
УДК 78.27;78.421

Олена Пилатюк

**ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ВИКОНАНЬ
ФОРТЕПІАННОГО КОНЦЕРТУ ПАМ'ЯТІ БАРВІНСЬКОГО
ВІКТОРА КАМІНСЬКОГО
(Етелла Чуприк, Оксана Рапіта, Йозеф Ермінь)**

Стаття присвячена одному з помітних явищ в сучасній українській музичній культурі – Фортепіанному концерту пам'яті Василя Барвінського Віктора Камінського. До уваги беруться як обставини написання самого твору: історичний прототип посвяти, стилеві пріоритети композитора, так і стисло зазначаються особливості форми і музичної мови. Центральною позицією дослідження став порівняльний аналіз виконання Фортепіанного концерту пам'яті Василя Барвінського трьома

провідними українськими піаністами: Етеллою Чуприк, Оксаною Рапітою та Йозефом Ермінем. Після короткої характеристики індивідуального виконавського стилю кожного із зазначених піаністів наводяться найяскравіші моменти їх індивідуального прочитання твору сучасного українського композитора.

Ключові слова: фортепіанний концерт, інтерпретація, компаративний аналіз, романтичний модус, постмодерний підхід, експресіоністичні акценти.

Створення виконавського інваріанту нового твору, від якого відштовхуватимуться в подальшому – у продовженні чи у запереченні намічених засад – усі наступні його прочитання, належить до вельми актуальних і поки що мало досліджених проблем теорії інтерпретації. Однак саме тепер, у гіперінформаційному просторі, в якому нові художні враження і переживання належать вже не до *виняткових*, а до *сталих* показників, що супроводжують сприйняття мистецтва в повсякденні, коли нова мистецька інформація – як по горизонталі (різні національні і регіональні традиції, включно з різноконтинентальними), так і по вертикалі (досягнення усіх історичних епох здатні пізнаватись і осмислюватись одночасно) – є абсолютно доступною, а отже, поступово втрачається почуття *потрясіння незвичним*, вперше почутим (побаченим, пережитим), – питання першовиконання, його сприйняття, оцінки, порівняння із уже знайомим, набуває особливої злободенності.

В сучасному соціокультурному середовищі це питання ще й тому викликає жваве зацікавлення, що відбувається очевидна диференціація між сприйняттям музики «живої», тобто отриманого від безпосереднього враження у концертному залі, і «штучної», тобто знаної і пережитої за численними звукозаписами, компакт-дисками, аудіо- і аудіовізуальними варіантами будь-яких творів (в тому числі і зовсім нових).

Записи на електронних носіях, хоча часто і є більш довершеними в плані і характеристик звуку, і узгодженості самого виконання (адже один твір пишеться не з одного програвання, а комбінується з багатьох варіантів запису в концертній студії), не несуть, однак, того трепетного, безпосереднього чуття «від серця до серця», яке притаманне навіть менш досконалим, але живим інтерпретаціям. На це останніми роками вказують і дослідники, слушно зазначаючи роль такого безпосереднього зв'язку композитора – виконавця – слухача в перспективі стимулювання самого композиторського творчого процесу: «живе» концертування значно більше стимулює появу нових

концертних творів, ніж запис, що знижує рівень емоційного сприйняття музики, тому так важливо для українського фортепіанного концерту збереження гастрольних зв'язків між містами та живого виконання творів українських композиторів» [5, с. 202–238].

Таким чином формується головна мета статті, яка є обумовленою не лише актуальною потребою дослідження специфіки першовиконацьких сучасних артефактів українських митців, які творяться у виконавському образі, але й представлення цієї проблеми на конкретному прикладі, у порівнянні кількох первинних варіантів інтерпретації нового зразка сучасної музики, що сприятиме визначенню певних спільних прикмет цього процесу, виходячи з єдиного композиторського тексту.

Як конкретний приклад обраний фортепіанний концерт-реквієм пам'яті В. Барвінського львівського композитора Віктора Камінського, створений восени 1995 року. Вперше він був виконаний в рамках міжнародного фестивалю „Київ-Музик-Фест” відомою українською піаністкою Етеллою Чуприк та камерним оркестром Львівського вищого музичного інституту ім. М. Лисенка (художні керівники – Артур Микитка та Мирослав Скорик) під орудою Мирослава Скорика. Кількома роками пізніше, в 1999 р., в рамках львівського Міжнародного фестивалю сучасної музики «Контрасти» цей же концерт виконала інша, не менш відома піаністка Оксана Рапіта. Природно, що її манера виконання цілковито відрізнялась від запропонованої Етеллою Чуприк, проте кожна з них знайшла свої переконливі виконавські рішення. Ще одну версію цього твору запропонував у 2012 році видатний львівський піаніст Йожеф Ермін. Отже, маємо можливість порівняти три інтерпретації нового твору знаного українського композитора, кожна з яких представляє неповторний модус.

