

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА
СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
Кафедра фортепіано

БЕЛІКОВА КСЕНІЯ ІВАНІВНА
ТЕОРЕТИЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
МАГІСТЕРСЬКОГО ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ
на тему: Композиційно-драматургічна специфіка
Прелюдії, фуги та варіації ор. 18 h-moll С. Франка
та її виконавська інтерпретація

на здобуття освітнього ступеня «магістр»
за другим (освітньо-професійним) рівнем вищої освіти
галузі знань: 02 Культура і мистецтво
спеціальності: 025 Музичне мистецтво

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

_____Белікова К. І.
підпис здобувача

Творчий керівник: Скляров Олександр Давидович, заслужений діяч мистецтв
України

Науковий керівник: Ніколенко Роксана Вікторівна, PhD (музичне мистецтво)

ЗМІСТ

Вступ	3
Розділ 1. Композиторський стиль Сезара Франка у синтезі органної та фортепіанної компонент	8
1.1. Композиторська творчість С. Франка та її музикознавче осмислення.....	8
1.2. Прелюдія, fuga та варіація op. 18 № 3: композиційно-драматургічні особливості.....	15
1.3. Прелюдія, fuga та варіація op. 18 С. Франка та її творче осмислення у фортепіанних транскрипціях Г. Бауера та І. Фрідмана.....	20
Висновки до Розділу 1	25
Розділ 2. Прелюдія, fuga та варіація op 18 С. Франка в інтерпретації відомих піаністів	28
2.1. Прелюдія, fuga та варіація op. 18 у виконавській версії Йорга Демуса.....	28
2.2. Виконавська версія Прелюдії, fugи та варіації op. 18, створена Сержіо Фіорентіно.....	31
Висновки до Розділу 2	34
Висновки	35
Список використаних джерел	37

ВСТУП

Актуальність теми. Сезар Франк є одним із ключових композиторів пізнього романтизму, а його цикл Прелюдія, fuga та варіація *op. 18 h-moll* відноситься до видатних зразків органної музики. Незважаючи на популярність цього твору, його різні транскрипції, зокрема для фортепіано, залишаються недостатньо дослідженими. Порівняльний аналіз транскрипцій Г. Бауера та І. Фрідмана та їх співвіднесення із оригіналом твору і авторською транскрипцією для фортепіано та фісгармонії дозволив глибше зрозуміти композиційно-драматургічні особливості твору С. Франка та шляхи його інтерпретації в контексті фортепіанного виконавства.

Означені транскрипції Прелюдії, фуґи та варіації *op. 18 h-moll* дозволяють піаністам обрати найбільш співзвучний їх творчим пошукам варіант художнього втілення цього твору та створити на його основі власні виконавські версії. У зв'язку із цим досить цікавим виявляється прослідкувати, якій із означених транскрипцій (Г. Бауера чи І. Фрідмана) найчастіше віддають перевагу музиканти. Іншим питанням, пов'язаним із попереднім, є визначення специфіки виконавського трактування розглядуваного нами циклу С. Франка шляхом порівняння його інтерпретаційних версій, створених відомими піаністами.

Таким чином, тема є актуальною для сучасного музикознавства, оскільки сприяє глибшому розумінню проблематики виконавської інтерпретації Прелюдії, фуґи та варіації *op. 18* С. Франка. Також вона має практичну цінність для виконавців, які вивчають цей твір.

Ступінь вивченості теми. Творчість С. Франка є досить ґрунтовно дослідженою у працях зарубіжних музикознавців. Різні аспекти композиторського стилю та творчості митця розглядаються зокрема у роботах Л. Валласа, Н. Хестера, В. д'Енді, П. Дюка. Специфіка його органних і фортепіанних творів досліджуються Г. Картером, А. Корто та Ф. Ротвелом, Кш. Мусялом (Krzysztof Musiał). С. Ролліном, Р. Дж. Стовом.

Визначенню особливостей органних творів С. Франка та питанню доцільності створення їх фортепіанних транскрипцій присвячена праця Бенджаміна Д. Роллінгса. У цьому контексті варто також назвати статтю Н. Зимогляд в якій містяться певні спостереження щодо композиційного вирішення Прелюдії, фуги та варіації *op. 18* С. Франка у її фортепіанній транскрипції, створеній Г. Бауером. При цьому варто зауважити, що серед українських музикознавців на сьогоднішній момент відсутні комплекси праці, присвячені органній та фортепіанній творчості цього композитора.

