднішнього дня, незважаючи на стрімкий розвиток інформаційно-комунікативних технологій, найбільш повне, цілісне сприйняття музичного твору дає тільки перша – “жива” форма долучення реципієнта до музичного мистецтва. Музика народжується лише у творчому акті безпосереднього виконання. Саме тут реалізується повний комунікативний акт – не тільки слуховий, але й візуальний, а також енергетичний. Решта ж форм у різній мірі редукують першу, поглиблюючи або змінюючи деякі грані і сторони впливу цього акта, але не в змозі його повністю замінити» (Злотник, 2018, с. 162).

Цю думку підтримує й О. Берегова, яка вважає, що результатом трансформацій, спровокованих технічним прогресом у комунікативному середовищі, стало прагнення до повернення усталених видів спілкування у мистецтві: «Нині триває процес подальшої “гуманізації” комунікації, прагнення підкорити її цілям і завданням різних видів творчості, знайти через комунікативні засоби самореалізації та самовираження прийнятний вихід із тупика науково-технічного прогресу» (Берегова, 2007, с. 31). Вона також пропонує переоцінку значення художньої комунікації у сучасному суспільстві, розглядаючи її як рушійну силу для розвитку музичного мистецтва XX – XXI

століть: «Комунікація набуває значення певного каталізатора формування й динаміки змісту музичного мистецтва, системоутворюючого чинника розвитку музичної культури й суспільства в цілому» (Берегова, 2007, с. 3).

Втім, на наш погляд, все ще актуальною залишається думка Т. Адорно, який вважав, що індустрія, що утворюється навколо творчої комунікації, має більше негативних наслідків ніж позитивних: «Розподіл, перш ніж дійти до мас, піддається численним соціальним процесам селекції та спрямування, що визначаються такими факторами, як промисловість, концертні агентства, керівництво фестивалів і різні комітети. Усе це відбивається на виборі, здійснюваному слухачем; адже його потреби лише частково враховуються <...> Вибираючи музику для розповсюдження та організовуючи для неї неабияку рекламу, зазвичай посиляються на смак споживачів із тим, щоб знизити рівень та елімінувати все нонконформістське мистецтво. Об'єктивні інтереси самої влади можуть використовуватися волею слухачів. Як це представляється суб'єктивному сприйняттю, влада пристосовується до слухача» (Adorno, 1975, с. 236-237). Тож, у наступному підрозділі роботи на прикладі творчості Р. Тюрєк спробуємо визначити, яким чином інформаційний простір XX – XXI століть впливав на діяльність музикантів-виконавців.

1.3. Базові стратегії творчості Р. Тюрєк у контексті музичної практики XX – початку XXI століть

Розалін Тюрєк (1913 – 2003) – піаністка, педагог, диригентка, вчена, письменниця та лекторка. Вона виступала з сольними клавірабендами та з найвідомішими оркестрами (зокрема Філадельфійським, Лондонським, Нью-Йоркським), давала майстер-класи, читала лекції по всьому світу та стала першою жінкою, яка диригувала абонементним концертом у Нью-Йоркській філармонії.

Її багатогранна діяльність є унікальним прикладом того, як академічні музиканти свідомо й наполегливо змінювали сталі форми комунікації задля популяризації класичного мистецтва, його поширення, виховання слухацької публіки. Адже якщо на початку ХХ століття ще зберігалось ставлення до нього як до чогось елітарного, існування чого вимагає дотримання певних правил щодо часу та місця, то вже к 50-м рокам ситуація суттєво змінилася. Стало зрозумілим, що у суспільному просторі класика поступається місцем поп-культури. Саме тому, багато музикантів шукали нові шляхи комунікації з публікою, мимоволі стаючи не просто Митцями, але й громадськими діячами.

Зазначимо, що це не є ознакою саме мистецтва ХХ століття. Тут доречно згадати про публіцистику Р. Шумана та Ф. Ліста, традиція яких «спілкування зі слухачем через слово» була широко розвинута багатьма музикантами. Назвемо лише декілька книг: «Музика для всіх» («Music for all of us») Л. Стоковського (1943), «Про музику» («On Music») В. Ландовської (1969), «Музика мовою звуків» («Musik als Klangrede») та «Мої сучасники: Моцарт, Бах, Монтеверді» («Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart») Н. Арнонкурта (1982 та 1984 роки відповідно). Проте сьогодні цей спосіб спілкування вже не є єдиним, адже крім цього широко використовуються можливості звукозапису, телебачення тощо. І. Сухленко у статті «Музичний фестиваль як соціальний проєкт (на прикладі міжнародного фестивалю класичної музики “Харківські Асамблеї”» зазначає: «В останні десятиліття дедалі очевиднішою і впливовішою стає тенденція, у руслі якої академічне музичне мистецтво, сподіваючись розширити сферу свого впливу, змінює звичні форми побутування <...> Це призводить до спроб переглянути “правила гри”, до яких тепер дедалі частіше включають елементи, що раніше були більш характерні для популярної культури...» (Sukhlenko, 2020, с. 167). Серед таких елементів І. Сухленко називає і «пошук шляхів демократизації

музичного мистецтва», що здійснюється, зокрема, завдяки використанню можливостей візуального мистецтва.

Бачимо, що цей процес пошуку актуалізації класичного доробку ще триває, але «героїня» нашої дисертації Р. Тюрєк без перебільшення була однією з тих, хто не тільки відкривав нові шляхи комунікації з публікацією, але й зробив все для їх утвердження у музичній практиці. Тож, окреслимо базові параметри творчості Р. Тюрєк саме в аспекті її взаємовпливу з актуальними тенденціями музичної практики ХХ – початку ХХ століть.

Одна з генеральних стратегій творчості Р. Тюрєк – популяризація творчого доробку Й.С. Баха: вона заснувала та керувала камерним ансамблем «Тюрєк Бах Плеєрз» у Лондоні (1957), який виконував музику Й.С. Баха у багатьох містах Америки та Європи; організувала серію з шести тематичних концертів у Карнегі-холі у 1985 році. Тож, не дивно, що вже за життя за Р. Тюрєк закріпилося ім'я «верховна жриця Баха».

Склавши виконавське генеалогічне древо Р. Тюрєк (див. Додаток А), ми з'ясували, що вона навчалася грі на фортепіано у трьох вчителів – асистентки А. Рубінштейна у Петербурзькій консерваторії Софії Бриліант-Лівен (Sophia Brilliant-Liven) у 1922-1926 роках, голландського піаніста Яна Чіапузо (Jan Chiapusso) у Чикаго з 1929 по 1931 роки, американки Ольги Самарофф (Olga Samaroff) у Джульєрдській школі до її випуску у 1935 році.

Тож, «коріння» піаністки єднає низку фортепіанних традицій, презентантами яких є знамі музиканти:

- французьку – А. Мармонтель (A.-F. Marmontel), П. Циммерман (P. Zimmermann), Ш. Алькан (Ch. Alkan);
- польську – Ф. Шопен;
- угорську – Ф. Ліст;
- російську – А. Рубінштейн, М. Рубінштейн, А. Віллуан;

— і ту, вплив якої й сьогодні є найвагомішим і більш поширеним. Ця лінія бере початок на межі XVIII – XIX століть і у своїх витоках представлена славетними іменами М. Клементі (M. Clementi), В.А. Моцарта (W.A. Mozart), Л. ван Бетховена (L. Van Beethoven), К. Черні (C. Czerny). Але, найголовніше, що одна з гілок генеалогічного древа Р. Тюрек веде нас до постаті Й.С. Баха.

Мабуть, саме останній фактор визначив генеральну стратегію піаністки, яка все життя присвятила пошукам нових шляхів виконання музики часів бароко. Тут слід зазначити, що складання генеалогічного древа виконавця за І. Сухленко допомагає краще зрозуміти витoki індивідуального стилю, притаманного тому чи іншому інтерпретатору, адже «творчий родовід розуміється як механізм історико-культурного процесу, що впливає на становлення особистості, формування її художньо-естетичних установок» (Сухленко, 2007, с. 362).

Зауважимо, що вищезгадані інтенції Р. Тюрек мали не тільки особистісний вимір (власне, виконання, редагування нотних видань, пошуки рідкісних нот тощо), але й підтримувалися активною громадською діяльністю. Так, доктор Р. Тюрек у 1964 році здійснила свою багаторічну мрію та заснувала «Інститут Баха» (Tureck Bach Institute), у якому «виконавство практично перепліталось з інтенсивними музикознавчими дослідженнями з використанням усіх можливих інструментів, у тому числі старовинних і сучасних» (Tureck, 2019a, с. 303). Виступаючи адептом історично поінформованого виконавства, піаністка намагалася створити простір для висвітлення найважливіших досліджень, що стосувалися творчості Й.С. Баха, принципів виконання творів барокових композиторів на інструментах їх часів та виникнення нерозривних зв'язків впливу творчості великого кантора на діяльність композиторів та виконавців сучасності. Також Р. Тюрек звертала увагу на брак діалогу між виконавцями та музикознавцями, що часто

призводило до нерозуміння канонів втілення старовинної музики на сучасних інструментах: «Має бути самоочевидним, що мистецтво перформансу має бути інформованим. Виконавці, незалежно від виду інструментарію, повинні бути добре освіченими в усіх аспектах своєї справи, в тому числі й історичних <...> Такий погляд на зв'язки з минулим через структуру, форму і звучання має бути притаманний самому викладанню музики і виконавству, і реалізовуватися в загальному курсі навчання. А навчання такого роду є таким, що його продовжують, або, коли усвідомлюють його важливість, нас переслідує потреба його продовжувати, протягом усього життя» (Tureck, 2019a, с. 304).

У 1966 році Інститут було перейменовано у «Бахівське товариство» (Tureck Bach Society), а у 1993 році Р. Тюрєк виступила ініціатором створення «Дослідницького фонду Баха» (Tureck Bach Research Foundation) в Оксфорді (Великобританія), який став ще одним втіленням її концепції щодо важливості взаємозв'язку теорії та практики й проіснував до 2000 року.

«Інститут Баха» дуже швидко набув популярності у США й за часів його активної діяльності кожного року протягом трьох тижнів відбувалися 12 навчальних сесій, програми для яких Р. Тюрєк планувала сама: «Планування програм для інституту було одним з моїх пріоритетів. Основним принципом інституту було поєднання та кореляція історичних, перформативних та сучасних концепцій у багатьох галузях. З цією метою я запрошувала видатних науковців читати лекції у своїх галузях, і кожному лектору виділявся цілий вечір, з повною годиною лекції, за якою слідувала дискусія та час для запитань» (Tureck, 2019a, с. 311). Два або три вечори даних сесій завжди були присвячені музикознавчим пропозиціям та розвідкам. Серед запрошених гостей-лекторів були: англійський музикознавець та інструменталіст Роберт Донінгтон (Robert Donington) з лекцією про орнаментацию у музиці XVII та XVIII століть, німецький музикознавець Кристоф Вольф (Christoph Wolff), американський клавесиніст та один з піонерів руху

історичних клавесинів Вільям Дауд (William Dowd), який присвятив свій вечір, відведений йому у рамках програми інституту, структурі та механізму роботи клавесину. Подібну лекцію-демонстрацію провів відомий американський флейтист Даніель Вайтцман (Daniel Waitzman), який добре знався на історії флейт XVII, XVIII – початку XIX століть, принципах виконання на них.

Окрім лекторської практики, спрямованої на розповсюдження історичних даних, Р. Тюрек зібрала невелику камерну групу, що включала струнні інструменти, гобой, флейту та трубу, якою вона керувала й диригувала задля поглибленого вивчення кантат Й.С. Баха: «Метою було познайомити струнні та інші інструменти з вкрай необхідними для Баха прийомами орнаментування, а також з смичковою технікою, формоутворенням фраз та ансамблевим звучанням, що впливає з бахівських структур» (Tureck, 2019a, с. 312). З вокалістами проводилася окрема ґрунтовна робота, що була пов'язана з особливостями виконання доволі довгого бахівського вокального фразування, що повинно бути осмислене у поєднанні з гармонічною структурою та формуванням фраз в оркестровій партії.

Іншим напрямом роботи Р. Тюрек була концентрація на сольному виконанні на клавесині та фортепіано. Його піаністка реалізовувала таким самим чином, що й при вивченні бахівських кантат – відбираючи музикантів для відпрацювання з ними технічних аспектів виконання, орнаментики, динаміки та інших елементів музичної мови на обох інструментах.

Ще одним джерелом натхнення у процесі осягнення бахівської спадщини для Р. Тюрек був вплив творчості німецького композитора на концепції форми, структури та звукові образи інструментів XX століття. Для занурення у дане питання вона присвятила цілий вечір у рамках сесій «Інституту Баха» сучасному синтезатору Moog, створеного Робертом Мугом (Robert Moog), запросивши для цього його асистента та композитора Герберта Дойча (Herbert Deutsch).

Більше того, аби підтвердити вплив творчості Й.С. Баха на сучасних композиторів Р. Тюрек організувала спеціальний захід, запросивши шість митців, які сповідували різні напрями композиції. Сама піаністка коментує цю подію наступним чином: «Моя увага до зв'язків авангардних композиторів ХХ століття з Себастьяном Бахом була новаторською, майже не обговорювалася, якщо взагалі коли-небудь піднімалася в музикознавчому світі. Але для мене цей зв'язок з нашим власним мисленням і творчими музичними ідеями був надзвичайно важливим, і його не можна було ігнорувати. Самі композитори мали що сказати на цю тему і про вплив бахівського мислення та структур на їхню творчість» (Tureck, 2019a, с. 313). Слід зазначити, що пізніше на важливість зв'язку «виконавець – композитор» вказували багато музикантів, таких як П. Казальс (Pablo Casals), Ж. Лусье (Jacques Loussier) та Б. Макферін (Bobby McFerrin).

Збагнувши, що зацікавлених слухачів сесій стає все більше, Р. Тюрек запровадила баторічний випуск аудіокасет, що були доступні широкому загалу та продавалися під маркою «Tureck Bach Institute, Inc.». Дані касети супроводжувалися брошурами, у яких було розміщено фрагменти партитур творів, що обговорювалися на записах⁴.

У 2001 році Tureck Bach Institute було реорганізовано у «Дослідницький інститут Баха» (Tureck Bach Research Institute), основною діяльністю якого й досі є надання грантів та премій за пошук та виконання музики Й.С. Баха. У 2015 році відбулося злиття Tureck Bach Research Institute з Інститутом музики Кьортісу (Curtis Institute of Music) у Філадельфії, а у 2022-му Інститут

⁴ Останнє нагадує радіопередачі, започатковані німецьким композитором та музичним педагогом К. Орфом (Carl Heinrich Maria Orff) для шкіл країни у кінці 40-х років ХХ століття. Відомо, що метою створення аудіопередач було охоплення якомога більшої дитячої аудиторії та сприяння музичному розвитку й самовираженню підростаючих поколінь. Вони будувалися на основі «запиту» та «відповіді», тобто юним слухачам були запропоновані тексти пісень або вірші з варіантами імпровізацій від К. Орфа до них, а діти мали створити свої композиції та надіслати їх на радіо. Мотивуючим фактором стала також можливість виграти один з інструментів, що входили до переліку таких, задіяних для всесвітньовідомого сьогодні музично-педагогічного концепту для дітей К. Орфа під назвою «Schulwerk».

об'єднався з Центром мистецтв Інтерлохена (Interlochen Center for the Arts; штат Мічиган, США), що наразі й володіє його активами та правами інтелектуальної власності: «Мічиганський центр мистецтв Interlochen Center for the Arts тепер зберігатиме вісім десятиліть роботи Розалін Тюрек – рукописи її есе, книги, листування, а також записи її живих виступів, лекцій та майстер-класів» (The Violin Channel, 2022). Закладом було започатковано нову стипендію «Dr. Rosalyn Tureck/Bach Scholarship», яка має підтримувати обрану виконавицю-піаністку старшого шкільного віку, яка щорічно відвідувала б Академію мистецтв Інтерлохена та була б представленою разом з іншими музикантами Академії мистецтв на щорічному концерті пам'яті доктора Розалін Тюрек.

Зауважимо, що Інститут й до сьогодні є важливим центром наукової діяльності, адже він «присвячений дослідженню та виконанню музики Й.С. Баха, а також збереженню наукової спадщини, виконавської майстерності та викладання доктора Тюрек» (*Tureck Bach Research Institute*, б. д.). У ньому зберігаються архівні матеріали, які піаністка накопичувала протягом багатьох років творчої діяльності (есе, книги, листування, а також записи її виступів, лекцій та майстер-класів). Не викликає сумнівів, що вони мають важливе значення в історії виконавського мистецтва та музичної культури загалом.

У 2003 році Р. Тюрек підтримала заснування Tureck International Bach Competition for Pianists, організованого її колишньою ученицею Гольдою Вайнберг-Татц (Golda Vainberg-Tatz), яка й досі опікується питаннями конкурсу. Слід зазначити, що Р. Тюрек не була новаторкою у даному випадку, адже на той час вже існували конкурси, місією яких було уславлення творчої спадщини Й.С. Баха (як, наприклад, International Johann Sebastian Bach Competition Leipzig, що є активним ще з 1950-го року). Проте це демонструє, що вона завжди намагалася бути частиною новітніх течій та тенденцій, які й до сьогодні мають своє продовження (тут слід згадати про

Internationaler Klavierwettbewerb J.S. Bach in Memoriam Walter Blankenheim (Німеччина), Internationaler Berliner-Bach-Wettbewerb (Німеччина), Bach International Music Competition (Велика Британія)).

Отже, до участі у Tureck International Bach Competition for Pianists запрошуються піаністи віком від 8 до 28 років, які наслідують музичні ідеали, що сповідувала Р. Тюрек. Важливо, що це один з небагатьох сучасних музичних конкурсів, програмні вимоги якого включають вагомий перелік бахівських праць, зокрема: Інвенції, Сінфонії, Прелюдії та фуги з ДТК, Французькі та Англійські сюїти, Партити, Токати, Французьку увертюру, «Капричіо на від'їзд улюбленого брата», Хроматичну фантазію та фугу та багато інших. При цьому організатори події закликають використовувати для вивчення творів Й.С. Баха тільки уртекстні видання. Цікаво, що в одній із старших вікових категорій під назвою «Речиталь» («Recital») обов'язковою умовою є гра однієї з транскрипцій бахівських творів Ф. Бузоні, Й. Брамса, Ф. Ліста, Е. Петрі та інших, а також «Пісень без слів» Ф. Мендельсона й творів сучасних композиторів. На сайті конкурсу знаходимо пропонований перелік останніх, до якого включено опуси американських та світових митців, написані наприкінці минулого та на початку нашого століття.⁵ Організатори при цьому зазначають, що учасникам дозволено обирати твори на свій розсуд з однією умовою, що вони мають бути створені після 1-го січня 1950 року.

Унікальним явищем для світу фортепіанних конкурсів початку ХХ століття є наявність категорії під назвою «Гольдберг-варіації» («Goldberg Variations»). Ця остання, восьма категорія у репертуарному переліку Tureck International Bach Competition for Pianists, дає можливість виконавцям у повній мірі досягнути безмежності генія Й.С. Баха та віддати данину досягненням

⁵ <https://www.tureckbachcompetition.com/repertoire>

«верховної жриці», яка неодноразово записувала та грала на публіці цей монументальний твір, збагачуючи раз у раз його інтерпретаційний простір.

Крім звичних грошових премій переможці конкурсу мають змогу отримати спеціальні нагороди: це Гран-прі від патрона конкурсу Є. Кісіна та фірми Steinway & Sons (Evgeny Kissin Grand Prize/ Steinway Recital Award), нагорода «Прагнення» від фонду Ольги Керн (The Kern Foundation «Aspiration» Award) та нагорода за краще виконання твору сучасного композитора (Award for the Best Performance of a Contemporary Work).

Окремий, дуже важливий напрям, роботи, Р. Тюрєк – узагальнення власного виконавського та педагогічного досвіду у низці праць, більшість з яких, поки що не вдалося отримати у паперовому форматі, але на сайті Tureck Bach Research Institute ми знайшли інформацію про те, що у доробку Р. Тюрєк є:

- видана праця «An Introduction to the Performance of Bach, A progressive anthology of keyboard music»;
- три статті, надруковані у збірках («Authenticity», «Cells, Functions, Relationships in Musical Structure and Performance», «J. S. Bach and Number – Symmetries and Other Relationships»);
- низка есе, нотаток та розгорнутих роздумів про творчість Й.С. Баха та шляхи її інтерпретації, які були надані як дарунок деяким архівам самою Р. Тюрєк.

У 2019 році було видано автобіографію Р. Тюрєк під редакцією Ребекки Паллер під назвою «Розалін Тюрєк: життя з Бахом» («Rosalyn Tureck: A Life With Bach»), яка наповнена історіями про дитинство, творчий шлях та дружбу з відомими постатями культурного життя другої половини XX – початку XXI століть.

Варто зазначити, що у процесі підготовки роботи нами було зроблено переклад книги «Вступ до виконання Баха» у трьох частинах («An Introduction

to the Performance of Bach»), яка є найбільш докладним джерелом інтерпретаційних концепцій Р. Тюрек та стала основою для одного з підрозділів дисертаційного дослідження.

Маємо можливість ознайомитися й ще з однією важливою складовою творчого портрету Р. Тюрек – її лекторською практикою. У вільному доступі наявні деякі її лекції у відеоформаті та у текстовому вигляді. Протягом усього життя вона не тільки грала, але й пропонувала слухачам ємкі та цікаві коментарі до виконуваного. Так, нам вдалося знайти побутовий, але важливий для розуміння значущості діяльності Р. Тюрек та характеристики її особистісного портрету коментар однієї з відвідувачів її лекцій: «Вперше я побачила Розалін Тюрек <...> коли мені було шістнадцять. Не маючи що робити того літа, я зареєструвалася на серію лекцій, які вона давала у Центральній бібліотеці Лінкольна, сплачуючи за них пенні з маминої коробки з-під печива. Це був повчальний досвід. Тюрек була моєю першою Великою Леді (Grande Dame), різновидом людини, який зник у цьому все більше політкоректному світі <...> Вона дала мені важливі уроки з приводу багатьох речей, що не стосуються Баха. Вони склали світогляд, який почав формуватися, коли мені було шістнадцять» (Orkin, б. д.).

Звісно, аналізуючи творчу діяльність піаністки, важливо говорити саме про її концертну кар'єру. Вона розпочалася доволі рано, коли дев'ятирічна Р. Тюрек вперше вийшла на сцену, а в 11 років піаністка вже виступала з Чикагським філармонічним оркестром на Дитячому міжнародному конкурсі в Чикаго, де стала володаркою I премії. У 16 років Розалін виграла стипендію, що дозволило їй навчатися в одному з найпрестижніших вищих мистецьких закладів Америки та світу – Джульєрдській школі (Juilliard School). Ця школа була заснована у 1946 році у Нью-Йорці шляхом злиття двох закладів вищої освіти – Інституту музичного мистецтва (Institute of Musical Art) та Джульєрдської вищої школи (Juilliard Graduate School), і відразу стала центром

комунікації музичних діячів не тільки Америки, але й усього світу (наприклад, деякий час тут викладав італійський композитор та піонер електронної музики Лучано Беріо (Luciano Berio)).

Оркестровий дебют Р. Тюрек відбувся ще під керівництвом її перших педагогів Яна Чіапузо та Софії Бриліант-Лівен, а початком інтенсивної кар'єри піаністки стало виконання у 22 роки Концерту для фортепіано з оркестром №2 Й. Брамса з Філадельфійським оркестром під керівництвом Юджина Орманді (Eugene Ormandy) в Карнегі-холі. У подальшому в неї був тур із Симфонічним оркестром Міннеаполіса (диригент Дмитріс Мітропулос (Dimitri Mitropoulos)); тоді вона грала Концерт №2 С. Рахманінова. Також Р. Тюрек заснувала оркестр, з яким виступала у 1960 – 1972 роках, виконуючи концерти Й.С. Баха та В. Моцарта.

Майже до 50-х років XX століття Р. Тюрек виступала переважно на американському континенті; її дебют у Європі відбувся лише у 1947 році у Копенгагені. Гра піаністки, що відрізнялася неабиякою віртуозністю та міццю, та, водночас, поетичністю та натхненністю, викликала захват як у публіки, так і в найсуворіших критиків. Наведемо цитату зі статті у газеті «The Times»: «Вона руйнує наш заповітний пуризм і доводить, що фортепіано є кращим інструментом, ніж клавесин, і є кращим для виконання Баха» (*Rosalyn Tureck*, 2003).

У виконавській кар'єрі Р. Тюрек найпопулярнішими серед слухачів стали клавірні вечори Й.С. Баха – улюбленого композитора піаністки, завдяки виконанню музики якого вона здобула світову популярність. Проте окрім бахівських творів Р. Тюрек виконувала широкий спектр музики свого часу (що дозволяє провести паралелі з творчістю Г. Гульда). Зокрема твори Аарона Копленда (Aaron Copland), Луїджі Даллапікколи (Luigi Dallapiccola), Дейвіда Даймонда (David Diamond), Арнольда Шенберга (Arnold Schönberg) та Вільяма Шумана (William Schuman), більшість з яких були написані

спеціально для неї. Зокрема, гра Розалін Тюрек надихнула Д. Даймонда на написання його «мамонтової» сонати для фортепіано №1, про що більш детально буде сказано у підрозділі 2.3.

Як і багато інших сучасних виконавців Р. Тюрек активно співпрацювала з компаніями звукозапису, зокрема BBC Music, Deutsche Grammophon, EMI Classics, Capital Records, Allegro Records та Sony Classical. У дискографії Р. Тюрек переважають твори Й.С. Баха, вивченню творчості якого вона присвятила більшу частину свого життя (див. Додаток Б), проте також до неї входять твори французьких (Ф. Куперена, Л. Дакена, Ж.Ф. Рамо) та італійських (П.Д. Парадізі, Д. Скарлатті) композиторів-клавесиністів. Слід зазначити, що піаністка звертається до деяких творів композиторів-сучасників Й.С. Баха, прізвища яких не часто можна зустріти у репертуарних списках піаністів ХХ століття та які незнайомі слухачам. Це вже згаданий П.Д. Парадізі (Pietro Domenico Paradisi) (1707 – 1791) та німецький композитор епохи Бароко, молодший сучасник Й.С. Баха К.Г. Граун (Carl Heinrich Graun) (1704/1705 – 1759). Не оминає увагою вона й творчість віденських класиків (В.А. Моцарта та Л.В. Бетховена), композиторів-романтиків (Ф. Шуберта, Ф. Ліста, Ф. Мендельсона, Й. Брамса) та одного з найвідоміших імпресіоністів К. Дебюссі.

Ця діяльність Р. Тюрек мала значний вплив на розвиток фортепіанного мистецтва ХХ століття, адже завдяки популярності її платівок про інтерпретаційний підхід піаністки дізнавалися люди у всьому світі. І дуже важливо, що чи не найпопулярніший запис Р. Тюрек – платівка з «Гольдберг-варіаціями» Й.С. Баха, за яку у 1979 році американка отримала номінацію на Греммі «за краще класичне виконання». Саме про цю версію бахівського твору Г. Гульд казав як про кращий приклад розуміння мистецтва Й.С. Баха: «Я виріс на (записах) Розалін Тюрек, і хоча мені не дуже подобається, наприклад, гра Ванди Ландовської, мені дуже подобалася гра Тюрек, і це вплинуло на мене»

(Reisner, 2007). У 1948 році п'ятнадцятирічний Г. Гульд був серед присутніх на дебютному виступі Р. Тюрек у Торонто, на якому вона представила слухачам «Гольдберг-варіації». Також відомо, що Гленн вивчав її записи кінця 1940-х та початку 1950-х років. Багато небайдужих до музики людей (професійні музиканти та любителі) вважають, що творчість Р. Тюрек у деяких аспектах вплинула на Г. Гульда як на музиканта-бахіаніста. Зокрема вони вбачають певні схожості у чіткості артикуляції, мінімальній педалізації, контрапунктичній прозорості та володінні музичною структурою.

Варто вказати, що обидва музиканти усвідомлювали унікальні можливості, що надає звукозапис для спілкування зі слухачами (Г. Гульд, як відомо, у 1964 році взагалі відмовився від публічних концертів, сконцентрувавшись лише на створенні аудіоматеріалу). Під час розмови з англійським телеведучим, диктором, режисером, продюсером, імпресаріо, лектором і біографом сером Гамфрі Бертоном (Humphrey Burton) Г. Гульд так відповів на питання «Чому там багато записів?»: «Тому що це майбутнє. Це майбутнє для музики, це майбутнє для виконання музики, це майбутнє для написання музики, це майбутнє для прослуховування музики. Усе наше майбутнє в музиці пов'язане зі звукозаписом» (Glenn Gould, 2018).

Як було зазначено вище, за своєю музичною освітою Р. Тюрек була послідовницею декількох світових фортепіанних шкіл, що склалися в період розквіту ідей Романтизму. Слід підкреслити, що музика епохи Бароко, як і епохи Класицизму, була взірцем для композиторів епохи Романтизму. З огляду на це, можна стверджувати, що знайомство Р. Тюрек з творчістю Й.С. Баха було неминучим, що, у свою чергу, логічно спровокувало її інтерес до виконавства на старовинних інструментах.

Тут необхідно сказати про те, що здавна існує думка, що виконавцю слід визначитися зі «своїм» інструментом, адже органологія кожного представника клавішно-струнної родини обумовлює специфіку гри на ньому: відмінності у

механіці, розмірі клавіш, способах звуковидобування, мірі використання виконавського апарату. Наприклад, один із найвідоміших інтерпретаторів клавірних творів Й.С. Баха ХХ століття Г. Гульд стверджував, що перелаштовуватися з одного клавішного інструменту на інший непросто, й досвід гри на одному інструменті безумовно накладає відбиток на музичну уяву та відчуття тих чи інших конструкцій. Втім, є багато прикладів того, що сучасні музиканти порушують ці правила і грають на декількох клавішно-струнних інструментах. Згадаємо тут про самого Г. Гульда, Ф. Гульду (Friedrich Gulda) та В. Рюбзама (Wolfgang Rübsam), для яких чарівність звучання старовинних інструментів все ж таки не виключала можливості звернення до сучасного фортепіано. Так і Р. Тюрек належала до тієї музичної течії ХХ століття, представники якої сповідували виконання творів різноманітних епох на інструментах, які існують у даний час. У статтях та нотатках до редакцій бахівських творів, розміщених у тритомнику «Вступ до виконання Баха», піаністка зазначала, що навіть з метою відтворення атмосфери звучання конкретної епохи, не треба обмежувати музичне сприйняття рамками інструментів, на яких грали тоді. На думку Р. Тюрек це природно, коли сучасні клавесиністи привносять до свого виконання елементи фортепіанної гри, а піаністи, в свою чергу, граючи твори Й.С. Баха, намагаються імітувати звучання клавесина чи клавикорда. Більше того, прагнення поєднати сучасний звуковий образ клавішно-струнного інструменту та старовинну стилістику звуковидобування на ньому формує самотній виконавський стиль, звуковий ідеал якого все ж таки спирається на безмежні можливості фортепіанного туше. Також на думку Р. Тюрек необхідно враховувати той факт, що старовинні інструменти часів Бароко не можуть повністю задовольнити потреби сучасного слухача, який все більше підпадає під вплив електронної музики. В цьому сенсі, показово, що піаністка була серед тих музикантів, які щиро відгукнулися на зміни, що відбувалися в

академічному музичному мистецтві під впливом розвитку звукозапису та електронного інструментарію. Вона не лише грала на інструментах минулого, але й цікавилася інструментами майбутнього.

Зауважимо, що саме на часи життя Р. Тюрєк припадає період бурхливого сплеску, пов'язаного з активним процесом введення електронних інструментів у музичну практику як популярної, так і академічної сфер. З кінця XIX – початку XX століття винахідники по всьому світові шукали нові звучання, які б відповідали художнім настановам урбанізованого суспільства. Початком цієї хвилі музичних винаходів можна вважати появу інструменту під назвою телармоніум, що було запатентовано у 1897 році. Вкажемо, що протягом наступного століття з'явився цілий ряд електронних інструментів, котрі або так і залишилися експериментальними зразками, або, після короткої чи порівняно недовгої хвилі популярності зникали зі світової музичної арени. Представниками останньої групи були сферофон та траутоніум. Слід зазначити, що деякі композитори того часу, такі як П. Хіндеміт (Paul Hindemith), Р. Шмідт (Rudolf Schmidt), писали твори спеціально для траутоніума, а його модифікацію під назвою «мікстуртратоніум» згодом було використано у кінематографі для імітації пташиних криків.

Ще одна група – електронні інструменти, що продовжують досить часто звучати у сучасному музичному середовищі. До таких належать терменвокс, хвилі Мартено та синтезатор. Хвилі Мартено використовувались багатьма композиторами (О. Мессіаном (Olivier Messiaen), П. Булезом (Pierre Boulez), Е. Варезом (Edgar Varèse), Д. Мійо (Darius Milhaud), А. Оннегером (Arthur Honegger), А. Жоліве (André Jolivet), Б. Мартіну (Bohuslav Martinů), а також в музиці до кінофільмів. Що стосується терменвоксу, то, окрім того, що для нього писали такі композитори, як Б. Мартіну та Е. Варез, його й досі активно використовують як самостійний концертний інструмент. Про це свідчить існування двох шкіл терменвокса: перша функціонує під

керівництвом найвидатнішого японського виконавця на терменвоксі та винахідника Масамі Такеучі (Masami Takeuchi), а друга – під керівництвом Петра Термена – правнука винахідника Лева Термена. Існує також ряд спеціалізованих досліджень, присвячених історії створення та розвитку виконавства на даному інструменті. Зокрема – стаття племінниці Л. Термена Н.Нестурх (Nesturkh, 1996).

Повертаючись до характеристики творчої діяльності Р. Тюрєк, слід зазначити, що одним із визначальних моментів у житті американської піаністки був той, що у віці 10 років вона відвідала концерт-показ самого Лева Термена, куди її привела її тодішня вчителька Софія Бриліант-Лівен. Електронні інструменти Л. Термена настільки вразили Р. Тюрєк, що через шість років вона виграла стипендію на рік навчання у нього. Під керівництвом майстра піаністка вчилася грати на двох інструментах, одним із яких був терменвокс. Навіть її дебют у Карнегі-Холлі відбувся у 1932 році, у 17-річному віці, де вона виступила в якості учасниці музичного вечора, організованого Л. Терменом. Р. Тюрєк грала тоді концерт Й.С. Баха на одному з інструментів винахідника. Про вплив цього досвіду на становлення власного виконавського стилю піаністка пише: «Я навчалася грати на двох інструментах: перший відомий як “терменвокс”, а інший – клавішний, який зараз ми б назвали синтезатором... Мій рік з Терменом запам’ятався у багатьох відношеннях; насамперед, він укріпив мій ранній інтерес до нових звучань та інструментів» (Tureck, 2019b).