Фортепіанний концерт Віктора Камінського викликав значний інтерес як фахівців, так і широкого кола слухачів. Критика одразу ж визначила в цьому творі перевагу неоромантичного спрямування, прагнення своєрідно резонувати на стиль самого Барвінського, однак вже у іншій історико-стильовій площині, породженій новим світовідчуттям, новими суспільними і естетичними реаліями кінця тисячоліття.

«Одночастинний, поемного типу твір, ніби спеціально розрахований за своєю стилістикою на яскраво романтичну індивідуальність першої виконавиці – піаністки Етелли Чуприк, вразив тонкими алюзіями не стільки до музики Барвінського, одного з найцікавіших і найоригінальніших митців Галичини першої половини сторіччя,

(твір Камінського значно більш жорсткий у виборі засобів виразності, сучасний завдяки дисонантній гармонії, щільній фактурі, модерним прийомам звукобарви), скільки зверненням до романтичності художньої системи, відвертості драматичних почуттів, що вмотивовані найбільш катартичним з усіх духовних станів – співпереживанням. Відповідно до такої концепції підібрана і виразова палітра твору. Вона ґрунтується на протиставленні постекспресіоністичних, гранично напружених зворотів, у своїй стисненості навіть тяжючих до мінімалізму, – і автентичної теми з Фортепіанної сонати Барвінського (вміщеної в перших тактах другої частини – О. П.)» [3, с. 378].

Дуже важливим змістовним імпульсом стала для Камінського трагічна доля Василя Барвінського – талановитого і визнаного в світі композитора і піаніста, улюбленого учня Вітезслава Новака в Празі, багатолітнього директора Вищого музичного інституту ім. Лисенка у Львові, в 1948 р. несправедливо репресованого більшовицьким режимом, засланим у 60-річному віці у мордовські табори на 10 років. Його рукописи були спалені на подвір'ї консерваторії одразу після арешту за наказом тодішнього партійного керівництва. Як видається, одним із ключових символів концерту є якраз символ «палаючих рукописів», – так можна спробувати пояснити обірвані, покинуті немовби на середині фрази, короткі зойки і вигуки, якими пронизана тканина усього твору.

Для виконавця цей концерт представляє ряд труднощів не тільки суто технічного, але насамперед образно-змістовного характеру. Досить складно точно розрахувати темпи такої поемної композиції, в якій не просто зіставляються контрастні «чуття часу», але й рішуче переважають повільні темпові градації, а разом з тим піаністично фактура є доволі складною і насиченою. Закономірно, що виникає бажання «піти вперед», трохи пожвавити рух – проте тоді втрачається головна сутність, трагедійно-катартичний стан реквієму, позначений особливим трагізмом, експресивною напруженістю, напрочуд театральною символікою інтонацій «обірваної пісні», «спалахів вогню», дзвонів, що ніби провіщають фатальне, – до постаті самого Барвінського, до його трагічної долі, обірваної пісні, спалених рукописів, які, проте, так і не горять.

Отже, тут концертність, сама ідея шляхетного змагання соліста з оркестром образно-символічно опосередкована паралельною жанровою моделлю, до того ж достатньо контрастною у всіх відношеннях (склад виконавців, структура, соціальне призначення, образно-сміслового сутність) – реквіємом. Утриматись протягом всього твору

в стриманій і медитуючій манері трагічного післяслова, підійти до генеральної кульмінації, яка, до того ж, є тихою кульмінацією і побудована на цитаті з другої частини фортепіанної сонати Барвінського, а водночас не втратити нічого з технічної виразності і концертної віртуозності, які тут присутні, просто набувають протилежного, до початкового історичного типу, змістовного тлумачення, – завдання не з легких, яке під силу лише досвідченим, зрілим і талановитим піаністам.

Кожен з трьох виконавців розкрили концепцію твору відповідно до власної творчої домінанти. Важливо спостерегти, що крізь призму сучасного твору яскрава індивідуальність кожного з них – провідних українських піаністів зламу ХХ–ХХІ ст. – виявилась напрочуд цікаво, тим більше, що у всіх трьох цей твір викликав дуже живий емоційний відгук і власні художні рефлексії.

