

Волик О. О.

<https://orcid.org/0000-0001-9987-6800>

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського (Харків, Україна);
volik64@gmail.com

КЛАСИЧНЕ ТА АКЛАСИЧНЕ У ВИКОНАВСЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ ЕТЮДІВ ОР. 25 ФРИДЕРИКА ШОПЕНА

Виявлена теза про наявність класичного та акласичного у виконавській інтерпретації. Розглянуто основні канонічні орієнтири у виконавській практиці, а саме: авторський нотний текст; уявлення про канонічне виконання того чи іншого твору; музично-теоретичні спостереження. Визначено критерії оцінки й результатів музичної інтерпретації, на підставі чого була здійснена класифікація конкретних виконань. Доведено, що у концепції К. Аррау переважає класична тенденція, максимальне дотримання більшості шопенівських вказівок, місцями доволі аскетичне використання педалі; в інтерпретації Д. Циффри – акласична, адаптація стилю польського композитора до великої концертної естради, емпфаза практично в усіх аспектах виконання; у підході С. П. Франсуа – класична та акласична тенденція співіснують за комплементарним принципом.

Ключові слова: класичне; акласичне; інтерпретація; виконавське мистецтво; Етюди ор. 25; творчість Ф. Шопена.

Постановка проблеми у загальному вигляді. Осмислення виконавської інтерпретації конкретного композиторського твору неможливо без вироблення чітких, об'єктивних критеріїв. Сучасна дослідницька думка зазвичай спирається або на давні класифікації К. Мартінсена, або діалектичну пару об'єктивного та суб'єктивного. У запропонованій роботі на підґрунті наукових понять класичного та акласичного висуваються оціночні критерії, за допомогою яких здійснюються характеристики певного інтерпретаційного результату. Статтю виконано в рамках дисертаційного дослідження «Піанізм у системі музичного стилю Ф. Шопена: наукові уявлення та виконавська реальність» (розділ 2, «Жанр Етюд як квінтесенція піанізму Ф. Шопена»).

Аналіз останніх досліджень і публікацій, у яких започатковано розв'язання порушеної проблеми. Наукові положення, які слугують точкою відліку для автора статті, містяться як у класичних працях, зокрема І. Барсової [1] та К. Мартінсена [5], так й у виданнях останніх років. Перш за все, це монографія польського музикознавця М. Томашевського [9], а також стаття С. Полусмяка [6] і збірка статей, присвячених проблемам піанізму Ф. Шопена [3]. Вивчення названих матеріалів виявило недостатню розробку у дослідницькій літературі теоретико-методологічних питань щодо оціночних критеріїв виконавської інтерпретації.

Мета статті полягає в апробації висунутих автором критеріїв оцінки інтерпретаційного підходу до Етюдів ор. 25 Ф. Шопена представниками різних національно-виконавських шкіл.

Виклад основного матеріалу дослідження. Класичне та аklasичне – поняття, що були введені у музикознавчий обіг І. Барсовою стосовно композиторської творчості [1, 12–14]. У найзагальнішому плані вони визначають канонічність або аканонічність художнього мислення. На перший погляд, менш за все опозицію класичного та аklasичного можна застосувати щодо виконавського мистецтва. Інтерпретаційне за своєю природою, воно передбачає персональне розуміння піаністом композиторського твору, що зумовлює переважання відходу від канону над дотриманням його. Водночас виконавець, як і композитор, свідомо чи позасвідомо орієнтується на сформоване у перебігу соціокультурної практики розуміння певного художнього явища, незалежно від того, приймається воно як привід до дії чи відривається.

Очевидно, що у цьому разі йдемо не про типи виконавців як, скажімо, у працях К. А. Мартінсена [5, 94–106] чи Д. Рабіновича [9, 129–134], а про прояв універсального закону існування самого мистецтва, тієї діалектики того, що сталося, та того, що стає, яка забезпечує цілісність та життєздатність його історичного та актуального буття. З інших позицій – співвідношення стилю композиторського твору та стилю його виконавської інтерпретації – класичне та аklasичне розглядає П. Муляр. До того ж аklasичне він фактично ототожнює з романтичним [7, 4]. Щодо поняття класичного, то у контексті його опозиції з аklasичним воно набуває особливого змісту, що не співпадає з мартінсенівським, який, нагадаємо, означає «цілісність конструкції художнього твору» [5, 98]. Пропоновані у статті терміни, які індексують протилежні підходи до моделювання відношення піаніста до сталих традицій, також не тотожні протипарі «об’єктивне – суб’єктивне», що часто трапляється в музичній науці, оскільки остання стосується переважно прочитання виконавцем композиторського тексту та емоційної насиченості його інтонаційно-звукового втілення [6, 4; 8, 35–36]. Навпаки, класичне (канонічне) та аklasичне (аканонічне) не обмежуються цими факторами, а включають й інші, що зумовлені різноплановістю контекстів, які живлять художню свідомість піаніста.