З кінця 60-х років XX століття Р. Тюрєк часто грає на публіці на різних моделях синтезатора під назвою «Муг» («Moog»), сконструйованого американським винахідником Робертом (Бобом) Мугом. У фільмі «Радість Баха» («The Joy of Bach», 1978), головним консультантом якого була саме Р. Тюрєк, вона послідовно грає «Жигу» з Англіїської сюїти g-moll Й.С. Баха на клавикорді, клавесині, роялі та синтезаторі «Муг». На питання

Брайана Блессіда (Brian Blessed) (актора театру, кіно, радіо та телебачення й за сумісництвом розповідача фільму) про те, що сказав би Й.С. Бах, почувши синтезатор, американська піаністка відповіла: «Він сказав би те саме, що й про орган: чудово! Все, що ви маєте робити – натискати правильні ноти у відповідний момент, і музика буде гратися сама» (Margou, 2015).

Зауважимо, що можливості телебачення були зрозумілими для глядачів ще з моменту появи можливості передачі звуку, тому музиканти з захопленням спостерігали за розвитком новітніх технологій та вбачали у їх існуванні нові шляхи для популяризації класичного мистецтва. Так, диригент і органіст Леопольд Стоковський у книзі «Музика для всіх» звертає увагу на наступне: «Музика та супутні звуки, які синхронізуються з телебаченням, можуть бути записані, або ж відтворені та заспівані під час передачі <...> Для тих, хто любить спостерігати за рухами музикантів в оркестрі під час прослуховування симфонічної музики - телебачення робить це можливим» (Stokowsky, 1943, с. 250). Тож Р. Тюрєк, зі свого боку, була прихильницею прогресивного у сучасному їй суспільстві й сприяла його подальшому розвитку, що є, відповідно, ще однією стратегією її творчої діяльності.

Так, концепція ще одного фільму «Бах на кордоні з майбутнім» («Bach on the Frontier of the Future»), створеного вже самою Р. Тюрєк на замовлення компанії CBS, базується на твердженні про універсальність музики видатного композитора. У фільмі піаністка говорить про темперований стрій та про А. Шенберга, на творчість якого вплинула музика Й.С. Баха. Знову використовуючи чотири клавішні інструменти (клавикорд, клавесин, рояль та синтезатор), Р. Тюрєк виконує фрагменти бахівських творів (наприклад, Фугу h-moll з другого тому ДТК), порівнює організацію голосів фуги по відношенню один до одного з діалектом, який є далеким від класичної та романтичної організації тональної музики. Вона вкотре наголошує на тому, що музика Й.С. Баха може звучати на різних інструментах: «...головним задумом

композитора є організація, а не музика як звук, що потребує специфічного звучання й певних інструментів» (Music of the Past, 2021). Для порівняння Р. Тюрєк демонструє виконання «Ноктюрну» E-dur Ф. Шопена на роялі та синтезаторі «Муг», ідентифікуючи даного композитора як такого, чия музична думка була обумовлена звуковим образом конкретного інструменту. Втім, необхідно зазначити, що сучасні дослідники, зокрема Р.В. Уейсон (Wason, 2002), відзначають вплив музики Й.С. Баха на творчі пошуки Ф. Шопена як композитора. Хоча, звичайно, не йдеться саме про домінантні стильові орієнтири видатного представника романтичної епохи.

Цікавим є й нетиповий погляд Р. Тюрєк на сонорні особливості частини клавірної спадщини Й.С. Баха: «Геній Баха був універсальним: він генерував таку колосальну кількість ідей, що існує певна частина його спадщини, яка звучить як твори більш пізніх композиторів» (Music of the Past, 2021). У фільмі музичною ілюстрацією до цього коментаря слугують виконання Прелюдії gis-moll з 2-го тому ДТК, Прелюдії a-moll з 2-го тому ДТК та Фуги a-moll з 2-го тому ДТК (яку Р. Тюрєк виконала на синтезаторі «Муг», вважаючи це якнайбільш доречним) як проекції на творчість Ф. Мендельсона, К. Дебюссі та І. Стравінського.

Окрім знайомства з двома вищезазначеними винахідниками та пропагування їх інструментів Р. Тюрєк більше 20-ти років співпрацювала з відомим американським вченим Х'юго Беніоффом (Hugo Benioff), який винайшов сейсмограф Benioff та мав пристрасть до музичних інструментів. На момент знайомства з Р. Тюрєк він вже сконструював електронну віолончель, яка, за словами піаністки, більш походила на акустичний інструмент, аніж віолончель Л. Термена, що не мала струн: «...віолончель Беніоффа зберегла струну, що сприяло досягненню багатого глибокого звучання, з яким асоціюється цей струнний інструмент і який розкриває його індивідуальність»

(Tureck, 2019b). Але справжньою мрією Х. Беніоффа було створення електронного фортепіано.

Протягом близько 20-ти років у перервах між концертними турами Р. Тюрек зупинялася у Х. Беніоффа аби допомогти йому з якістю звучання та піаністичними характеристиками майбутнього електронного інструменту; важко працювали вони над затуханням звуку та демпферною педаллю, що було найважливішим та найважчим на їх думку. Безумовною перевагою нового електронного фортепіано було б те, що воно не мало б потреби в налаштуванні.

Нажаль, через передчасну смерть винахідника їм не вдалося завершити справу, якій було присвячено майже чверть століття. Презентація ж публіці, якої вимагала Baldwin Piano Company, що фінансувала виробництво фортепіано, не мала успіху через недоліки недоробленого інструменту. Серед них – надмірна гучність, якої могло досягати фортепіано Х. Беніофа. Р. Тюрек, коментуючи цю ситуацію, розповідала: «Ми не були зацікавлені у досягненні звучання, гучнішого за склад оркестру; ми були зацікавлені у досягненні надзвичайно гнучкого звучання, яке мало б за загальним визнанням не тільки великий діапазон, а й відповідало б високим стандартам фортепіанного звучання та легко піддавалося б регуляції. Ці цілі не були основоположними у промо-кампанії фортепіано» (Tureck, 2019b). Незважаючи на такий результат, Х. Беніоффа та Р. Тюрек можна по праву вважати прабатьками сучасних електронних фортепіано, створених фірмами Yamaha, Kawai та іншими.

Тут перед нами постає запитання щодо того, а чому одна з найвідоміших виконавиць бахівської музики ХХ століття Р. Тюрек так цікавилася електронними інструментами? Спираючись на біографічні факти та коментарі самої американської піаністки можемо висунути наступні версії:

- 1) Р. Тюрек намагалася наблизити музику Й.С. Баха до сучасного звучання. Підтвердженням даної версії можна вважати вечори в рамках щорічних тритижневих виступів та лекцій, організованих

Tureck Bach Institute. Щороку один з вечорів Р. Тюрек присвячувала темі «Й.С. Бах та сучасність». У статті «Бах у XX столітті» піаністка наголошує на тому, що «виконавець повинен пропускати крізь призму пануючої свідомості звучання старовинних інструментів та відтворювати отримане на будь-якому сучасному з привнесенням нового та урахуванням специфіки його гри» (Tureck, б. д. (а)).

- 2) Це було особливістю її мислення, важливою складовою індивідуального стилю музичної творчості. Так, у 1949 році Р. Тюрек започаткувала щорічні концерти під назвою «Композитори сьогодення», які проіснували до 1953-го. Вони були створені для просування та розповсюдження сучасної музики, а програма 1952-го року, що була виконана виключно на електронних інструментах, стала у США першою, записаною на плівку. Слід також додати, що під час лекцій для Tureck Bach Institute американка презентувала новітні розробки електронних інструментів; один із вечорів був цілком присвячений синтезатору «Муг».
- 3) Ще один аргумент, що свідчить про обґрунтованість даної версії – це співпраця Р. Тюрек з композиторами-сучасниками.
- 4) Мрія про створення нового концертного інструменту. У якості підтвердження наведемо слова Р. Тюрек про перспективи синтезатора у майбутньому: «Я вірю, що синтезатор врешті-решт наблизиться до статусу музичного інструменту з величезною перспективою для композиції та виконання. Композитори та виконавці мають дорости до його абсолютного потенціалу для того, щоб синтезатор зайняв своє місце в основному напрямку музичного мистецтва» (Tureck, 2019b).

Продовжуючи досліджувати творчу постать Р. Тюрек, слід згадати й про те, що одночасно з активною концертною Р. Тюрек вела не менш активну педагогічну діяльність. Вона була професором Каліфорнійського університету (м. Сан-Дієго), Джульярдської школи, Колумбійського університету, Школи музики у Маннесі, Філадельфійської консерваторії, почесним доктором Оксфордського університету в Англії.

Її учнями є:

- Гольда Вайнберг Татц (Golda Vainberg Tatz) – Steinway Artist, концертна виконавиця та викладачка на підготовчому відділенні Мангеттенської школи музики (Manhattan School of Music) (з 2000 року) та у Джульярдській школі (Juilliard School) у Нью-Йорці. Є запрошеною консультанткою міжнародних майстер-класів у Португалії, Ізраїлі, Литві та США, а також частиною суддівських колегій міжнародних конкурсів, таких як «The Olga Kern International Piano Competition», «Shanghai International Competition», «Chopin National Canadian Competition» та багатьох інших. У липні 2003 року її було призначено Р. Тюрек директоркою Tureck International Bach Competition for Pianists, яким вона керує й до сьогодні;
- Майкл Черрі (Michael Charry) – диригент, педагог, музичний директор The Mannes Orchestra (1989-99), наймолодший з учнів Р. Тюрек та її друг протягом усього життя, секретар та скарбник Tureck Bach Research Institute. З 1988 року є викладачем у Mannes School of Music. М. Черрі був музичним керівником Нешвільського (Теннессі) та Кантонського (Огайо) симфонічних оркестрів, а також музичного фестивалю Peninsula Music Festival (Вісконсин). Серед його досягнень - позиція запрошеного диригент оркестрів Піттсбурга, Сент-Луїса, Далласа, Сиракуз, Луїсвілля, Сан-Антоніо та Канзас-Сіті, Камерного оркестру Сент-Пола, Бельгійського оркестру швидкісного транспорту,

- оркестрів Ванкуверської телерадіокомпанії та Швейцарського радіо, Оркестру Академії Ванкувера, Сінгапурського симфонічного оркестру, Філармонічного оркестру Осло та Оркестру штату Мексика;
- Міріам Картч (Miriam Kartch) – педагог у Mannes College of Music (1946 – 2015), директор підготовчої школи коледжу (1960 – 1975), музикознавець зі ступенем Доктора Філософії, отриманим у Columbia University;
 - Шерон Ісбін (Sharon Isbin) - двократна володарка премії «Grammy» (двічі у категорії «Найкраще сольне інструментальне виконання без оркестру»), учениця Р. Тюрєк протягом 10-ти років; засновниця та керівниця «Факультету гітари» у Джульєрдській школі (з 1989 року), член Ради директорів Tureck Bach Research Institute.

Згадуючи уроки з Р. Тюрєк, М. Черрі у фільмі, присвяченому 100-тій річниці від Дня її народження, розповідає: «Вона була неперевершеною на сцені, стриманою, спокійною і зібраною. Але вона дала мені відчуття музичної відповідальності, а також те, що мені було потрібно як молодому студенту-піаністу – Баха, Генделя, Скарлатті» (Фох, 2013). На питання «Яке, на Вашу думку, її місце в історії музичної науки?» наймолодший з учнів Р. Тюрєк (адже розпочав він своє навчання у «великої жриці Баха» у віці 11 років) відповідає наступним чином: «Вона, напевно, залишається дещо суперечливою, або ж вона була оригінальною, вона була унікальною <...> Але приклад, про який вона розповіла, що шукала найдавніші видання, і що вона досліджувала всі бібліотеки світу, зокрема Баха, подорожувала місцями, де бував Бах, тож ця ретельність і ця глибина є прикладом для наслідування і захоплення. А її виконання говорить саме за себе: чіткість, артикуляція, голосоведіння – це ті речі, яким можна вчитися весь час. Завжди є щось нове, чого можна навчитися і в цій галузі, але вона скористалася кожною можливістю в своєму житті і

більшість своїх знахідок дуже науково виклала у письмовому вигляді» (Fox, 2013).

Важливо, що Р. Тюрек для своїх учнів була не просто педагогом, а й покровителькою, яка допомагала їм у досягненні їх мети. Так, Міріам Картч, її учениця у Mannes School of Music, завдяки сприянню піаністки після проходження навчання була запрошена у якості викладачки у даний заклад, у якому пропрацювала майже 70 років. М. Картч, пригадуючи педагогічний підхід Р. Тюрек, розповідає про те, що відома виконавиця музики Й.С. Баха намагалася розвивати не тільки технічні навички, необхідні її учням для реалізації музичних концепцій на фортепіано, а й прищеплювала цікавість до різних сфер мистецтва та філософії, адже одними з перших рекомендацій для прочитання стали для її юної учениці «Ввідні лекції» Зігмунда Фрейда (Sigmund Freud), «Золота гілка: Дослідження магії та релігії» («The Golden Bough: A Study in Magic and Religion») Джеймса Джорджа Фрейзера (James George Frazer) та «Історія мистецтва». Виокремимо з інтерв'ю М. Картч коротку характеристику Р. Тюрек-педагога: «Її викладання було чітким, вимогливим і вимогливим <...> Вона давала дуже правильні, зручні, технічні інструкції» (Fox, 2013).

Підтвердженням універсального підходу у педагогіці Р. Тюрек є плідна співпраця з відомою сьогодні американською гітаристкою Шерон Ісбін, результатом чого стала спільна редакція усіх лютневих сюїт Й.С. Баха, видана згодом видавництвом G. Schirmer. У 1977 році, будучи студенткою Yale University (США, Коннектикут), вона запитала у відомої інтерпретаторки, чи не могла б вона їй допомогти поглибити свої знання у виконанні бахівської спадщини. Протягом наступних десяти років Р. Тюрек супроводжувала Ш. Ісбін на її творчому шляху: «Від неї я навчилася дисципліни, якої ніколи раніше не відчувала, і необхідності дійсно досягати музичних цілей до самого кінця <...> ніколи не зупинятися на досягнутому, завжди прагнути більшого і

бути перфекціоністкою... Розалін Тюрек трансформувала всю концепцію інтерпретації та розуміння Баха в історичному контексті. Вона вивела на перший план інструменти барокової виконавської практики, які будуть необхідні для нас, для наступних поколінь, щоб зрозуміти і навчитися інтерпретувати музику Баха» (Fox, 2013)⁶. Кульмінацією співпраці Р. Тюрек та Ш. Ісбін став запис усіх лютневих сюїт Й.С. Баха за їх редакцією, який було зроблено на лейблі Virgin Classics у 1989 році (зазначимо, що платівка мала ще 2 перевидання – у 2003 та 2007 роках).

Важливим тут є визначення підходу до досягнення бахівської спадщини самої Р. Тюрек, що обґрунтовує безмежність її творчого світогляду: «Мій музичний підхід у сприйнятті та аналізі бахівських структур полягає в тому, щоб розглядати бахівські структури як структури. Вони не залежать від обмежених звучань та інструментальних прийомів, вони є цілісними і незворотними як музика. Від виконавця залежить знайти найбільш вдалі технічні засоби для повного втілення цих структур, які містять також музичний зміст і передають настрій, характер, різноманітні емоційні якості» (Tureck, 2019a, с. 382-383).

Наостанок вважаємо необхідним згадати про чи не найуспішнішу з учнів-піаністів Р. Тюрек Гольду Вайнберг-Татц, яка не тільки продовжує її викладацьку справу, адже її учні є лауреатами національних та міжнародних конкурсів, а й є успішною культурною діячкою, організаторкою та концертною виконавицею. Хоча у її репертуарі переважають твори для фортепіано з оркестром віденських класиків (Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена) та композиторів-представників романтичного напрямку у музичному мистецтві (а

⁶У автобіографії знаходимо спогади Р. Тюрек про музичні заняття з Ш. Ісбін: «Наша робота була значною мірою зосереджена на комплексному вивченні мистецтва орнаментики, всебічному дослідженні його правил за найкращими трактатами XVII – XVIII століть, а також на інтеграції цих фактичних знань з різноманітними способами застосування цього масиву наукових даних у виконанні в типових музично-структурних контекстах. Музика Баха вимагає такого роду знань і художнього застосування» (Tureck, 2019a, с. 381).

саме, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, Р. Шумана, К. Сен-Санса та інших), знаходимо серед них вибрані клавіріні концерти великого Й.С. Баха та його сина К.Ф.Е. Баха, а також зразки фортепіанної спадщини, написані у ХХ столітті, та Фортепіанний концерт польського композитора Яна Радзинського (Jan Radzynski) (2018). Зроблений Г. Вайнберг-Татц запис «Хроматичної фантазії та фуги» Й.С. Баха⁷ дає підстави для проведення паралелей з однією з версій даного твору, записаною Р. Тюрек⁸. Порівнюючи два варіанти, можна відзначити схожість загального характеру виконання, що полягає у ясності та виразності побудови окремих мелодичних ліній та їх артикуляційній чіткості, з тією відмінністю, однак, що учениця (підґрунтям, певно, можуть бути її загальні репертуарні спрямування) доволі часто вдається до використання педалі гучності, що віддаляє її таким чином від бахівського звучного світу, який є звичним для її вчителя Р. Тюрек.

Окресливши базові стратегії творчої діяльності Р. Тюрек, вважаємо за потрібне встановити їх дотичність до традиційних чи інноваційних напрямів розвитку музичного мистецтва ХХ століття. Проте спочатку звернемося до термінології.

Так, термін «традиція» має у німецькому словнику «Duden» наступне значення: «те, що було розроблено та передано в історії, з покоління в покоління [в межах певної групи] через поведінку, ідеї, культуру і т.д. [і продовжує існувати]» (Duden, б. д. (b)). Натомість у британському словнику «Cambridge Dictionary» «традиція» розуміється як «переконавання, принцип або спосіб дії, якого люди в певному суспільстві чи групі продовжують дотримуватися протягом тривалого часу» (Cambridge Dictionary, б. д. (b)). Американський словник «Merriam-Webster Dictionary» розміщує такі дефініції терміну, як «культурна спадкоємність у соціальних поглядах, звичаях та

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=-K0sgJRPgfQ>

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=pPSzavvY4TM>

інституціях», а також «характерна манера, метод або стиль» (Merriam-Webster Dictionary, б. д.). Тож, коли ми кажемо про традиційний напрям, маємо на увазі митців, творчі настанови яких визначені шанобливим ставленням до минулого як основи для навчання та виховання наступних поколінь музикантів. Таких можна знайти фактично у будь-якій епосі. У якості прикладу згадаємо про протистояння веймарської та лейпцизької піаністичних шкіл. Що ж стосується саме XX – XXI століть, тут необхідно підкреслити впливовість романтичної гілки фортепіанного виконавства, традиції якої до сьогодні є актуальними й у педагогічній, й у концертній практиці. Саме в цій традиції остаточно утвердився ідеал універсального музиканта-виконавця, який, крім концертної, веде активну педагогічну та громадську діяльність, вербалізує власний творчий досвід. Усе це знаходимо у творчості Р. Тюрек.

Антонімом «традиції» є «інновація», яку «Cambridge Dictionary» тлумачить як «нову ідею чи метод» (Cambridge Dictionary, б. д. (а)). Більш розлоге визначення поняття пропонує словник «Duden», де воно трактується як «спланована та контрольована зміна, нововведення в соціальній системі шляхом застосування нових ідей та методів» (Duden, б. д. (а)). Зрозуміло, що тут йдеться про музикантів, творчі стратегії яких визначено запереченням традиційного, звичного, еталонного: від пошуку нових звучань та інструментів до відмови від тональної системи. Життєтворчість Р. Тюрек може слугувати чудовим прикладом того, як виконавці XX – початку XXI століть змінювали сталі уявлення про творчість, комунікацію з публікою тощо.

Таким чином, бачимо, що стратегії творчості Р. Тюрек базувалися на паритеті традиційного та інноваційного. Саме ця рівновага, на нашу думку, визначила особливе місце творчості піаністки у розвитку музичної культури XX – початку XXI століть.

Тож, проявом традиційного у творчій діяльності Р. Тюрек можна вважати, перш за все, захоплення творчістю Й.С. Баха та засоби її

популяризації (концертна, редакторська та лекторська практики). Також слід сказати про активну роботу, спрямовану на виховання слухацької аудиторії та систематизацію виконавського та педагогічного досвіду у науковому доробку. Зазначимо, що подібні методи широко використовувалися багатьма музикантами минулих століть (згадаємо тут про К. Черні, Ф. Ліста, Р. Шумана, Р. Вагнера, В. Ландовську та інших). Водночас, необхідно зазначити, що якщо для західноєвропейської культури того часу стратегія творчої діяльності, спрямована на популяризацію спадщини Й.С. Баха, була доволі традиційним явищем, то для Америки ХХ століття це стало справжньою інновацією.

Традиційною в контексті виконавської практики кінця ХІХ – ХХ століття можна вважати й тісну співпрацю Р. Тюрек з композиторами-сучасниками, джерелом натхнення для яких часто ставала фігура яскравої інтерпретаторки. Проте, водночас, необхідно зазначити, що минуле століття – це період, коли сучасна композиторська творчість дедалі менше привертала увагу виконавців, які віддавали (й до сьогодні віддають) перевагу класико-романтичному репертуару. Тож, тут творчість Р. Тюрек можна оцінювати двояко: з одного боку, як продовжувачки традицій, з іншого – як мисткині, чия діяльність є новаторською. Інновативним для виконавської практики ХХ століття, можна назвати також й спосіб досягнення клавірної спадщини Й.С. Баха, який пропагувала Р. Тюрек, а саме – опора на уртекст творів, що з появою редакцій у ХVІІІ відійшло на другий план.

Ще одним, надважливим для світової культурної спільноти другої половини ХХ століття, є створення інституції (Tureck Bach Institute) для просування музики великого кантора, а також обміну виконавським досвідом і дослідження творчості Й.С. Баха. Зазначимо, що такий формат знайшов своє продовження у деяких проєктах по всьому світу, які були створені з метою втілення аналогічних цілей (як, наприклад, Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck, який існує з 1991 року при Вищій школі музики

Любека та метою якого є популяризація музики Й. Брамса, а також підтримка виконавських та дослідницьких ініціатив, спрямованих на досягнення життя та творчості відомого німецького композитора). Проте, у 60-ті роки минулого століття одноосібне створення цілої організації інтерпретаторкою стало справжньою інновацією, що внесла зміни до традиційного переліку методів актуалізації творів композиторів виконавцями.

Інновативним у творчості Р. Тюрк можна вважати використання сучасного інструментарію як нового способу комунікації зі слухачем та (з поширенням телебачення) глядачем, а також як нового засобу для демонстрації універсальності творчих концепцій Й.С. Баха, що стало підґрунтям для інноваційної ідеї створення інструменту майбутнього – електронного фортепіано.

Висновки до Розділу 1

На матеріалі трьох видань («Української музичної енциклопедії», словника «Grove Music Online» та музичної енциклопедії «MGG») проведено порівняльний аналіз тлумачення понять «виконання» та «інтерпретація». Визначено, що ці два терміни, попри тісний зв'язок, різняться тим, що поняття «інтерпретатор» має глибше змістовне наповнення (аніж «просто виконавець»). Тут мається на увазі мислитель, який розкодує приховані у нотному тексті твору композитора змісти та наділяє їх новими сенсами, перебуваючи у певних часових та соціально-культурних обставинах.

Підкреслено важливість значення наукової діяльності вітчизняного вченого В. Москаленка, який вперше на теренах сучасної України ввів в активний обіг поняття «музичної інтерпретації» та окреслив її види: слухацька, редакторська, виконавська, композиторська, режисерська, технологічна та музикознавча, а також виконавське перекладення.

На підставі аналізу наукових праць XX – XXI століть розкрито сутнісні параметри, що впливають на формування стилю творчості інтерпретатора:

- історична епоха, що визначає генеральні художні настанови суспільства та особистості (за Т. Адорно, Н. Лебрехтом, І. Сухленко, Й. Хейзингою);
- культура як простір духовних практик та встановлення діалогу особистості зі Всесвітом (за Т. Глушук, О. Чеботаренко), власним «Я» та Богом (за Л. Шаповаловою);
- авторський нотний текст як поле діалогу з Іншим (за А. Берою, У. Еко, В. Москаленком, І. Сухленко);
- виразові засоби виконавства як основний елемент для формування стилю музичної творчості (за О. Катрич, В. Москаленком, І. Сухленко).

Розглянуто базові вектори виконавської творчості як одного із засобів комунікації. Серед них:

- «Виконавець – Світ», специфіка якого обумовлюється, крім іншого, типом психологічної установки (за К. Юнгом): інтровертним, тобто таким, що спрямований «всередину себе», та екстравертним – націленим на прямий контакт із навколишнім світом. На прикладі видатних виконавців Г. Гульда, М. Аргерих, В. Ландовської та Н. Арнонкурта, продемонстровано, що структура особистості інтерпретатора впливає на обрання ним основних та допоміжних видів діяльності, кількісні показники якої дозволяють визначити певного митця як універсального.
- «Виконавець – Виконавець» (або виконавська школа). Вектор важливий для формування та кристалізації індивідуального стилю як такий, що надає можливості обміну ідеями та синергетичного зв'язку

учасників творчого діалогу, але водночас, такий, що створює певні обмеження в рамках одного «мовленнєвого» середовища;

- «Виконавець – Композитор», що у більшості випадках передбачає існування мовних, часових та політичних суперечностей. Визначено, що вибір того чи іншого способу комунікації з Автором, принципів роботи з авторським нотним текстом залежить від сповідуваної Виконавцем стратегії творчої діяльності – реконструкції, інтегрувальної, актуалізуючої (за Ю. Ніколаєвською).

Наголошено на значенні впливу технічного прогресу на комунікативну систему музичного мистецтва ХХ століття, що має як позитивні (поширення, популяризація), так і негативні наслідки (перешкоджання повноті та цілісності сприйняття музичних творів, комерціалізація виконавського мистецтва).

Окреслено базові стратегії творчості Розалін Тюрек, діяльність якої була невід’ємною частиною музичного мистецтва ХХ – ХХІ століть. Такими є:

- популяризація творчого доробку Й.С. Баха, що включала виконання музики великого композитора у Європі та Америці, організацію тематичних концертів, редагування нотних видань тощо;
- активна громадська діяльність, що спонукала до створення у 1964 році Tureck Bach Institute (зараз – Tureck Bach Research Institute), основною метою якого стала робота з поширення бахівського доробку за допомогою концертної, лекторської та наукової діяльності;
- підтримка ініціатив, пропонованих молодшими поколіннями виконавців спадщини Й.С. Баха, а саме – сприяння започаткуванню у 2003 році конкурсу Tureck International Bach Competition for Pianists, організованого її колишньою ученицею Гольдою Вайнберг-Татц;
- узагальнення власного педагогічного та виконавського досвіду у вигляді письмових праць, а саме низки есе, нотаток та статей про творчість Й.С. Баха, а також тритомна праця «Вступ до виконання

Баха» («An Introduction to the Performance of Bach»), яка є квінтесенцією інтерпретаційних концепцій Р. Тюрєк;

- активна лекторська діяльність, спрямована на досягнення шляхів актуалізації творчого доробку Й.С. Баха;
- різнобічна концертна діяльність, яка включала в себе не тільки такі улюблені слухачами клавірні вечори Й.С. Баха, а й широкий спектр творів сучасних їй композиторів (А. Копленда, Л. Даллапікколи, Д. Даймонда, А. Шенберга, В. Шумана та інших);
- плідна співпраця з компаніями звукозапису, результатом чого стала розлога дискографія Р. Тюрєк;
- усвідомлення важливості ролі сучасних інструментів у музичному світі, активне їх просування у концертному житті (виконання творів Й.С. Баха на терменвоксі та різних моделях синтезаторів Moog) та на телебаченні (фільми «Бах на кордоні з майбутнім» («Bach on the Frontier of the Future»), «Радість Баха» («The Joy of Bach», 1978)), а також участь у створенні зразка першого в музичній історії електронного фортепіано (у кооперації з Х. Беніюффом);
- багаторічна педагогічна діяльність (професор Каліфорнійського університету (м. Сан-Дієго), Джульєрдської школи, Колумбійського університету, Школи музики у Маннесі, Філадельфійської консерваторії, почесний доктор Оксфордського університету в Англії).

Узагальнюючи, підкреслимо, що Р. Тюрєк можна визначити як універсальну особистість, творчі інтенції якої балансували на грані традиції та інновації. Це обумовило виняткове значення її масштабної діяльності, адже у той час, коли виконавське мистецтво було здебільшого орієнтовано на публіку, яка віддавала перевагу знайомому репертуару та традиційним формам комунікації, існувало не так багато митців, які використовували надбання

технічного прогресу (нові музичні інструменти, поширення звукозапису, розвиток телебачення тощо) для пропагування творчості в тому числі й сучасних композиторів.

РОЗДІЛ 2

ДІАЛЕКТИЧНІ ЗАСАДИ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ Р. ТЮРЕК: ТРАДИЦІЙНЕ ТА ІННОВАЦІЙНЕ

2.1. Принципи роботи Р. Тюрек з кодами барокового мистецтва

Перш за все, скажемо, що історія виконавського досягнення авторських музичних творів, що розпочалася з моменту розмежування функцій композитора та виконавця, поступово утворила умовний простір взаємодії індивідуальних естетичних настанов та наукових досліджень, спрямованих на їх досягнення. Цей простір постійно змінюється та розширюється, збагачуючись новими версіями давно відомих творів. Адже процес інтерпретування, що полягає у розкритті композиторського задуму, має безмежний потенціал розвитку. Про це, зокрема, пише Е. П'єтрочіні (Pietrosini, 2018), зауважуючи, що інтерпретативний ресурс музичних творів складають певні «невизначеності» (для виконавців інших епох) композиторського тексту.

Тож не дивно, що однією з характерних рис мистецтва ХХ століття, стає концентрація музичного життя навколо виконавців, творчість яких суттєво вплинула на переосмислення звукового та змістовного наповнення спадщини багатьох, у тому числі, барокових композиторів. При цьому ключовою постаттю в цьому процесі пошуку шляхів актуалізації творів докласичної доби, безумовно, є Й.С. Бах. Декілька хвиль музикознавчих досліджень, спрямованих на осмислення музичної риторики та символіки творів великого кантора, викликали появу нових редакцій, що фіксували базові параметри індивідуальних концепцій їх виконання. У цьому сенсі особливої уваги заслуговує творча діяльність Розалін Тюрек, досвід якої відображено у численних статтях про творчість Й.С. Баха, специфіку виконання на клавішних інструментах та підходи до інтерпретації музики великого композитора.

Так, важливою для розуміння стилю музичної творчості Р. Тюрек є книга «Вступ до виконання Баха. Прогресивна антологія клавірної музики» («An Introduction to the Performance of Bach. A progressive anthology of keyboard music») (Tureck, 1960), що є квінтесенцією її наукових пошуків. Це тритомна робота, у якій підсумовано тривалу працю з бахівськими нотними текстами та розкрито деякі таємниці з багатолітньої виконавської практики. Піаністка пропонує не просто власну редакцію творів Й.С. Баха, а справжній методичний посібник, що містить велику кількість цінних ремарок, підґрунтям яких є багаторічна науково-мистецька діяльність.

Р. Тюрек акцентує увагу читача на деяких особливостях сприйняття та виконання музики часів Бароко: орнаментики, туше, педалізації, аплікатури у контексті творчості Й.С. Баха; торкається засад реалізації контрапунктичної фактури, фактів з історії музики та розвитку клавішних інструментів, наводить відомості з життя великого органіста. Своє бачення шляхів інтерпретації цієї музики Р. Тюрек презентує за допомогою власних редакцій творів композитора: від найпростіших («Нотний зошит Анни Магдалени Бах», «Клавірна книжечка Вільгельма Фрідемана») до окремих номерів з клавірних сюїт та «Арії з варіаціями в італійському стилі».

Зазначимо, що гра самої Р. Тюрек ніколи не була сухою та формальною, тому вона писала, що занотовування багатьох нюансів (що є поширеним явищем у редакціях) обмежує уяву виконавців; підкреслювала, що не слід механічно наслідувати всі її зауваження, інакше музика перестане бути мистецтвом. На її думку, виконання нотного тексту має підкріплюватися відчуттями, які допоможуть краще зрозуміти музику та донести її зміст до слухачів. Тож, секрет успішного виступу криється не у механічному повторенні тексту, а у досвіді, інформації та проникливості (Tureck, 1960a).

Тож, спробуємо досягнути алгоритм вивчення бахівського доробку Р. Тюрек на прикладі «Вступ до виконання Баха. Прогресивна антологія

клавірної музики». Перш за все, привертає увагу те, що, подібно до українських викладачів, для першого знайомства Р. Тюрек обирає «Нотний зошит Анни Магдалени Бах», але в її випадку це обумовлено не тільки простотою фактури творів, а й тим, що на їх прикладі вона хоче сформувати уявлення учнів про основи самостійної роботи з нотними текстами великого композитора. Тож, аналізуючи п'єси збірки, Р. Тюрек знайомить учня з аплікатурними принципами, різними видами фразування, динаміки, орнаментики, форми, туше, та акцентує увагу на факторах, від яких залежить їх обрання, акцентуючи увагу й на звуковому образі інструменту: «... є різні можливості для співності звучання, для блиску та контролю над яскравістю й сухістю звуку, плюс безмежна різноманітність туше, що надає величезний потенціал для виконання клавірної музики Й.С. Баха на фортепіано. Відповідний стиль буде кристалізуватися за допомогою ерудиції, музичності та кращого розуміння цього інструмента» (Tureck, 1960a, с. 11).

У першій книзі тритомної праці Р. Тюрек представлено редакції таких творів:

- 1) Applicatio C-dur з «Клавірної книжечки Вільгельма Фрідемана» BWV 994;
- 2) Декілька п'єс із «Нотного зошита Анни Магдалени Бах»:
 - Хорал «Радість та мир» («Joy and peace») BWV 512;
 - Мюзет D-dur BWV Anh. 126;
 - Менует G-dur BWV Anh. 116;
 - Менует g-moll BWV Anh. 115;
 - Марш D-dur BWV Anh. 122;
 - Марш Es-dur BWV Anh. 127;
 - Полонез F-dur BWV Anh. 117a.

Проаналізуємо більш детально декілька п'єс зі збірки, порівнюючи їх з редакцією Бели Бартока (Béla Bartók), що вперше вийшла друком у 1956 році

(тобто за чотири роки до видання книги Р. Тюрек). Представник угорської композиторської школи, який, будучи автором фортепіанної школи для дітей під назвою «Мікрокосмос», написаної сучасною музичною мовою, створив редакторські версії 13-ти вибраних п'єс із «Нотного зошита Анни Магдалени Бах» Й.С. Баха:

- 1) Менует g-moll BWV Anh. 115;
- 2) Мюзет D-dur BWV Anh. 126;
- 3) Менует G-dur BWV Anh. 114;
- 4) Марш D-dur BWV Anh. 122;
- 5) Полонез g-moll BWV Anh. 119;
- 6) Менует B-dur BWV Anh. 118;
- 7) Менует c-moll BWV Anh. 121;
- 8) Марш G-dur BWV Anh. 124;
- 9) Менует a-moll BWV Anh. 120;
- 10) Полонез F-dur BWV Anh. 117a;
- 11) Марш Es-dur BWV Anh. 127;
- 12) Менует F-dur BWV Anh. 113;
- 13) Менует G-dur BWV Anh. 116.