Етелла Чуприк – піаністка сильного, пристрасного темпераменту, буремної стихійності, схильна передусім до романтичності виразу. Титул романтичної піаністки нерідко з'являється у рецензіях, присвячених її виступам. Артистична своєрідність піаністки полягає насамперед в тому, що вона ніколи не залишається однаковою, постійно шукає нового підходу навіть до добре відомого репертуару. З одного боку, «блискуча», «віртуозна», «долає будь-які технічні труднощі», «карколомні пасажі», «спалах темпераменту», – ось епітети, що найчастіше характеризують її виступи у відгуках преси, з іншого – пошук нової лірики, занурення у стихію півтонів і недомовлених відтінків настроїв. Важливою рисою її піанізму є схильність до імпровізування, відродження тієї традиції, яка поступово відмерла після романтичних митців – чи не останнім у їх ряду був саме Рахманінов? Етелла Чуприк часто представляє на сцені свої власні транскрипції відомих творів, серед них – «Лускунчик» П. Чайковського, «Муки кохання» Ф. Крейслера, «Кармен» Ж. Бізе та багато інших. Невипадковими є і художні пріоритети, яким вона віддає перевагу, – Ференц Ліст і Сергій Рахманінов¹, хоча останнім часом вона провадить пошук і в інших стильових напрямках.

Концерт Камінського вона прочитала перш за все як трагедію талановитої особистості, у якої забрали право на творчість. Звідти

¹ Символічно, що вона стала лауреатом якраз цих конкурсів, здобувши ІІІ премію на Міжнародному конкурсі піаністів імені С.Рахманінова у Москві в 1990 р. та ІІІ премію на Міжнародному конкурсі піаністів імені Ф.Ліста у Будапешті в 1991 р.

особлива тьмяна приглушеність, загрозлива, часом зловісна перевага темних барв, підкреслене акцентування басів.

Разом з тим своєю тонкою інтуїцією Чуприк зуміла зловити невловимо спільне між цим концертом і музикою самого прототипу, тобто фортепіанними творами Барвінського – витонченість гармонічного викладу, примхливу гру фактурних ліній, внутрішнє просвітлення в ліричних епізодах. Закономірно, що цитата з фортепіанної сонати самого Барвінського, котра з'являється як «портрет в інтер'єрі» майже наприкінці твору, перед тим, як останні пасажі розтануть у примарній далечині, сприймається у виконанні Етелли Чуприк зовсім органічно у чужому творі. Романтичність художньої системи відчута тут піаністкою, як самоочевидна, відвертість драматичних почуттів цілком вмотивована найбільш очищаючим з усіх станів душі – співпереживанням, емпатією до «героя» інструментального концерту, який в даному випадку є не вигаданим персонажем, літературною візією чи проєкцією реальності, а живою особою, добре знаною багатьом слухачам в концертному залі, зокрема і улюбленому педагогу піаністки, з якою вона консультувалась у процесі підготовки твору до прем'єрного виконання – відомому педагогу, професору Марії Крих.

Наступним виконавцем концерту була відома львівська піаністка Оксана Рапіта, її репертуар дуже розмаїтий і багатий, вона з рівним успіхом звертається до різних стилів і епох, тож, властиво, не можна визначити головних композиторів, до виконання котрих вона призначена: їй вдається все – від барокової до авангардної музики. Спеціально слід наголосити, що Рапіта є національно свідомим митцем, тож охоче і багато популяризує українську музику не лише вдома, але й за кордоном, в Польщі, Німеччині, Швейцарії, Іспанії. В цьому вона продовжує традиції Любки Колесси, тим більше, що якраз до найбільш помітних її першовиконань належать нововіднайдені прелюдії Барвінського – улюбленого композитора славетної піаністки.

В рецензіях, присвячених її виступам, критики при всіх власних і часто контрастних спостереженнях одноставно відзначають ті риси, які справді є домінантними у творчій індивідуальності піаністки: гармонійність і рівновартісність всіх складових піаністичної майстерності – і віртуозність, і музикальність, і раціональність та виваженість побудов, і філософську заглибленість.