На нашу думку, у виконавському мистецтві класичних (канонічних) орієнтирів три. Першим і найнадійнішим з них слугує авторський текст у сукупності нотних та інших графічних знаків, позначень темпів та образних характеристик. Загальновідомо, що ще В. А. Моцарт надавав великого значення словесним рекомендаціям, які уточнювали темп творів, не кажучи про Л. Бетховена, який майже з перших композиторських кроків, а особливо у пізній період творчості вносив пояснюючі його задум епітети. За Л. Кириліною, це було зумовлено зростаючим масивом неспівпадань у музиці «пізнього» Л. Бетховена у порівнянні з традиціями [4, 215–217], інакше кажучи, збільшенням питомої ваги аklasичних тенденцій. Очевидно, цими ж спонукальними причинами керувалися Р. Шуман і Ф. Лист, «що компенсували» відважність своїх інноваційних ідей детальними позначеннями, покликаними пробудити фантазію виконавця та настроїти його на одну духовну хвилю з ними. Таким чином, у якості канону виступає тільки авторський *Urtext*, вільний від будь-яких редакторських нашарувань. У випадку ж з творами Ф. Шопена однозначно встановити, який текст абсолютно відбиває волю композитора, досить складно через:

1) існування різних видань, у тому числі й тих, що з’явилися за його життя, не завжди дублюючих одне одного;

2) схильність Ф. Шопена при виконанні власних творів варіювати їх.

Отже, класичність (канонічність) шопенівських текстів опиняється під знаком питання, що, відзначимо відразу, дає широкий простір для творчого їх тлумачення на рівні нотних знаків, не кажучи вже про інші позначки рекомендаційно-виконавчого плану.

Другим класичним орієнтиром у піаністичній практиці виступає глибоко укорінені в ній уявлення про «вірне» виконання творів того або іншого композитора. Показовою є серія видань під назвою «Як виконувати» музику певного автора, у тому числі Ф. Шопена. У кожному з них чітко прописані правила розшифровки мелізмів, динамічних і темпових позначень тощо. Зокрема, у збірці «Як виконувати Шопена» детально розглядаються педагогічні настанови композитора, властиве йому *tempo rubato*, питання педалізації, тобто все, що відноситься до його піанізму [3, 27–31, 41–44, 59–63]. Вартий уваги такий факт: подібні рекомендації виношені авторами поміщених в названій збірці статей в процесі їх концертно-виконавської та педагогічної діяльності, виступають готовим знанням, набуваючи властивості канону. Тобто, ці рекомендації виступають у якості вказівок, «що можна, а чого не можна» в інтерпретації творів Ф. Шопена. Будь-який піаніст, що отримав систематичну освіту, не проходить повз ті класичні уявлення про те, як виконувати музику цього композитора, які склалися в певній піаністичній школі. Отже, для нього вони канонічні, та в його владі, досягнувши високої міри майстерності, продовжувати рухатися в їх руслі або встати в опозицію до них. Як бачимо, застосовуючи поняття канону по відношенню до виконавського мистецтва, ми зовсім не маємо на увазі ідеальну інтерпретацію, її конкретний зразок, що підлягає тиражуванню. Йдеться про піаністичний інструментарій стосовно певного епохального або індивідуального стилю, закріпленій у свідомості й реальних діях, тобто про розуміння цієї художньої мети та способів її досягнення.

Як третій канон пропонується визначити ті наукові музично-теоретичні спостереження, що в сукупності створюють «образ» стилю того або іншого композитора, в нашому випадку Ф. Шопена. У дослідницьких працях, як носіїв сталого знання, виділяються наступні показники музичної індивідуальності композитора: емоціоналізм без «перегрівання», незважаючи на нерідко відкриту пристрасність висловлювання; мелодійне трактування гармонії та фактури; жанрово-стилістичний синтез; вільні й змішані форми; баладна розповідність; інтонаційний і образний універсалізм; гнучке відчуття музичного часу; піаністичність мислення й звукотворчості та ін. Музично-теоретичне прочитання творів Ф. Шопена слугує надійним орієнтиром для виконавського сприйняття його стилю, у якому композиційні та технічні завдання злиті разом. Водночас, як було згадано, питання про повний збіг нотних текстів з остаточною волею автора залишається відкритим. Особливо це стосується аплікатури, педалізації, динамічних відтінків, темпових позначень, метрономічних вказівок, які багато в чому впливають на образно-драматургічне тлумачення музичного змісту.