Редакція Б. Бартока (Bach, 1956) вражає намаганням максимально точної фіксації «плану» виконання творів, текст рясніє артикуляційними, динамічними та темповими позначеннями. Це є характерним для творчості представників авангардних течій, проте суперечить загальним тенденціям мистецтва другої половини XX століття, коли вкорінюється практика використання уртексту, що до сьогодні є основою для роботи з текстами барокових композиторів.

Таким чином, редакції Б. Бартока та Р. Тюрек можна сприймати як фіксацію різних тенденцій у виконавстві та музичній педагогіці. Водночас, вибір конкретних номерів, на нашу думку, обумовлений специфікою

музичного мислення редакторів та їхньої творчої діяльності. Так, Б. Барток, вочевидь, тяжіє до п'єс, що втілюють образи руху (Менует, Полонез та Мюзет, Марш), тоді як для Р. Тюрєк основоположним є педагогічний аспект: поступовий рух від найпростішого до більш складного. Саме тому, перший номер її редакції – це *Applicatio* з «Клавірної книжечки Вільгельма Фрідемана», до якого вона надає наступний коментар: «Цей невеликий навчальний твір, перший у книзі Фрідемана, на найелементарнішому рівні знайомить зі стилем аплікатури, орнаментикою та динамікою, необхідними для виконання музики Баха» (Tureck, 1960a, с. 12). У якості ж твору для завершення вивчення «елементарного рівня» музики Й.С. Баха Р. Тюрєк віддає перевагу Полонезу F-dur, наголошуючи на важливості розуміння історії даного танцю та надаючи відомості про способи виконання арпеджованих акордів й орнаментики, характерних для XVII – XVIII століть. Погоджуємося із твердженням авторки про те, що найскладнішим та найважливішим тут є відтворення стилістики барокового мистецтва, яку у повній мірі зафіксувати у нотному тексті неможливо: «Атмосферу і манеру виконання можна, в кращому випадку, лише окреслити за допомогою темпових позначень, але ніколи не занотувати. Таким чином, правильності недостатньо; потрібна атмосфера і відчуття стилю, щоб втілити його в життя і передати його значущість» (Tureck, 1960a, с. 12).

Також, звернемо увагу на той факт, що в редакції Б. Бартока ми знаходимо вказівки щодо використання демпферної педалі (у Марші G-dur, Марші Es-dur, а також у Менуеті G-dur). Тут важливо підкреслити, що стильові пошуки Б. Бартока (піаніста та композитора) відбувалися у площині, що суттєво відрізнялася від музичного простору, в якому протікала творча діяльність Р. Тюрєк. Наслідуючи романтичні традиції Ф. Ліста, він позиціонував себе як композитор національний, тому надвиживим для нього було збереження та популяризація традицій Угорщини: «Фольклористична

діяльність стала виразником його пантеїстичних поглядів, які він висловлював публічно: на ній зосередились усі творчі завдання композитора, оскільки від початку польової праці він вже не відокремлював народну музичну творчість від своєї, вважав себе її часткою, підпорядкував власну думку ідеалам національної традиції. У концепції його творів завжди відчутне етичне підґрунтя: розмежування Істини та несправедливості – зла, що стосувалось соціальних устроїв його історичного часу. Коли Барток усвідомив, що існує дещо первинне, невичерпне, апріорне – традиційна музична угорська культура – він почав її вивчення на засадах систематизації, класифікації та збереження» (Геді, 2021, с. 8). Зрозуміло, що це не могло не вплинути на звуковий образ фортепіано Б. Бартока, на те як він трактував акустичні та динамічні його можливості.

Водночас, аналіз виконавської творчості Б. Бартока, зокрема, його версій клавірних сонат Д. Скарлатті (в інтернеті можна знайти записи наступних з них: K.427 (L.286), K.212 (L.135), K.537 (L.293), K.70 (L.50) та K.538 (L.293)), показує, що неонапрямки також не були йому чужими. Саме тому А. Геді зазначає, що одним із принципів індивідуально-виконавського стилю Б. Бартока було «просторове розмежування фактури, коли один звуковий шар навмисно “відсуває на другий план” нетематичні голоси» (Геді, 2021, с. 7), що є однією з засад виконання творів, написаних за часи епохи Бароко.

Проаналізуємо більш детально декілька прикладів з редакцій Р. Тюрєк та Б. Бартока «Нотного зошита Анни Магдалени Бах», й почнемо з найбільш популярного номеру – п'єси «Мюзет» **D-dur BWV 126**, що відома вітчизняним музикантам під назвою «Волинка». Готуючи учнів до сприйняття твору, Р. Тюрєк дає наступний коментар: «Мюзетом називали різновид волинки. Музика, написана під цим заголовком, завжди містила імітацію басового органного пункту. Це надзвичайно простий приклад мюзету, повторювані басові ноти відтворюють яскравий зв'язок з органом та несуть

головну відповідальність за заголовок. Верхній нотний стан було транспоновано з ключа До (як було в оригіналі); бахівський розмір було збережено. Уявіть іграшкові інструменти, що грають цю маленьку п'єсу у підкресленому (чіткому) характері <...> Зазначені акценти є мініатюрними і повинні залишатися в рамках твору, який є мініатюрним у всіх відношеннях. Але це смілива, а не боягузлива мініатюра» (Tureck, 1960a, с. 15). Таким чином, Р. Тюрєк спрямовує музикантів до праці у бароковій традиції. Б. Барток, на противагу, акцентує увагу на тих параметрах твору, що наближають цю музику до народних джерел, намагаючись підкреслити притаманне волинці низьке гулке звучання, зокрема, через позначку *pesante* октавних стрибків у нижньому регістрі.

Різним є підхід й до темпових вказівок: Б. Барток додає позначення *Allegretto* (чверть дорівнює 88), а Р. Тюрєк - лише метрономічний показник - чверть дорівнює 66-67, що, на нашу думку, більше відповідає просторово-часовому сприйняттю епохи Бароко.

Кардинально відрізняється й пропонований Б. Бартоком та Р. Тюрєк динамічний план:

- у першому періоді Б. Барток залишається на *f*, додаючи при цьому *sf* на перших долях повторюваного мотиву з першого такту (4 рази, відповідно) та *crescendo* й *diminuendo* у 3-му та 4-му тактах (див. Додаток В, №1), тоді як Р. Тюрєк пропонує грати всі вісім тактів на *mf*, при чому за їх повторення у американки дзеркальна динаміка (*pp* та *una corda*), що більше відповідає естетичним засадам мистецтва Бароко (див. Додаток В, №2);
- у середній частині у Б. Бартока більш контрастна динаміка, а закінчується розділ у двох редакторів по-різному (у Р. Тюрєк на *f*, а у Б. Бартока на *ff*, що є не надто характерним для барокової літератури);

- заключне репризне проведення угорський композитор вирішує не змінювати по відношенню до початкового, а от Р. Тюрєк, враховуючи, що це кінець твору, поступово робить тихіше, пишучи спочатку *mf*, а потім *p*, додаючи ремарку *poco rallentando*⁹.

Окремої уваги заслуговує артикуляція. Порівнюючи дві редакції, ми бачимо протилежні вказівки, спрямовані на досягнення іншого за змістом результату. Згідно з настановами Б. Бартока, виконавцю пропонується широкий спектр артикуляційних позначок (використання прийомів *legato*, *staccato*, *tenuto*, *marcato*, окремо та у поєднанні між собою, акценти). А у Р. Тюрєк ліг, фактично, немає, лише у декількох місцях помічаємо позначки *tenuto* (12 у обох регістрах) та акценти (4); натомість партитура рясніє позначками *staccato*, що створює відчуття легкості та є відбитком її концепції твору, описаної вище.

«Марш» **Es-dur BWV 127** у редакції Р. Тюрєк супроводжується такими нотатками: «Перед останньою нотою цього твору вказано коротке дихання, яке слід використовувати лише в повторі для фіналу. Воно (дихання) замінює звичайне *ritard.*, яке не підходить для багатьох бахівських творів та занадто часто механічно (автоматично) застосовується у кінці кожної п'єси. Зверніть особливу увагу на відчуття *staccato* та ліги у межах довгих періодів, уникаючи таким чином уривчастості виконання. Верхній нотний стан було транспоновано з ключа До» (Tureck, 1960a, с. 20).

Проаналізуємо більш детально відмінності редакцій «Маршу» Б. Бартока та Р. Тюрєк. Відчуття темпу у обох музикантів є приблизно однаковим. Позначення метроному на початку виглядають наступним чином: Б. Барток –

⁹ Підкреслимо, що таке рішення дивним чином нагадує вказівки до бахівських творів К. Черні (Carl Czerny), чий редакції справедливо вважаються прикладом нерозуміння естетики барокової музики. Темпова свобода та рясні динамічні нюанси більш притаманні романтичній культурі, про що Р. Тюрєк, безумовно, знала, свідомо порушуючи ті принципи, що сама пропагувала. На наш погляд, це може бути пояснено тим, що завдання захопати у музику Й.С. Баха, зробити її зрозумілою для дітей було для неї більш важливим, ніж формальне дотримання принципів історично поінформованого виконавства.

«половинна 63», Р. Тюрек – «чверть 112-126». Проте остання пропонує виконавцям більшу свободу у виборі загального темпу твору, схилиючись при цьому у бік уповільнення.

Редактори по-різному трактують й динамічний план твору. При цьому у Р. Тюрек він більш контрастний: друга частина «Маршу» різниться за динамікою при повторі (на початку за другим разом *p* замість *f*, а наприкінці навпаки з'являється *f*). Б. Барток дотримується протягом усієї п'єси динаміки у діапазоні *mp – f* (за винятком єдиної позначки *p* у другому такті другого розділу п'єси). У його партитурі знаходимо багато акцентів в обох голосах, що підкреслює основну ідею твору, а також хвилі динамічного наростання у вигляді короткого та довгого *crescendo*, що створює ефект наближення ходи.

Р. Тюрек, на противагу, використовує артикуляцію для наближення «Маршу» до клавесинного варіанту звучання. Звідси – велика кількість артикуляційних позначень: *staccato*, мікроліги тощо. Вона доволі претензійно розшифровує орнаментику, по-своєму групує ноти та наближає виконання до щедро оздоблених прикрасами п'єс французьких клавесиністів, що надає твору особливої делікатності та шарму.

«Марш» у редакції угорського композитора, на наш погляд, виглядає простіше та конкретніше, з підкреслено гострим басом, у партії якого зустрічаються поодинокі ліги, та з артикуляційно цікавішим верхнім голосом, що, разом, підкреслює жанрові засади п'єси. На нашу думку, у такій концепції звучання п'єси викликає асоціації з духовим оркестром.

Р. Тюрек залишає органний пункт у нижньому голосі без змін, як його було записано композитором (див. Додаток Г, №1), а Б. Барток видозмінює його, записуючи у вигляді спадаючих октав (такти 16-17) (див. Додаток Г, №2). Відмітимо, що у Б. Бартока друга частина повторюється від початку до кінця без змін, а у Р. Тюрек останній такт має інший вигляд при повторі: вона додає те саме «дихання», про яке згадує у коментарі до п'єси, та «прикрашає»

останню ноту твору, досягаючи таким способом ефекту завершеності (див. Додаток Г, №3).

Вивчення «Менуету» **G-dur BWV Anh. 116** Р.Тюрек пропонує розпочати з роз'яснення загального та внутрішнього фразування твору, наданого нею (див. Додаток Г, №1), та з порад щодо того, як впоратися з його реалізацією під час виконання: «Вперше довші періоди позначені в партитурі довгими позначками фраз. Зверніть увагу, що п'єса складається з двотактових і чотиритактових періодів. Довгий період і внутрішнє фразування повинні бути повністю інтегровані один з одним. Щоб досягти успіху в цьому, постійно слідкуйте за тим, щоб внутрішнє фразування в обох голосах було ретельно розмежоване, і в той же час, щоб сенс кожної фрази був єдиним в межах довгого періоду. Початок кожної довгої фрази є природним моментом для ритмічного дихання. Це не означає відставання в часі чи повну перерву. Це повинно відчуватися так само, як і природне фізичне дихання» (Tureck, 1960a, с. 16).

Підкреслимо, що цей коментар є ще одним підтвердженням щодо методичного підґрунтя формування тюрековської редакції «Нотного зошити Анни Магдалени Бах». Зокрема, тут йдеться про послідовність вивчення окремих параметрів музичної фактури (у даному випадку – фразування, акцент уваги на яке, з'являється лише у четвертій за номером п'єсі з книги). З приводу ж використання артикуляційних прийомів (а саме, *staccato*), Р. Тюрек зазначає наступне: «Характер цього менуету елегантний і ніжний. Стаккато не порушує ліричної якості довгої лінії; воно міститься в співочій лінії. Ніжне стакато, не надто коротке і чітке, буде тут найбільш доречним» (Tureck, 1960a, с. 16).

Іншу версію бахівського «Менуету» пропонує Б. Барток, особливості задуму якого унаочнено вже на рівні обрання метроритму (у Б. Бартока – чверть дорівнює 112, у Р. Тюрек – 88-96) та продовжено в рішеннях щодо артикуляції та динамічного плану. Перед нами яскрава палітра артикуляційних

прийомів (*legato*, *staccato*, акценти, *tenuto*) та вимоги щодо використання акустичного ресурсу демпферної педалі (такти 2, 4, 5, 6, 10, 12, 13, 14, 18, 20, 29, 30, 31, 34, 36, 37 та 38). Р. Тюрєк також рекомендує при повторах у тактах 1, 17 та 35 застосовувати педаль *una corda*, розширюючи таким чином тембровий потенціал твору та апелюючи до барокового мистецтва, де клавійно-струнні інструменти мали дві (та навіть три) різні за динамікою клавіатури. Цікавим редакторським рішенням є й пропозиція щодо можливої варіативності динаміки (у тактах 17, 19, 21 та 29) (див. Додаток Г, №2)), що має продемонструвати починаючим виконавцям бахівської музики невичерпність підходів до її трактування.

З приводу рішення динамічного плану «Менуету» в редакції Б. Бартока, звернемо увагу на широту діапазону (від *f* на початку п'єси до *pp* у другому розділі перед репризою) та використання зростань та спадів, зображених у нотному тексті за допомогою позначок *crescendo* та *diminuendo*, що не є характерним для барокових творів, проте продовжує традицію редагування бахівських творів, започатковану К. Черні. Тоді як у Р. Тюрєк знову спостерігаємо доволі обмежені коливання даного параметру (від *p* до *mf*), а також зміну динаміки при повторах (наприклад, у такті 1 – *mf* за першим разом та *p* у.с. при повторі). І якщо піаністка у першому розділі твору залишається або на *mf*, або на *p*, то угорський композитор у тому ж самому фрагменті має цілих 5 позначок (*f* – *p* – *f* – *p* – *mf*) (див. Додаток Г, №3).

Характерним для концепції Р. Тюрєк є й мінімальне використання орнаментики (короткі трелі у тактах 8, 32, а також мордент на останньому звуці твору при повторі), що додає «Менуету» граціозності. Слід звернути увагу й на те, що у редакціях Б. Бартока та Р. Тюрєк є текстові розбіжності: у такті 24 угорський композитор пропонує грати «ре-дієз», тоді як американська піаністка перед тією самою нотою пише «бекар» (див. Додаток Г, №4). Підкреслимо, що саме версія Р. Тюрєк відповідає тому, що було написано

композитором, що підтверджується уртекстом твору. Таким чином, можна стверджувати, що, працюючи з рукописами, американська піаністка намагалася максимально наблизитися до авторського задуму.

Цікавим і важливим для нашого дослідження є те, що Р. Тюрек не просто створила редакцію «Нотного зошиту», але й зафіксувала власне його виконання. Записи були зроблені у 1956 – 1960 роках та видані разом із деякими іншими клавірними творами Й.С. Баха. Слід підкреслити, що знані на весь світ піаністи-бахіанці (такі як Ф. Бузоні, Г. Гульд, В. Ландовська) не зверталися до п'єс даного циклу, віддаючи перевагу більш масштабним творам великого композитора. Зокрема, у вільному доступі є записи двох томів ДТК, концертів (дехто записує всі концерти за участю клавіру, дехто лише декілька), «Гольдберг-варіацій», партит та сюїт, фантазій та інших клавірних творів Й.С. Баха. Маємо констатувати, що знані музиканти ХХ століття переважно звертали увагу на більш складні за змістом та викладенням частини «Клавірних вправ» та на твори, де можливо виявити більш наочно продемонструвати оригінальність виконавської концепції.

Проте, починаючи ж з кінця ХХ століття з'являються виконавці, які записують на платівки або розміщують у мережі «Інтернет» записи з «Нотного зошита» й подібних йому циклів, що були призначені для виконання юними музикантами-початківцями, яким ще доведеться пройти шлях до складних поліфонічних творів Й.С. Баха, поліфонічних епізодів у творах Л.В. Бетховена та композиторів-романтиків. У якості прикладу наведемо творчість бразильського піаніста та диригента Жоао Карлоса Мартінса (Joao Carlos Martins), який записав повне зібрання клавірних творів Й.С. Баха, у тому числі й «Нотний зошит Анни Магдалени Бах» у трьох версіях (1983, 1984 та 1994 років відповідно). Підкреслимо тут, що в цьому випадку він у певному сенсі наслідує традиції Р. Тюрек.

Важливий момент при зверненні до «Нотного зошита Анни Магдалени Бах» – це те, що збірка є одним із найвідоміших прикладів формування традиції написання композиторами музики, призначеної для дітей. У музичному світі існують різні виміри дитячої музики: перший пропонує репертуар для прослуховування, який не є легким у виконанні, але має яскраву образну сферу та завдяки цьому легко сприймається юними слухачами; другий розкриває різнобарв'я музичної літератури для виконання дітьми з різними технічними можливостями та рівнем музичного мислення. Про це, зокрема пише китайська музикознавиця Чжулін Хуан: «саме поняття дитячої фортепіанної музики двозначне; воно передбачає, з одного боку, твори для дітей, з іншого – твори про дітей. У першому випадку йдеться про педагогічний репертуар, у другому – про відображення у свідомості зрілих майстрів дитинства як феномена. Між ними немає непрохідної межі, тому що незалежно від цілей створення дитячої музики в ній розкривається сучасне розуміння дитинства, і відмінності, отже, визначаються рівнем її осягнення і комплексом професійних завдань, що виникають при відтворенні того чи іншого опусу» (Хуан, 2009, с. 4). Проте саме «Нотний зошит Анни Магдалени Бах» – це музика не про дітей, а для них, їхнього професійного навчання.

Повертаючись до виконання Р. Тюрек, підкреслимо, що вона дотримується власних ремарок і редакторських позначень при виконанні тих невеличких п'єс із «Нотного зошита», які обрала для аналізу у своїй книзі. Її гра відрізняється витонченістю, цікавою орнаментациєю та мінімальним використанням педалі. За допомогою артикуляції вона наближається до клавесинного звучання, хоча динамічна та звукова палітра репрезентує її улюблений інструмент – фортепіано – якнайкраще. Сама виконавиця пише про це так: «Фортепіано може бути застосовано до різних стилів та звучань, і це залежить від виконавця, який здатен дослідити та втілити їх. Техніку виконавця можна розвивати для того, щоб відповідати будь-якому музичному

стилю. Таким чином, відповідальність лежить на виконавці, а не на інструменті, якщо чогось не вистачає у виконанні музики Й.С. Баха на фортепіано» (Tureck, 1960a, с. 10).

В акустичному плані Р. Тюрек орієнтується саме на дитяче виконання, про що свідчать динамічні градації, які за звучанням не виходять за межі f (хоча в її редакціях іноді можна побачити і ff), широке використання прийому *staccato*, що імітує дотик маленьких пальчиків до інструмента.

Р. Тюрек пише, що ці маленькі за розміром п'єси дуже добре підходять для початку вивчення бахівських клавірних творів, адже мають відносно нескладну фактуру та легкі для сприйняття. До того ж, вони найбільш показові для перших кроків у вивченні структури творів великого кантора.

Друга частина книги «Вступ до виконання Баха» – екватор вивчення бахівського клавірного письма за Р. Тюрек, котра пропонує піаністу, який продовжує своє навчання, перейти до наступної сходинки в досягненні інтерпретації бахівських клавірних творів – контрапункту. У книзі надано додаткові відомості про орнаментику, фразування, аплікатуру та принципи використання педалі у творах Й.С. Баха. Р. Тюрек акцентує увагу на таких параметрах: відповідне мислення, пам'ять, константні мотиви та вибір доречного фразування під час гри поліфонічних структур. Завершуючи книгу, піаністка торкається особливостей будови та базових правил виконання фуги.

Як і в першій частині книги, Р. Тюрек розміщує поліфонічні твори у порядку зростання кількості контрапунктуючих голосів, поступово ускладнюючи завдання для піаністів:

- Інвенція C-dur (двоголосна) BWV 722;
- Фантазія g-moll (триголосна) BWV 917;
- Прелюдія та fuga a-moll (чотириголосна) BWV 895.

Для початку Р. Тюрек обирає **Двоголосну інвенцію C-dur BWV 722** як найпростіший і найбільш показовий у цьому сенсі твір. Порівнюючи редакцію

піаністки та уртекст Інвенції можна помітити, що Р. Тюрек доволі рясно додає фразування (як дрібне, внутрішнє, так і для довгих фраз), розшифровує невелику кількість вказаної автором орнаментики, додає динамічні відтінки. Також американка оздоблює тонічний акорд у заключному такті, що є характерним для барокових кадансів.

Підкреслимо ще раз, що робота інтерпретатора – це, фактично, процес розкриття та реалізації прихованих у нотному тексті смислів. Саме тому В. Москаленко визначає нотний текст твору наступним чином: «Нотний запис ми віднесемо до групи текстів-кодів. Для того, щоб стати музичним звучанням, такий запис потребує розкодування» (Москаленко, 2013, с. 90). Процес подібного розкодування передбачає, що виконавець має уявлення про всю сукупність знаків та символів, за допомогою яких композитори певної музичної епохи фіксували специфічні музичні змісти. Дуже цінним у випадку з Р. Тюрек є те, що ми маємо змогу не тільки проаналізувати особливості її задуму як редакторки (варіанти розшифрування авторських сенсів), але й почути те, чи дотримується вона його у виконавській діяльності. У результаті цього порівняння ми бачимо, що інтерпретаційний процес триває і звуковий текст трохи відрізняється від того, що ми бачимо в нотах.

Так, при виконанні загальне фразування витримується, але більш дрібне зазнає змін, а саме: тема розробляється протягом прелюдії та урізноманітнюється артикуляційно та фразувально при проведенні у різних голосах. Ця артикуляційна відмінність голосів яскраво презентує їх переклички, дозволяючи відчувати просторову перспективу твору¹⁰. І. Сухленко характеризує інтерпретацію Інвенції Р. Тюрек наступним чином: «Насправді ж версія піаністки – це своєрідний сплав традицій: темпові нерівності, сповільнення наприкінці п'єси, велика кількість динамічних нюансів –

¹⁰ <https://youtu.be/HTio1Jel3bA?si=BgYUUI39h5X97q7A>

спадщина К. Черні; просторове розуміння, контрастне співставлення регістрів, наративність інтонації – це те, що привніс у усвідомлення музики Й. Баха Ф. Бузоні; подрібнене фразування й артикуляційне протиставлення голосів – це заслуга автентичного напрямку. Говорячи про “звуковий образ інструмента”, можна стверджувати, що Р. Тюрек не орієнтується на звучання клавесина. Навпаки, м’який дотик і логічне інтонування широкого дихання нагадують нам про те, що основною вимогою поколінь фортепіанних педагогів було досягнення зв’язного виконання. У трактуванні Р. Тюрек інвенція з простого мажорного екзерсису перетворюється на пастораль, такий собі спогад про минуле. Результат – надзвичайно цікава, жива, сучасна версія бахівської музики» (Сухленко, 2015, с. 55).

Піаністка також пропонує власне аранжування Інвенції: вона розробила вправу для розвитку гнучкості двоголосного мислення (Додаток Д) і розмістила її в книзі, одразу після оригінальної версії. Голоси в ній обернені таким чином, що лінія, яка в оригіналі з’являється у сопрано, – в басу, і навпаки. Р. Тюрек пише, що важливо, щоб наймолодший виконавець вчився вільно володіти хоча б простими поліфонічними прийомами, що стане першим кроком на шляху навчання контрапунктичному мисленню.

Р. Тюрек рекомендує вивчити обидві версії Інвенції та грати по черзі, зі вказаними нею фразуванням і динамікою.

Фантазія g-moll (триголосна) BWV 917. На початку книги, у Змісті, Р. Тюрек звертає увагу на невизначеність авторства «Фантазії»: «Питання справжності Фантазії соль-мінор залишається відкритим. Це може бути юнацький твір чи копія твору іншого композитора, можливо з правками Й.С. Баха. Тим не менш, ім’я Й.С. Баха вписано в рукописі даного твору» (Tureck, 1960b, с. 3).

У розділі «Додаткові примітки про фразування» Р. Тюрек розтлумачує важливість проходження виконавцем «Фантазії», адже цей твір «висуває

істотні вимоги» щодо розвитку поліфонічного мислення учня, а також може стати надійним фундаментом для розвитку гнучкості та легкості у здійсненні вертикального та горизонтального фразування. Доволі детально Р. Тюрєк аналізує «Фантазію» вже у розділі «Як навчитися грі контрапунктичних структур», вбачаючи в ній «наріжний камінь» своєї тритомної праці, бо вона у ясній та простій формі презентує розмаїття засобів контрапунктичного фразування, котрі потрібні для більш складних форм з трьома й більше голосами та фуг.

Р. Тюрєк дає рекомендації з вивчення та розуміння фразувальної структури твору, редагуючи авторський нотний текст. Наприклад, говорячи про наявність трьох головних мотивів у «Фантазії», вона позначає їх у редакції цифрами у порядку їх появи у творі. Також авторка наголошує на складності визначення доречного фразування музики Й.С. Баха та надає декілька варіантів фразування першого та третього мотивів (Додаток Е). Піаністка пише про те, що в даному випадку внутрішнє фразування провокує наявність декількох його варіантів, а вибір того чи іншого з них залежить від уподобань виконавця та його майстерності: «Добра обізнаність про спосіб розвитку всього твору дуже допоможе в остаточному виборі [фразування]» (Tureck, 1960b, с. 16). Також Р. Тюрєк додає вказівки про необхідність відчуття відношення внутрішніх частин до постійних мотивів і другорядного матеріалу, що повторюються протягом усього твору. Підсумовуючи вищесказане, вона нагадує музикантам про фундаментальне правило, якого слід дотримуватися виконуючи контрапунктичні жанри музики: обраний виконавцем варіант фразування мотивів має бути збережений протягом всього твору.

На завершення, Р. Тюрєк ділиться рекомендаціями з приводу орнаментики, мотивної структури твору й наполягає на тому, аби піаніст, граючи, зберігав запропоновану динаміку аж до тих моментів, де вказана її зміна.

Порівнявши виконання «Фантазії» Р. Тюрк (1982) та Г. Гульда (1997), можна виявити декілька ключових моментів. Незважаючи на те, що у своїх коментарях до «Фантазії» Р. Тюрк надає три різних варіанти фразування третього мотиву, на запису вона грає четвертий, якого дотримується протягом усього твору¹¹. Порівняно з розбіжностями між редакцією та виконанням Інвенції C-dur, у випадку з «Фантазією» (окрім фразування третього мотиву) нічого не привертає уваги: штрихи та динаміка виконані точно за текстом редакції. Артикуляційна природа твору, знову ж таки, бере початок у клавесинному образі інструменту.

Виконавська версія Г. Гульда очікувано має оригінальне вирішення, що чутно буквально з першої ноти¹². У Р. Тюрк вона прикрашена за допомогою морденту, а Г. Гульд її оспівує, перетворюючи прикрасу в мелодичний елемент. В цілому ж, у виконанні «Фантазії» Г. Гульдом можна виокремити такі основні принципи:

- увиразнення кожної ноти («зернистість» артикулювання);
- мотивна розробка;
- відмінність в артикулюванні протиставлених голосів у секвентних зворотах.

Темпи виконання також різняться: Г. Гульд грає повільніше за Р. Тюрк (2 хвилини 56 секунд та 1 хвилина 56 секунд відповідно). Загальний динамічний план обох виконавців співпадає.

Г. Гульд використовує педаль як колористичний та динамічний засіб (т. 27), а також *legato* в епізодах із виходом на динаміку *f*. Такти 42-44 грає занадто романтизовано, виходить за рамки барокового стилю виконання.

Наступним твором, який детально аналізує Р. Тюрк, є **Прелюдія та fuga a-moll BWV 895**. Ще у Змісті вона робить примітку, аналогічну примітці

¹¹ <https://youtu.be/rmOvEJJbzpg?si=F1IDPqxHCggdGiyy>

¹² https://youtu.be/FQVcWygRBV8?si=q_2xWLZVARdfgq0c

до «Фантазії» соль-мінор – про справжність авторства Прелюдії та фуги: «І знову ім'я Й.С. Баха з'являється в рукописі. Справжність також була поставлена під сумнів, але цей твір, на мою думку, майже без сумніву його власний, чи, принаймні, твір іншого композитора, який було використано як зерно й повністю перероблено Й.С. Бахом» (Tureck, 1960b, с. 3).

Наводячи коментар до Прелюдії, Р. Тюрек говорить про «свободу» виконання, про необхідність дотримання написаних композитором тривалостей у грі вільних речитативів і каденцій (це стосується перших двох тактів прелюдії). Граючи такі фрагменти, необхідно відмовитися від математичного ділення тактових рисок, але зберегти ритмічні співвідношення. Також піаністка знову наводить у редакції нот альтернативні приклади внутрішнього фразування й ділиться власними секретами інтерпретації з приводу найбільш доречного на її думку розділення фактури деяких фрагментів Прелюдії між руками.

Розбір Фуги наповнений ремарками про структурний розвиток, важливість розмежування звучання імітацій, як артикуляційно й динамічно, так і, насамперед, безпосередньо у свідомості виконавця.

Отже, порівняємо знов дану Прелюдію та фугу у виконаннях Р. Тюрек¹³ та Г. Гульда (1980)¹⁴. Американська піаністка активно користується педаллю, але, не зважаючи на це, артикулює досить чітко. Ми маємо можливість подивитися відеозапис Прелюдії та фуги, тому можемо зробити аналіз виконавської пластики Р. Тюрек: вона робить багато ковзаючих рухів на клавіатурі, що дозволяє звукові «летіти вгору», а не «залишатися в інструменті». Ореол звучання нагадує клавикорд або орган.

¹³ <https://youtu.be/DmX3ALZ5An4?si=iioZ2TwkKtLPslPR>

¹⁴ <https://youtu.be/kWntrZ13WX4?si=oQTR3lzbZ3k2ibEu> ,
https://youtu.be/62PoBhvpOvE?si=4tr54iSd2_5ZRV3M

На відміну від Р. Тюрек, Г. Гульд імітує клавесинне звучання, дуже чітко артикулює кожную ноту так, ніби він грає на цьому старовинному інструменті, додає багато орнаментики, чим наближається до стилю епохи Бароко. Темп виконання швидший, ніж у Р. Тюрек¹⁵.

У третій книзі Р. Тюрек завершує подорож світом поліфонії. Тут вона говорить про рукописи й видання бахівських творів, розкриває нові аспекти аплікатури, динаміки, орнаментики, використання педалі. Зміст даної книги складає робота з циклічними жанрами – сюїтами (де американка опрацьовує окремі номери) та варіаціями. А саме:

- Сюїта f-moll BWV 823 (Прелюдія, Сарабанда та Жига);
- Сюїта A-dur BWV 824 (Алеманда, Куранта та Жига);
- Арія та 10 варіацій в італійському стилі BWV 989.

Своєрідною кульмінацією тритомника Р. Тюрек є **«Арія з варіаціями в італійському стилі» BWV 989**, що не дивно, адже цей твір є одним із найяскравіших прикладів специфіки клавірного мистецтва Бароко, справжнє осягнення якого можливе тільки тоді, коли інтерпретатор вірно розуміє музичні коди тієї епохи. З цієї точки зору проаналізуємо інтерпретаційну версію бахівської «Арії з варіаціями в італійському стилі», запропоновану Р. Тюрек, підкресливши ще раз, що йдеться про два її види: редакторську та виконавську.

Інтерпретаційний потенціал «Арії» багато в чому визначений самим композитором, вказівки якого привертають увагу виконавця одразу до декількох кодів. Перший з них криється вже у жанровій назві твору. Виникає питання видової приналежності цієї арії: який саме її тип мав на увазі композитор?

¹⁵ Загальний час виконання Прелюдії та фуги Р. Тюрек – 3 хвилини 52 секунди, Г. Гульда – 3 хвилини 12 секунд.

Простежуючи часову еволюцію цього жанру, визначимо періодизацію її розвитку, спираючись на дослідження німецьких музикознавців В. Руфа (Wolfgang Ruf), С. Леопольд (Silke Leopold), Х. Люнінг (Helga Lühning) та Х. Шнайдера (Herbert Schneider) (Ruf, Leopold, Lühning, & Schneider, 1994):

- 1) XV–XVI століття – мелодичне декламування строфічних текстів з виписаним ритмічним малюнком (строфічна пісня).
- 2) XVII століття – в основі розвитку жанру лежать дві моделі: 1) *Aria per cantar Sonetti* або *Aria da cantar Ottave*; 2) *Aria di Romanesca* чи *Aria di Ruggiero*. Широку популярність також мали арії на *basso ostinato* (опери Я. Пері, А. Гранді, С. Ланді), проте значна кількість композиторів все ж таки мислили даний жанр як строфічну пісню (втім, це не стосувалося опер, автори яких орієнтувалися переважно на італійську традицію). Водночас набували розповсюдження арії з інструментальними рітурнелями, що сприяло більшій структурованості форми та її розширенню. Згодом цей фактор став основоположним для появи арії *da capo*.
- 3) XVII – XVIII століття – це також час розквіту оперної арії, яка вплинула й на розвиток духовної та камерної музики. У цей період, відзначений усталенням опери-*seria* та кристалізацією школи бельканто, на перший план виходить вокальна віртуозність, що, втім, призводить й до схематизації жанру. Саме в *opera-seria* арія набула статусу домінантного жанру музичної вистави, що відкрило нові шляхи для її розвитку. В операх К. Монтеверді (Claudio Monteverdi), Л. Россі (Luigi Rossi), Ф. Каваллі (Francesco Cavalli), А. Честі (Antonio Cesti) остаточно затверджується форма великої 3-частинної арії (*aria da capo*). Водночас, під впливом теорії афектів, жанр арії набув нових градацій:

- Aria di mezzo carattere (відносно коротка, з малим складом інструментального супроводу та невеликою кількістю орнаментики, з позначеннями *Larghetto*, *Andantino* чи *Allegretto*);
- Aria cantabile (повільна та мелодійна);
- Aria parlante (лаконічна та декламаційна);
- Aria di bravura (призначалася для імпровізацій та показу віртуозного володіння голосом).