В концерті Камінського вона, як і Етелла Чуприк, відчула і донесла до слухачів ту саму єдність високого і загрозливого, емоцій-

ного та інтелектуального – але в цілком іншому ключі. Стриманість і деяка об'єктивація драматичного змісту, погляд на трагедію п'ятдесятирічної давнини вже не з безпосередньою співучастю, а з відстані, сповненої мудрістю пережитого, дозволила підкреслити піаністці не стільки сам перебіг подій, скільки етичний катарсис, співвідчуття духовної сили і впевненості героя інструментальної драми, який не зламався у випробуваннях, а залишився вірним своїм ідеалам. Шляхетна простота і витонченість, які переважають у виконанні Рапіти, знімають гостроту переживань, натомість акцентують природу суто художніх почуттів, які сприймаються як ідеальна модель поза реальними простором і часом.

Цікаво, що різне індивідуальне тлумачення Концерту солістками змінило і відкоректувало інтерпретацію оркестрової партії. Це цілком природно, оскільки кожен яскравий музикант-соліст вельми істотно впливає на загальні засади тлумачення і сприйняття змісту не лише слухачами, але й співвиконавцями. На це свого часу звертав увагу ще Г. Нейгауз у своїй музично-поетичній рефлексії: «Кожен піаніст володіє своєю звуковою палітрою. Я це відчуваю настільки сильно, що мені здається іноді, ніби Великий зал нашої консерваторії в залежності від гри того чи іншого піаніста (наприклад, Ріхтера, Софроніцького, Гілельса) навіть освітлений по-іншому, навіть змінює свій архітектурний вигляд» [4, с. 59].

У діалозі з Етеллою Чуприк барви камерного оркестру були значно більш густими і насиченими, динамічні і темпові контрасти зазначені різкіше і рішучіше, натомість з Оксаною Рапітою оркестр зазвучав напрочуд злагоджено і коректно. В першому випадку ясніше прослуховувались романтичні обертони, в другому – неокласичні, а властиво – постмодерні, з алюзіями до багатьох попередніх епох, що в сучасності переплітаються і в творчості багатьох митців отримують нове змістовне тлумачення.

Ще інший образно-емоційний вимір твору Камінського розкриває Йозеф Ермін. В репертуарі цього піаніста відзначається рішуча перевага творчості сучасних композиторів, з цим пов'язана і його постійна участь в численних фестивалях сучасної музики в Україні і за кордоном – у „Контрастах” (Львів), „Київ-Музик-Фесті” та „Прем'єрах сезону” (Київ), „Двох днях і двох ночах” (Одеса), „Варшавській Осені” (Варшава) та багатьох інших. Відтак першовиконання – одне з основних творчих амплуа піаніста, в його творчому доробку кілька десятків першовиконань різного плану, якщо ж взяти до уваги українські прапрем'єри ряду сучасних зарубіжних опусів, то Ерміню

сміливо можна віддати в цьому плані пальму першості. Відповідним чином таке спрямування визначає і артистичний імідж Ерміня: він один з найбільш інтелектуальних піаністів сучасної української школи, що сміливо сягає по найбільш авангардні композиції і навіть укладає з них окремі концертні програми. Карлгайнц Штокгаузен і Валентин Сильвестров, Вітольд Лютославський і Ігор Щербаков, Олександр Щетинський і Джон Кейдж – ось коло улюблених його авторів.

Отож, піаніст виразного інтелектуального спрямування, ерудит, тонкий знавець новітньої літератури і один з кращих в Україні виконавців авангардної музики, він прочитав аналізований концерт передусім як сучасний погляд на минулу трагедію митця. Тому передусім він акцентує раціональні складові і системи виразових засобів даного твору, і стилю Віктора Камінського загалом (оскільки для композитора раціоналізм, схильність до побудови складних і водночас логічно вибудованих конструкцій надзвичайно органічний). Більш суворий, стриманий, навіть дещо відсторонений образ, прихованість драматичних емоцій піаніст компенсує увиразненням жорсткої дисонантної палітри, в якій ледь прослуховується умовна тональна опора. Таке експресіоністичне трактування нотного тексту (*в такому дусі можна би передбачити інтерпретацію музики Шенберга чи деяких ранніх опусів Лятошинського!*) осягає свою кульмінацію в каденції, піднімаючись до розпачливого зойку, за яким, здається, не може бути нічого, окрім вічної темряви. Ермінь послідовно нагнає, згущує це сплетіння темних сил, витримує ефектну паузу після каденції – і немов з'яву з іншого світу, просвітлено і просто, без жодного пафосу проводить тему-цитату з Сонати Барвінського.