У сукупності названі чинники дають змогу об'єктивувати знання про спадщину Ф. Шопена, яке, незважаючи на усі зазначені застереження, може вважатися класичним (канонічним), хоча і допускає через вказані обставини ревізію. У реальній виконавській практиці воно так чи інакше виступає точкою відліку для інтерпретаторських рішень, що не перешкоджає проявам аklasичних тенденцій у тлумаченні шопенівських творів. Мабуть, найнаочніше вони з'являються в Етюдах Ф. Шопена, амбівалентна жанрова природа яких немов провокує піаніста на свавільне відношення до поглядів, що склалися стосовно цих творів, і на художній світ польського роман-

тика в цілому. Для аналітичних спостережень з безлічі інтерпретацій шопенівських Етюдів ор. 25 обрані три, які належать Клаудіо Аррау, Дьєрдю Циффрі, Самсону Паскалю Франсуа, як можливість ілюстрації висунутих раніше теоретичних положень.

Виконання шопенівського опусу К. Аррау цілком співпадає з тими характеристиками, які визначають, згідно з уявленнями, що склалися, індивідуальність Шопена-піаніста й ауру створеної ним музики. Йому властиві ідеальне почуття міри, а також тонка передача поетичного змісту п'єс цього циклу. В Етюді *As-dur* через застосування густої гармонічної педалі, а також ніжного і співучого туше К. Аррау створює образ легкого похитування на водній гладині у присмерковий час. Прослуховуючи усі плани музичної тканини, піаніст не захоплюється рельєфним експонуванням підголосків, незважаючи на той факт, що Ф. Шопен сам вказує в нотному тексті більш укрупнену тривалість, яку слід притримувати і грати щільнішим, «тенутним» звуком. Інтерпретатор дотримується темпу, виставленого композитором, – приблизно $\downarrow=104$ (за метрономом Менцеля)¹, лише на стиках композиційних побудов (речень) дозволяючи собі досить сильні уповільнення, а потім повертається до основного темпу. Етюд *f-moll*, який утворює єдиний «малий цикл»² з *As-dur*'ним, виконавець також грає відносно стримано і не акцентує увагу на контрастах. Як і в попередньому номері, він майстерно використовує педаль (у цій п'єсі – напівпедаль, можливо педаль *vibrato*), збагачуючи свій звук обертонами, граючи партію правої руки «ніби в серпанку».

Подальший триптих (*F-dur*, *a-moll*, *e-moll*) трактується піаністом у скерцозно-ліричному дусі. К. Аррау тут також використовує *rubato* на стиках фраз. У Етюді *F-dur* інтерпретатор дотримується авторської педалізації і темпу, в центральному розділі трохи «саджає» рух через акцентуацію середнього голосу. Це одне з небагатьох виконань цієї п'єси, де ми все ж уловлюємо, де домінує сильна доля, а в яких місцях переважають синкопи. Виконання *a-moll*'ного Етюду може здатися трохи загальмованим в темповому плані. Порівняно з іншими виконавцями, К. Аррау грає його в досить стриманому русі. Як і в попередньому Етюді, тут спостерігаються ідеально помітні сильна доля – бас, і тема в партії правої руки, яка припадає на синкопи. В Етюді *e-moll* К. Аррау застосовує *rubato* не лише на стиках, але також в середині побудов, експонуючи відмінності між гармоніями в партії лівої руки. Середній розділ *Più lento* виконавець грає в темпі, що майже не відрізняється від руху першого, але при цьому зберігає усю красу основної теми в середньому голосі в партії лівої руки та ліричну споглядальність у правій.