Також загальновідомими були *Aria di portamento*, *agitata*, *infuriata*, *Aria di smania* и *d'agilità*, *Cavatina* та *Rondo*.

- 4) XIX століття — час появи нових видів арії: арієтти, каватини, арії-рондо, арії-стретто, кабалетти, периг'єри, болеро та інших.
- 5) У XX столітті арією називають твори, що орієнтовані на історичні форми сольного оперного співу та відповідають певним критеріям, зокрема: традиційна форма, мелодика аріозного типу, орнаментика та характерна для того чи іншого афекту тональність. Прикладами є як оперні номери й концертні варіанти арій (у творчості Р. Штрауса (R. Strauss), П. Хіндеміта (P. Hindemith), Л. Даллапікколи (L. Dallapiccola), А. Берга (A. Berg), А. Шенберга (A. Schönberg) та інших), так і камерно-інструментальні твори та їх частини (у Г. Лахенмана (H. Lachenmann), М. Бебітта (M. Babbitt) та інших).

Стисло окресливши історію Арії, можна припустити, що у цьому випадку Й.С. Бах спирався на модель *aria cantabile*, що відрізнялася особливою розспівністю мелодії, а також містила орнаментику. Вбачаємо це у темі «Арії», яка, втім, у варіаціях збагачується ознаками інструментальних жанрів: прелюдії (варіація №3), жиги (варіація №7), токати (варіації №4, 8, 9).

Другий символ/код також криється у назві твору – «*alla maniera Italiana*». Це дає нам підстави стверджувати, що «Арія з варіаціями» написана

Й.С. Бахом під впливом вивчення доробку італійських композиторів, зокрема А. Вівальді (Antonio Vivaldi), Б. Марчелло (Benedetto Marcello), Т. Альбіноні (Tomaso Albinoni), твори яких він перекладав для інших складів виконавців. Вплив цих митців знаходимо на багатьох сторінках клавірної та вокальної спадщини композитора (у партитах, кантатах, в «Італійському концерті»); іноді при цьому Й.С. Бах використовує й італійські терміни.

Зазначимо, що «Арія», як і творчість Й.С. Баха в цілому, поєднує німецьку (*musica poetica*) та італійську (*musica pathetica*) течії мистецтва Бароко, тобто є синтезом раціонального (притаманного німецькій традиції) та чуттєвого (італійській) начал. Нагадаємо й про інші випадки звернення Й.С. Баха до традицій сусідніх країн. Широко відомими є Англійські та Французькі сюїти. Стосовно останніх можна припустити, що, називаючи сюїти «французькими», автор таким чином визначив намір орієнтації на традиції французької клавесинної школи. З приводу ж Англійських сюїт Й. Форкель (Forkel, 1802) повідомляє, що вони були написані на замовлення якогось знатного англійця. Хоча є й ймовірність, що композитор просто готував їх для публікації у Лондоні, який у той час був одним із найважливіших нотовидавничих центрів Європи.

Третій символ/код – це варіації. У колективній статті в енциклопедії «Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik» під назвою «Арія», у підрозділі «Поняття, термінологія та рання історія до 16 століття» В. Руф, характеризуючи термін «арія», звертає увагу на те, що в інструментальній музиці він «також означає мелодію, яку можна співати та яка підходить для варіювання» (Ruf, Leopold, Lühning, & Schneider, 1994, с. 810). Й.С. Бах доволі часто звертається до цього популярного в епоху Бароко жанру: в його клавірному доробку є ще одна «Арія з варіаціями» C-dur, а також один із найбільш монументальних творів в історії клавірного виконавства – «Гольдберг-варіації».

«Арія в італійському стилі» є зразком орнаментальних варіацій. Композитор видозмінює тему за допомогою мелодико-ритмічних, фактурних, темпових (*Largo*, *Allegro*, *Un poco allegro*, *Andante*) трансформацій.

Орнаментика як засіб варіаційного розвитку в «Арії» є четвертим з символів її інтерпретаційного коду. У часи життя великого кантора орнаментика була одним з елементів імпровізації та дозволяла виконавцю передати свої почуття та емоції й одночасно продемонструвати виконавську техніку. Відомо, що в епоху Бароко основною навичкою співаків було вміння «прикрашати» мелодію, тобто варіювати її (особливо при повторі основної частини арії, зокрема – при виконанні арії *da capo*), що давало можливість продемонструвати виконавську майстерність. Це стосується й інструментальної музики, нотний запис якої завжди передбачав можливість для імпровізування.

Й.С. Бах склав таблицю позначень орнаментики, яка розміщена у «Клавірній книжці Вільгельма Фрідемана», де зібрані та розтлумачені найбільш поширені у той час «прикраси» нотного тексту. В уртексті «Арії з варіаціями» представлено 83 позначення орнаментики, серед яких 39 коротких трелей, 39 мордентів та 5 довгих трелей. Втім, у той час кінцевий варіант орнаментики не виписували, інтерпретаторові давалася можливість стати співавтором музичних творів. Ця традиція виконання сьогодні зберігається завдяки течії історично поінформованого виконавства.

Ще один код, осмислення якого є одним із найважливіших завдань для інтерпретаторів творів епохи Бароко, – це образ інструмента. Так, у версії Р. Тюрєк відчувається намагання відтворити звуковий образ клавесину завдяки виразній артикуляції й характерному туше, що підкреслює «старовинність» арії. Лише в останній варіації Р. Тюрєк вдається до суто фортепіанного звучання, чим звертає увагу слухача на ідею синтезу старовинного та сучасного.

Зазначимо, що у статтях Р. Тюрєк наголошує на помилковості та абсурдності думки про те, що ключові елементи будови барокової музики (контрапунктичні лінії, мотиви та інше) краще «прослуховуються» на старовинних інструментах. Вона пише, що справжня «чистота» ліній, мотивів, їх взаємозв'язків може бути досягнута за допомогою виконавських засобів та технік на будь-якому інструменті. Рішенням для цього є артикуляція: «Артикуляція – це ключ до істинної ясності, чи то на одному інструменті, чи у групі інструментів будь-якого періоду, старовинних чи сучасних» (Tureck, б. д. (b)).

Піаністка неодноразово наголошує на тезі про універсальність музики Й.С. Баха, на тому, що він не був обмежений рамками написання творів певних жанрів для відповідних інструментів й вільно робив перекладення власних творів для різних інструментальних складів. Стосовно ж автентичних практик гри барокової музики, Р. Тюрєк застерігає від копіювання й вважає, що музика, написана кілька століть тому, має виконуватись на інструментах, які існують зараз, з урахуванням досвіду інтерпретаторів минулих епох. Цікаво, що запитавши в американського композитора, диригента, педагога та музикознавця Вільяма Шумана, на яких інструментах він бажав би, щоб грали його музику через 200 років – на інструментах його часу чи свого, Р. Тюрєк почула категоричну відповідь: «Звичайно свого» (Tureck, б. д. (c)). Саме тому вона підкреслює, що: «Немає більш вірного способу вбити композитора, ніж обмежити його рамками власної епохи» (Tureck, б. д. (c)). Її думку поділяє й американська музикознавиця та виконавиця на історичних клавішних інструментах Ребекка Кіпесс (Rebecca Cypess) (Cypess, 2020), вважаючи головним у виконанні старовинних творів не використання інструментів відповідного періоду, а розуміння та втілення естетичного імпульсу музики.

Наступний і, на нашу думку, основоположний код досліджуваного твору – це сама епоха Бароко, адже коли композитор творить, найчастіше він

не осмислює період своєї діяльності як щось, що потребує особливої залученості до атмосфери певного проміжку історичного часу. Проте сучасні інтерпретатори, маючи змогу детально вивчити текстові матеріали щодо історичного контексту й особливостей виконання тих чи інших творів, розуміють музичну спадщину певної історичної епохи як звід законів і правил, притаманних саме їй. Тож, визначальним параметром для наближення до найбільш влучної інтерпретації твору того чи іншого композитора є осмислення виконавцем естетики «звучання» епохи, в яку жив митець. Водночас, Р. Тюрєк закликає розмежовувати мистецтво та науку й усвідомлювати, що остання є лише основою для подальших роздумів інтерпретатора: «Жодне велике мистецтво не диктує своїх умов до літери. Якби це було так, воно було б настільки обмеженим рамками свого періоду, що було б незбагненним для інших часів» (Tureck, б. д. (с)).

Аналізуючи музичні твори епохи Бароко, неможливо не згадати про теорію афектів, яка унаочнює художні настанови напрямку «*musica pathetica*». Особливо, якщо мова йде про жанр арії, який став «дзеркалом» цієї теорії. Х. Люнінг у підрозділі «Афекти та типи арій» статті про жанр арії зазначає: «Протягом понад половини XVIII століття в арії на музику кладеться не стільки конкретний текст, скільки всеосяжний, узагальнюючий афект. З музичного боку він виявляється у різноманітності елементів на всіх рівнях: зокрема, у темпі та внутрішньому русі, у часовій характеристиці, у зверненні до танців, особливо до менуету, у великій кількості композиційних і формальних моделей, що повторюються, але по-різному поєднуються, у певних ключах, іноді у поєднанні з характерним інструментуванням, і не в останню чергу в мелодико-декламаційній установці, настрої, характері звучання, забарвленні голосу. В епоху Просвітництва виникло бажання сформувати справжній словник музичних формул та критеріїв для визначень та дефініцій, за допомогою яких музика могла б стати мовою не стільки понять, скільки

афектів, відчуттів та чуттєвих вражень» (Ruf, Leopold, Lühning, & Schneider, 1994, с. 821). Дійсно, естетичною думкою цих часів було розроблено канон, який теоретики та інтерпретатори зіставляли з основними музичними характеристиками та засобами виразності: школою А. Габріелі (Andrea Gabrieli) активно використовувалася система відповідностей між афектами та ладами; Дж. Дірутою (Girolamo Diruta) було встановлено зв'язок між афектами, ладами та органною регістровкою; М.А. Шарпантьє (Marc-Antoine Charpentier) та Ж.Ф. Рамо «закріплюють» тональності за певним афектом; Й. Кванцем (Johann Joachim Quantz) було описано, що дисонанси, музично-риторичні фігури та ритміка безпосередньо залежать від афектів. Характеризуючи тональність бахівської «Арії з варіаціями» (a-moll), дослідники О. Сліпченко, І. Мельничук та О. Дондик зазначають: «За системою відповідності тональностей певним афектам, складеною М.А. Шарпантьє, вона м'яка й жалібна <...> В темі твору закладений афект любові» (Сліпченко, Мельничук & Дондик, 2017, с. 676).

Вищезгадана символіка музичних творів епохи Бароко також є одним із кодів її інтерпретації. Адже «...видається очевидним, що Бах погодився з думкою, поширеною серед тогочасних теоретиків (таких як Йоганн Маттезон) та композиторів, згідно з якою музичний твір має слідувати риторичним правилам ораторського мистецтва, щоб зворушити аудиторію» (Paradisio-Laurin, 2012, с. 33). Отже, «коди» риторичних фігур барокової музики є додатковим компонентом для тлумачення нотного тексту та реалізації більш цілісної його інтерпретації.

Проаналізувавши тему «Арії з варіаціями», можна констатувати наступне: провідними фігурами теми є *suspiratio* (тобто обрив фрази, що імітує зітхання) та *gradatio*, або *climax* (тобто поступове посилення, сходження або підвищення), які створюють певний афект музичного висловлювання.

Проаналізуємо також нотатки Р. Тюрєк щодо трактовки «Арії», що містяться у третій частині книги «Вступ до виконання Баха» (Tureck, 1960с). Піаністка розпочинає свій коментар з інформації про рукописи та редакції бахівських творів, найвідоміші з яких, на її думку, представлені видавництвами Bach Gesellschaft, Peters та Bischoff (або рукописи А. Баха (Andreas Bach), Й.П. Келлнера (Johann Peter Kellner) та Й.Л. Кребса (Johann Ludwig Krebs)). Р. Тюрєк зазначає, що у своїй редакції використала деякі варіанти, запропоновані у цих виданнях, і наголошує на малій кількості авторських позначень у бахівських текстах. Вона закликає музикантів уникати крайнощів і застерігає від «пустого» виконання творів Й.С. Баха, адже імпровізаційність була важливою складовою музичного мислення того часу. Підсумовуючи, Р. Тюрєк стверджує: «За відсутності вказівок для виконання, інтерпретація може бути знайдена через саму музику, а з додатковим розумінням прикладів рідких позначень Баха та знаннями про композицію й виконавські практики його часу, можна прийти до комбінованого наукового, художнього та змістовного рішення» (Tureck, 1960с, с. 7).

Крім цього, піаністка нагадує про важливість використання належної аплікатури. Зокрема, про перекладання та підкладання пальців, які забезпечують додаткову зручність рухів під час гри творів барокових композиторів. Такими є, наприклад, для правої руки – перекладання 3-4-3-4, і для лівої – підкладання 5-4-5-4 (Tureck, 1960с, с. 7).

Акцентує увагу читачів Р. Тюрєк і на динаміці: «Загальний динамічний план побудовано виходячи з потреб музичної структури, формуючи, наче динамічні стовпи, міцну звукову та тембральну архітектурну основу» (Tureck, 1960с, с. 8). Вона мотивує виконавців бути гнучкими та закликає до постійних пошуків найтонших відтінків звучання.

В окремому підрозділі виконавиця звертає увагу на питання орнаментики, пояснюючи фігури, що зустрічаються у представлених у цій

частині книги творих Й.С. Баха. Узагальнюючи власний та історичний досвід трактування барокових творів, вона ділиться тонкощами та умовами застосування того чи іншого прийому. Р. Тюрєк наголошує на тому, що орнаментация повинна засновуватися як теоретичних знаннях, так і на суб'єктивних, інтуїтивних уявленнях. Володіючи достатньою кількістю належної інформації та маючи певний виконавський досвід, інтерпретатор матиме змогу обрати доречні варіанти орнаментики (не нехтуючи також результатами власних інтенцій) та бути впевненим у доцільності їх застосування: «Сам музичний матеріал з часом підкаже найкращу манеру виконання, але необхідна велика кількість інформації та виконавського досвіду, щоб зрозуміти, чим насправді є та чого вимагає кожна музична ситуація. Тільки після обґрунтованого розгляду всіх музичних елементів стосовно певного орнаменту можна бути впевненим у його придатності та втіленні власного уявлення» (Tureck, 1960с, с. 9). Додатково Р. Тюрєк розміщує у книзі вже вищезгадану таблицю орнаментики з «Клавірної книжки Вільгельма Фрідемана» Й.С. Баха.

Коротке нагадування Р. Тюрєк про використання демпферної педалі при виконанні клавірного доробку Й.С. Баха акцентує нашу увагу на важливості дотримання досить аскетичної манери її застосування (переважно для об'єднання звуків на *legato* за умови, що це неможливо здійснити лише за допомогою пальців), а також на тому, що вона є додатковим елементом для урізноманітнення звукових фарб (особливо в протиставлення звучанню педалі «una corda»), що походить від практики реєстрових змін при грі на клавесині.

Редакторська та виконавська¹⁶ версії «Арії з варіаціями» Р. Тюрєк схожі, хоча мають певні розбіжності, що стосуються, зокрема, орнаментики. У редакторській піаністка надає її розшифрований варіант, що дає можливість

¹⁶ <https://youtu.be/fZWlj-iWL4c?si=ncrQkl5Y7O14KyGT>

порівняти дві версії більш детально. Відмінності полягають у розбіжностях в артикуляції при виконанні деяких фрагментів твору, а також додаванні орнаментики при кожному повторенні репризних елементів більшості варіацій. Збагачуючи з кожним повторенням музичний текст за допомогою орнаментальних структур, піаністка досягає безперервного розвитку драматургічної лінії. Це вдало ілюструє початковий розділ варіації №3 (див. Додаток Є).

Підкреслимо, що питанню повторень у Й.С. Баха Р. Тюрек присвячує окремий невеликий розділ, у якому наголошує, що для його музики повтори є не простим дублюванням музичного матеріалу, а засадничим композиційним прийомом, що був характерною ознакою архітекtonіки творів композиторів-попередників та сучасників великого митця: «Таким чином, повтор стає новою експозицією, він створює перспективу, збагачує наші знання про рух та розширює наше розуміння та відчуття всього твору» (Tureck, 1960с, с. 11).

Виконання Р. Тюрек вирізняється властивою Арії мелодійністю та, водночас, енергійністю й «перлинною» артикуляцією. Можемо також констатувати, що основоположним для американської піаністки є реалізація естетичних настанов епохи Бароко, а саме – звуконаслідування звучання тембрів старовинних інструментів та імпровізаційність як основний тип розвитку.

Для порівняльного аналізу ми знов обираємо версію Г. Гульда¹⁷. Порівнюючи виконавські версії «Арії» Р. Тюрек і Г. Гульда, можна відмітити декілька ключових моментів:

- відмінність у часі виконання повного твору (у Р. Тюрек – 16:57, у Г. Гульда – 9:39 хвилин). Така різниця виникає внаслідок того, що Р. Тюрек виконує всі повтори елементів та дотримується темпових

¹⁷ https://youtu.be/_HSMd-6pnIk?si=j507xZMSPCbcgorw

позначень уртексту; а канадський піаніст не повторює другий елемент жодного разу в жодній з варіацій, і його темпи тяжіють до прискорення порівняно з позначеними (за винятком варіацій №4 та 7, які Г. Гульд грає повільніше, ніж було задумано автором, адже в уртексті наявні позначення *Allegro* та *Un poco allegro* відповідно). Отже, Р. Тюрєк сповідує вірність текстовим позначенням автора та дотримується відносної стилістичної аскетичності, тоді як виконання Г. Гульда більш індивідуалізоване (що стосується й артикуляції);

- відмінність в обсягах використання орнаментики: якщо Г. Гульд нехтує деякими позначеннями орнаментики в уртексті та майже не додає нових, то Р. Тюрєк використовує їх велику палітру;
- висвітлення Г. Гульдом другорядних голосів фактури при повторах і додавання Р. Тюрєк підголосків у кадансах;
- різноманітність використання динамічних відтінків у версії Р. Тюрєк на противагу динамічній рівномірності, що характеризує версію Г. Гульдом. У канадського піаніста цей виконавський параметр спрямований більше на декламаційність та патетику, ніж на співучість і плавність.

З огляду на те, що Г. Гульд є представником молодшого за Р. Тюрєк покоління, було б цікавим також порівняти її інтерпретацію з виконанням піаніста її вікової групи, яким був один з найвидатніших вихованців одеської консерваторії Еміль Гігельс, що є представником романтичної традиції. Прослухавши його версію «Арії з варіаціями» Й.С. Бах¹⁸, можна констатувати такі її особливості:

- час виконання (15:37), що знов таки відрізняється від того, що бачимо у Р. Тюрєк у бік меншого, проте вже не так істотно, як при порівнянні

¹⁸ https://youtu.be/Ugw_RPqQ8z8?si=ohPFT95AU0Gfh9TP

- з версією Г. Гульда. Хоча український піаніст, як і Р. Тюрек, грає усі виписані повтори (за винятком останньої десятої варіації);
- темпи виконання варіацій: за винятком варіацій №4 та 5, які звучать швидше, ніж в інтерпретації Р. Тюрек, Е. Гілельс виконує «Арію» повільніше;
 - в характері вибору та виконання орнаментальних структур відчувається вплив традиції виконання французької клавесинної музики доби Бароко (насамперед, Ж.-Ф. Рамо);
 - доволі активне використання демпферної педалі та більш «згладжена» артикуляція у порівнянні з такою у Р. Тюрек.

Усе вищезгадане про інтерпретацію «Арії» Е. Гілельсом, а також використання ним динаміки й прийому *rubato*, характерного для більш пізніх періодів розвитку музичного мистецтва (особливо у варіації №10), обумовлені притаманною йому романтизованою манерою виконання. Звідси – періодична зміна емоційних «хвиль» протягом «Арії»: варіації №7 та 8 – пристрасно-піднесені, тоді як варіація №10, яка звучить наче епілог усього твору, – романтична та мрійлива.

Ще один твір, який став «знаковим» у творчій діяльності Р. Тюрек, – це «Гольдберг-варіації» BWV 988 Й.С. Баха, написані на тему сарабанди з «Нотного зошиту Анни Магдалени Бах» у 1725 році. Німецько-французький дослідник, філософ, теолог, органіст та музикознавець Альберт Швейцер (Albert Schweitzer) у монументальній праці «Й.С. Бах» («J.S. Bach») вказує на незвичайність композиції твору: «Власне кажучи, це варіації не на тему, а переважно на її басову основу. Нею натхнена фантазія композитора, тож це скоріше щось на кшталт пасакалії, ніж варіації <...> З усіх творів композитора жоден так не наближається до сучасного фортепіанного стилю, як цей. Передостанню варіацію і варіацію, що їй передує, будь-який неупереджений слухач, навіть за зовнішнім виглядом нот, зарахував би до останніх

фортепіанних творів Бетховена, якби не знав, що авторство Баха безперечне» (Schweitzer, 1980, с. 323-324).

Всього Р. Тюрк було здійснено 7 записів «Гольдберг-Варіацій» Й.С.Баха: у 1947 (Allegro/Everest; фортепіано), 1957 (HMV/Capitol; фортепіано), 1978 (Columbia; клавесин), 1980 (Fonovox; фортепіано), 1979-1984 (DG, перевидання у 1988 VAI Audio; фортепіано), 1995 (VAI Audio; фортепіано) та у 1998 (Deutsche Grammophon; фортепіано). Пропонуємо порівняти фрагменти двох з них (безпосередньо «Арії» та Варіації №1), розглядаючи інтерпретацію «Гольдберг-Варіацій» Р. Тюрк так би мовити «у процесі».

Запис, датований 1957-им роком, триває 1 годину 34 хвилини¹⁹. Арія разом із першою варіацією – 8 хвилин 46 секунд. Р. Тюрк демонструє різноманітність штрихів, з обережністю користується демпферною педаллю, активно застосовує педаль *una corda* для підкреслення динамічних контрастів, а також виконує усі повтори, передбачені композитором.

Р. Тюрк дотримується вказівок автора в питанні орнаментики, додаючи лише морденти у 24-му такті Арії (кінець 3-го періоду) та у кінці розділів 1-ї варіації (тобто у тактах №16 та 32). Звучання твору відповідає фортепіанному образу. Також варто звернути увагу, що піаністка дозволяє собі невеличке *ritenuto* у кадансах. Перша ж варіація у цій версії виступає як контрастна п'єса з яскраво вираженою жанровою основою, що підкреслюється завдяки акцентуації першої долі такта в басу. Також звертає на себе увагу характерне для виконавиці та автентичного напрямку в цілому, дрібне фразування.

Цікавим для порівняння є інший, більш пізній запис Р. Тюрк, датований 1988-им роком²⁰. Він триває 1 годину 14 хвилин та 45 секунд, а отже прослідковується тенденція прискорення темпу у порівнянні з попереднім

¹⁹ <https://youtu.be/bOrmEMqW714?si=D-2Ut2C-PnQn24NH>

²⁰ https://youtu.be/YVgL_Oy7dLM?si=gmRAvLxJ9LJkhEG5

варіантом. Відповідно фрагмент, який складається з Арії та Варіації №1, триває 7 хвилин. Звучання даного запису здається нам більш різким, відкритим. При цьому, динамічна «мапа» твору залишається незмінною в порівнянні з записом 1957-го року, але педаллю *una corda* піаністка користується лише один раз у тактах 25-27 1-шої варіації. Тут Р. Тюрк почуває себе більш вільною з орнаментикою, додаючи 15 мордентів у повторюваних секціях Арії, що безумовно додає їй матеріалу руху. І хоча темп 1-ої варіації доволі швидкий, Р. Тюрк як і раніше використовує широку штрихову палітру.

Шотландський письменник, музичний журналіст, теле- і радіоведучий Том Сьорвіз (Tom Service) у статті для газети «The Guardian», присвяченій 100-річчю з дня народження Р. Тюрк, пише наступне: «Напрочуд амбіційна ідея Тюрк полягала в повній незалежності її 10 пальців, не лише в тому, яку ноту вони грають, але й у гучності, артикуляції, дотику та експресії. Вона прагнула до повної кристальної чистоти лінії в найщільнішій поліфонії Баха, щоб кожен пласт контрапункту міг безпосередньо спілкуватися зі слухачем. Зараз це смілива ідея, але в 1940-х роках це було нічим іншим, як революцією» (Service, 2013).

У 1979 році Р. Тюрк стала номінанткою 22-ї щорічної премії «Греммі» у номінації «Найкраще класичне виконання – соліст-інструменталіст без оркестру» з платівкою «Гольдберг-Варіацій». Тут вона зустрілася зі своїм молодим послідовником, Гленом Гульдом, якого теж було номіновано за платівку з записами Токат Й.С. Баха. Усе вищезазначене є безумовною підставою для аналізу виконавських версій «Гольдберг-Варіацій» Й.С. Баха Г. Гульда.

Г. Гульд здійснив 2 студійних записи (1955 та 1981 на лейблі Sony Classical) та ще 2 були записані з трансляції СВС та з фестивалю у Зальцбурзі. Тож, безперечно цікавим є розвиток інтерпретаційної концепції цього твору, а також проведення паралелей і визначення відмінностей з версіями Р. Тюрк.

Почнемо з версії 1955 року²¹. Перша відмінність полягає у темпі виконання, адже часовий показник для Г. Гульда в цій версії демонструє відмітку 39 хвилин 10 секунд для твору повністю та 2 хвилини 40 секунд для Арії та 1-шої варіації. Очевидно, що на це вплинув той факт, що піаніст не виконує повтори, зазначені в тексті, хоча він більш вільно поводить себе з загальною агогікою. Також, на нашу думку, виконання Г. Гульда відрізняється тембрально більш насиченим звучанням, коли кожен елемент фактури наділено власною тембровою характеристикою. На відміну від Р. Тюрка, у Г. Гульда педалізація є більш вираженою для слухачів (наприклад, такти 13-16 Варіації №1), а використання існуючої в уртексті орнаментики варіюється, адже деякі прикрашення він прибирає, а деякі – замінює. Варіація №1 постає у Г. Гульда віртуозною вправою, фактично, етюдом й тому палітра штрихів тут не така багата, як у Р. Тюрка. Також тут привертає увагу цікавий прийом, що Г. Гульд використовує доволі часто – зміна фразування однакових мотивних груп.

З приводу запису 1981 року²², перш за все, треба сказати про те, що відмінність версії – це принципова художня настанова Г. Гульда, який в інтерв'ю неодноразово казав про те, що немає ніякого сенсу записувати ще раз всім відомий шаблон виконання певного опусу²³. Саме тому ця версія відрізняється від його прочитання 1955 року. Більш того, Г. Гульд не робив два

²¹ https://youtu.be/Cwas_7H5KUs?si=Ndr-dZKEHw9M50zV

²² https://youtu.be/ktwqfgeOOsg?si=etvkEsj84_AnPX_h

²³ Тут наведемо цитату зі статті І. Сухленко «Музичний твір у концепції виконавця: механізми актуалізації», у якій окреслено механізми оновлення музичного твору: адаптація до нових естетичних умов, історична реконструкція, національна специфіка, прояв фактора особистості та установка на оригінальність інтерпретації, – останній з яких проілюстровано версією Г. Гульда Двогосної інвенції До-мажор Й.С. Баха: «... найяскравіший приклад того, що виконавська концепція може бути побудована на запереченні звичного, – це творчість Глена Гульда, піаніста, який стверджував, що він не бачить сенсу в ще одному типовому виконанні і що тільки нове прочитання твору може бути винесене на суд публіки. Не все у виконанні Г. Гульда переконує, але головного завдання він, без сумніву, досягає – його стиль є абсолютно самобутнім, впізнаваним з першої ноти явищем, що викликає інтерес досить довгий час. Творчість Г. Гульда найгостріше, на наш погляд, ставить проблему нового прочитання – цю тонку грань між можливим і неприйнятним, таким, що порушує структуру музичного твору, руйнуючи його» (Сухленко, 2015, с. 57).

записи одного і того ж твору, проте саме «Гольдберг-Варіації» стали виключенням з його правила.

Тож, дана версія твору вказує на тенденцію уповільнення темпу у порівнянні з попередньою (повний запис – 51 хвилина 19 секунд, Арія та Варіація №1 – 4 хвилини 14 секунд). За темповим відношенням Арію можна співставити з Арією у версії Р. Тюрек 1957 року, а 1-шу варіацію – з версією Р. Тюрек 1988 року. Так само можна співвіднести і звучання запису, що також наближається до суто фортепіанного, як і перша, прослухана нами, версія Р. Тюрек. Слід зазначити також, що педалізація на цьому записі більш поміркована, а орнаментация, в свою чергу, ближча до уртексту композитора, хоча іноді піаніст і прибирає деякі елементи або переміщує їх на інші долі такту.

Наостанок можемо констатувати, що темп Варіації №1 у другій версії Р. Тюрек швидший, ніж у такої на даному записі Г. Гульда, однак перелік наявних штрихів та їх комбінації виявляються знову ж таки цікавішими. В цілому, складається враження, що піаніст тяжіє до більш «простого» звучання, імітації народного танцю, як заперечення загальній традиції трактування першої варіації як Сарабанди.

Ще однією цікавою для порівняння версією є «Гольдберг-варіації» у виконанні чилійського піаніста-віртуоза XX століття Клаудіо Аррау (Claudio Arrau)²⁴, який є представником романтичної гілки виконавства, проте зробив свій внесок у дискографію даного твору, ставши першим, хто записав його на платівку, використовуючи рояль сучасної конструкції, а також тим, хто виконав усі клавірні твори Й.С. Баха у циклі з дванадцяти концертів у Берліні (сезон 1935 – 1936). Проживаючи та концертуючи у Німеччині до 1940 року піаніст, безумовно, знаходився в епіцентрі актуальних тенденцій прочитання

²⁴ <https://youtu.be/qfKqbG5-Wf8?si=Avbbh7JJvwsOqnaQ>

барокової музики, що беззаперечно робить його версію Варіацій, записану вже у Нью-Йорці, дуже цінною для аналізу еволюції даного твору.

Тож, запис датується 1942 роком. Час виконання Варіацій – 1 година 18 хвилин; Арія та Варіація №1 займають з них 6 хвилин 21 секунду. На нашу думку, версія К. Аррау відповідає романтичній тенденції виконання, про що свідчать характер інтонування, трактування орнаментики, а також наближення (зокрема у Варіації №1) до манери виконання творів композиторів епохи Класицизму. За темповими показниками він наближається в Арії до 2-ї прослуханої версії Р. Тюрєк, а у 1-шій варіації – до версій Г. Гульда. К. Аррау також, як Р. Тюрєк, дуже дозовано використовує демпферну педаль, а також можливості повторюваних секцій, збагачуючи темброву палітру дією педалі *una corda*.

2.2. Твори композиторів класико-романтичної доби у репертуарі Р. Тюрєк

Зазначимо, що незважаючи на те, що Р. Тюрєк стала відомою завдяки діяльності, спрямованої на досягнення та популяризацію спадщини Й.С. Баха, в її репертуарі було багато творів інших композиторів. Ще будучи підлітком та вивчаючи основи гри на інструменті під керівництвом С. Брілліант-Лівен, піаністка, котра вже віддавала перевагу музиці генія епохи Бароко, мала досить широке уявлення про твори, написані для виконання на її улюбленому клавішному інструменті у XVIII – XIX століттях. Сама Р. Тюрєк згадує про цей період життя так: «Репертуар, визначений Брілліант-Лівен, до якого я прикипіла, як качка до води, складався переважно з Йоганна Себастьяна і Карла Філіпа Емануеля Баха, Гайдна, Моцарта і Бетховена, зі стрибком у кінець XIX - початок XX століть <...> Надзвичайно корисні і віртуозні етюди Мошковського <...> були також включені, а також композиції Гуммеля, Шуберта та Карла Марії фон Вебер» (Tureck, 2019a, с. 38).

Уявлення про фортепіанну літературу романтичного періоду музичної історії дав Р. Тюрєк її другий вчитель Я. Чіапузо, який обирав для вивчення твори Ф. Шопена (такі, як вибрані етюдів з ор. 10 та ор. 25, ноктюрни, Скерцо №1 h-moll ор. 20, Фортепіанний концерт №2 f-moll ор. 21 та інші), а також окремі етюдів Ф. Ліста. Творчість Л. ван Бетховена була представлена в репертуарі юної піаністки декількома сонатами раннього та середнього періоду.

Будучи студенткою Джульєрської школи у класі О. Самарофф та знаходячись на самому початку свого виконавського шляху, Р. Тюрєк як учасниця декількох великих та важливих на той час конкурсів опанувала широкий спектр творів класико-романтичної епохи, які пізніше стали основою для деяких концертних програм. Один із цих творів – Концерт для фортепіано з оркестром №2 B-dur ор. 83 Й. Брамса, який було обрано її тодішньою викладачкою для серії концертів з Філадельфійським симфонічним оркестром під керівництвом відомого американського диригента Юджина Орманді (Eugene Ormandy) у 1935-1936 роках. Слід відзначити, що ці концерти було організовано для Р. Тюрєк як для переможниці одного з найвідоміших на той час у США виконавських конкурсів Schubert Memorial Competition.

Зауважимо, що музичний геній Й. Брамса привертав увагу Р. Тюрєк й у зрілому періоді її творчості. Про це свідчить, наприклад, запис «Варіацій та Фуги на тему Генделя» ор. 24, зроблений у 1992 році у Teatro Colón (Буенос-Айрес, Аргентина)²⁵, а також майстер-клас, що відбувся у 1999 році у Мадриді (Іспанія), під час якого доктор Р. Тюрєк поділилася з юними виконавцями власним досвідом та порадами щодо виконання даного твору²⁶.

²⁵ <https://youtu.be/S9W9AHEy0gM?si=YMg8V2hMYTtFYtan>

²⁶ <https://youtu.be/VSjeJ39Ouck?si=-bc9z3eANOmYjDJK>

Окрім згаданих творів у вільному доступі знаходяться й записи виконання Р. Тюрєк Етюдів за Паганіні №2 es-moll²⁷ та №6 a-moll²⁸ op. 141 Ф. Ліста (1945), “Пісні без слів” (op. 19, №1) Ф. Мендельсона (1992)²⁹, «Чакони» Й.С. Баха – Ф. Бузоні BWV 1004 (1992)³⁰ та «Музичного моменту» As-dur (op. 94, №2) Ф. Шуберта (1992)³¹.

Аналізуючи дискографію американської піаністки, маємо констатувати, що крім численних платівок з виконаннями бахівської музики (а також, опусів сучасних композиторів) у її студійному доробку представлено твори вже зазначених вище Й. Брамса, Ф. Мендельсона, Ф. Шуберта та Ф. Ліста, а також найвідомішого представника музичного Імпресіонізму К. Дебюссі та віденського класика В.А. Моцарта.