Порівняння виконавського прочитання нового твору – Фортепіанного концерту-реквієму пам'яті Василя Барвінського Віктора Камінського трьома достатньо відмінними за своїми індивідуальностями – Етеллою Чуприк, Оксаною Рапітою та Йозефом Ермінем, кожне з яких отримало високу оцінку критики і добре сприймалася публікою, – дозволяє стверджувати слушність спостереження про те, що «так само, як в театральному мистецтві акторові, в музиці – музикантові-виконавцеві належить пріоритетна роль у створенні живої інтонаційної атмосфери твору. Не викликає сумнівів і стильовий характер цього явища, оскільки за ним стоїть найбільш сокровений особистісно-почуттєвий рівень індивідуальності виконавця» [2, с. 39].

Наявність кількох інваріантних моделей першовиконання – умовно окреслюючи їх стильові пріоритети, зазначимо построман-

тичний модус у Етелли Чуприк, постмодерну багатомірність в Оксани Рапіти, експресіоністичну палітру у Йозефа Ерміна – достатньо автономних, доводить привабливість Фортепіанного концерту *пам'яті Василя Барвінського* Віктора Камінського для різних за типом творчої особистості музикантів, з різними естетичними установами та пріоритетами.

Поданий компаративний аналіз також підтверджує опосередковано тезу, яка видається самоочевидною у житті кожного музичного (а також театрального) артефакту. Чим більше першовиконання відкрито на можливі подальші трансформації в інтерпретаційних моделях, тим більшою герменевтичною перспективою володітиме даний твір. «Традиція виконання не є потомственным секретом, народженим і даним світові композитором одночасно з твором (тобто, реалізованим при першовиконанні – О. П.). Вона створюється в процесі живої виконавської практики і не може бути єдиною і канонізованою. Різниця виконавських індивідуальностей створює різницю традицій» [1, с. 153].

Елена Пилатюк. Сравнительный анализ исполнения Фортепианный концерта Памяти Барвинского Виктора Каминского (Этелла Чуприк, Оксана Рапита, Йозеф Ерминь). Статья посвящена одному из заметных явлений в современной украинской музыкальной культуре – Фортепианному концерту памяти Василия Барвинского Виктора Каминского. Учитываются как обстоятельства написания самого произведения: исторический прототип посвящения, стилевые приоритеты композитора, так и кратко указываются особенности формы и музыкального языка. Центральной позицией исследования стал сравнительный анализ выполнения Фортепианного концерта памяти Василия Барвинского тремя ведущими украинскими пианистами: Этеллой Чуприк, Оксаной Рапитой и Йозефом Ерминем. После краткой характеристики индивидуального исполнительского стиля каждого из указанных пианистов приводятся самые яркие моменты их индивидуального прочтения произведения современного украинского композитора.

Ключевые слова: фортепианный концерт, интерпретация, компаративный анализ, романтический модус, постмодернистский подход, экспрессионистические акценты.

Elena Pylatiuk. A comparative analysis of Victor Kaminsky Piano Concerto in Memory of Barvinsky performing (by Etella Chuprik, Oksana Rapita, József Yermin). The article is devoted to one of the remarkable phenomena in modern Ukrainian musical culture – a Victor Kaminskyi Piano Concerto in Memory of Vasyl Barvinskyi. It is taking into account the circumstances of

creating of the work: the historical prototype of dedicated, the composer's stylistic priorities and briefly indicating the characteristics of form and musical language. Central position of the study was a comparative analysis of performance of the Piano Concerto in Memory of Vasyl Barvinskyi by three leading Ukrainian pianists: Etella Chuprik, Oksana Rapita and József Yermin. After a brief description of the individual performing style of each of the pianists there are highlighted their individual reading the works of the contemporary Ukrainian composer.

Keywords: *piano concert, interpretation, comparative analysis, romantic modus, the postmodern approach, expressionistic accents.*

Література

1. Живов В.Л. Теория хорового исполнительства / Владимир Живов. – М.: Эдиториал УРСС, 1998. – 192 с.
 2. Катрич Ольга. До питання визначення поняття „інтонаційна атмосфера музичного твору”/ Ольга Катрич //Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Вип. 27 „Слово, інтонація, музичний твір”. – К.: 2003. – С. 38–47.
 3. Кияновська Любов. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. / Любов Кияновська. – Тернопіль: Астон, 2000. – 339 с.
 4. Нейгауз Генрих. Об искусстве фортепианной игры / Генрих Нейгауз. – М.: Музыка, 1988. – 240 с.
 5. Цанк Олена. Про деякі форми функціонування музичного тексту в сучасній культурі / Олена Цанк // Київське музикознавство: практика і теорія. Зб. Статей, вип. 7. – Київ: 2001. – С. 232–238.
-