У третьому «малому циклі» (*gis-moll*, *cis-moll*, *Des-dur*) примітне виконання терцового й секстового Етюдів. Виконавець практично не використовує педаль, а якщо бере її, то дуже коротку (попри те, що Ф. Шопен виписує досить детальну педаль). Таке «свавілля» піаніста може бути пояснене одним з виконавських принципів К. Аррау: згідно з його переконанням, справжній піаніст повинен уміти «без допомоги педалі досягти істинного легато» [2, 23], що він тут і демонструє. У *gis-moll*'ному Етюді К. Аррау інтерпретує терції в партії правої руки не як легке «шелестіння» на *sotto voce*, а, навпаки, як повноцінні два голоси, зіграні досить щільним звуком, але на *pianissimo*. Судячи з усього, виконавець виходить з поліфонічної природи шопенівської фактури. Звідси – практично повна відмова від авторської педалі. У завер-

¹ За спостереженнями автора цієї статті у більшості редакцій метрономічні вказівки співпадають, звідси був зроблений висновок, що, можливо, вони виставлені відповідно до волі Ф. Шопена.

² Автор статті виділяє в Етюдах ор. 25 п'ять «малих циклів», кожен з яких об'єднаний певними тонально-інтонаційними зв'язками, семантикою і загальними фактурно-піаністичними прийомами.

шальному *c-moll* ному Етюді К. Аррау не прагне до надмірно швидкого темпу, але досягає співучої вимови й осмисленості кожного звуку, використовує педаль досить скупо, а іноді зовсім знімає її.

Інтерпретація К. Аррау Етюдів ор. 25 Ф. Шопена може бути визначена як діалог згоди з композитором. За усіма виділеними нами оціночними критеріями вона відповідає класичній тенденції у виконанні опусу. Що стосується виявлених ініціатив інтерпретатора, то вони вписуються в межі канону, не порушуючи їх.

Навпаки, трактування цього циклу Д. Циффрою можна охарактеризувати як фантазійний коментар до нотного тексту. Піаніст послідовно демонструє аklasичне відношення до нього: використовує октавні подвоєння басів, переносить їх в контр- і навіть у субконтроктаву; у ліричних моментах іноді застосовує додаткову орнаментику і прибігає до техніки несинхронної гри різних голосів. Також є очевидним відхід від звичного сприйняття шопенівських зразків. Так, Етюд *As-dur* проходить у Д. Циффри в досить рухливому темпі. Тут спостерігається схильність музиканта до поліфонізації фактури; примітна кульмінація п'єси, зіграна драматично і дещо перебільшено в динамічному плані. Наступний, Етюд *f-moll* звучить в абсолютно феєричному темпі, що не співпадає з уявленням про нього як нарисом до музичного «портрету» Марії Водзінської [10, 384]. У Етюді *F-dur*, що становить «малий цикл» з двома подальшими, піаніст вільно розпоряджається педаллю (то навмисно педалізує, то зовсім знімає її), підкреслює динамічні контрасти. А ось циффрівську інтерпретацію Етюду *a-moll* можна вважати еталонною в ритмічному плані. Подібно до К. Аррау, тут ідеально прослуховується сильна доля (бас), і при цьому не втрачається горизонтальна лінія теми в правій руці (на синкопах). Таким чином, проведення басового голосу і теми здійснюється настільки рельєфно, що виникає відчуття своєрідного *martellato*. Основна скерцозна тема Етюду *e-moll* у Д. Циффри кожного разу звучить інакше: то грайливо й жартівливо, то з ліричним відтінком, то з підкресленням синкоп, завдяки чому шопенівський образ набуває рис театральності. Знову демонструючи пристрась до значного розведення емоційних станів, піаніст виконує середину в ліричному ключі, досягаючи в кульмінаційній хроматичній секвенції значного драматичного напруження. У репризному розділі Д. Циффра виконує тему, граючи з ритмом: то синкопуючи третю долю, то підкреслюючи сильну, то спираючись на довгий звук в лівій руці, досягаючи, таким чином, відчуття жартівливості.

У Етюді *gis-moll* піаніст вражає слухача неймовірно віртуозними терцовими пасажами, від яких захоплюється дух. Д. Циффра виконує цю п'єсу в тривожно-знервованій манері. На висхідних пасажах у більшості випадків він прискорює рух, часто робить раптові мікрокрещендо в середині фрази. Кульмінацію в розвиваючому розділі виконавець грає з динамічним перебільшенням.