Проте нашу увагу привернуло виконання Р. Тюрєк Концерту для фортепіано з оркестром №5 Es-dur op. 73 Л. ван Бетховена. Маємо змогу ознайомитися з двома версіями даного твору, записаних у 1940 та 1955 роках відповідно. Слід зазначити, що остання є неповним варіантом одного з виступів піаністки (на відео представлено лише першу частину Концерту). Проте вважаємо це достатнім для загальної характеристики виконавської концепції Р. Тюрєк як інтерпретаторки творів композиторів-класиків.

Перш за все, згадаємо про історію Концерту, що є одним із наймасштабніших серед творів даного жанру. Концерт для фортепіано з оркестром №5 було написано Л. ван Бетховеном у 1808-1809 роках у Відні та присвячено ерцгерцогу Рудольфу Австрійському (Rudolf Johannes Joseph Rainier von Habsburg-Lothringen) – австрійському кардиналу, композитору, піаністу, й за сумісництвом покровителю, прихильнику, учню та другу

²⁷ <https://youtu.be/Z07nozjzkJw?si=15LuYLG9BKZUqDY5>

²⁸ <https://youtu.be/5oziHn8AEDc?si=sniu6oPOwu93sv6U>

²⁹ https://youtu.be/DGMGB9_ynko?si=yzaINeE7XBM3DWiX

³⁰ https://youtu.be/hBLHvIp_4ZE?si=LhMxwrLF4m1y-V90

³¹ <https://youtu.be/v43aNGk1aYs?si=ja3YvUjmvmbnPXH>

великого класика³². Світова прем'єра Концерту відбулася 28 листопада 1811 року у Ляйпцигу (Німеччина) у знаменитому концертному залі Гевантгаус (Gewandhaus) та прозвучала у виконанні німецького органіста, піаніста, композитора та музичного педагога Фрідріха Шнайдера (Johann Christian Friedrich Schneider) під орудою німецького композитора та диригента Йоганна-Філіппа-Крістіана Шульца (Johann Philipp Christian Schulz). У 1812 році Концерт було виконано й у Відні найвідомішим учнем Л. ван Бетховена на той момент 20-річним К. Черні.

Період написання Концерту припадає на часи активних дій військ Наполеона та осади австрійської столиці, що, безумовно, вплинуло на музичне наповнення та масштаби твору. Не дарма, у перші роки після видання Концерту друком (у 1811 році) він був відомим під назвою «Великий концерт». Проте пізніше музична спільнота нарекла його «Імператором». Розміри твору дійсно вражають, адже у середньому він триває 43-44 хвилини (з них тільки перша частина займає 20-21 хвилину). І хоча після прем'єри Концерту тогочасні критики називали його «занадто довгим», це не завадило йому стати одним із найвідоміших творів Л. ван Бетховена та увійти до репертуару багатьох знаних музикантів наступних століть. А на сторінках одного з найстаріших австрійських періодичних видань «Allgemeine musikalische Zeitung» («Загальна музична газета») за січень 1812 року було розміщено наступний критичний коментар: «Це, без сумніву, один з найоригінальніших, найобразніших і найефектніших, але водночас і один з найскладніших концертів з усіх існуючих» (цит. за: Gutmann, 2017).

Зміст даного опусу відображає тогочасні героїчні настрої, чому відповідає характерна міць, енергія та вражаюча віртуозність партії солюючого

³² Відомо, що Л. ван Бетховен присвятив ерцгерцогу Рудольфу Австрійському не тільки 5-й, а й 4-й фортепіанний Концерт G-Dur op. 58, фортепіанні сонати №26 Es-Dur «Прощання» («Les Adieux») op. 81a, №29 B-Dur «Хаммерклавір» («Hammerklavier») op. 106 та №32 c-moll op. 111, Фортепіанне тріо №7 B-Dur op. 97, яке часто називають «Erzherzog-Trio», та його знамениту «Урочисту месу» («Missa Solemnis») op. 123.

інструменту. Водночас, твір сповнений глибиною людських думок та переживань. І хоча велика кількість науковців вважають його музичний матеріал втіленням, концентрацією військових настроїв у творчості останнього з віденських класиків, вважаємо доречним дотримуватися думки американського музичного менеджера та автора біографії Л. ван Бетховена Джорджа Марека (George Richard Marek), який стверджував, що «гордий, сміливий, дзвінкий твір не має нічого спільного з перемогою чи поразкою; це радше вираження духу <...>, ствердження тієї віри в людяність, яка була такою сильною в Бетховені...» (Marek, 1969, с. 401).

Партитура Концерту написана для подвійного складу оркестру (для фортепіано, 2-х флейт, 2-х гобоїв, 2-х кларнетів, 2-х фаготів, 2-х валторн, 2-х труб, ударних та групи струнних), що підтверджує масштабність авторського задуму. Форма концерту тричастинна – Allegro, Adagio un poco mosso та Rondo. Allegro ma non troppo, – де перша частина, безумовно, виступає центром циклу, точкою емоційного напруження. Підкреслимо, що можливо саме тому, написана у традиційній сонатній формі, вона має певні структурні особливості. Так, розпочинається вона з прелюдованих пасажів у партії соліста, підтримкою для яких слугують тутійні акорди у партії оркестра; після цього «фортепіанні хвилі» «вливаються» у оркестрову експозицію. Це не є типовим для побудови класичних концертних (мається на увазі музичний жанр) сонатних allegro, адже зазвичай оркестрова експозиція передує презентації основних тем твору у партії соліста.

Також, саме з П'ятим фортепіанним Концертом Л. ван Бетховена пов'язана зміна традицій щодо обов'язковості імпровізування каденцій. Американський музикознавець Міхаель Фінк (Michael Fink) коментує це наступним чином: «До Бетховена роль виконавця була більш творчою, ніж у пізніші часи. Від виконавців очікували імпровізації не лише орнаментів та пасажів, але й, у сольному концерті, цілої каденції (тривалого соло наприкінці

першої частини). Завданням виконавця було “завершити” твір для слухачів (так само, як сьогодні декоратор інтер'єру завершує роботу архітектора і будівельника). “Імператорський” концерт Бетховена відібрав цей декоративний привілей у виконавця» (RIPNIL, 2021). У партитурі першої частини Концерту, безпосередньо перед фінальним епізодом, де зазвичай розміщується каденція соліста, композитор пише: «Non si fa una cadenza, ma s'attacca subito il seguente», – що дослівно можна перекласти як «Не грай каденцію, а відразу переходь до наступної». Після цього рух концерту має продовжуватися каденцією, записаною самим Л. ван Бетховеном, у якій «коротко розглядаються дві головні теми і поступово вступає оркестр для тріумфального завершення» (RIPNIL, 2021).

Повертаючись до виконавських версій Концерту, варто розпочати наш невеликий огляд із запису, зробленого на концерті у Карнегі-Холлі 17 березня 1940 року у супроводі Нью-Йоркського філармонічного оркестру під керівництвом британського диригента сера Джона Барбіролі (Sir John Barbirolli)³³. Тривалість першої частини концерту – 19 хвилин і 32 секунди. Гра Р. Тюрєк вражає міццю та віртуозністю, що відзначали свого часу і критики, які були присутні тоді на музичному вечорі у Нью-Йорці. Сама піаністка згадує про їх коментарі хоч і не з найкращого боку, проте констатуючи все ж таки позитивну оцінку її діяльності з боку представників музичної публіцистики: «Одним з моїх нью-йоркських концертів був виступ у Карнегі-Холі з Нью-Йоркським філармонічним оркестром, під час якого я виконувала “Імператорський” концерт Бетховена під орудою Джона Барбіролі, англійського диригента, який став головним диригентом оркестру. Рецензія на мій виступ у “Нью-Йорк Таймс” красномовно продемонструвала ставлення музичного світу до жінок-виконавиць. У ній зазначалося, що цим

³³ <https://youtu.be/pwaxlvRtA50?si=jWIR21J-do1AdL9E>

виконанням “Імператорського” Розалін Тюрек заслужила право називатися піаністом, а не жінкою-піаністкою» (Tureck, 2019a, с. 184).

Вкажемо також на відповідність стилю виконання періоду написання твору, що доводить універсальність Р. Тюрек як інтерпретаторки, адже звучання концерту зовсім не нагадує притаманні їй технологічні концепції гри бахівської музики, а навпаки, підкреслює героїко-романтичні настрої епохи, що композитор відтворив у Концерті.

Запис 1955 року³⁴, здійснений у супроводі Canadian Radio Symphony під керівництвом канадського диригента та піаніста Жана Марі Бодет (Jean-Marie Beaudet), дещо відрізняється від попереднього як за тривалістю (20 хвилин 22 секунди), так і за загальною ідеєю виконання. Для характеристики образу фортепіано Р. Тюрек у цьому випадку є доречним застосування таких понять, як чіткість, роздільність, монументальність, десь – розміреність, навіть споглядальність. Це впливає й на загальний хронометраж, адже деякі елементи структури Концерту у такій концепції звучать повільніше (як, наприклад, побічна партія в експозиції твору). Загалом можна зазначити, що версія Концерту 1955 року свідчить про еволюцію стилю Р. Тюрек, у тому числі й під впливом багатовекторності її творчої діяльності.

Слід зазначити, що Концерт для фортепіано з оркестром №5 Л. ван Бетховена з моменту його першого виконання й до сьогодні залишається одним із найпопулярніших творів у цьому жанрі у всьому світі. Не зважаючи на неминучий вплив обставин написання концерту на музичне наповнення, шедевр найемоційнішого з віденських класиків містить й глибокі, навіть інтимні, камерні моменти, про що відомий британський піаніст Пол Льюїс (Paul Lewis) висловлюється наступним чином: «У концерту є й інша сторона <...> Піаніссімо в сольній партії проти піцикато у струнних або одного

³⁴ <https://youtu.be/JJOzwX82XwU?si=rrGZnkvz140vbWy>

духового інструмента. Ця близькість дуже екстремальна. Контраст з повнозвучним симфонічним характером. І в цьому полягає складність інтерпретації» (Möller-Arnsberg, 2023). Можливо, саме ця контрастність почуттів, задіяних у розвитку музичного матеріалу, і стала причиною такої уваги до Концерту навіть тих представників фортепіанного виконавства, для яких стилістика даного твору не була характерною.

Тут слід згадати про послідовника Р. Тюрєк, представника молодшого покоління бахіанців Г. Гульда, до репертуару якого, окрім клавірної спадщини великого репрезентанта епохи Бароко, входили й твори, написані у класико-романтичний період, зокрема – вже вищезгаданий Концерт Л. ван Бетховена. У дискографії канадського музиканта знаходимо: усі інші фортепіанні Концерти (№1, 2, 3 та 4 відповідно), вибрані Сонати варіаційні цикли й «Багателі» ор. 33 та ор. 126 Л. ван Бетховена, окремі Сонати, твори та Концерти двох інших представників віденського класицизму В.А. Моцарта та Й. Гайдна, 10 «Інтермеццо», «Балади» ор. 10 та «Рапсодії» ор. 79 Й. Брамса, «Enoch Arden» ор. 38, Соната ор. 5 та «5 п'єс для фортепіано» ор. 3 Р. Штрауса (Richard Strauss), камерні твори Р. Шумана, фортепіанну Сонату Е. Гріга (Edvard Grieg), деякі фортепіанні твори Ж. Бізе (Georges Bizet), 3 Сонатини та сюїта «Kyllikki» Я. Сибеліуса (Jean Sibelius), та транскрипцію Ф. Ліста Симфонії №5 Л. ван Бетховена.

Вищезазначений перелік виконуваних Г. Гульдом творів класико-романтичного періоду дає змогу зрозуміти, що піаніст виявляв особливу цікавість саме до творів останнього представника Віденської класичної школи, про що насамперед свідчить кількість записаних на платівки фортепіанних Сонат Л. ван Бетховена (а саме - №1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 24, 29, 30, 31 та 32). Про особливі «стосунки» Г. Гульда із музикою великого класика згадував і німецький музикознавець та критик Аттіла Чампаї (Attila Csampai): «Гленна Гульда з Бетховеном пов'язували своєрідні стосунки

любові-ненависті: між боннським диваком і торонтцем, мабуть, існувала спорідненість духу у фундаментальних питаннях, особливо коли йшлося про мистецький радикалізм, моральну суворість, безкомпромісність і дедалі більшу сором'язливість по відношенню до людей» (Csampaі, 2007). Однак, у тій же критичній статті А. Чампаі згадує й про той факт, що Г. Гульд в останні роки життя доволі несхвально відгукувався про деякі з шедеврів, написаних Л. ван Бетховеном: «...сюди входили такі важливі твори, як Скрипковий концерт або Симфонії з четвертої по шосту, а також знамениті фортепіанні сонати “Патетична”, “Вальдштейн” і “Апасіоната” <...> Гульд скаржився передусім на “бідність” тематичних ідей» (Csampaі, 2007).

Тим не менш, в аудіально-візуальному доробку Г. Гульда знаходимо два записи Концерту для фортепіано з оркестром №5 Л. ван Бетховена, ранній з яких було здійснено на лейблі Sony Classical у супроводі The American Symphony Orchestra під управлінням Л. Стоковського (Leopold Stokowski) у 1966 році³⁵. Отже, тривалість першої частини твору – 21 хвилина 57 секунд, що перевищує час виконання Р. Тюрєк на обох вищеописаних записах. Канадський музикант доволі вільно трактує пасажі у вступі та перед репризою, що надає звучанню специфічності та, у якійсь мірі, нетиповості у порівнянні з «еталонними» версіями виконання даного твору. Характерним для шанувальника бахівської спадщини є тлумачення трелей, які Г. Гульд, згідно барокових традицій, «розшифровує», тобто ритмізує їх. Також предметом його уваги в окремих випадках стає артикуляція, яку він змінює згідно власних уподобань. Темпоритмічний обрис першої частини Концерту у виконанні Г. Гульда, загалом, нагадує не пряму лінію, а спадаючу та зростаючу криву, адже при фактурних змінах музикант дозволяє собі невеликі темпові відхилення у бік уповільнення; водночас оркестр є завжди тим вирішальним

³⁵ <https://youtu.be/Yah2mmfLa68?si=eqycVNI87hIUazW0>

важелем, який повертає знову і знову початкові показники загального руху твору.

Зазначимо тут, що тандем Л. Стоковський – Г. Гульд викликав свого часу доволі контroversійні дискусії та став причиною для досить розгромних коментарів від музичних критиків сучасності. Одне з таких зауважень знаходимо в описі для перевидання платівки з Концертом 2015 року: «Здається, вони не можуть дійти згоди щодо суті твору, і слухати, як вони сперечаються туди-сюди, просто смішно» (TiVo, б. д.).

Проте другий запис фортепіанного Концерту №5 Л. ван Бетховена, здійснений Г. Гульдом у 1970 році³⁶, значно відрізняється від попереднього. Реалізований у супроводі Toronto Symphony та під орудою чеського диригента Карела Анчерла (Karel Ančerl), запис було приурочено до 200-річчя з Дня народження Л. ван Бетховена. Час виконання першої частини – 19 хвилин, що є найшвидшим показником у порівнянні з версіями Р. Тюрка та вище проаналізованої самого Г. Гульда. Даний варіант є зразком, наближеним до традиційного звучання Концерту. «Класичність» виконання виражається у чіткому дотриманні часового музичного параметру (тобто темпу). А розширена у порівнянні з попередньо описаною версією звукова палітра та усвідомлення духу бетховенської епохи, й складного для тогочасної Європи періоду, під час якого Концерт було написано, робить інтерпретацію Г. Гульда майже романтичною. Проте слід зауважити, що іноді індивідуальні установки піаніста не дозволяють йому у повній мірі поринути у бурхливий світ класико-романтичної моделі репрезентації твору (про що свідчить, наприклад, ігнорування авторських позначень *senza tempo*), що все ж таки відрізняє його версію його від «взірцевих» варіантів реалізації Концерту.

³⁶ https://youtu.be/kpz_U8wHpa8?si=fXd-062sqXYHHgF5

Ще одна версія Концерту, обрана нами для аналізу, представлена антиподом Р. Тюрком, американським піаністом українського походження В. Горовицем, представником романтичного напрямку у виконавстві. У його концертному репертуарі, що рясніє музичними опусами композиторів-романтиків (Й. Брамса, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста, Ф. Мендельсона та інших), знаходимо не так багато творів Й.С. Баха (вибрані хоральні прелюдії, Прелюдії та фуга №12 f-moll з ДТК, Токати та фуги d-moll та c-moll), деякі їх транскрипції авторства Ф. Бузоні (деякі хоральні прелюдії, Чакона d-moll зі скрипкової Партити №2, Прелюдії та фуги D-Dur та a-moll, Токата, адажіо та фуга C-Dur (BWV 564)), вибрані твори представників Віденської школи, й зокрема – Концерт для фортепіано з оркестром №5 Л. ван Бетховена. Слід зазначити, що він є єдиним з усіх концертів класика, що входив до виконавського каталогу В. Горовиця.

Для того, щоб краще зрозуміти специфіку вподобань піаніста щодо вибору творів Л. ван Бетховена, пропонуємо звернутися до однієї зі статей композитора, піаніста та музичного критика Хенка Дрейка (Hank Drake), який пояснював таку «вибірковість» В. Горовиця по відношенню до спадщини останнього з Віденських класиків наступним чином: «Відносини Горовиця з музикою Людвіга ван Бетховена були непростими, але вартими вивчення. Хоча ВГ дуже поважав Бетховена-людину, він вважав багато клавішних творів Бетховена незграбними і непіаністичними, особливо останні п'ять сонат, написані, коли композитор був майже повністю глухим. Підхід ВГ до Бетховена був дуже вибіркоким, він записав лише шість з 32 сонат майстра, один цикл варіацій і один концерт. Його приватний репертуар був значно ширшим. Він виконував кілька творів Бетховена на публіці, зокрема сонати мі-бемоль, ор. 31, № 3, та ля-бемоль, ор. 110, але ніколи не давав дозволу на видання жодного з них. На той час музичні критики так часто критикували

його бетховенську гру, що він, можливо, взагалі не хотів виконувати цей репертуар» (Drake, 2004).

Фортепіанний концерт №5 Л. ван Бетховена було записано В. Горовцем у 1952 році, через 19 років після першого виконання у Нью-Йоркській філармонії під орудою А. Тосканіні (Arturo Toscanini). Зауважимо, що піаніста пов'язують з Концертом та відомим диригентом і важливі немусичні обставини, адже він привів його до зустрічі з майбутньою дружиною – Вандою Тосканіні (Wanda Toscanini). Проте, на думку Х. Дрейка, протягом цього «проміжного» періоду В. Горовиць перебував скоріше під впливом концепції саме диригента А. Тосканіні, навіть після закінчення спільних виступів.

Запис же 1952 року було реалізовано на лейблі RCA у супроводі Victor Symphony Orchestra та під керівництвом американського диригента угорського походження Фріца Райнера (Fritz Reiner) на сцені знаменитого Carnegie Hall³⁷. Х. Дрейк коментує дану версію Концерту №5 так: «У 1952 році Горовиць нарешті записав твір, але не з Тосканіні, а з Фріцем Райнером <...> Як і Тосканіні, Райнер був віртуозним диригентом першого класу. На відміну від Тосканіні, який мав тенденцію примушувати солістів слідувати його концепції твору, Райнер був дещо симпатичнішим, схильним до співпраці митцем. Запис <...> має чіткий, дещо нервовий підхід, з трохи швидшими за середні темпами. Концепція загалом проста, але ВГ вносить дуже незначні зміни у фортепіанний виклад, розширюючи кілька басових ліній у нижній регістр клавіатури. Власне фортепіано Бетховена не звучало настільки розширено, і можна припустити, що Бетховен не заперечував би проти змін на такому незначному рівні. Але це викликало невдоволення багатьох критиків і музикантів» (Drake, 2004).

³⁷ <https://youtu.be/l4SJQjSA66A?si=cEr7LSjSREtS8dlt>

Отже, у версії Фортепіанного концерту №5 Л. ван Бетховена В. Горовиця перша частина триває 18 хвилин та 55 секунд, що робить його темповий показник найшвидшим у порівнянні з проаналізованими вище записами Р. Тюрєк та Г. Гульда. Дане виконання звучить дуже віртуозно, з каденціями у партії фортепіано у дусі рапсодій Ф. Ліста. Загальне наповнення та темпоритмічна ясність доводить те, що піаніст все ж таки намагається залишитися в рамках класичного стилю виконання, що унаочнює спорідненість його концепції з концепцією Р. Тюрєк. Версія В. Горовиця сповнена контрастами та різноманітними відтінками на загальному полотні Концерту. Хоча іноді музикант вдається до занадто прозорих та тонких візерунків у фрагментах на *pp*, обережно використовує прийом *tempo rubato*, що набув свого розквіту у творах композиторів-романтиків. Це, у свою чергу, робить очевидним відхід іноді від бетховенської героїки, що не зникає навіть у найбільш ліричних уривках нотного тексту митця.

Підсумовуючи, зауважимо, що аналіз виконавських версій Концерту для фортепіано з оркестром №5 Л. ван Бетховена унаочнює той факт, що у виконавстві ХХ століття співіснували різні художні течії, творчі настанови яких обумовлювали загальні принципи інтепретацій творів певної епохи. Так Р. Тюрєк постає як представниця напряду, у котрому сповідували важливість занурення у стиль виконуваного твору, В. Горовиць, як «останній романтик», продовжує традиції висвітлення лірично-емоційного потенціалу музичного висловлювання, а от Г. Гульд, у притаманній йому антагоністичній манері, намагається знайти рішення, що дозволять презентувати добре відомий Концерт в абсолютно новому прочитанні.

Ще одним твором, який входив до концертного репертуару Р. Тюрєк та безмежність інтерпретаційного потенціалу якого, безумовно, варта уваги, є «Чакона» з Партити №2 d-moll BWV 1004 для скрипки соло Й.С. Баха у

транскрипції італійського композитора, піаніста, диригента, педагога та музикознавця Ф. Бузоні (Ferruccio Busoni).

Звертаючись до історії Партити, слід зауважити, що вона була написана Й.С. Бахом у Кетені у 1720 – 1723 роках, а працювати композитор почав над нею невдовзі після того, як отримав звістку про смерть дружини. Розмірковуючи про зв'язок даних фактів з біографії великого кантора, німецький музичний журналіст та керівник редакції *Klassik aktuell* та журналу *BR-KLASSIK* Бернхард Нойгофф (Bernhard Neuhoff) згадує про дослідження його співвітчизниці, музикознавиці Хельги Тьоне (Helga Thoene), яка виявила, що остання частина Партити, тобто Чакона, «містить приховані хорали, які кружляють навколо тем смерті та воскресіння» (Neuhoff, 2010).

Слід зазначити, що структура Партити d-moll не є типовою, адже замість жиги у якості фінального номеру Й.С. Бах розміщує Чакону³⁸. Американська дослідниця Маріна Фабрікант (Marina Fabrikant) звертає на це увагу у роботі «Чакона Баха-Бузоні: Аналіз фортепіанної транскрипції» («Bach-Busoni Chaconne: A Piano Transcription Analysis»): «На відміну від більшості партит, які мали чотири основні частини, п'ята і остання частина Партити № 2 – це не жига, а чакона. Ця частина сама по собі довша за всі інші частини твору. Складається враження, що саме ця частина була додана до циклу пізніше. Її драматична сила дозволяє їй врівноважити драматургічний розвиток попередніх чотирьох частин. Така незвична структура дозволяє виконувати

³⁸ Зазначимо, що витоки жанру чакони беруть свій початок у іспанській карнавальній традиції, плоди якої завдяки музикантам-інструменталістам поширилися Європою у XVI столітті (жанри сарабанди, фолії, пасакалії) та вплинули на творчість композиторів-академістів: «Своєю популярністю чакона завдячує не лише унікальному музичному матеріалу, а й використанню стереотипного жанру. Навіть після того, як жанр чакони застарів, він все ще був знайомий слухачам через свою віднесеність до танцювального типу. Ця ситуація ілюструє баланс між індивідуальними особливостями та загальними рисами, що значною мірою сприяє впізнаваності чакони. Такий баланс не дуже помітний на початку, але в процесі розвитку твору він стає очевидним. Цей принцип відкриває багато можливостей для автора, а музиці надає мобільності у розвитку матеріалу. В результаті музика об'єднується в цілісний образ. Цей принцип індивідуального і загального реалізує себе в глибинній структурі» (Fabrikant, 2006, с. 5-6).

Чакону як сольну п'єсу, а також як частину цілої партити, на відміну від інших циклічних творів» (Fabrikant, 2006, с. 4).

Зважаючи на структурні особливості (Чакона являє собою 32 вільних варіації на тему у партії баса), останню можна вважати одним із наймасштабніших творів в історії, написаним для скрипки соло, адже її хронометраж становить у середньому 15 хвилин. А з точки зору рівня складності виконання Чакона є одним із найвіртуозніших зразків світової скрипкової літератури. Німецький композитор та піаніст, автор однієї з транскрипцій даного твору Й. Брамс у одному з листів до Клари Шуман (Clara Schumann) так висловлюється про нього: «Для мене Чакона - один з найпрекрасніших, найнезбагненніших музичних творів <...> Якби я уявив, що міг би створити, навіть замислити цей твір, я цілком впевнений, що надлишок хвилювання і приголомшливих переживань звів би мене з розуму. Якщо поруч немає найкращого скрипаля, то найпрекрасніша насолода – це просто слухати її звучання в думках» (Distler, 2018).

Після близько ста років забуття Чакона повертається у виконавський простір завдяки Ф. Шуберту, який написав для неї фортепіанний супровід. Відтоді композитори створюють все нові й нові перекладення твору, а деякі з них стали невід'ємною частиною репертуарних списків інтерпретаторів XX – XXI століть. Серед великої кількості транскрипцій-версій наведемо наступні:

- для скрипки та фортепіано: Ф. Мендельсона (1847), Р. Шумана (1854);
- для оркестру: А. Казелли (Alfredo Casella) (1935), Й. Раффа (Joachim Raff) (1874), Л. Стоковського (1950);
- для фортепіано: Й. Брамса (1879), Ф. Бузоні (1892/3).

Написання транскрипції бахівської Чакони Ф. Бузоні припадає на період його перебування у Бостоні з 1891 по 1892 роки. Перекладення він присвятив своєму колезі, британсько-швейцарському піаністу та композитору Ежену д'Альберу (Eugen d'Albert), який, у свою чергу, не дуже схвально

відгукнувся про версію Ф. Бузоні та ніколи її не виконував. У листі до італійського композитора він зазначає: «Я зіграв Ваше аранжування одразу після отримання, і воно мені дуже сподобалося, хоча, мушу зізнатися, не так сильно, як Ваше аранжування фуги E-dur. Я думаю, що Чакона не витримає аранжування для двох рук. На мою думку, єдине рішення можна знайти в аранжуванні Брамса тільки для лівої руки. Будь-яка інша адаптація неодмінно має бути занадто сучасною, і я вважаю, що це саме той випадок, який має місце у Вашому аранжуванні. Інша справа аранжування органної фуги – але твір, написаний для однієї скрипки, задуманий в рамках скрипкового ключа, безумовно, програє від введення басів і, наприклад, ламаних октавних пасажів» (Banks, б. д.). З відповіддю Ф. Бузоні свого часу не забарився, а свою аргументацію з цього приводу частково розмістив у есе «Про перенесення органного твору Баха на фортепіано» («Von der Übertragung Bach'scher Orgelwerke auf das Pianoforte»), що стало першим додатком до його редакторського видання «Добре темперованого клавіру»: «У своїх транскрипціях Прелюдій і фуг d-, es- та e-moll редактор приділив багато уваги оформленню, і він називає їх збіркою прикладів цього методу. Фортепіанна транскрипція Чакони для скрипки того ж майстра може бути включена до цієї серії, оскільки в обох випадках редактор трактував тональні ефекти в органічному сенсі. Ця процедура, яка піддавалася різним нападкам, знаходить своє виправдання головним чином у змістовному наповненні, яке не може досягти повного вираження через скрипку, а також у прикладі, поданому Бахом у характерній органній транскрипції його скрипкової фуги соль мінор» (Bach, 1894, с. 167).

Незважаючи на це, транскрипція Чакони Ф. Бузоні й сьогодні є однією з найпопулярніших серед піаністів-інтерпретаторів у всьому світі. Вона являє собою квінтесенцію романтичних ідей, а також таких, які у XX столітті стануть знаковими для музичного мистецтва. М. Фабрікант з приводу трактування

Ф. Бузоні особливостей бахівського тексту Чакони констатує наступне: «У його музиці є кілька риторичних ідей, які припускають тісний зв'язок з ідеєю смерті, зокрема, жанр, сильний акцент на фригійському тетрахорді, спіралеподібна форма деяких мелодичних жестів і певні гармонічні прогресії, які Бузоні підкреслив у своєму аранжуванні. Розпізнавання всіх цих елементів, так підкреслених Бузоні, дає виконавцю можливе уявлення про спосіб мислення композитора і подальше керівництво до інтерпретації» (Fabrikant, 2006, с. 5). У процесі дослідження вона додає: «Для Бузоні музика Баха стала його власною. Поєднуючи власні композиторські навички з бахівським матеріалом, Бузоні створив новий художній вимір, який став характерним для мистецтва ХХ століття загалом» (Fabrikant, 2006, с. 134). А англійський музикознавець, педагог та музичний критик Едвард Джозеф Дент (Edward Joseph Dent) у праці «Феруччо Бузоні, Біографія» («Ferruccio Busoni, A Biography») підкреслює, що транскрипція італійського композитора стала одним із його «попередніх кроків до більш ґрунтовних досліджень, які мають характер коментарів до Баха, написаних не словами, а музикою» (Dent, 1933, с. 170).

Прем'єра транскрипції Ф. Бузоні відбулася 30 січня 1893 року в Бостоні, після чого видавництвом Breitkopf & Härtel було опубліковано першу її версію (усього композитором було опубліковано чотири версії транскрипції). Американський композитор, піаніст та музичний письменник Джед Дістлер (Jed Distler) пише: «Протягом багатьох років Бузоні продовжував удосконалювати текст, і саме переглянута версія, опублікована в 1916 році, є найбільш популярною» (Distler, 2018). Зберігся також до наших днів і запис твору, здійснений самим Ф. Бузоні на фортепіано Вельте-Міньйон у 1915 році, який, будучи першим таким зразком, хоч і «дає досить гарне уявлення про темпові співвідношення між розділами» (Distler, 2018), проте через

недосконалості технології збереження звукової інформації, на жаль, не надає повної картини його інтерпретації.

Повертаючись до Р. Тюрєк, зазначимо, що любов до бахівського генія спонукала її, як і багатьох виконавців того часу, зануритися у емоційний вир скрипкової Чакони у транскрипції Ф. Бузоні для фортепіано. Тож пропонуємо проаналізувати її виконання твору, датоване 1992 роком³⁹. Отже, версія Р. Тюрєк триває 15 хвилин і 20 секунд. Зауважимо, що, її гра являє собою поєднання майстерного виконання віртуозних фрагментів твору зі зваженістю та, у певній мірі, аскетичністю звучання (незважаючи на доволі часте використання демпферної педалі), що є не надто характерним для трактування транскрипції Ф. Бузоні, який є представником романтичної течії. Останнє обумовлено однією зі стратегій творчості Р. Тюрєк, а саме – активна популяризація бахівських клавірних творів із повним зануренням у композиторські тексти. Можливо, саме це вплинуло на особливості її інтерпретації, адже орієнтиром для неї завжди слугував оригінальний авторський матеріал (тобто, у даному випадку, версія Чакони для скрипки соло). Лише у ліричних епізодах Р. Тюрєк дозволяє собі трохи відійти від тієї концепції виконання, що переважає, та дуже мінімалістично застосовує прийом *tempo rubato*, властивий для епохи романтизму (як, наприклад, у тактах 78-81).

Чакону Р. Тюрєк звучить глибоко та трагічно (що відповідає обставинам написання твору). А Д. Дістлер, згадуючи про цю версію Чакони Р. Тюрєк, пише, що «не можна не бути враженим сильним володінням і величезною концентрацією 77-річного ветерана» (Distler, 2018).

Доречним вбачаємо порівняти версію Р. Тюрєк з записом виконавця її покоління, американського та британського піаніста, уродженця Одеси

³⁹ https://youtu.be/hBLHvIp_4ZE?si=6ZRleadmK-68vVZO

Шури Черкаського (Shura Cherkassky). Слід зазначити, що у його дискографії переважають твори саме композиторів-романтиків (Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Ліста, Ф. Шопена, А. Дворжака (Anton Dvořák), Е. Гріга, К. Сен-Санса, Й. Брамса, Ф. Мендельсона, С. Франка (César Franck) та інших), що становить особливу цікавість при порівнянні з версією Р. Тюрєк, для якої музика великого кантора, все ж таки, завжди стояла на першому місці як для виконавиці. На рахунку інтерпретатора три студійних записи Чакони Й.С. Баха – Ф. Бузоні (1956, EMI; 1984, Nimbus; 1991, Decca). Проте для аналізу нами була обрана версія з концерту 1991 року у Карнегі-Холлі, приуроченого до 80-річчя Ш. Черкаського як паралель до запису «живого» виконання Р. Тюрєк.

Виконання Чакони Ш. Черкаського за тривалістю трохи відрізняється від версії Р. Тюрєк та становить 15 хвилин 35 секунд. В цілому, його версія за звучанням нагадує органне та викликає відчуття наповненості, чого немає у Р. Тюрєк. Його виконання пронизане романтичним духом, емоційними хвилями та натиском. Це чутно вже у темі Чакони, яку Ш. Черкаський трактує динамічніше, ніж його колега-піаністка. Об'єму його інтерпретації надає й майстерне використання демпферної педалі, яка виводить на перший план можливості інструменту звучати по-оркестровому. Також для версії Ш. Черкаського характерним є великий динамічний контраст між поліфонічними пластами та доволі широкий спектр динамічних нюансів взагалі, що, сплітаючись з фактурними рішеннями, створюють відчуття цілісності загальної композиції: «У транскрипціях Бузоні одним з найважливіших елементів стає логіка емоційних змін, де будь-який розділ втілює певні психологічні переживання, почерпнуті ним у Баха. Ліричний, індивідуальний елемент, що реалізується в монологічному типі розвитку, який пропагує Бузоні, у поєднанні з симфонічним розвитком призводить до

створення композиції, що складається з кількох частин, об'єднаних в єдине ціле» (Fabrikant, 2006, с. 134).

Слід, однак, зауважити, що у деяких фрагментах (в основному, з невеликою емоційною напругою) особливістю темпо-ритмічного плану Ш. Черкаського є тенденція до уповільнення та утримання даного стану на декілька тактів, що, на нашу думку, іноді є комфортним для прослуховування. Такий ефект «пригальмовування» викликає відчуття короткострокового вилучення певних елементів з загальної архітекτονіки твору, чого не виникає при прослуховуванні версії Р. Тюрєк.