Іншим важливим для нашої роботи аспектом є специфіка виконавського осмислення Прелюдії, варіації та фуги *op. 18* відомими піаністами ХХ століття, що на сьогоднішній момент ще не ставала предметом наукових розвідок.

Мета роботи – визначити специфіку виконавського втілення Прелюдії, фуги та варіації *op. 18 h-moll* С. Франка шляхом порівняння її інтерпретаційних версій створених видатними піаністами Йоргом Демусом та Сержіо Фіорентіно.

Досягнення поставленої мети обумовлює необхідність послідовного рішення наступних **завдань**:

- окреслити специфіку композиторського стилю С. Франка;
- розглянути композиційно-драматургічні особливості Прелюдії, фуги та варіації *op. 18 h-moll* Сезара Франка;
- визначити специфіку творчого осмислення Прелюдії, фуги та варіації *op. 18 h-moll* у контексті фортепіанного виконавства на основі аналізу відомих фортепіанних транскрипцій (Г. Бауер, І. Фрідман);
- здійснити компаративний аналіз виконавських версій Прелюдії, фуги та варіації *op. 18 №3* С. Франка створених Й. Демусом та С. Фіорентіно.

Об’єкт дослідження – композиторська творчість Сезара Франка у контексті взаємодії її органної та фортепіанної складових.

Предмет дослідження – Прелюдія, fuga та варіація *op 18 №3 h-moll* Сезара Франка у фокусі музикознавчого осмислення та виконавських інтерпретацій.

Концепція творчого проєкту полягає у визначенні композиційно-драматургічної будови циклу Прелюдія, fuga та варіація *op 18 №3 h-moll* С. Франка та виявленні особливостей його виконавського осмислення на основі музикознавчого аналізу виконавських версій цього твору, створених Йоргом Демусом та Сержіо Фіорентіно.

Наукова новизна теоретичного обґрунтування магістерського творчого проєкту полягає в тому, що в даній роботі отримують подальший розвиток такі актуальні музикознавчі теорії, як теорія музичного виконавства та теорія виконавської інтерпретації.

Матеріалом дослідження слугує:

- нотний текст: Прелюдія, fuga та варіація *op 18 №3 h-moll* С. Франка (уртекст [11], авторська транскрипція для фортепіано та фісгармонії [8] а також фортепіанні транскрипції Гарольда Бауера [10] і Ігнаца Фрідмана [9]);
- аудіозаписи виконання Прелюдії, fugи та варіації Йоргом Демусом [15] та Сержіо Фіорентіно [3], розміщені на *YouTube*.

Методологія дослідження.

Методологія теоретичного обґрунтування магістерського творчого проєкту засновується на поєднанні загальнонаукових та музикознавчих методів дослідження:

- історико-біографічний дозволяє осмислити специфіку основних етапів композиторської творчості Сезара Франка, а також окреслити творчі портрети Йорга Демуса та Сержіо Фіорентіно;
- структурно-функціональний метод допомагає визначити закономірності композиційної та драматургічної організації Прелюдії, fugи та варіації *op 18 №3 h-moll* С. Франка;
- жанрово-стильовий метод дозволяє осмислити стилістичну специфіку

Прелюдії, варіації та фуги *op. 18 №3 h-moll* С. Франка та їх втілення у фортепіанних транскрипціях Г. Бауера та І. Фрідмана.

– герменевтичний метод задіюється під час музикознавчого аналізу виконавських версій Прелюдії, фуги та варіації *op 18 №3 h-moll* С. Франка;

– компаративний метод застосовується при порівнянні виконавських версій розглядуваного у роботі твору С. Франка, здійснених відомими піаністами Й. Демусом та С. Фіорентіно.