Головною особливістю інтерпретації Етюду *cis-moll* є часта несинхронна гра двох рук – як на першій долі такту (неодночасне «взяття» баса й сопрано з гармонією), так і в середині нього (поліритмічне виконання шістнадцятих в лівій руці і супроводи вісімками у правій). Виконання Д. Циффрою секстового Етюду *Des-dur* надзвичайно шалено, віртуозно; він активно застосовує педаль, збагачуючи фактуру басовими обертонами; використовує октавне подвоєння в нижньому голосі й перенесення баса на октаву вниз. «Метелик» *Ges-dur* грається піаністом майже без педалі, за винятком кульмінації репризного розділу. Тут, як і в Етюді *e-moll*, Д. Циффра захоплюється комбінуванням ритмічних акцентів, виділяючи то сильні, то слабкі долі такту.

У завершальних трьох Етюдах повністю проявляється свобода артистичного висловлювання угорського музиканта. Основними особливостями інтерпретації октавного (*h-moll*) є емпфаза довгих звуків у середніх голосах в крайніх розділах, а в центральному епізоді (*Lento*) – несинхронна гра голосів і незначні зміни орнаментики (трелі замість мордентів). У Етюді *a-moll* Д. Циффра показує усю потужність басових регістрів, використовує октавні подвоєння нижнього голосу (у субконтроктаві), виділяє підголоски в партії лівої руки. Фінальний Етюд *c-moll* у виконанні угорського піаніста вражає багатством обертонів і красою регістрів. На відміну від К. Аррау, Д. Циффра дотримується шопенівської педалізації, що призводить до відчуття бурхливої водної стихії. Розвиваючий розділ виконується піаністом дещо жвавіше, ніж експозиційний. Проте в кульмінації Етюду він розширює музичний час, грає буквально за лігою, при цьому подвоюючи бас *C*. Таким чином, Д. Циффра підкреслює особливу значущість кінцівки: адже цей завершальний *C-dur* є апогеєм не лише фінального Етюду, а й усього циклу в цілому. Як бачимо, угорський музикант долає класичну канонічність в розумінні художнього світу Ф. Шопена за усіма позиціями. Він порушує недоторканість авторського тексту, підносить його в емпфатично-неурівноваженій манері, вступаючи в явну полеміку зі звичним виконавським малюнком Етюдів ор. 25 і сталими образними асоціаціями.

У інтерпретації Етюдів ор. 25 С. П. Франсуа ми також спостерігаємо подолання класичного канону, хоча і не таке радикальне, як у Д. Циффри. Музикант застосовує колористичні ефекти; імпровізаційні моменти (переносить басы на октаву вниз і подвоює їх, грає пасажі через усю клавіатуру); додає ноти в деяких гармоніях. Водночас у його виконанні легко вгадуються звичні риси музичної образності Ф. Шопена. Так, в Етюді *As-dur* він дотримується стриманого темпу, зближуючи цю п'єсу з ноктюрном або прелюдією, ідеально інтонує підголоски, виписані автором, що надає твору типово шопенівської поетичності. У Етюді *f-moll* він демонструє володіння м'яким і співучим звуком без застосування педалі, «перлинну гру» в партії правої руки та *molto legato* в партії лівої, досягаючи того ж образного результату. В Етюді *F-dur* виконавець також рідко використовує педаль, але при цьому чудово виділяє середні голоси, виносячи їх на перший план. У Етюді *a-moll* диференціюються бас з підкресленою сильною долею і тема.

У наступній п'єсі, навпаки, інтерпретатор використовує колористичні якості педалі, а також показує додаткові реєстри і тембри інструменту, які Ф. Шопеном не виписані. Відштовхуючись від гармонічних тяжінь, музикант бездоганно відчуває *rubato*. Кульмінацію середнього розділу Етюду *a-moll* він грає в експресивно-імпровізаційному ключі, переносячи бас на октаву нижче з нахшлагом, а в самій кульмінації порушує синхронність в партії обох рук. Виконання Етюду *gis-moll* відрізняється гнучкістю агогіки. На противагу К. Аррау, С. П. Франсуа не остерігається застосування педалі. Педантичним є його підхід до авторських фразировочних ліг, але незважаючи на роздріблене фразування, відчуття цілісності форми не втрачається. У результаті С. П. Франсуа знову вдається досягти поетичності звукового образу. Останні акорди *Lento* він виконує на *mp* (замість авторського *f*), тим самим передбачаючи речитатив *Lento* наступного Етюду циклу – *cis-moll*. У ньому інтерпретатор демонструє майстерне відчуття поліфонії та *rubato*, тимчасові «затримки» в середньому епізоді *H-dur* і несинхронну гру голосів. У Етюді *Des-dur* він гнучко інтонує у рамках довгої фрази. Кульмінації на *f* у французького піаніста звучать м'яко; вони вирівняні по відношенню до загального рівня динаміки. *Ges-dur*'ний Етюд

С. П. Франсуа виконує легко й так само гнучко за агогікою, як попередні, кульмінації знову зглажені. Крім того, він трохи змінює ритмічний малюнок мелодичної лінії. Завершальні сім тактів музикант, порушуючи авторську волю, грає *senza pedale*.