Відзначимо також цікавий ефект, застосований Ш. Черкаським на фінальному акорді твору, що полягає у частій підміні демпферної педалі на одному затриманому звуці. Це нагадує імітування скрипкового вібрато на струні.

Ще однією відомою фортепіанною транскрипцією, яка входила до списку концертних творів Р. Тюрєк, є Етюд №6 a-moll op. 141 за Паганіні Ф. Ліста, написаний на тему 24-го Каприса відомого італійського скрипаля-віртуоза та композитора Н. Паганіні (Niccolò Paganini) (1782 – 1840). Про його образ як виконавця та митця, що є унаочненням духу Романтизму й вплинув через це на світову музичну культуру, пише Н. Кучма у дисертації «Втілення звукового образу фортепіано в циклах етюдів композиторів XIX – XX століть»: «...творчість Н. Паганіні – це, мабуть, найяскравіший та найпоказовіший приклад романтичного світовідчуття, що відбився в образі інструмента. Гра Н. Паганіні вражала сучасників небувалою віртуозністю, яскравістю образів та драматизмом. Одним з перших він застосовував розтяжку пальців, скоки, різноманітну техніку подвійних нот, флажолети, ударні штрихи, гру на одній струні. Фантастична майстерність цього скрипаля є відображенням глибокого розуміння звукозображальних можливостей інструмента. Постать Н. Паганіні

знакова в історії музичного мистецтва та його романтичної гілки, тож не дивно, що композитори різних епох писали твори на його теми» (Кучма, 2021, с. 70).

Нагадаємо, що, знаходячись під враженням генія Н. Паганіні, Ф. Ліст був одним із перших, хто звернувся до його спадщини, створивши Велику бравурну фантазію на тему «Кампанелли» на початку 1830-х років. Не зупиняючись на цьому, пізніше він написав цикл транскрипцій «6 великих етюдів за Паганіні» (*Grandes Études de Paganini*) (кінцева редакція була видана у 1851), який включав фортепіанні обробки деяких Каприсів ор. 1 (№6 g-moll зі вступом та кодою з Капрису №5 a-moll, №17 Es-dur, №1 E-dur, №9 E-dur та №24 a-moll) та фрагментів скрипкових концертів №1 Es-dur ор. 6 та №2 b-moll ор. 7. Проте угорський композитор не був єдиним у цьому сенсі, адже його зібранню передували Варіації A-dur, «Souvenir de Paganini» Ф. Шопена (1829), а у 1833 році світ побачила збірка транскрипцій Р. Шумана під назвою «6 концертних етюдів за каприсами Паганіні» («Sechs Konzert-Etüden nach Capricen von Paganini»). Зазначимо тут, що творчість Н. Паганіні є натхненням для багатьох поколінь композиторів й до сьогодні продовжує ним слугувати. Серед транскрипцій, заснованих на матеріалі спадщини Н. Паганіні, – «Варіації на тему Паганіні» для фортепіано Й. Брамса (1862-1863), «Варіації на тему Паганіні» для двох фортепіано В. Лютославського (Witold Lutosławski) (1941), «Паганініана» для оркестру А. Казелли (1942), Канонічна сонатина мі-бемоль мажор на «Каприси» Паганіні для фортепіано Л. Даллапікколи (1942-1943), «Паганіні-варіації» для скрипки та фортепіано Е. Ізаї (Eugène Ysaÿe) (1960), «Варіації» для віолончелі з оркестром Е.Л. Веббера (Andrew Lloyd Webber) (1978), «Варіації на тему Паганіні» для фортепіано М.-А. Амлена (Marc-André Hamelin) та багато інших.

Повертаючись до Ф. Ліста, зауважимо, що перша версія його Етюдів була написана під час творчої кризи та через кілька років після того, як

композитор відвідав концерт Н. Паганіні у 1831 році⁴⁰. Про виконавські здібності італійського віртуоза австрійський скрипаль та диригент Томас Цеетмайр (Thomas Zehetmair) дає наступний коментар: «Паганіні вражав не лише своєю віртуозністю <...> Людей зворушував він сам, його тон та його неймовірна виразність. Він змушував людей ридати своєю скрипкою» (Felix, 2023).

Німецькі журналісти Юліка Янке (Julika Jahnke) та Томас Шульц (Thomas Schulz) підкреслюють, що, маючи ідею стати «Паганіні на фортепіано», Ф. Ліст створив етюди, які «поставили перед сучасними піаністами нездоланні проблеми» (Jahnke & Schulz, 2023). З цього приводу канадський піаніст і композитор Марк-Андре Амлен зазначає: «Перша версія містить абсолютно непереборні труднощі. № 6 практично неможливо виконати. Я думаю, що Ліст зайшов тут надто далеко. Багато першокласних скрипалів дуже добре грають каприси Паганіні. Але перша версія етюдів Ліста доступна лише кільком піаністам. Я б навіть не пробував, бо музично вони не дуже корисні. Тебе цікавить лише технічне опанування, і музика не виходить на перший план. Пізніша версія має більше сенсу, навіть якщо вона все ще дуже складна» (Jahnke & Schulz, 2023). Проте варіант циклу 1951 року, на противагу першому, є більш доступним для виконання: «Ця нова – “спрощена” – версія етюдів Паганіні з’явилася лише в 1851 році. Вона була прозорішою, елегантнішою та мелодійнішою за оригінал. Ліст з того часу здобув значний досвід як концертний піаніст» (Jahnke & Schulz, 2023).

Каприс №24 Н. Паганіні є одним із найскладніших із циклу італійського композитора та, за словами Т. Цеетмайра, відіграє у ньому особливу роль: «Це насправді сам по собі цикл, двадцять четвертий, з усіма його варіаціями <...> Ці варіації неймовірно багаті на контраст, з октавами, десятими, піцикато

⁴⁰ Перша версія «6 великих етюдів за Паганіні» була створена у 1838 році.

лівою рукою та акордовими послідовностями в останній варіації, трюками правою рукою та летючим стакато в першій варіації – іншими словами, це ніби окремий маленький цикл у циклі” (Felix, 2023). Саме тому цілком зрозумілим є те, що в основі більшості транскрипцій, натхненних творчість Н. Паганіні, лежить саме його 24-й Каприс.

Унікальність останнього вразила й Ф. Ліста, який створив на його матеріалі одну з транскрипцій циклу «6 великих етюдів за Паганіні», а саме – Етюд №6. Про складнощі та виклики, які очікують інтерпретаторів при виконанні обробки угорського композитора, Ю. Янке та Т. Шульц пишуть наступне: «Шостий і останній етюд Паганіні, мабуть, найскладніший. Кажуть, що Ліст впевнено та упевнено грав його на концертах, навіть у першій, складній версії. Сьогодні піаністи мають труднощі з цими неймовірно складними варіаціями, навіть у другій версії. Вони повинні звучати легко та танцювально» (Jahnke & Schulz, 2023). Незважаючи на це, Етюд за Паганіні №6 Ф. Ліста користується чи не найбільшою популярністю серед виконавців, й кожного дня скарбничка інтерпретацій цього твору поповнюється все новими й новими його тлумаченнями.

Серед записів Р. Тюрка також знаходимо два Етюди з циклу «6 великих етюдів за Паганіні» Ф. Ліста, а саме №2 та №6. Можемо припустити, що особливу цікавість для піаністки міг становити й сам жанр капрису (або капричіо), адже він передбачав екстравагантність та дець імпровізаційність при виконанні. Німецька музикознавиця та журналістка Сюзанна Фелікс (Susanna Felix) підсумовує це наступним чином: «Ще у 17 столітті цей термін використовувався для позначення інструментальних творів, які звучали дуже примхливо, дотепно, майже імпровізовано. Майже за 90 років до Паганіні скрипаль П'єтро Локателлі вже написав каприсів для скрипки. Чи могли вони служити взірцем для генуезького композитора? У будь-якому разі, “Капричі” Паганіні 1820 року з деякими дивовижними поворотами та сюжетом також

свідчать про примхливий та спонтанний характер. Паганіні був блискучим імпровізатором. Він міг художньо та віртуозно прикрашати мелодії» (Felix, 2023). Як відомо, традиція прикрашання розділів *da capo* у тричастинній репризній формі (саме у ній написана більшість каприсів Н. Паганіні) була широко розповсюджена ще в епоху Бароко, а отже, також добре знайомою Р. Тюрєк – відомій інтерпретаторці клавірної спадщини Й.С. Баха. Тож, проаналізуємо її варіант Етюд №6 за Паганіні Ф. Ліста.

Версія Р. Тюрєк датується 1945 роком та триває 4 хвилини 17 секунд. В цілому, слід зазначити, що її гра вражає віртуозністю та міццю, а також ясністю та чіткістю артикуляції, що у повній мірі відповідає її відчуттю можливостей фортепіано, адже за Н. Кучмою, «саме від “звукового образу інструмента” виконавця залежать шляхи реалізації твору композитора» (Кучма, 2017, с. 83). Водночас, у фрагментах на *staccato*, підкріплених динамічною позначкою *p* (варіація №1) та ремарками *e leggiero* (варіація №4) та *quasi pizzicato* (варіація №9) Р. Тюрєк дивує прозорістю, тонкістю та точністю звучання, що наближає його таким чином до скрипкового. Бравурні, енергійні варіації (№3, 6, 8, 11) вона трактує доволі напористо, об'ємно, по-романтичному поривчасто та динамічно, що, звичайно, відрізняє дану версію від виконання Р. Тюрєк Чакони Баха-Бузони за емоційним наповненням. Можемо припустити, що причиною для цього став її період запису згаданих інтерпретацій, адже з 1945 до 1992 року відбулася достатня кількість змін у творчому житті Р. Тюрєк, що, безумовно, вплинуло на її виконавський світогляд.

Зауважимо також, що у виконавській версії лістівського Етюд Р. Тюрєк прослідковується загальна тенденція до прискорення темпу, що у підсумку не дозволяє фактурним пластам до кінця відлунати у концертному залі (адже запис, що нами аналізується, було зроблено під час одного з її живих виступів) та створює ефект звукового нашарування. Даний акустичний недолік заважає слухачу слідкувати за розвитком музичного матеріалу. На нашу думку, це

цілком могло спонукати й надмірне використання Р. Тюрек демпферної педалі (як, наприклад, у варіації №11), що іноді призводить до усереднення загального звучання.

Порівняємо версію Р. Тюрек з версією Етюд №6 за Паганіні Ф. Ліста К. Аррау. Доречним є зауваження, що його вчитель, німецький концертний піаніст, педагог музичний критик та письменник Мартін Краузе (Martin Krause), був учнем угорського композитора, а сам чилійський піаніст був двічі володарем престижної премії Ференца Ліста у Берліні у 1919 та 1920 роках, зробив записи більшості його фортепіанних творів, як оригінальних, так і транскрипцій. Д. Дістлер так пише про Ф. Ліста К. Аррау: «Ліст Аррау особливий з кількох причин. По-перше, він реалізує величезні віртуозні вимоги цієї музики, дотримуючись принципів скрупульозності та чесності в роботі з технічними засобами. На відміну від багатьох музикантів, які вільно експериментують з текстом композитора, змінюючи фактуру, додаючи октави та власні каденції, Аррау сприймає позначки Ліста як даність і не піддається спокусі прискорити або сповільнити виконання заради ефекту <...> Це не означає, що Аррау ставиться до тексту Ліста об'єктивно – далеко не так. Його широкі рубато, басовите звучання та динамічна широта долають поверхневий пафос музики» (Distler, б. д.). Отже, на нашу думку, виконання К. Аррау є справжнім втіленням романтичного духу фортепіано та, безумовно, прикладом для наслідування наступними поколіннями музикантів. Тож, проаналізуємо його версію Етюд, датовану 1928 роком⁴¹.

Інтерпретація К. Аррау за тривалістю майже не відрізняється від варіанту Р. Тюрек та дорівнює 4 хвилини 12 секунд. Хоча артикуляційно інтерпретації наближаються одна до одної, К. Аррау, на наш погляд, краще знаходить баланс між реалізацією виконавських труднощів та динамічними

⁴¹ <https://youtu.be/YtKQIVtbTPI?si=RSPwkFgoTF2rKCZ0>

авторськими настановами, адже, незважаючи на те, що темпові показники обох версій практично збігаються, чилійському піаністу, все ж таки, вдається більш контрастно презентувати музичний матеріал твору. Так, варіація №10 (*Piu moderato*) слугує для К. Аррау моментом споглядальності, підготовкою перед фіналом; по-скрипковому розспіваний верхній голос сповільнює рух перед кульмінацією.

В останній, 11-тій варіації піаніст дотримується динамічної логіки композитора (від *f* до *ff*), використовуючи, однак, у тактах 20 та 24 коротку педаль, що дозволяє, таким чином, уникнути нашарування звукових пластів, чого не вдалося зробити Р. Тюрк. Проте у самому кінці твору, на нашу думку, К. Аррау не вдається досягти того об'єму звучання, якого потребує фінал циклу «24 каприси» Н. Паганіні. Він розділяє акорди в останньому такті, не залишає їх на одній педалі, як вказано у нотному тексті, а піднімає демпфери на кожній восьмій. Це звучить доволі аскетично, що є нетиповим для лістівських фіналів. Проте, можливо, К. Аррау орієнтувався у цьому на скрипкову техніку виконання акордів.

2.3. Сучасна музика у стратегіях творчої діяльності Р. Тюрк

Як ми зазначали вище, життя Р. Тюрк (1913 – 2003) припало на дуже цікавий період розвитку музичного мистецтва: час появи, трансформації та переосмислення багатьох напрямів, течій та художніх концепцій. Так, вже на межі XIX – XX століть пізній романтизм, яскраво представлений у творчості Р. Штрауса (Richard Strauss), Дж. Пуччіні (Giacomo Puccini), Е. Елгара (Edward Elgar) та інших, поступається місцем відразу декільком стильовим течіям, що матимуть розвиток наступні сто років. Серед них:

- *експресіонізм*, у музиці пов'язаний, насамперед з ім'ям А. Шенберга та його вченням про додекафонію;

- *урбанізм*, що втілює шалений ритм розвитку міст та відповідні зміни у звуковому ландшафті (тут згадаємо про творчість композиторів французької «Шістки» та видатного українця В. Задерацького);
- *неокласицизм та неофольклоризм*, що відобразили спроби віднайти осередок стабільності у світі, що постійно змінюється, звернувшись до національних традицій та канонів єдності простору, часу та дії (творчість Б. Бартока, Е. Вілла-Лобоса (Heitor Villa-Lobos), П. Гіндеміта, Д. Енеску (George Enescu), К. Орфа, О. Респігі (Ottorino Respighi) та інших);
- *мінімалізм*, ключовим гаслом якого було спрощення елементів музичної мови (Т. Райлі (Terry Riley), С. Райх (Steve Reich), Ф. Гласс (Philip Glass));
- *серіалізм*, що втілює бажання оновлення часопросторової організації музичного твору (К. Штокгаузен (Karlheinz Stockhausen), П. Булез, А. Веберн (Anton Webern) та його антипод – алеаторика, заснована на принципі випадкового вибору та співвідношення елементів музичної тканини (К. Штокгаузен, Дж. Кейдж (John Cage), В. Лютославський (Witold Lutosławski), К. Пендерецький (Krzysztof Penderecki));
- *сонорика*, заснована на оперуванні тембровозвучностями, що так приваблює виконавців у творах Д. Лігеті (György Ligeti), К. Пендерецького;
- *конкретна музика*, у якій використовують зафіксовані на пристроях акустичного запису шуми та звуки (П. Шеффер (Pierre Schaeffer), П. Анрі (Pierre Henry), Дж. Кейдж, Е. Варез);
- *електронна музика*, виникнення якої було обумовлено появою таких інструментів, як хвилі Мартено та терменвокс, та розвитком звукозапису (К. Штокгаузен, Л. Беріо (Luciano Berio), Е. Варез, Я. Ксенакіс (Iannis Xenakis) та багато інших);

— *полістилістика*, основною інтенцією якої є поєднання в одному творі несумісних стилістичних елементів (А. Берг (Alban Berg), К. Штокгаузен, К. Пендерецький).

Тож, можна сміливо стверджувати, що на момент початку активної виконавської діяльності Р. Тюрек (відправною точкою тут визначимо дебют у Карнегі-Хол у 1932-му році, коли вона презентувала публіці твори Й.С. Баха на терменвоксі) музичне життя було перенасичено цікавими ідеями, відкриттями та новими іменами.

У цей час у Сполучених Штатах Америки, які є батьківщиною Р. Тюрек та основним майданчиком її діяльності, музичне суспільство, хоча й знаходилося у постійному контакті з європейськими культурними традиціями, проте намагалося створити самобутній, неповторний стиль (як, наприклад, авангардні композитори, які увійшли до складу «Американської п'ятірки»: У. Ріггер (Wallingford Riegger), Г. Койелл (Henry Cowell), К. Рагглз (Carl Ruggles), Дж. Беккер (John J. Becker) та Ч. Айвз (Charles Ives). Водночас, багато композиторів працювали у напрямку синтезу музичних традицій Америки та загальносвітових тенденцій, що унаочнено у доробку Дж. Гершвіна (George Gershwin), С. Барбера (Samuel Barber), А. Копленда (Aaron Copland) та багатьох інших. У той же час американське мистецтво, розвиток якого на початку XX століття визначається подіями на політичній арені та технічним прогресом, значно впливало на європейське. Тут скажемо про зародження та поширення *джазу* (Л. Армстронг (Louis Armstrong), Б. Гудмен (Benjamin Goodman), Д. Еллінгтон (Duke Ellington) та інші) та жанру «*мюзикл*» (Дж. Керн (Jerome Kern), Р. Роджерс (Richard Rodgers), К. Портер (Cole Porter), Ф. Лоу (Frederick Loewe), Л. Бернстайн (Leonard Bernstein) та інші), й зазначимо, що на відміну від цих напрямів, авангардні пошуки американських композиторів доволі часто залишалися поза увагою сучасних академічних виконавців.

В цьому плані винятковою є творча діяльність Р. Тюрєк, яка, повернувшись до Нью-Йорку 1948-го року зі щорічного фестивалю, організованого Бостонським філармонічним оркестром у Беркшир-Хілз, вирішила створити товариство для популяризації сучасної музики. Одним з поштовхів до цього рішення стала зустріч з композитором Луїджі Даллапикколою (Luigi Dallapiccola), який, будучи чудовим музикантом та вчителем, так і не зміг знайти постійної роботи в Америці. На сторінках автобіографії Р. Тюрєк пише: «Я була переконана, що виконавцям потрібно знайомитися з основними творами сучасних композиторів і виконувати їх, а не віддаватися миттєвому визнанню існування сучасного композитора в його найповерховішій формі. Так я створила програму “Композитори сьогодення”» (Tureck, 2019a, с. 215). Розвиток цієї думки знаходимо у ремарці до диску «Прем'єрні виконання» («Première Performances»): «Моєю метою було наблизити активного виконавця до живого композитора в надії, що виконавець познайомиться зі значущим сучасним твором і надихнеться на його виконання; надто часто жест назустріч сучасній музиці полягав у тому, щоб включити до програми короткий і, як правило, досить тривіальний твір того чи іншого композитора. Весь мій інтерес до відбору композиторів і виконавців, а також до загальної презентації був зосереджений на тому, щоб об'єднати творчі і відтворюючі таланти нашого часу» (Tureck, 1995).

«Композитори сьогодення» («Composers of Today») проходили кожної весни з 1949 по 1953 роки, спочатку у власній квартирі піаністки у Нью-Йорці, а потім у Таун-Холлі, та були організовані за її ж кошти. Серед запрошених гостей були у більшості композитори та виконавці, але іноді й видавці та менеджери компаній звукозапису. Проте й до моменту створення цих програм Р. Тюрєк вже була виконавицею прем'єр творів Вільяма Шумана (William Schuman), Вітторіо Джіаніні (Vittorio Giannini), Уоллінгфорда Ріггера (Wallingford Riegger), Роджера Сейшнса

(Roger Sessions), Аарона Копленда, Дейвіда Даймонда (David Diamond). Тож, вона була частиною «простору нової музики» та розуміла важливість представлення аудиторії та поширення новоствореного музичного матеріалу.

Для виконання програм Р. Тюрек запрошувала визнаних інтерпретаторів під час їх весняно-літніх гастролей у США, даючи можливість також деяким композиторам самим грати прем'єри власних творів. «За чотири сезони діяльності Composers of Today твори Мессіана, Кренека та Хованесса вперше прозвучали в Нью-Йорку» – пише «The New York Times» (Kozinn, 1977, с. 19). Також до переліку виконаних творів входили твори Мільтона Баббітта (Milton Byron Babbitt), Чарльза Івза, Арнольда Шенберга, Леона Кірхнера (Leon Kirchner) та Стефана Вульпа (Stefan Wolpe). Одна з програм була присвячена використанню електронного звуку. Її було записано на плівку, що стало першою для Сполучених Штатів спробою фіксації подібного формату на електронний носій.

Слід також додати, що пізніше шлях популяризації композиторів-сучасників, будучи відомим інтерпретатором творів Й.С. Баха, продовжить Глен Гульд, який зробив записи творів Оскара Моравця (Oskar Morawetz, 1917 – 2007), Іштвана Ангальта (István Anhalt, 1919 – 2012), Жака Хету (Jacques Hétu, 1938 – 2010), Барбари Пентленд (Barbara Pentland, 1912 – 2000), а також Улафа Фартейна Валена (Olav Fartein Valen, 1887 – 1952), Ернста Кшенека (Ernst Krenek, 1900 – 1991), А. Берга (Alban Berg, 1885 – 1935), П. Гіндеміта (Paul Hindemith, 1895 – 1963) та А. Шенберга (Arnold Schönberg, 1874 – 1951), у якого Р. Тюрек свого часу брала уроки композиції.

Єдину платівку у дискографії Р. Тюрек з творами композиторів-сучасників було випущено у 1995 році на лейблі VAI Audio під назвою «Première Performances» («Прем'єрні виконання»). Вона вміщує записи

прем'єрних виконань опусів Дейвіда Даймонда, Луїджі Даллапінколи та Вільяма Шумана.

2 травня 1952 року відбулася прем'єра у США «Двох етюдів» («Due Studi») для скрипки та фортепіано Л. Даллапінколи у виконанні Р. Тюрєк та Руджеро Річчі (Ruggiero Ricci). Не дивно, що цей запис було включено до даної добірки, адже він мав безпосереднє відношення до ідеї піаністки популяризувати музику сучасних їй композиторів та став частиною одного з концертів її проєкту «Композитори сьогодення». Більше того, це був єдиний факт участі Р. Тюрєк у її щорічних концертах сучасної музики у якості інтерпретаторки, а не організаторки заходу. Не випадковим у цій колаборації можна вважати і запрошення відомого скрипаля та колеги-педагога Р. Тюрєк у Джульєррдській школі Р. Річчі, який мав італійське коріння, оскільки Л. Даллапінкола (1904 – 1975) є представником саме італійської додекафонної школи. Його творчість значно вплинула на діяльнісні орієнтири композиторів наступних поколінь, таких як Лучіано Беріо (Luciano Berio) та Луїджі Ноно (Luigi Nono). І хоча більшість його творів написана для голосу, частина композиторської спадщини Л. Даллапінколи присвячена камерній музиці, у переліку якої «Етюди» займають важливе місце. Так, у відгуці Арнольда Вітала (Arnold Whittall) для журналу «The Gramophone Newsletter» на випущений диск з камерними творами Л. Даллапінколи знаходимо, що музика «Етюдів» «витримала випробування часом» та має «концентровану драматичність» (Whittall, б. д.).

«Два етюди» – цикл Л. Даллапінколи, написаний у післявоєнні роки, а саме у 1947 році. Його створення пов'язане з запрошенням композитора восени 1946 року для роботи над документальним проєктом про італійський живопис, присвячений творчості видатного художника епохи Відродження П'єро делла Франческа (Piero della Francesca). Джерелом натхнення для Л. Даллапінколи став цикл фресок зі сценами з легенди про хрест, який

художник створив у базиліці Сан-Франческо в Ареццо у другій половині XV століття. Коли через декілька тижнів після початку роботи над музикою композитор дізнався, що проєкт, на жаль, не вдасться реалізувати, він вирішив продовжити розпочате, адже «плани композиції було вже сформовано» (Kämper, 1984, с. 86). Ця ідея була підтримана Базельською секцією Міжнародного товариства нової музики (Internationale Gesellschaft für Neue Musik), яка затвердила «замовлення» «Етюдів» та організувала концерт у рамках туру композитора зі скрипалем Сандро Матерассі (Sandro Materassi) у Швейцарії, на якому й відбулася світова прем'єра даного опусу 9 лютого 1947 року.

Цикл «Два етюди», що складається з «Сарабанди» («Sarabande») та «Фанфари та Фуги» («Fanfara e Fuga»), написано у серійній техніці композиції. За висновками німецького музикознавця Дітріха Кемпера (Dietrich Kämper), саме у «Фанфарі та Фузі» «...стає впізнаваною основна риса творчості Даллапінколи: переважно мелодійна оцінка дванадцятитонових рядів» (Kämper, 1984, с. 88). Цікавим фактом є також створення того ж 1947-го року оркестрової версії опусу під назвою «Due Pezzi», прем'єра якого завершилася скандалом та невтішними відгуками глядачів. Проте це не завадило подальшій успішній долі цього циклу, який пізніше багато разів звучав у концертних залах Європи під орудою Еріха Кляйбера (Erich Kleiber), Пауля Гіндеміта та інших.

Авторський задум «Етюдів» будується на співставленні різних стильових систем. Хоча вони написані у сучасній техніці композиції, в них відчутний вплив неокласичних тенденцій. Перш за все, це визначає архітектоніку циклу, який складається з двох контрастних п'єс («Сарабанда» й «Фанфара та Фуга»), що дозволяє провести паралелі з мистецтвом Бароко. Зазначимо, що фанфарність як специфічний інтонаційно-ритмічний елемент доволі часто використовувалася бароковими композиторами на початку інструментальних циклів, опер та балетів. По-друге, це відчувається в

інтонаційній сфері, адже автор належав до тієї групи композиторів-авангардистів, які, працюючи в сучасних техніках письма, зверталися до витоків музичного мистецтва. Л. Даллапінкола, очевидно, намагається відтворити, чи, більш точно, створити ілюзію «барокового» звучання із збереженням принципу контрастності циклу:

- «Сарабанда» — консонантна, вишукана, витончена, підкреслено не сучасна за звуковим образом;
- «Фанфара та Фуга» — різка, динамічна, нарочито модерна, сприймається як замальовка іншого світосприйняття.

Монолітність же циклу забезпечується чудово продуманим розподілом функцій в ансамблі: партії фортепіано та скрипки, з одного боку, розгортаються доволі самотійно, а з іншого — постійно знаходяться в діалозі, що врешті-решт формує єдину лінію розвитку. Втім, необхідно зазначити, що у першій частині циклу, «Сарабанді», фортепіано виконує роль супроводу, поступаючись безпосередньому висловлюванню у партії скрипки. Також, саме тут реалізується авторська вказівка на етюдний жанр, характерні формули якого (а саме — висхідні та низхідні пасажі) з'являються у партії фортепіано.

Щодо виконання Р. Річчі та Р. Тюрк, то слід зазначити, що в їх інтерпретації перша частина остаточно втрачає ознаки танцювальності (тут доречно згадати, що відповідно до жанрового інваріанту сарабанда — це жалобна хода), й, фактично, модусу руху. Вона перетворюється на медитацію (тож, сучасну практику), що цілком відповідає авторському задуму з підкресленою речитацією у доволі вузькому діапазоні в партії скрипки, характерними низхідними та «підвисаючими» інтонаціями. Водночас, складається враження, що музиканти намагаються відтворити ефект церковного (антифонного) звучання, з протиставленням тембрально забарвленої, динамічної партії скрипки як втілення людського начала, та фортепіано — нарочито безтілесного, позбавленого кольорів.

У другій частині, «Фанфара та Фуга», Р. Річчі та Р. Тюрек також слідує авторським вказівкам, створюючи урбаністичну, підкреслено віртуозну, контрастну до попередньої частини циклу звукову картину. Фанфарність як певна ритмо-інтонаційна формула (нагадаємо, що це висхідний рух по звуках тризвуку) проростає в партії фортепіано та скрипки, де вона втілена повторюваними октавними скачками тритонами вниз. Звертає на себе увагу більш яскрава, самостійна партія фортепіано, якому доручено й невеликий вступ до частини. Цілком у дусі барокового мистецтва, Фанфара поступається місцем Фузі, проте фанфарні звороти проростають у ній, що забезпечує цілісність частини.

Ще одним твором, розміщеним на диску, є Концерт для фортепіано та малого оркестру американського композитора Вільяма Шумана (1910 – 1992). Світова прем'єра твору відбулася у Нью-Йоркському Town Hall 13 січня 1943 року на концерті, присвяченому творчості В. Шумана. Це був перший з чотирьох вечорів «Музичних форумів» («Music Forums»), організованих чоловіком Р. Тюрек Кеннетом Кляйном, який на той час був концертним директором музичного комплексу. Ось що піаністка пише з цього приводу: «Мій безперервний зв'язок з нью-йоркським Town Hall призвів до того, що у 1941 році я вийшла заміж за директора її музичних програм Кеннета Кляйна. Кілька років по тому я запропонувала йому представити серію концертів, які б привернули увагу до сучасних музичних концепцій, форм і структур. Для того, щоб вони сприймалися чіткіше, я запропонувала, щоб у програмі спочатку звучав твір композитора вісімнадцятого або дев'ятнадцятого століття, а потім – сучасний твір у тій самій формі» (Tureck, 2019a, с. 180). Прем'єрне виконання фортепіанного концерту В. Шуману було замовлено спеціально для цієї події, хоча існувала ще попередня версія твору, яку у 1938 році було опубліковано, проте пізніше відізнято та переписано. «Дзеркалом з минулого» того вечора став Клавірний концерт Й.С. Баха BWV 1056 фа-мінор, котрий теж

виконувала Р. Тюрек. Партія оркестру прозвучала у виконанні колективу «Saidenberg Little Symphony» під управлінням Даніеля Зайденберга (Daniel Saidenberg). Зазначимо, що саме цю програму Р. Тюрек згадувала як одну з найяскравіших з цієї серії концертів.

Слід зауважити, що шляхи та інтереси Р. Тюрек і В. Шумана постійно перетиналися. З 1945 по 1962 роки композитор обіймав посаду президента Джульєрдської школи, у якій Р. Тюрек навчалася, а згодом викладала. Ось що пише про В. Шумана як про композитора-адміністратора авторка книги «Американські композитори» («American Composers») Ельза Позел (Elsa Z. Posell): «Він ввів сучасну музику в навчальну програму і практично здійснив революцію у викладанні історії, теорії та композиції музики» (Posell, 1963, с. 164). Зважаючи на вищезгадане та на той факт, що просування сучасного музичного мистецтва було одним із напрямів творчої діяльності Р. Тюрек, очевидно, що композитор і піаністка дійсно мали спільні інтереси, а у 1978 році Р. Тюрек виступила редактором Концерту В. Шумана для його публікації виданням «G. Schirmer, Inc».

Повертаючись до «Музичних форумів», зауважимо, що колишній президент Джульєрдської школи та автор книги про життя Вільяма Шумана Джозеф Вільям Полісі (Joseph William Polisi) згадував, що їх формат «передбачав не лише виконання творів композитора, але й після виступу – обговорення та аналіз музики, під час якого слухачі мали змогу коментувати та ставити запитання. Шуману потрібна була неабияка психологічна стійкість, щоб пережити цей захід» (Polisi, 2008, с. 73). Обговорення модерували Кеннет Кляйн та відомий американський композитор і музичний критик Вірджил Томсон (Virgil Thomson), результатом чого стало висвітлення основних моментів історичних трактувань концертної форми та сучасних композиторських підходів до неї.

Звертаючись безпосередньо до музики В. Шумана (а також, трохи забігаючи наперед, Д. Даймонда), згадаємо, що саме у 30-40-х роках ХХ століття розпочався процес формування американської симфонічної композиторської школи, своєрідне балансування між пошуками суто «американського» звучання, збереженням традиційного та узгодженням протиріч між сталими та новітніми стандартами. Ось що пише про це американський музикознавець та критик Уолтер Сіммонс (Walter Simmons): «Інші, такі як Вільям Шуман і Девід Даймонд, намагалися примирити деякі з цих конкуруючих ідеалів, шукаючи впізнавану американську ідентичність, не вдаючись до народних джерел, створюючи “сучасне” звучання, зберігаючи зв’язок з тональністю, і відкидаючи мову пізнього романтизму, не втрачаючи при цьому доступності для широкої аудиторії» (Simmons, 2011, с. 3). Він відносить обох композиторів до числа так званих «сучасних традиціоналістів», які, незважаючи на модерну мову, не відкидали тональність як динамічний виразовий параметр та традиційні музичні форми, хоча й значно трансформували. На відміну від неоромантиків, традиціоналісти не розглядали музику як втілення власного досвіду, а віддавали перевагу так званій «абстрактній драмі», що була результатом їхнього трактування музичних елементів. Слід, однак, зазначити, що такі композитори, нажаль, доволі часто отримували негативні відгуки музичних критиків через зневажання додекафонії, що було у період приблизно з 1955 до 1975 року «мейнстрімом».

Також У. Сіммонс акцентує увагу на особливостях розробки ритмічного параметру у творчості В. Шумана: «Шуман розробив характерний підхід до ритму, особливо у швидких пасажах – нервовий, нерегулярний і сильно синкопований, із потягом до “балаканини”, часто в інтенсивній контрапунктовій взаємодії. Фрази часто починаються з тихої сильної долі, за якою йде акцентована слабка <...> саме цей елемент надає музиці Шумана американського відтінку» (Simmons, 2011, с. 50).

Про «американське» у музиці В. Шумана згадували у своїх працях також Аарон Копленд та британський музикознавець Ніл Баттерворт (Neil Butterworth), відзначаючи характерні блиск та різкість оркестрування творів, готовність експериментувати з фактурними рішеннями та продуману ритмічну складність, що вказують на приналежність творів без використання національних пісень та джазу. Узагальнюючи, звернемося до слів У. Сіммонса, який порівнював оркестрову фактуру В. Шумана з тектонічними плитами: «Мабуть, найпомітнішим елементом мови Шумана, який найчастіше коментують, є створення ним паралельних площин діяльності, які часто розрізняють за інструментальним принципом, причому музика кожної площини здається майже не пов'язаною з іншими» (Simmons, 2011, с. 51).

Враховуючи факт існування двох авторських версій Концерту, цікаво уточнити відмінності між ними. Варіант 1938 року більш об'ємний та має такі назви частин: «Sinfonia», «Fantasia» та «Ostinato Variations». Варіант 1942 року – суттєво змінений у текстовому плані та відрізняється відмовою автора від назв частин, на заміну яким приходять темпові позначення на початку 1-ї та 2-ї частин («With Energy and Precision» та «Deliberately» відповідно). Сам В. Шуман про те, чим відрізняються версії Концерту, казав наступне: «У мене є абсолютно нові перша і друга частини, лише третя частина містить матеріал з відкинутого концерту 38-го року» (Swayne, 2011, с. 110).