Наступні три етюди французький піаніст репрезентує з жаром і вогнем, як того вимагає композитор. В Етюді *h-moll* піаніст рельєфно експонує довгі ноти, у більшості випадків дотримується фразировочних ліг Ф. Шопена. Подібно до інших п'єс циклу, він активно використовує *rubato*, періодично затримується на сильних долях такту та робить фермати на обраних гармоніях. Середній розділ *Lento* С. П. Франсуа починає щільним і співучим речитативним звуком, висвічує нетематичні голоси, іноді грає партії обох рук «не разом». *Lento* в Етюді *a-moll* музикант розпочинає з фанфари на *f*, якій відповідає «луна» на *pianissimo*. У подальшому *Allegro con brio* піаніст неодноразово подвоєє бас і переносить його на октаву нижче. При підході до репризи виписані в тексті секстолі інтонуються виконавцем по квартолях. В Етюді *c-moll* він бере не дуже швидкий темп, проте відчуття вказаного автором *con fuoco* не зникає. Піаніст могутньо експонує акценти, виписані Ф. Шопеном, при цьому у нього завжди чутні усі 24 шістнадцятих ноти в такті, які граються проінтоновано й гнучко в агогічному плані. Завершальні багаторазово повторені звуки *e* музикант інтерпретує, спрямовуючись до завершального акорду *C-dur*. Таким чином, трактування С. П. Франсуа одночасно виявляє як класичні, так і аklasичні тенденції. У результаті інтерпретація французьким піаністом Етюдів ор. 25 може бути метафорично названа виконавським контрапунктом до композиторського тексту.

Висновки. Кожен з виділених у статті виконавських підходів до канонічного образу Ф. Шопена та його Етюдів має особливий пізнавальний сенс. Класичне творче рішення, притаманне К. Аррау, доносить до свідомості аудиторії результат історично сформованого досвіду осмислення художньої особистості польського романтика та його композиторської спадщини, глибоко вкоріненого в тезаурусі колективного несвідомого як знакового історико-культурного явища, неминущої цінності, свого роду артефакту. Тонко виписані піаністом інтерпретаційні штрихи, освіжаючи представлення, що склалися, не порушують цілісності канону, здійснюються в його рамках. Навпаки, аklasична стратегія виконання шопенівських Етюдів Д. Циффри сприймається якимось «перпендикуляром» до традиції. Властивий його музичному висловлюванню «надмірний піанізм» (вислів Л. Горбовець) рішуче суперечить формулі «як виконувати Ф. Шопена». Проте, хоча це є парадоксальним, допускаючи значні порушення класичного погляду на твори композитора, Д. Циффра емпатично посилює властиві їм стильові якості: імпровізаційність, багатство звукової палітри, багатомірність й інтонаційну диференційованість фактури, агогічну свободу, ритмічну гнучкість, поетичність образів разом з їх пристрасністю, глибокий ліризм у поєднанні з життєрадісно-грайливою скерцозністю, нарешті, різноманітність настрою й одночасно трансцендентну віртуозність. У результаті, хрестоматійні риси шопенівської музики з'являються немов відкритими наново, в усій своїй первісній свіжості, й водночас майже відчутній наочності. Синтез класичного та аklasичного відношень до канону, чим вирізняється інтерпретація С. П. Франсуа, дає змогу розчутити в Етюдах ор. 25 відлуння романтичної двоїстості, що проявляється як в образному, так і у власне піаністичному планах. Музикант то розширює звукову амплітуду, наближаючи її до лістівської, то звужує, примушуючи згадати про перлинну гру Й. Н. Гуммеля та Дж. Фільда. Індивідуальні стильові прикмети піанізму Ф. Шопена при цьому не зникають, але заломлюються крізь призму історичного розвитку у межах XIX століття,

даючи можливість побачити в Етюдах ор. 25 одночасно недавнє минуле, теперішнє й найближче майбутнє мистецтва гри на фортепіано.

Перспективи подальших досліджень означеної проблеми. Висунуті у статті оціночні критерії виконавського результату дають змогу об'єктивно підійти до його характеристики. Саме це має значні перспективи в подальшому науковому осмисленні як самої проблеми, так і аналізу інтерпретаційної практики минулого та сучасності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Барсова И. Симфонии Густава Малера. Москва : Сов. композитор, 1975. 496 с. (Зарубежная музыка. Мастера XX века).
2. Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты: Биографические очерки. Москва : Сов. композитор, 1985. 472 с.
3. Как исполнять Шопена : сб. статей / сост., вст. ст. А. В. Засимова. Москва : Классика-XXI, 2009. 240 с. (Серия «Мастер-класс»).
4. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество : в 2 т. Т. 2. Москва : Моск. консерватория, 2009. 596 с.
5. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли / пер. с нем. В. Л. Михелис; ред., прим. и вступ. ст. Г. М. Когана. Москва : Музыка, 1966. 220 с.
6. Муляр П. Стиль твору і виконавської інтерпретації в аспекті взаємодії класичного та академічного у фортепіанному мистецтві : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2009. 17 с.
7. Полусмяк О. М. Два напрями у піанізмі: до питання впливу музиканта-виконавця на слухача // Музикознавчі записки: зб. ст. Київ, 2007. Вип. 12. С. 56–61.
8. Раабен Л. Н. Об объективном и субъективном в исполнительском искусстве // Вопросы теории и эстетики музыки. Ленинград : Гос. муз. изд-во, 1962. Вып. 1. С. 20–51.
9. Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль: избранные статьи. Москва : Сов. композитор, 1979. 320 с.
10. Томашевский М. Шопен: Человек, творчество, резонанс / пер. с польск. Л. Акопяна и Е. Янус. Москва : Музыка, 2011. 840 с.
11. Циффра Дьёрдь (фортепиано) [Электронный ресурс]. URL: http://classic-online.ru/ru/performer/174?composer_sort=150&prod_sort=457
12. Chopin – Arrau Claudio 12 études op 25 (rec 1953) [Electronic resource]. Access mode: <https://www.youtube.com/watch?v=Kt1LZ3U5Etg>. Title from the screen.
13. François Samson plays Chopin Etudes Op.25 [Electronic resource]. Access mode: <https://www.youtube.com/watch?v=ZbjYSUJHAWk>. Title from the screen.

REFERENCES

1. Barsova, I. (1975), Gustav Maler's simphonies. Moscow: Sov. kompozitor [in Russian].
2. Chopin – Arrau Claudio 12 études op 25 (rec 1953), Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=Kt1LZ3U5Etg> [in Russian].
3. François Samson plays Chopin Etudes Op.25. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=ZbjYSUJHAWk>.
4. Grigorev, L. (1985), Modern pianists: Biographical essays. Moscow: Sov. kompozitor [in Russian]
5. Kirillina, L. V. (2009), Bethoven. Life and creation. In two volumes; Vol. 2. Moscow: Moscow conservatory [in Russian].

6. Martinsen, K. A. (1966), Individual piano technique that based on sound-creative will. Translated from German by V. L. Mihelis; Eds. G. M. Kogan. Moscow: Muzyka [in Russian].
7. Mulyar, P. (2009), Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: State academy of music named after A. V. Nezhdanova [in Ukrainian].
8. Polusmyak, O. M. (2007), Two directions in pianism: question about the influence of the performer on listener. Musicology notes. (Issue 12), (pp. 56–61). Kyiv: DAKKK [in Ukrainian].
9. Raaben, L. N. (1962), About objective and subjective in performing art. Questions about theory and aesthetics of music. (Issue 1). (pp. 20–51). Leningrad: Gos. muz. izd-vo [in Russian].
10. Rabinovich, D. A. (1979), The performer and the style. Problem of pianistic stylistics, (Issue 1). Moscow: Sov. kompozitor [in Russian].
11. Tomashevskiy M. (2011), Chopin: Man, Creativity, Resonance. (L. Akopyan and E. Yanus, Trans.). Moscow: Muzyka [in Russian].
12. Tsiffra Dyord (FORTEPIANO). Available at: http://classic-online.ru/ru/performer/174?composer_sort=150&prod_sort=457.
13. Zasimova, A. V. (2009), How to perform Chopin. Digest of articles Moscow: Klassika-XXI, ser. «Master-klass» [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 08.05.2018 р.

ВОЛИК А. А.