Зазначимо, що композитор пізніше називав Концерт «юнацьким» та передбачав можливу його непопулярність, пояснюючи це наступним чином: «Правда в тому, що я не думаю, що знаю достатньо про інструмент, щоб написати дійсно традиційну фортепіанну партію, якщо я не культивуватиму систему арпеджіо. Чи є хоч один фортепіанний концерт, в якому не було б хоча б одного арпеджіо? Мені здається, що в цьому моєму новому творі немає нічого, що безумовно допоможе йому стати популярним» (Swayne, 2011, с. 152). Частково він виявився правий, причиною чого, за словами автора книги

«Орфей у Манхеттені» («Orpheus in Manhattan») Стіва Суейна (Steve Swayne), могло бути зменшення складу інструментів оркестру. А саме – скорочення групи дерев'яних духових (до одного інструмента у партії й без фагота), по дві валторни та труби та відсутність ударних. У порівнянні зі складами оркестрів у симфоніях В. Шумана, таке рішення виглядає нетиповим для автора.

Р. Тюрек, як виконавиця Концерту, у коментарі до диску «Première Performances» у якості приводу такого скорочення називає бажання компенсувати міць оркестрового звучання віртуозністю партії солюючого інструменту: «Хоча партитура твору багата на різноманітні оркестрові тембри та звучання, склад інструментів, розмір та розташування відповідають радше камерним пропорціям, ніж повним симфонічним величинам. Блиск і віртуозність фортепіанного соло задумано у зв'язку з цією установкою» (Tureck, 1995). Натомість С. Суейн пише про «двосторонність» такого зменшення, адже композитор у наступні роки скаржився на деякі виступи, для яких чисельність струнних інструментів було скорочено, після чого він змушений був рекомендувати їх «...мінімальну кількість та <...> пропонував більшу <...> “на розсуд диригента” для більших залів» (Swayne, 2011, с. 152).

Відгуки після прем'єри Концерту не були одностайними. Диригент прем'єри Даніель Зайденберг із захватом відгукувався про музику, написану В. Шуманом. Проте колеги-композитори не були настільки поблажливими, що навіть призвело до появи коментарів про провал твору. Дійсно, у концерті не відчувається тієї зрілості та грандіозності музичної мови, що відрізняє створену у той же період Третю симфонію, яка вважається важливим етапом в історії американської музики. Мабуть це пов'язано саме з тим, що композитор задумував Концерт ще у 1938 році, коли перебував у стані активних творчих пошуків та знаходився під впливом інших визначних фігур тогочасного музичного світу (А. Копленда, Л. Бернстайна).

Крім того, звернемо увагу на оригінальне трактування партії фортепіано, яке використовується як інструмент ударний: «...здебільшого грає одну лінію, хоча ця лінія часто підсилюється іншою лінією в паралельному русі» (Simmons, 2011, с. 71). Крайні частини Концерту – різкі, зухвалі, текстурно доволі бідні та неочікувано неокласичні. Зокрема, 1-ша, «With Energy and Precision» («З енергією та точністю»), заснована на двох музичних ідеях. Перша – це синкопований мотив, що вперше з'являється в партії фортепіано. Друга – низхідний мотив у протилежному русі, що представлений у партії оркестру одразу після першого. Ці дві ідеї інтенсивно розробляються протягом частини, зокрема ритмічно.

Друга частина, «Deliberately» («Обережно, не поспішаючи»), – це кульмінація твору з елементами споглядання. Перший мотив 1-ї частини проростає в початок даної. Тут партії фортепіано та оркестру протиставлені одна одній: у солюючого інструменту звучать переважно дисонанси, у той час як оркестр контрастує паралельно введеною прямою, діатонічною лінією. Матеріал частини постає у драматичному, а іноді й у романтичному ключі, що було доволі нетиповим для В. Шумана. Кульмінацією частини є доволі масивний акордовий розділ, що згодом переходить у задумливу коду.

Друга частина переходить аттаса у заключну. Вона швидка та нервова, і, як пише У. Сіммонс, «...схожа на токатну частину, засновану на двотактному мотиві, який ритмічно, дзеркально повертається назад, і ступінчастому мотиві з початку» (Simmons, 2011, с. 72). Ролі соліста та оркестра хоча і компліментарні, проте іноді здається, що вони не пов'язані одна з одною. Партія фортепіано звучить доволі жорстко.

Музика Концерту знайшла відгук лише у декількох солістів, проте однією з перших, хто зарахував себе до групи поціновувачів, була Р. Тюрек. Тому прем'єрне виконання даного опусу слід проаналізувати окремо.

Перш за все, слід зазначити, що технічно твір доволі складний; він вимагає від виконавців неабиякої майстерності. Музична складова являє собою спробу композитора переосмислити жанр концерту крізь призму сучасного звукового поля. Фактично, це неостиль, ядром якого є «клаптикоподібний» спосіб розвитку музичного матеріалу. Це нагадує принцип побудови «Американця в Парижі» Дж. Гершвіна, де автор у якості фундаменту п'єси заклав окремі враження від прогулянки столицею Франції.

У першій частині з характерних параметрів традиційного жанру концерту присутні протиставлення виконавця та груп інструментів (*concerto grosso*), зі співставленням фактурних пластів та чергуванням *solo-tutti*. Втім, слід зазначити, що камерний склад оркестру вочевидь поступається динамічному звучанню фортепіано, що створює відчуття дисбалансу. Адже партія солюючого інструменту, що трактується як ударний, насичена стрімкими акордовими пасажами. В основі розвитку частини лежить принцип співставлення, еkleктичності, що, на наш погляд, було навіяно урбаністичними настроями тих часів. Про географічну приналежність цієї музики «говорять» джазові алюзії та проростання елементів афроамериканського музичного фольклору (*спірічуелс*). Відсутність яскраво окреслених, протиставлених одна одній партій дещо контрастує з традиційним трактуванням сонатної форми, проте всі інші ознаки, зокрема, активна мотивна розробка та контрапункт пластів, збережено.

Про структуру можна сказати, що вона є тричастинною. Експозиція дуже активна. Відмовляючись від почергового викладу тематичного матеріалу спочатку у партії оркестру, потім – фортепіано, композитор відразу занурює слухача у буденне життя великого міста. Середній розділ – повільний центр; його музична ідея більш індивідуалізована, і хоча не є ліричною, проте достатньо контрастує з першим розділом. Панівною тут є джазова гармонія; характерним елементом також є квартова інтонація, яка рухається у різних

напрямах. Реприза динамізована й розвивається до яскравої кульмінації наприкінці. Звучання кульмінації балансується активним задіянням духових інструментів. Закінчує частину композитор Ре-мажорним акордом.

Друга частина виконує роль медитативного центру Концерту. Композитор знов протиставляє солюючий інструмент оркестру, при чому фортепіано в даному випадку взагалі не наділене мелодійною складовою. Його партія акордового викладу та дисонансної природи, що створює відчуття статичності, стриманості, повторюваності. У той же час струнні інструменти в оркестрі виступають в якості чуттєвого начала. Загальна картина звучання, що вимальовується у даному музичному фрагменті, створює відчуття молитви, звернення до себе та до Бога.

Кожного разу, коли проривається оркестрова мелодична лінія, фортепіано нівелює її емоційність та пристрасність, зображуючи споглядально-стриману картину. Завершується частина у партії солюючого інструменту почергово повторюваним Мі-бемоль-мажорним квартсекстакордом в лінії басу та великою децимою «соль – сі» у верхньому голосі, підсумовуючи тим самим результати антитези концертуєчих полів 2-ої частини та готуючи слухача до фіналу.

На відміну від попередньої частини, третя повертає класичне співвідношення оркестру та солюючого інструменту, тобто домінує фортепіано. Тут автор застосовує елементи поліфонічного письма (модернова fuga у центральному розділі у фортепіано) та збагачує музичний текст артикуляційно, що вимагає неабиякої вправності при виконанні.

З одного боку, у частині панує принцип токатності, моментами автор ніби створює ретроспективу технічних елементів, що були задіяні в концерті; що обумовлює високий рівень складності фактури (іноді протиставляються верхній та нижній голоси фортепіано). Проте з іншого боку, за рахунок вдалого оркестрування та виваженого композиторського письма не складається

враження перенасичення, а навіть навпаки – прозорості та тонкості. Обрамлення звучання частини доручено групі духових інструментів, яка начебто розставляє точки у системі координат. Заключні туттійні акорди концерту лунають знову у Ре-мажорі, будуючи таким чином тональний міст з фіналом першої частини.

Підсумовуючи, скажемо, що Концерт – яскравий, дуже вирашаний у виконавському плані й прикрасив би репертуар знаних інтерпретаторів. Тому дивно, що він залишається маловідомим, адже й сьогодні звучить достатньо сучасно. Він експериментальний, проте не виходить за межі класично орієнтованого сприйняття, що відрізняє його від численних творів, написаних сучасниками В. Шумана.

Підкреслимо, що, на наш погляд, саме робота Р. Тюрєк з бахівськими текстами допомогла їй втілити задум композитора Концерту. Завдяки технічності та віртуозності, не зважаючи на складність музичного тексту та знаходячись у діалозі з оркестром, піаністка створює художнє ціле. Будучи першою виконавицею Концерту, Р. Тюрєк демонструє концептуальність мислення, здатність презентувати складний музичний матеріал. Можна стверджувати, що у виконавському стилі піаністки центральну роль відіграє раціональний параметр, що є важливим не тільки при роботі з творами Й.С. Баха, а й при інтерпретації спадщини сучасних композиторів.

Ще одним твором, який знаходимо на диску «*Première Performances*», є Соната №1 для фортепіано Дейвіда Даймонда, яка була присвячена Р. Тюрєк. Варто сказати, що в історії музичного мистецтва багато прикладів того, що композитори надихалися творчістю виконавців свого часу. Такі твори-присвяти іноді ставали своєрідною фіксацією виконавського стилю, адже писалися з урахуванням певних стильових особливостей. Тут доречно згадати піаністку Маргерит Лонг (Marguerite Long), якій М. Равель присвятив свій фортепіанний концерт, клавесиністку Ванду Ландовска (Wanda Landowska),

яка була музою одразу для двох композиторів-сучасників – Ф. Пуленка (Francis Poulenc) та М. де Фалья (Manuel De Falla), гобоїста Гайнца Голлігера (Heinz Holliger), для якого писали Л. Беріо (Luciano Berio), Д. Лігеті (György Ligeti), В. Лютославський (Witold Lutosławski), К. Штокгаузен (Karlheinz Stockhausen), К. Пендерецький (Krzysztof Penderecki) та інші, а також піаніста Пауля Вітгенштейна (Paul Wittgenstein), талант якого захопив свого часу Р. Штрауса, М. Равеля, Б. Бріттена (Benjamin Britten), С. Борткевича. Отже, повертаючись до Д. Даймонда, слід процитувати його слова щодо фортепіанної сонати, у яких знаходимо обґрунтування того, що саме стало поштовхом для написання даного твору: «Моя перша соната <...> була написана для пані Тюрек. Її сольні концерти були одними з моїх найулюбленіших концертів фортепіанної музики; її присутність, сила і контрастне розмежування матеріалу виокремлювали її чітко і голосно. Вона була справжнім музикантом» (Tureck, 1995).

Сама піаністка на сторінках автобіографії неодноразово наголошувала, що вона ніколи не «замовляла» композиторам твори, і що Д. Даймонд написав Сонату абсолютно з власної ініціативи. Твір датується 1947-им роком, а світова прем'єра у виконанні Р. Тюрек відбулася 8-го грудня 1948 року у Town Hall (Нью-Йорк).

Соната складається з 3-х частин: *Andante, molto espressivo* (tempo primo) – *Allegro, molto appassionato* (tempo secundo) – *Fuga – Coda*; *Adagio – Allegretto scherzando* – *Adagio*; *Allegramente – Fuga (Double) – Coda*.

Хоча основні параметри класичного 3-частинного сонатного циклу збережені композитором, серед розділів твору вирізняються 2 фуги, які розміщено у крайніх частинах. У 1937 – 1942 роках Д. Даймонд займався написанням циклів Прелюдій та фуг для фортепіано (у підсумку було закінчено та пізніше видано 52). Тому для нього було очевидним, що Соната, задумана для Р. Тюрек, концерти бахівської музики якої все більше захоплювали

аудиторію, неодмінно має містити елементи барокового музичного мислення: «Оскільки її виконання Баха було таким чудовим <...> я знав, що Соната для Тюрєк буде включати в себе фугований матеріал» (Tureck, 1995). Особливо доцільним у даному випадку видається надати коментар Розалін, де її особу слід трактувати як музиканта, якому було присвячено твір: «Коли Девід Даймонд повідомив мені, що написав для мене сонату (незамовлену), він сказав, що написав її спеціально для розмаїття моїх штрихів і динаміки, а також моєї контрапунктичної гри. Переглянувши рукопис, я відразу відчула себе як вдома завдяки різноманітності контрапунктичних структур і моделюванню фугованих форм і візерунків» (Tureck, 1995). Згодом, а саме у 1954 році, Р. Тюрєк виступила редактором для видання Сонати.

Отже, повертаючись до структури твору, слід ще раз зацентрувати момент синтезу історичних епох, навівши роз'яснення композитора: «Фактично, перша і третя частини містять кульмінаційні епізоди у формі фуги: у першій частині – декламаційну фуговану тему, у третій – подвійну фугу, засновану на фузі першої частини і головній темі останньої частини, які розвиваються разом, підводячи останню частину до потужного завершення. Центральна частина містить адажіо та легкий скерцозний середній розділ, який спирається на матеріал першої та останньої частин. Соната була задумана як циклічна структура, і, власне, вся архітектонічна музична опора ґрунтується на цій об'єднуючій силі елементів» (Tureck, 1995). Сучасники Д. Даймонда у своїх критичних зауваженнях зазначали, що він для написання своєї Сонати №1 надихався пізньою творчістю Л. Бетховена, а конкретніше опусами №106, 110 та 111, що відповідають 29-ій, 31-ій та 32-ій Сонатам видатного класика. Сам композитор, ухиляючись від конкретної відповіді, відповідав, що вони не дуже помилялися.

Порівнюючи структурно вищенаведені твори з Сонатою Д. Даймонда, і справді помічаємо певні схожості. Наприклад, у третій частині 31-ої Сонати

Л. Бетховена знаходимо фугу, так само як і перша частина 32-ї містить фугато. За розмірами твір американського композитора наближається до об'ємів Сонати №29, більш відомої за назвою «Hammerklavier», адже час його виконання становить більше півгодини (у виконанні Р. Тюрек: перша частина – 15 хвилин 43 секунди; друга частина – 8 хвилин 29 секунд; третя частина – 7 хвилин 47 секунд). Інтерпретаторка називала Сонату Д. Даймонда «гігантською» або «мамонтовою» та не приховувала захвату від монументальності зразка, створеного для неї митцем: «Я була захоплена силою письма і неабияк вражена надзвичайним обсягом сонати, яка в рукописі складала сімдесят сім сторінок, а у виконанні тривала понад півгодини» (Tureck, 1995). Не зважаючи на великий обсяг Сонати, Р. Тюрек грала її на прем'єрі напам'ять, що свідчить, в тому числі, про ясність та зрозумілість будови твору.

Спираючись на працю «Девід Даймонд: Біо-бібліографія» («David Diamond: A Bio-Bibliography») учениці Д. Даймонда Вікторії Кімберлінг (Viktoria J. Kimberling), розуміємо, що написання Сонати (1947) припадає на час другого періоду творчості композитора, який визначають як «діатонічний та модальний», що тривав приблизно з 1941 по 1959 рік. Американський дослідник Вільям Джон Тон (William John Ton) у дисертації, присвяченій еволюції стилю Д. Даймонда, зауважує: «Другий період діатонізму, безумовно, найбільш однорідний за стилем і найлегше впізнаваний за своєю популістською маскою та схожістю з іншими американськими симфоністами» (Ton, 2023, с. 9). Тут він має на увазі творчість Роя Гарріса (Roy Harris), Аарона Копленда, Вільяма Шумана та Говарда Хансона (Howard Hanson), які, безумовно, у той час панували у світі класичної американської музики. Проте якщо говорити про композиторський стиль Д. Даймонда загалом, слід поділитися наступною цитатою В.Дж. Тона: «Даймонд був глибоко продуманим композитором, який розробляв структури,

на основі яких писав свої твори, майстерно інтегрував модальності та сучасні стилістичні прийоми, зберігаючи при цьому унікальний та індивідуальний особистий голос» (Топ, 2023, с. 116).

Підготовка прем'єрного виконання Сонати відбувалася у постійній кооперації з її автором, що свідчить про ґрунтовність підходу Р. Тюрєк та бажання якомога краще втілити усі ідеї, закладені у нотному тексті композитором. У коментарі до диску з записом твору знаходимо наступні слова піаністки: «Звичайно, я консультувалася з Девідом протягом усього процесу вивчення нотного тексту та створення моєї інтерпретації складної структури сонати» (Tureck, 1995). І оскільки прем'єрний виступ Р. Тюрєк видався вдалим, це ще раз доводить важливість безпосереднього контакту з митцями-сучасниками, адже таким чином розширюються кордони розуміння музичного матеріалу виконавцями, що є підґрунтям для нових ідей.

Щодо музичного наповнення Сонати та її виконання Р. Тюрєк слід відзначити поєднання композитором складних контрапунктичних структур у сучасному стилі та лірично-романтичних епізодів, які абсолютно відповідають звуковому образу фортепіано американської піаністки. Про цю комбінованість у своїх творах Д. Даймонд зазначає наступне: «На моє глибоке переконання, романтично натхненна сучасна музика, загартована оновленими класичними технічними формулами, є виходом з нинішнього періоду творчого хаосу в музиці... Для мене романтичний дух в музиці важливий, тому що він поза часом» (Kimberling, 1987, с. 33).

Отже, перша частина Сонати розкриває різні спектри виконавської майстерності Р. Тюрєк: від імітації органу, об'ємності, грандіозності, вагомості його звучання до дбайливого вимальовування ліричних епізодів та їх неймовірної тонкості, співочості та тендітності у інтерпретації піаністки; від майстерності у швидких фрагментах твору до потужності та показу непідробної внутрішньої сили у кульмінаційних центрах. У другій частині

характерним для виконання токатних епізодів є властива Р. Тюрєк (для виконання бахівської спадщини) чіткість та розчленованість, просторове розподілення звуків. У повільних розділах частини вона іноді дозволяє собі певну динамічну свободу, нехтуючи періодично композиторськими позначеннями *f* та *ff*, що виправдовується її концептуальними рішеннями. Третя частина – квінтесенція модернових контрапунктичних структур та, відповідно, показ неймовірної віртуозності Р. Тюрєк при їх виконанні, що ще раз доводить її багатогранність як інтерпретаторки.

Наостанок, слід згадати про редакторські коментарі, які Р. Тюрєк залишила на сторінках Сонати Д. Даймонда та які, в залежності від частини, мають різне змістовне наповнення. Так, у першій частині вона надає здебільшого рекомендації щодо якнайкращого досягнення виконання технологічних задач. Прикладом слугує наступний коментар до такту №309 (див. Додаток Ж, №1): «Для того, щоб витримати цю ноту, беріть її в ліву руку одразу після того, як зіграли басову октаву, поки права рука все ще тримає її; руки беззвучно змінюються на тій самій ноті. Уникайте небезпеки повторення цієї ноти» (Diamond, 1954, с. 23).

У другій частині присутнім є єдиний коментар, наданий Р. Тюрєк до одного з фінальних тактів частини (а саме, до такту №235) (див. Додаток Ж, №2), що має відношення до специфіки виконання певного звукового ефекту: «На третій долі педаль відпустити і знову натиснути, пальці беззвучно утримують тони в цьому такті» (Diamond, 1954, с. 44). Третя частина містить зауваження з приводу аплікатурних рішень (як у такті №190) (див. Додаток Ж, №3): «На другій долі такту безшумно підмініть палець з п'ятого на четвертий» (Diamond, 1954, с. 55).

Висновки до Розділу 2

На основі аналізу наукового доробку Р. Тюрек та виконавських версій творів різних епох розкрито шляхи реалізації базових стратегій музичної творчості мисткині. У підрозділі 2.1. надано загальні відомості про тритомну працю піаністки «Вступ до виконання Баха», де презентовано алгоритми вивчення бахівського доробку за Р. Тюрек, та авторські переклади окремих фрагментів видання.

Так, на прикладі порівняльного аналізу редакцій декількох п'єс з «Нотного зошита Анни Магдалени Бах» Й.С. Баха, розміщених у першій книзі (а саме – «Мюзету» D-dur BWV 126, «Маршу» Es-dur BWV 127 та «Менуету» G-dur BWV Anh. 116), з редакціями угорського композитора та піаніста Б. Бартока було визначено наступні ідеї досягнення бахівського репертуару для початківців, закладені Р. Тюрек:

- пізнання творчості Й.С. Баха має бути послідовним. П'єси у книзі розташовані таким чином, щоб юні музиканти мають можливість ознайомитися спочатку з найпростішими за фактурою та змістом творами (Applicatio C-dur з «Клавірної книжечки Вільгельма Фрідемана» BWV 994) й поступово рухатися до вивчення більш складних (Полонез F-dur BWV Anh. 117a);
- робота з уртекстом є базисом для розвитку креативного мислення учня та поштовхом до створення декількох варіантів виконавських планів твору;
- інструмент та його звуковий образ є ключем для віднайдення вірної стилістики виконання барокових творів.

За допомогою дослідження виконавських версій Р. Тюрек вибраних творів з «Нотного зошита Анни Магдалени Бах», розміщених у першій частині книги піаністки, визначено відповідність її інтерпретацій загальній концепції друкованої роботи, про що свідчать їх акустичні риси, орієнтовані на дитяче

виконання (такі як динамічні градації у рамках $p - f$, часте використання прийому *staccato* задля втілення елегантності та імітації дотику дитячих пальців).

Крім цього, проаналізовано редакторські та виконавські версії Р. Тюрек деяких творів з другої та третьої частин тритомника «Вступ до виконання Баха», а саме – Інвенцію C-dur BWV 722, Фантазію g-moll BWV 917, Прелюдію та фуга a-moll BWV 895 та «Арію з варіаціями в італійському стилі» BWV 989 Й.С. Баха, у результаті чого було виявлено, що записані нею інтерпретаційні концепції не є остаточним варіантом реалізації авторського задуму. Вони «продовжують» свій розвиток під час практичного втілення.

Порівняльний аналіз записів Арії та Варіації №1 «Гольдберг-варіацій» (BWV 988) Й.С. Баха Р. Тюрек (1957 та 1988 років), Г. Гульда (1955 та 1981 років) та К. Аррау (1942 року) ще раз підкреслив відданість американської піаністки фортепіанному звучанню у трактуванні спадщини великого кантора.

У підрозділі 2.2 окреслено вподобання Р. Тюрек у царині класико-романтичного фортепіанного репертуару. На основі її спогадів та свідчень очевидців відреставровано відповідну «виконавську карту», яку вона складала протягом усієї кар'єри як інтерпретаторки. Серед композиторів класико-романтичного періоду, твори яких Р. Тюрек обирала для концертних виступів та записувала на платівки, було виокремлено прізвища В.А. Моцарта та Л. ван Бетховена, а також Й. Брамса, Ф. Мендельсона, Ф. Шуберта, Ф. Ліста.

На підставі результатів порівняльного аналізу версій Р. Тюрек (1940 та 1955 років), представника молодшого покоління бахіанства, канадського піаніста Г. Гульда (1966 та 1970 років) та репрезентанта романтичного напряму виконавства В. Горовиця (1952 року) першої частини Концерту для фортепіано з оркестром №5 Es-dur op. 73 Л. ван Бетховена зазначено, що у ХХ столітті співіснували як мінімум три течії виконавського мистецтва, вплив яких визначав основні тенденції інтерпретації творів:

- сповідування значущості збереження стилістики виконуваних творів (Р. Тюрек);
- установка на розкриття емоційно-експресивного потенціалу авторського тексту (В. Горовиць);
- спрямованість на переосмислення добре відомого музичного матеріалу (Г. Гульд).

Аналіз інтерпретаційних версій Чакони з Партити d-moll для скрипки соло Й.С. Баха BWV 1004 у транскрипції Ф. Бузоні Р. Тюрек 1992 року та Шури Черкаського 1991 року показав, що виконавська концепція піаністки спиралася скоріше на бахівський текст, ніж на композиційно-інтонаційні рішення транскриптора, що спиралися на романтичні засади.

Водночас, порівняння версій Етюдів №6 a-moll з циклу «6 великих етюдів за Паганіні» оп. 141 Ф. Ліста Р. Тюрек (1945) та К. Аррау (1928) розкриває іншу сторону особистості виконавиці. Інтерпретація піаністки у даному випадку більш наближена до бравурного звучання епохи написання твору.

У підрозділі 2.3 проаналізовано діяльність Р. Тюрек у якості популяризаторки музики сучасних композиторів. Виявлено, що провідними векторами її роботи у цьому напрямку були:

- активна громадська діяльність (створення програми «Композитори сьогодення» («Composers of Today»), серії концертів «Музичні форуми» («Music Forums»), що дозволяла виконавцям знайомитися з творами сучасних композиторів, і навпаки, давала можливість митцям розповісти про себе світові;
- співпраця з композиторами В. Шуманом, В. Джианіні, У. Ріггером, Р. Сейшнсом, А. Коплендом, Д. Даймондом та залучення їх творів до концертного репертуару;
- поширення сучасної музики у медійному просторі (укладення диску прем'єрних виконань «Première Performances»).

На підставі аналізу інтерпретаційних версій Р. Тюрек «Двох етюдів» для скрипки та фортепіано Л. Даллапінколи (за участі Р. Річчі), Концерту для фортепіано та малого оркестру В. Шумана та присвяченої їй Сонати №1 для фортепіано Д. Даймонда, розміщених на платівці «Première Performances», окреслено характерні риси американського музичного мистецтва XX століття, а також висвітлено особливості виконання сучасної літератури піаністкою, а саме – концептуальність та раціональність мислення, що дозволяє у складних структурах створювати художнє ціле, а також ґрунтовність підходу до інтерпретації, що виражалася у активній кооперації з митцями.

ВИСНОВКИ

I

Зазначено, що виконавство є феноменом, що суттєво вплинув на розвиток музичного мистецтва XX – початку XXI століть. Це обумовило появу великої кількості спеціалізованих наукових досліджень, автори яких намагаються відповісти на запитання: «яка роль виконавця у системі музичної культури?», «чи існує взагалі твір композитора без виконавця?», «яким є ступінь свободи при роботі з авторським текстом?», «що визначає специфіку індивідуального виконавського стилю?».

Перекладено та введено до вітчизняного наукового обігу праці німецьких (Д. Кемпера) та американських дослідників (В. Кімберлінг, Дж. Марека, Е. Позел, Дж.В. Полісі, У. Сіммонса, С. Суейна, В.Дж. Тона, М. Фабрікант).

Виявлено, що поняття «виконавець» та «інтерпретатор» доволі часто вживаються як тотожні. Підкреслено їх відмінність та переважання використання останнього, що обумовлено провідними тенденціями розвитку музичного мистецтва. Саме Інтерпретатор наділяється важливою функцією актуалізації композиторських творів у новому культурно-історичному ландшафті.

Визначено основні параметри, що впливають на становлення та розвиток стилю музичної творчості виконавця, зокрема:

- історичний контекст, що формує магістральні художньо-естетичні настанови та ціннісні орієнтири суспільства (Т. Адорно, Н. Лебрехт, І. Сухленко, Й. Хейзинга);
- культура як засіб спілкування з Іншим, власним «Я», Творцем (Л. Шаповалова) та Всесвітом (Т. Глушук, О. Чеботаренко);

- композиторський текст як синергетичний простір, що єднає часи та ідеї (О. Катрич, В. Москаленко, І. Сухленко, О. Сидоренко).

Стиль музичної творчості представлено як результат комунікативних стратегій особистості. Окреслено вектори комунікативної діяльності інтерпретатора:

- «Виконавець – Всесвіт», специфіка якого визначається типом психологічної установки митця (інтровертним або екстравертним);
- «Виконавець – Виконавець», що є важливим фактором кристалізації індивідуальної системи музично-мовленнєвих ресурсів;
- «Виконавець – Композитор», що залежить від обрання певної стратегії творчості (за Ю. Ніколаєвською – реконструкції, інтегративної, актуалізуючої).

Окреслено позитивні (поширення, популяризація) та негативні (суперечливе та неповне сприйняття музичних творів, комерціалізація) фактори впливу технічного прогресу на комунікативний устрій музичного мистецтва ХХ століття.

II

Стратегії музичної творчості Р. Тюрєк представлено як такі, що сформувалися під впливом тенденцій розвитку музичної культури ХХ – початку ХХІ століть. Серед них:

- 1) активна популяризація творчої спадщини Й.С. Баха: виконавство, лекторська та редакторська діяльність; заснування Tureck Bach Institute, основним напрямом роботи якого було просування бахівського доробку за допомогою концертної, лекторської та наукової активностей; підтримка заснування конкурсу молодих виконавців Tureck International Bach Competition for Pianists;

- 2) системна робота з узагальнення та презентації власного виконавського та педагогічного досвіду: тритомник «Вступ до виконання Баха» («An Introduction to the Performance of Bach»), статті, есе та нотатки про інтерпретацію бахівської спадщини;
- 3) репертуарна політика, з характерним співставленням «традиційних» фортепіанних опусів та новітніх творів (А. Копленда, Л. Даллапінколи, Д. Даймонда, А. Шенберга, В. Шумана та інших);
- 4) результативна кооперація з компаніями звукозапису;
- 5) просування у концертній практиці та на телебаченні сучасних інструментів як нових засобів комунікації зі слухачем, зокрема, створення першого в історії електронного фортепіано;
- 6) успішна педагогічна діяльність.

III

Здійснено переклад наукового доробку Р. Тюрк (третиннику «Вступ до виконання Баха», статей, присвячених питанням інтерпретації барокової музики, автобіографії «Життя з Бахом»), що стало важливим підґрунтям осмислення її редакторських, виконавських та педагогічних концепцій.

Порівняльний аналіз версій бахівських творів, представлених Р. Тюрк, Г. Гульдом, К. Аррау, Е. Гігельсом, дозволив виявити специфіку роботи піаністки з творами видатного композитора:

- принципова спрямованість на синтез художніх ідей минулого й сьогодення;
- допустимість використання сучасних ресурсів (зокрема, музичних інструментів);
- сприйняття уртексту як першоджерела, що має стати основою для інтерпретаційних пошуків;

— трактування виконавського процесу як роду інтерпретаційного мислення.

Порівняльний аналіз версій Р. Тюрєк творів класико-романтичного періоду (Концерту для фортепіано з оркестром №5 Es-dur op. 73 Л. ван Бетховена, Чакони з Партити d-moll для скрипки соло Й.С. Баха BWV 1004 у транскрипції Ф. Бузоні та Етюдів №6 a-moll з циклу «6 великих етюдів за Паганіні» op. 141 Ф. Ліста) з версіями Г. Гульда, В. Горовиця, Ш. Черкаського, К. Аррау дозволив дійти висновків, що тут вона виступає як представниця академічного напрямку музичного мистецтва. Навіть за умови обрамлення бахівського тексту романтичними ідеями (як у Чаконі з Партити d-moll для скрипки соло Й.С. Баха BWV 1004 у транскрипції Ф. Бузоні), Р. Тюрєк орієнтується на авторський оригінал.

Визначено, що, незважаючи на багатовекторність діяльності піаністки, досягнення романтичного репертуару так і не стало одним із повноцінних напрямів її творчості.

IV

Важливим напрямом діяльності Р. Тюрєк була кропітка робота, спрямована на популяризацію сучасного мистецтва, як на рівні введення до виконавської практики електронних інструментів, так і на рівні просвітництва, виховання публіки. Вона виступила ініціаторкою проведення серії вечорів, де звучала музика композиторів, які й досі залишаються маловідомими в Україні. Підкреслено, що Р. Тюрєк була першою виконавицею творів американських митців, а також редактором присвяченої їй Сонати №1 Д. Даймонда.

Аналіз виконавських версій Р. Тюрєк «Двох етюдів» для скрипки та фортепіано Л. Даллапінколи (за участі Р. Річчі), Концерту для фортепіано та малого оркестру В. Шумана та Сонати №1 для фортепіано Д. Даймонда

засвідчив, що провідними підходами піаністки до виконання спадщини сучасних композиторів є концептуальність та раціональність мислення (що дозволяє провести паралелі з практикою виконання барокових творів), позиціювання виконавства як роду інтерпретаційного мислення.

Підкреслено, що постать Р. Тюрек є знаковою в історії фортепіанного мистецтва. Можна сміливо стверджувати, що масштабна діяльність мисткині вплинула на багатьох сучасників (зокрема, Г. Гульда) та є актуальною й сьогодні завдяки роботі її учнів, заснованому нею Tureck Bach Research Institute, Tureck International Bach Competition for Pianists. Плекаючи традиції, Р. Тюрек була відкрита до інновацій: пошуків нових звучань, інструментів, засобів комунікації з публікою тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Берегова, О. М. (2007). Комунікаційні аспекти сучасного розвитку музичної культури України [Автореф. дис. д-ра мистецтвознавства, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України]. Реферативна база даних Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. <https://irbis-nbuv.gov.ua/publ/REF-0000233027>
2. Великий тлумачний словник сучасної української мови. (б. д.). Виконавець. У *slovaronline.com*. Взято 6 листопада 2024 з <https://1531.slovaronline.com/18396-виконавець>
3. Геді, А. І. (2021). *Особливості угорського національного стилю в творах для фортепіано з оркестром Б. Бартока* [Автореф. дис. канд. мистецтвознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського]. Репозиторій Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. <https://repo.num.kharkiv.ua/handle/num/156>
4. Глушук, Т. В. (2016). Музично-виконавське мистецтво як об'єкт дослідження українського мистецтвознавства. *Культура і сучасність*, 1, 87-91.
5. Дедусенко, Ж. В. (2002). *Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції* [Автореф. дис. канд. мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського]. Основний фонд Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. <http://www.irbis-nbuv.gov.ua/aref/20081124003916>
6. Злотник, О. Й. (2018). Комунікативна функція музики як засіб художнього спілкування. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*, 2, 158-162.
7. Катрич, О. Т. (2000а). *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)* [Автореф. дис. канд. мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського]. Основний

фонд Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. <https://irbis-nbuv.gov.ua/aref/20081124015169>

8. Катрич, О. Т. (2000b). *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)* [Дис. канд. мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського]. Репозиторій Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

9. Коменда, О. І. (2020a). *Універсальна творча особистість в українській музичній культурі* [Автореф. дис. д-ра мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського]. Репозиторій Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

10. Коменда, О. І. (2020b). *Універсальна творча особистість в українській музичній культурі* [Дис. д-ра мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського]. Репозиторій Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/21476>

11. Корній, Л., Муха, А., & Сумарокова, В. (2006). Виконавство музичне. У Г. Скрипник (Ред.), *Українська музична енциклопедія. Том 1* (с. 350-351). Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України.

12. Котляревська, О. (2008). Інтерпретація. У Г. Скрипник (Ред.), *Українська музична енциклопедія. Том 2* (с. 242). Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України.

13. Кучма, Н. А. (2021). *Втілення звукового образу фортепіано в циклах етюдів композиторів XIX – XX століть* [Дис. канд. мистецтвознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського]. Репозиторій Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

14. Кучма Н. А. (2017). «Звуковий образ інструмента» як проблема виконавської інтерпретації. *Аспекти історичного музикознавства*, 11, 71–87.

15. Лазарева, Л. М. (2011). Художня комунікація та її особливості в сучасному інтернет просторі. *Вісник ХДАДМ. Образотворче мистецтво*, 1, 96-99.
16. Міщиха, Л. П. (2007). *Психологія творчості*. Гостинець.
17. Москаленко, В. Г. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації*. Київ.
18. Москаленко, В. Г. (1994а). *Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації* [Автореф. дис. д-ра мистецтвознавства, Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського]. Основний фонд Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського.
19. Москаленко, В. Г. (1994b). *Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації* [Дис. д-ра мистецтвознавства, Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського]. Основний фонд Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського.
20. Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX–XXI століть*: монографія. Харків: Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського.
21. Продоус, Є. Р. (2022). Стилєві домінанті музичної творчості Марти Аргеріх. *Аспекти історичного музикознавства*, 28, 84-100. DOI 10.34064/khnum2-28.05.
22. Сидоренко, О. Ю. (2018). *Індивідуальний виконавський стиль в системі ансамблевого музикування* [Автореф. дис. канд. мистецтвознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського]. Основний фонд Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського.
<https://irbis-nbuv.gov.ua/aref/0419U000298>
23. Сирятська Т. О. (2008). *Виконавська інтерпретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста* [Автореф. дис. канд. мистецтвознавства, Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського]. Основний фонд Національної бібліотеки України імені

В. І. Вернадського.

<http://search.nbuv.gov.ua/aref/2008072800023320080728000233>

24. Сікорська, Н. В. (2016). *Клавірна музика бароко в редакціях другої половини XIX ст.: становлення історично інформованого виконавства* [Дис. канд. мистецтвознавства, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського]. Репозиторій Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. <http://e-archive.knmau.com.ua/handle/123456789/598>

25. Сліпченко, О., Мельничук, І. & Дондик, О. (2017). Арія з варіаціями ля-мінор (в італійському стилі) Й. С. Баха як приклад впливу італійської клавірної школи на творчість німецького композитора. *Молодий вчений*, 11 (51), 674–678.

26. СЛОВНИК.ua. (б. д.). Творчість. У *slovnyk.ua*. Взято 8 грудня 2024 з <https://slovnyk.ua/index.php?sword=творчість>

27. Сухленко, І. Ю. (2011a). *Виконавський стиль Володимира Горовиця у руслі розвитку романтичної традиції* [Автореф. дис. канд. мистецтвознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського]. Основний фонд Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. <http://www.irbis-nbuv.gov.ua/aref/20111025000171>

28. Сухленко, І. Ю. (2011b). *Виконавський стиль Володимира Горовиця у руслі розвитку романтичної традиції* [Дис. канд. мистецтвознавства, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського]. Репозиторій Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

29. Сухленко, І. (2012). Методика аналізу індивідуального исполнительського стилю. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 37, 303-312.

30. Сухленко, И. (2015). Музыкальное произведение в концепции исполнителя: механизмы актуализации. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського: Комунікативна організація музичного твору*, 116, 51-58.
31. Сухленко, И. (2007). О генеалогии исполнительского стиля. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 20, 362-373.
32. Сухленко, И. (2017а). Произведение композитора в исполнительской практике: тождественность/идентичность-открытость-целостность. *Аспекти історичного музикознавства*, 10, 169-180.
33. Сухленко, И. (2017b). Профессия «слушатель» или Заметки о вреде музыкального образования. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 1, 145-149.
34. Ушакова, М. (2021). Клавішні інструменти в системі індивідуального виконавського стилю Р. Тюрек. *Аспекти історичного музикознавства*, 24, 111–126. DOI: 10.34064/khnum2-2406.
35. Ушакова, М. (2022). Розалін Тюрек та принципи її роботи з кодами барокового мистецтва. *Аспекти історичного музикознавства*, 28, 64–83. DOI: 10.34064/khnum2-2804.
36. Ушакова, М. (2024). Сучасна музика у стратегіях творчої діяльності Розалін Тюрек. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 71, 24–47. DOI: 10.34064/khnum-7102.
37. Хуан, Ч. (2009). *Шляхи розвитку дитячої фортепіанної музики в Китаї* [Дис. канд. мистецтвознавства, Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського]. Репозиторій Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
38. Чеботаренко, О. В. (1997). Музичне виконавство як особлива форма духовно-творчого діалогу. У *Актуальні проблеми духовності: збірка наук. доповідей та реферативних викладів повідомлень II Всеукраїнської*

конференції у Кривому Розі (с. 250-256).

<http://elibrary.kdpu.edu.ua/xmlui/handle/123456789/6137>

39. Шаповалова, Л. В. (2014). Духовная реальность музыкального произведения и методы её познания. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 40, 11-32.

40. Шаповалова, Л. (2010). Как возможно когнитивное музыковедение. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 29, 549-566.

41. Adorno, T. (1975). *Einleitung in die Musiksoziologie*. Suhrkamp.

42. Bach, J. S. (2002). *Chaconne aus der Partita II BWV 1004. Beerbeitung für Klavier* (F. Busoni, Arr.). Breitkopf & Härtel.

43. Bach, J. S. (1894). *Das wohltemperierte Klavier, Band 1* (F. Busoni, Eds.). Breitkopf & Härtel.

44. Bach, J. S. (1956). *Dreizehn leichte kleine Klavierstücke aus dem "Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach"* (B. Bartok, Eds.). Editio Musica.

45. Banks, P. (б. д.). *Busoni and Bach's Chaconne in the Nineteenth Century*. Pwb101.me.uk. <https://pwb101.me.uk/busoni-and-bachs-chaconne-in-the-nineteenth-century/>

46. Beethoven, L. van (1927). *Konzert für Klavier und Orchester Nr. 5 Es-dur. Ausgabe für zwei Klaviere* (E. d'Albert, L. Klee, Arr.). Breitkopf & Härtel.

47. Bera, A. (2022). Performers and musical texts – a controversial relationship. *Artes Journal of Musicology*, 25 (1), 6-25. DOI: 10.2478/ajm-2022-0002.

48. Cambridge Dictionary. (б. д.(а). Innovation. У [dictionary.cambridge.org](https://dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch/innovation). Взято 21 травня 2025 з <https://dictionary.cambridge.org/de/worterbuch/englisch/innovation>

49. Cambridge Dictionary. (б. д. (б). Tradition. У dictionary.cambridge.org.
Взято 21 травня 2025 з <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/tradition>
50. Csampai, A. (2007, September 1). *Ludwig van Beethoven. Klavierkonzert Nr. 1. Glenn Gould, Columbia Symphony Orchestra, Wladimir Golschmann.* Rondomagazin.de.
https://www.rondomagazin.de/kritiken.php?kritiken_id=5100
51. Csikszentmihalyi, M. (1996). *Creativity: Flow and the psychology of discovery and invention.* Harper/Collins.
52. Cypess, R. (2020). Arrangement Practices in the Bach Tradition, Then and Now: Historical Precedent for Modern Practice. *Journal of Musicological Research*, 39 (2–3), 187–212. DOI: 10.1080/01411896.2020.1770091.
53. Danuser, H. (2016). Interpretation. У MGG Online. Взято 14 листопада 2024 з <https://www-1mgg-2online-1com-1deq3ltn00c1.han.wlb-stuttgart.de/article?id=mgg15507&v=1.0&rs=id-25f718eb-428e-5c32-0b8f-46448af955fa&q=interpretation>
54. Davies, S., & Sadie, S. (2001). Interpretation. У *Grove Music Online dictionary.* Взято 7 листопада 2024 з <https://www-1oxfordmusiconline-1com-1m9xuh8rk013d.han.wlb-stuttgart.de/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013863?rskey=2asN3S&result=1>
55. Dent, Edward J. (1933). *Ferruccio Busoni, A Biography.* Oxford University Press.
56. Diamond, D. (1954). *Sonata for Piano.* Southern Musik Publishing Company, INC.
57. Distler, J. (б. д.). *Liszt Arrau Box.* Classicstoday.com.
<https://www.classicstoday.com/review/review-9515/>

58. Distler, J. (2018, October 30). *The Gramophone Collection: Busoni's transcription of Bach's Chaconne*. Gramophone.co.uk. <https://www.gramophone.co.uk/features/article/the-gramophone-collection-busoni-s-transcription-of-bach-s-chaconne>
59. Drake, H. (2004). *Horowitz and Beethoven – an uneasy pairing*. Vladimirhorowitz.com. https://vladimirhorowitz.com/index.php?p=1_28
60. Duden. (б. д. (a). Innovation, die. У duden.de. Взято 21 травня 2025 з <https://www.duden.de/rechtschreibung/Innovation>
61. Duden. (б. д. (b). Tradition, die. У duden.de. Взято 21 травня 2025 з <https://www.duden.de/rechtschreibung/Tradition>
62. Dunsby, J. (2001). Performance. У *Grove Music Online dictionary*. Взято 6 листопада 2024 з <https://www-1oxfordmusiconline-1com-1m9xuh8rk0118.han.wlb-stuttgart.de/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043819?rskey=0QCV Ea&result=1>
63. Eco, U. (1973). *Das offene Kunstwerk* (Günter Memmert, Пер.). Suhrkamp. (Оригінал опубліковано 1962 р.).
64. Fabrikant, M. (2006). *Bach-Busoni Chaconne: A Piano Transcription Analysis* [A Dissertation for the Degree of Doctor of Musical Arts, University of Nebraska – Lincoln]. DigitalCommons of the University of Nebraska – Lincoln. <https://digitalcommons.unl.edu/musicstudent/3/>
65. Felix, S. (2023, September 12). *Niccolò Paganini. 24 Capricen für Violine solo*. Br-klassik.de. <https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/paganini-24-capricen-violine-solo-opus-1-das-starke-stueck-100.html>
66. Forkel, J. N. (1802). *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Hoffmeister und Kühnel

67. Fox, S. (2013, April 23). *Rosalyn Tureck, Remembering a Legend – Tribute to this famous Composer/Conductor* [Video]. YouTube. https://youtu.be/aZQMbQesQC8?si=RJYi_oYOJ3JxJiZw
68. Glenn Gould. *Biografie*. (б. д.). Sonyclassical.de. <https://www.sonyclassical.de/kuenstler/artists-details/glenn-gould#:~:text=Gould%20hatte%20musikalische%2C%20temperamentvolle%20und,Zustand%20von%20Wunder%20und%20Gelassenheit>
69. Glenn Gould. (2018, February 2). *Glenn Gould and Humphrey Burton on Bach – Part 1 (OFFICIAL)* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/oy-CuRE1TXk?si=R2OF0qWwZAZWcAEp>
70. Gutknecht, D. (2016). Aufführungspraxis. У *MGG Online*. Взято 14 листопада 2024 з <https://www-1mgg-2online-1com-1deq3lntn00a2.han.wlb-stuttgart.de/article?id=mgg15104&v=1.0&rs=id-74737bf3-5123-d9f8-ae16-5603d53e0f32>
71. Gutmann, P. (2017). *Ludwig van Beethoven. Piano Concerto #5 in E-flat Opus 73 (“Emperor”)*. Classicalnotes.net. <http://www.classicalnotes.net/classics6/emperor.html>
72. Harnoncourt, N. (1984). *Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart*. Residenz Verlag.
73. Harnoncourt, N. (1982). *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*. Bärenreiter.
74. Hoffmann, H. (1989). Aufführungspraxis. У F. Blume (Ред.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Band 1* (с. 783). Deutscher Taschenbuch Verlag. Bärenreiter-Verlag.
75. Huizinga, J. (1950). *Homo ludens. A Study of the Play-Element of Culture*. Roy Publishers.

76. Jahnke, J., & Schulz, T. (2023, June 20). *Franz Liszt. Grandes Etudes de Paganini*. Br-klassik.de. <https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/starke-stuecke-liszt-grandes-etudes-de-paganini-100.html>
77. Kämper, D. (1984). *Gefangenschaft und Freiheit: Leben und Werk des Komponisten Luigi Dallapiccola*. Gitarre + Laute Verlagsgesellschaft mbH.
78. Kerr, B. (б. д.). Creativity. У *Encyclopedia Britannica Online*. Взято 9 грудня 2024 з <https://www.britannica.com/topic/creativity/Research-on-the-creative-process>
79. Kimberling, V. J. (1987). *David Diamond: A Bio-Bibliography*. The Scarecrow Press, Inc.
80. Kozinn, A. (1977, October 9). Rosalyn Tureck's 40 Year Search for Bach. *The New York Times*, Section D, p. 19.
81. Landowska, W. (1969). *On Music* (Second Printing Edition). Stein & Day Pub.
82. Lebrecht, N. (1997). *When the music stops: managers, maestros and the corporate murder of classical music* (2-ге вид.). Pocket Books.
83. Liszt, F. (1917). *Etüden für Klavier zu zwei Händen. Teil II: B. 4. Klavierwerke* (E. von Sauer, Eds.). Edition Peters.
84. Marek, G. (1969). *Beethoven: Biography of a Genius*. Funk and Wagnalls.
85. Margou, A. (2015, August 20). *The Joy of Bach – complete – 1978 - Brian Blessed* [Video]. YouTube. <https://youtu.be/bMww3rwYTAo?si=s6Mvz7H3QA1weyQe>
86. Merriam-Webster Dictionary (б. д.). Tradition. У merriam-webster.com. Взято 21 травня 2025 з <https://www.merriam-webster.com/dictionary/tradition>

87. Moles, Abraham A. (1966). *Information theory and esthetic perception* (Joel E. Cohen, Trans.). University of Illinois Press. (Оригінал опубліковано 1958 p.).
88. Möller-Arnsberg, U. (2023, September 26). *Ludwig van Beethoven, Klavierkonzert Nr. 5*. Br-klassik.de. <https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/starke-stuecke-ludwig-van-beethoven-klavierkonzert-nr-5-100.html>
89. Music of the Past. (2021, July 8). *Rosalyn Tureck – Camera Three | Historic Television Broadcast of January 31, 1980* [Video]. YouTube. https://youtu.be/Dt5yixXtp4U?si=P1dbIn1ME-_qkFPH
90. Nesturkh, N. (1996). The theremin and its inventor in Twentieth Century Russia. *Leonardo Music Journal*, 6, 57-60. DOI: 10.2307/1513307.
91. Neuhoff, B. (2010, June 5). *Johann Sebastian Bach, Chaconne d-moll*. BR-KLASSIK. <https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/starke-stuecke-bach-chaconne-100.html>
92. Orkin, J. (б. д). *Rosalyn Tureck*. Mvdaily.com. www.mvdaily.com/articles/2005/01/tureck1.htm
93. Paradiso-Laurin, A. (2012). *Classical Rhetoric in Baroque Music*. Royal College of Music.
94. Pietrocini, E. (2018). Il codice dell'incertezza un approccio sistemico alla musica antica e all'interpretazione musicale. *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica*, 110 (4), 759–772. DOI: 10.26350/001050_000081.
95. Polisi, J. W. (2008). *American Muse: The Life and Times of William Schuman*. Amadeus Press.
96. Posell, E. Z. (1963). *American Composers*. The Riverside Press Cambridge.
97. Reisner, M. (2007, September 1). *Johann Sebastian Bach. Italienisches Konzert, Goldberg-Variationen u.a.* Rosalyn Tureck. Rondonmagazin.de. https://www.rondonmagazin.de/kritiken.php?kritiken_id=278

98. Restle, N. (б. д.). *»La Martha«. A portrait of the great pianist*. Berliner-philharmoniker.de. <https://www.berliner-philharmoniker.de/en/stories/martha-argerich-portrait/>
99. RIPHIL (2021, June 9). The Story Behind: Beethoven's Piano Concerto No.5 ("Emperor"). Riphil.org. <https://www.riphil.org/blog/the-story-behind-beethovens-piano-concerto-emperor>
100. Rosalyn Tureck. (2003, July 21). Telegraph.co.uk. <https://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/1436637/Rosalyn-Tureck.html>
101. Ruf, W., Leopold, S., Lühning, H. & Schneider, H. (1994). Arie. У Л. Фіншера (Ред.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Band 1. Zweite, neubearbeitete Ausgabe* (с. 809-841). Бärenreiter Metzler.
102. Schweitzer, A. (1980). *J. S. Bach* (Ernest Newman, Trans.). Paganiniana Publications, Inc. (Оригінал опубліковано 1923 р.).
103. Service, T. (2013, December 13). *Rosalyn Tureck: celebrating the visionary pianist's centenary*. Theguardian.com. <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2013/dec/13/rosalyn-tureck-bach-piano-centenary>
104. Simmons, W. (2011). *The music of William Schuman, Vincent Persichetti, and Peter Mennin : voices of stone and steel*. The Scarecrow Press.
105. Stokowsky, L. (1943). *Music for All of Us*. Simon and Schuster.
106. Sukhlenko, I. (2020). Music festival as a social project (on the example of the International Classical Music Festival "Kharkiv Assemblies"). *European Journal of Arts Scientific journal*, 3, 166-173. <https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-166-173>
107. Swayne, S. (2011). *Orpheus in Manhattan: William Schuman and the Shaping of America's Musical Life*. Oxford University Press.

108. The Violin Channel. (2022, May 16). Tureck Bach Research Institute Finds New Home at Interlochen Center for the Arts. <https://theviolinchannel.com/tureck-bach-research-institute-finds-new-home-at-interlochen-center-for-the-arts/>

109. TiVo Music. (б. д.). Beethoven: Piano Concerto No. 5 in E-Flat Major, Op. 73 “Emperor” – Gould Remastered. Qobuz.com. <https://www.qobuz.com/de-de/album/beethoven-piano-concerto-no-5-in-e-flat-major-op-73-emperor-gould-remastered-glenn-gould/0886445067347#description>

110. Ton, W. J.(2023). The Post-Tonal Evolution of David Diamond: A Theoretic-Analytical Perspective [Doctoral dissertation, University of South Carolina]. Open Access Dissertation. <https://scholarcommons.sc.edu/etd/7460>

111. Tureck, R. (1960a). *An Introduction to the Performance of Bach: A Progressive Anthology of Keyboard Music. Book 1*. Oxford University Press.

112. Tureck, R. (1960b). *An Introduction to the Performance of Bach: A Progressive Anthology of Keyboard Music. Book 2*. Oxford University Press.

113. Tureck, R. (1960c). *An Introduction to the Performance of Bach: A Progressive Anthology of Keyboard Music. Book 3*. Oxford University Press.

114. Tureck Bach Research Institute (б. д.). Interlochen.org. <https://www.interlochen.org/music/fennell-music-library/tureck-bach-research-institute>

115. Tureck, R. (б. д. (a). *Bach in the Twentieth Century*. Interlochen.org. Взято 20 квітня 2023 з <https://www.interlochen.org/music/fennell-music-library/tureck-bach-research-institute/documents/bach-in-twentieth-century>

116. Tureck, R. (б. д. (b). *Modern Instruments*. Interlochen.org. Взято 18 березня 2023 з <https://www.interlochen.org/music/fennell-music-library/tureck-bach-research-institute/documents/modern-instruments>

117. Tureck, R. (б. д. (c). *Bach – Piano, Harpsichord or Clavichord?* Interlochen.org. Взято 24 березня 2023 з

<https://www.interlochen.org/music/fennell-music-library/tureck-bach-research-institute/documents/bach-piano-harpsichord-or>

118. Tureck, R. (1995). *Première Performances* [Album, CD]. VAI Audio.

119. Tureck, R. (2019a). *Rosalyn Tureck: A Life with Bach* (R. Paller, Eds.). Pendragon Press.

120. Tureck, R. (2019b, July 14). *Rosalyn Tureck, the Theremin, Moog Synthesiser and Electronic Piano*. Connectedglobe.com. Взято 14 вересня 2022 з <https://www.connectedglobe.com/tbrf/theremin.html>

121. von Rosen, V. (2011). Offenes Kunstwerk. In Pfisterer, U. (Ed.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft* (с. 315-318). Springer-Verlag GmbH Deutschland. https://doi.org/10.1007/978-3-476-00331-7_128

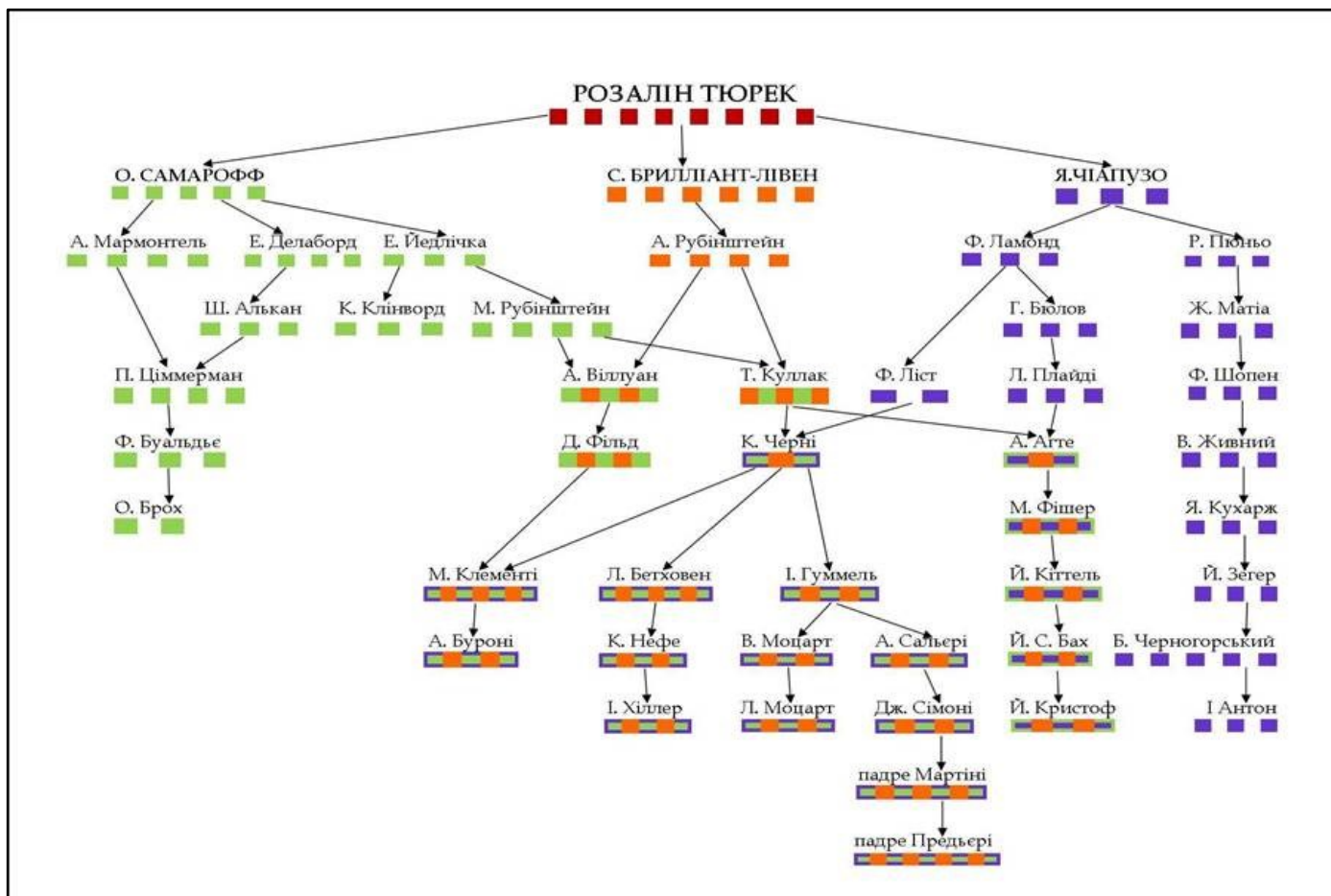
122. Wason, R. W. (2002). Two Bach preludes/Two Chopin Etudes, or Toujours travailler Bach—ce sera votre meilleur moyen de progresser. *Music Theory Spectrum*, 24 (1), 103–120. DOI: 10.1525/mts.2002.24.1.103.

123. Whittall, A. (б. д.). *Dallapiccola Chamber Works*. Gramophone.co.uk. <https://www.gramophone.co.uk/review/dallapiccola-chamber-works>

ДОДАТКИ

Додаток А

Виконавське генеалогічне древо Р. Тюрєк:



Додаток Б

Дискографія Р. Тюрек:

- Й.С. Бах (J.S. Bach): Gib dich zufrieden (BWV 0315), декілька Інвенцій (BWV 0772, 0772а, 0779), Сinfонія e-moll (BWV 0793), Чотири дуети (BWV 0802-0805), Англійська сюїта №3 g-moll (BWV 0808), Сюїта f-moll (BWV 0823), 6 партит (BWV 0825-0830), Увертюра у французькому стилі h-moll (BWV 0831), 2 томи Добре темперованого клавіру BWV 0846-0893), Прелюдія та фуга a-moll (BWV 0894), Прелюдія та фугета a-moll (BWV 0895), Хроматична фантазія та фуга (BWV 0903), Фантазія та фуга c-moll (BWV 0906), Токата, арія та фуга D-dur (BWV 0912), 2 фантазії g-moll (BWV 0917) та c-moll (BWV 0919), Сюїта a-moll (BWV 0924), 6 маленьких прелюдій (BWV 0933-0938), Соната d-moll (BWV 0964), Адажіо D-dur та G-dur (BWV 0968), Італійський концерт (BWV 0971), Гольдберг-варіації (BWV 0988), Арія та 10 варіацій в італійському стилі (BWV 0989), Капричіо на від'їзд улюбленого брата (BWV 0992), Applicato C-dur (BWV 0994), Чакона d-moll (BWV 1004) (в обробці Ф. Бузоні), Клавірні концерти №1, 5, 7 та 8 (BWV 1005, 1056, 1058 та 1057 відповідно), декілька п'єс із «Нотного зошита Анни Магдалени Бах» (BWV Anh 114, 115, 117а, 122, 126, 127);
- Л. ван Бетховен (L. van Beethoven): Концерт №5 (ор. 73) (1 частина);
- Й. Брамс (J. Brahms): Варіації та фуга на тему Г. Генделя (ор. 24);
- Ф. Куперен (F. Couperin): «Зворушливість», «Тік-так»;
- Л. Даллапінкола (L. Dallapiccola): 2 етюд для скрипки та фортепіано;
- Л. Дакен (L.-C. Daquin): «Зозуля»;
- К. Дебюсі (C. Debussy): «Вечір у Гренаді», «Танець Пека» (з першого зошита прелюдій);
- Д. Даймонд (D. Diamond): Соната для фортепіано №1;

- К.Г. Граун (C.H. Graun): «Жига»;
- Ф. Ліст (F. Liszt): 6 великих етюдів по Паганіні;
- Ф. Мендельсон (F. Mendelssohn): Скерцо з увертюри «Сон літньої ночі» (обробка Е. Хатчесона (E. Hutcheson), Пісня без слів №1 (op. 19);
- В.А. Моцарт (W.A. Mozart): Концерт c-moll (K 491);
- П.Д. Парадізі (P.D. Paradies): Токата A-dur;
- Ж.Ф. Рамо (J.-Ph. Rameau): Арія з варіаціями;
- Д. Скарлатті (D. Scarlatti): Арія та Менует з Токати №4;
- Ф. Шуберт (F. Schubert): Музичні моменти 2, 3 та 4 (op. 94);
- В. Шуман (W. Schuman): Концерт для фортепіано з оркестром.

Додаток В, №1

Й.С. Бах «Мюзет» D-dur BWV 126 (редакція Б. Бартока) (фрагмент, такти 1-8)

Allegretto

sf *pesante*

Додаток В, №2

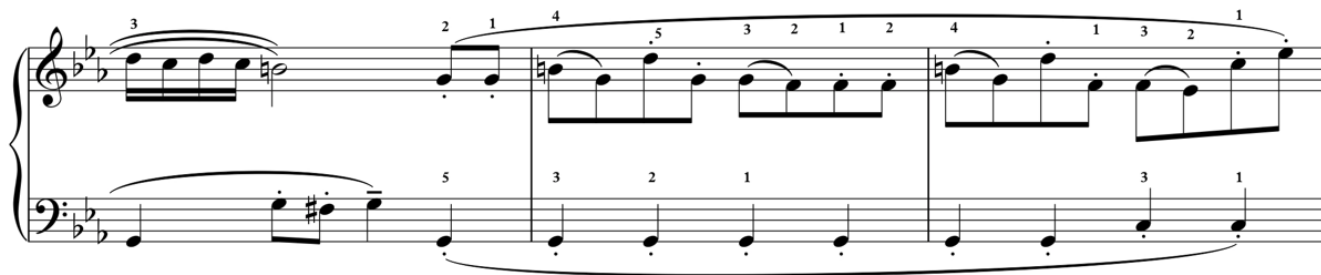
Й.С. Бах «Мюзет» D-dur BWV 126 (редакція Р. Тюрк) (фрагмент, такти 1-8)

9 $\text{♩} = 66-76$

1) *mf*
2) *pp*

Додаток Г, №1

Й.С. Бах «Марш» Es-dur BWV 127 (редакція Р. Тюрек) (фрагмент, такти 15-17)



Додаток Г, №2

Й.С. Бах «Марш» Es-dur BWV 127 (редакція Б. Бартока) (фрагмент, такти 16-17)



Додаток Г, №3

Й.С. Бах «Марш» Es-dur BWV 127 (редакція Р. Тюрек) (фрагмент, такти 29-30)



Додаток Г, №1

Й.С. Бах «Менует» G-dur BWV Anh. 116 (редакція Р. Тюрек) (фрагмент, такти 1-16)

Cantabile ♩ = 88-96

1) *mf*
2) *p* u.c.

Додаток Г, №2

Й.С. Бах «Менует» G-dur BWV Anh. 116 (редакція Р. Тюрек) (фрагмент, такти 17-18)

or
1) *mf*
2) *p* u.c.

Додаток Г, №3

Й.С. Бах «Менует» G-dur BWV Anh. 116 (редакція Б. Бартока) (фрагмент, такти 1-16)

Menuet ♩ = 112

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked as Menuet ♩ = 112. The dynamics are indicated as *f* (forte), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings.

Додаток Г, №4

Й.С. Бах «Менует» G-dur BWV Anh. 116 (редакція Р. Тюрек) (фрагмент, такт 24)

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The dynamics are indicated as *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings.

Додаток Д

Р. Тюрк, «Контрапунктична вправа» на основі Двоголосної інвенції С-dur BWV 722 Й.С. Баха (фрагмент, такти 1-6)

The image displays a musical score for a piano exercise, consisting of three systems of staves. The first system begins with a treble clef, a common time signature (C), and a dynamic marking of *mf* (singing tone). The melody in the treble clef starts with a whole rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass clef part features a continuous eighth-note pattern. The second system continues the melodic and harmonic development, with the treble clef part moving to a higher register. The third system shows further melodic elaboration, including a trill in the treble clef. The score is written in a clear, professional style with standard musical notation.

Додаток Е

Й.С. Бах, Фантазія g-moll BWV 917 (редакція Р. Тюрек) (фрагмент, такти 3-7)

$\text{♩} = \text{about } 54-58$

2)

t.c mp

1)

3)

Додаток Є

Й.С. Бах «Арія з варіаціями в італійському стилі» BWV 989 (редакція Р. Тюрек) (фрагмент, початок Варіації №3)

$\text{♩} = 66-72$

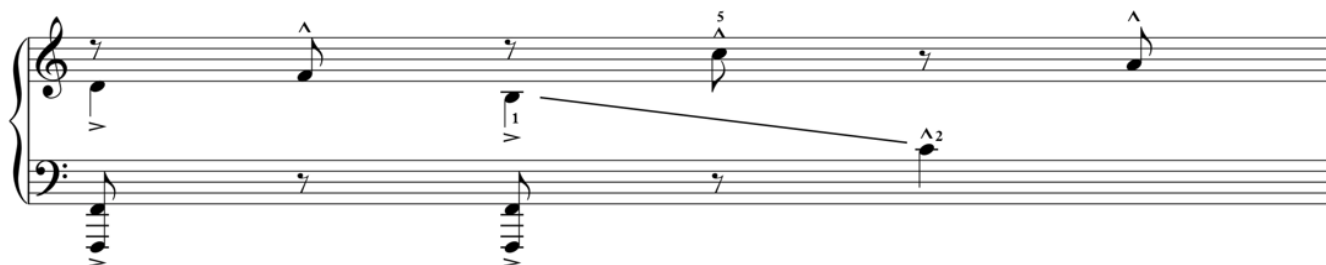
1) *mf*
2) *p u.c*

1. or *tr*
2. or *tr*

p

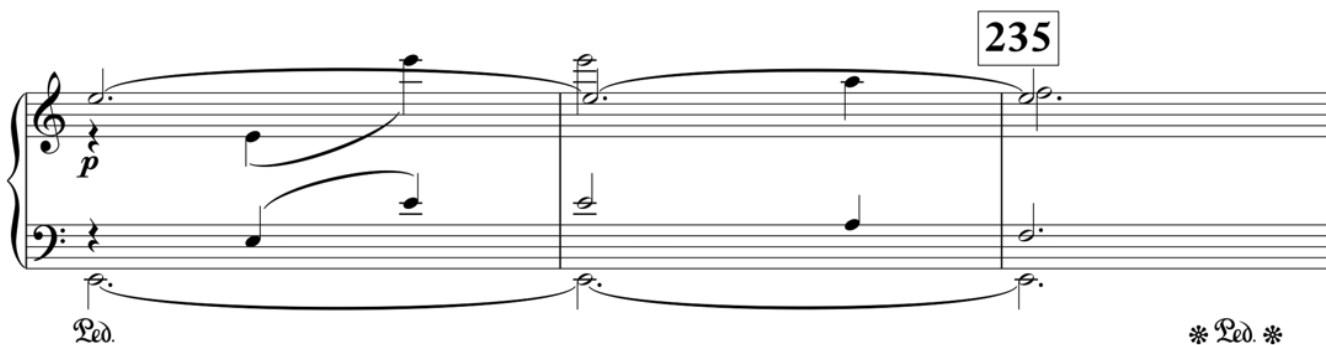
Додаток Ж, №1

Д. Даймонд, Соната для фортепіано №1 (фрагмент, 1 частина, такт 309)



Додаток Ж, №2

Д. Даймонд, Соната для фортепіано №1 (фрагмент, 2 частина, такт 235)



Додаток Ж, №3

Д. Даймонд, Соната для фортепіано №1 (фрагмент, 3 частина, такт 109)