<https://orcid.org/0000-0001-9987-6800>

Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского (Харьков, Украина);
volik64@gmail.com

КЛАССИЧЕСКОЕ И АКЛАССИЧЕСКОЕ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ ЭТЮДОВ ОР. 25 ФРИДЕРИКА ШОПЕНА

Актуальность исследования обусловлена стабильным положением произведений Ф. Шопена, в частности, его Этюдов ор. 25, на современной концертно-конкурсной эстраде.

Цель исследования заключается в апробации изложенных автором данной работы критериев оценки исполнительского подхода к Этюдам ор. 25 Ф. Шопена представителями разных национальных школ.

Методология исследования сориентирована на историко-типологический и интерпретологический подходы к избранной научной проблеме. Первый из них помогает объяснить понятия классическое и аклассическое через различные аспекты восприятия параметров каноничности и аканоничности в музыкальном искусстве. Второй – позволяет на конкретных примерах (аудиозаписях) установить, к какому типу исполнения следует отнести ту или иную интерпретацию и произвести сравнительную характеристику трактовок.

Основные результаты и выводы исследования. При помощи данных подходов и были получены результаты исследования. Рассмотрены основные канонические ориентиры в исполнительской практике: авторский нотный текст, который служит своеобразной точкой отсчёта для исполнителей; нормативы интерпретации о каноническом исполнении того или иного произведения, закреплённые в тезаурусе общественного сознания; а также музыкально-теоретические наблюдения, формирующие «образ» стиля композитора. В данной статье определены критерии оценки и результатов музыкальной интерпретации, на основании чего осуществлена классификация конкретных исполнений. Материалом анализа служат трактовки Этюдов ор. 25 Ф. Шопена К. Аррау, Д. Циффрой и С. П. Франсуа. В концепции К. Аррау преобладает классическая тенденция, максимальное соблюдение большинства шопеновских указаний, местами довольно аскетичное использование педали; в интерпретации

Д. Циффры – аклассическая, адаптация стиля польского композитора к большой концертной эстраде, эмфаза практически во всех аспектах исполнения; в подходе С. П. Франсуа – классическая и аклассическая тенденции сосуществуют по комплементарному принципу. Результаты данного исследования могут быть использованы в методических разработках, в учебных программах по истории фортепианного искусства, истории музыки и других научных пособиях.

Ключевые слова: классическое; аклассическое; интерпретация; исполнительское искусство; Этюды оп. 25; творчество Ф. Шопена.

OLEKSII VOLIK

<https://orcid.org/0000-0001-9987-6800>

Ivan Kotlyarevsky Kharkov National University
of Arts (Kharkiv, Ukraine);
volik64@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2018.123.152415>

THE CLASSICAL AND NON-CLASSICAL IN PERFORMANCE INTERPRETATIONS OF ETUDES OP. 25 BY FRYDERYK CHOPIN

The relevance of the study is determined by the stable position of F. Chopin's works, in particular, his Etudes op. 25, on a modern concert-competitive stage.

The main objective of the study is to approbate the criteria set forth by the author of this work for evaluating the performance approach to F. Chopin's Etudes op. 25 by the representatives of different national schools.

The methodology of the article is focused on the historical-typological and interpretative approaches to the selected issue. The first of them helps to explain the concepts of the classical and aclassical through various aspects of perception of canonicity and acononicity parameters in music art. The second one allows us to determine, through concrete examples (audio recordings), what type of performance a certain interpretation belongs to as well as to make a comparative description of interpretations.

Results and conclusions. The use of above-mentioned approaches let us obtain the results of the study. The following main canonical guidelines in performing practice are considered: the author's music text, which serves as a kind of reference point for performers; established standards for interpreting the canonical performance of the piece rooted in the thesaurus of social consciousness; and musical and theoretical observations that constitute the "image" of the composer's style. This article highlights criteria for assessing the results of musical interpretation, on the basis of which the classification of specific performances is made. The material of the analysis includes K. Arrau's, G. Cziffra's and S. P. Francois's interpretations of F. Chopin's Etudes op. 25. It is concluded that the concept of K. Arrau has mostly classical tendency, maximum observance of most of Chopin's instructions, and a rather ascetic use of pedals in some places; non-classical adaptation of the Polish composer's style to the big concert stage and the emphasis in almost all aspects of performance prevail in G. Cziffra's interpretation; the approach of S. P. François joins classical and aclassical tendencies by the complementary principle. The results of this study can be used in teaching materials, in programs on the history of piano art, the history of music and other scientific aids.

Key words: classical; aclassical; interpretation; performing art; Etudes op. 25; the work of F. Chopin.