Теоретичною базою дослідження є праці з історії та теорії музичного мистецтва й виконавства, енциклопедичні, довідкові видання. Джерела, які стали науковим підґрунтям роботи, можна розподілити на декілька підгруп:

- роботи, присвячені проблематиці музичного виконавства:
К. Єргієва [27], В. Зеленін [28], Л. Касьяненко [30], В. Салій [37], О. Чекан [41].
- дослідження, в яких розглядаються питання музичної інтерпретації:
В. Москаленко [35; 36], Т. Сирятська [38; 39], К. Тимофєєва [40], О. Котляревська [33], І. Коханик [34], О. Катрич [31; 32], М. Чернявська [42].
- праці, в котрих визначається специфіка композиторського стилю С. Франка, його органної та фортепіанної творчості: Н. Зимогляд [29], G. Carter [1], A. Cortôt, F. Rothwell [5], V. d'Indy [6], P. Dukas [7], N. Hester [12], K. Musiał [17], G. Predota [18], R. Smith [23], R. J. Stove [24]. та інші.
- джерела, в яких містяться дані щодо творчої діяльності Й. Демуса і С. Фіорентіно: G. Leyrer [16], [13], [14], [20], [21], [22].
- довідкові ресурси: M. Cooper [4], [2].

Практичне значення полягає у можливості використання положень та висновків проведеного дослідження у фортепіанній педагогіці та виконавстві. Результати можуть бути використані при проходженні

«Прелюдії, фуги та варіації» *op. 18 №3* Сезара Франка у класі спеціального фортепіано та лекційних курсах, які пов'язані із проблематикою фортепіанного виконавства і інтерпретації, зокрема «Інтерпретація фортепіанного твору», «Методика викладання спецдисциплін» та інші.

Апробація дослідження. Тема теоретичного обґрунтування магістерського творчого проєкту обговорювалася на засіданні кафедри фортепіано Харківської державної академії культури. Матеріали та висновки роботи були оприлюднені на Міжнародній науково-теоретичній конференції «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (Харків, ХДАК, 18-19 квітня 2024 року).

Публікації. За матеріалами проведеного дослідження були опубліковані тези на тему «Прелюдія, fuga та варіація *op. 18 h-moll* Сезара Франка: особливості виконавської інтерпретації» у збірнику матеріалів міжнародної науково-теоретичної конференції молодих учених (Харків, ХДАК, 2024).

Структура роботи. Робота містить: Вступ, два Розділи, Висновки та Список використаних джерел (44 позицій). Загальний об'єм теоретичного обґрунтування магістерського творчого проєкту – 41 сторінки (з них – 34 основного тексту).

РОЗДІЛ 1

КОМПОЗИТОРСЬКИЙ СТИЛЬ СЕЗАРА ФРАНКА У СИНТЕЗІ ОРГАННОЇ ТА ФОРТЕПІАННОЇ КОМПОНЕНТ

1.1. Композиторська творчість С. Франка та її музикознавче осмислення

Композиторська творчість Сезара Франка – це захоплива сторінка у світовій історії органістики, яка відзначає еру справжнього романтизму у французькому органному мистецтві. У своїх творчих пошуках він прагнув до подолання академічного консерватизму та намагався вільно витлумачити старі традиції. Як віртуозний імпровізатор і інтерпретатор органної музики минулих епох, С. Франк створив значну кількість самобутніх, жанрово різноманітних органних творів, в яких стильові риси різних творчих поколінь об'єдналися в єдиний органічний сплав. Така тенденція до активної взаємодії музичних стилів минулого та сучасності стала характерною рисою індивідуального стилю композитора.

Музика С. Франка представляє собою унікальний стилістичний сплав французьких та частково фламандських, бельгійських композиторських шкіл, переплетених з традиціями, що походять від німецької школи, (більшою мірою на нього вплинула творчість Й. С. Баха) а також німецького Класицизму і Романтизму. Однак, варто зауважити, що С. Франк, не є безпосереднім представником німецьких композиторських органних традицій. Репрезентуючи культурно-мистецький синтез означених традицій, С. Франк відіграв визначальну роль у розвитку французької музичної культури. Особливо яскраво тенденція до поєднання та творчого переосмислення традицій різних стилістичних напрямків і шкіл, виявилася у його творах, написаних у період з 1870 по 1890 роки.

Про оригінальність творчого почерку С. Франка, з переконаністю справжнього знавця та поціновувача його музики, говорив Поль Дюка: «Музична мова Сезара Франка винятково самобутня, йому притаманне своє

звучання, свій акцент, яких не було до нього і завдяки яким його впізнаєш завжди. Почувши якусь ще невідому до того часу його фразу, жоден музикант не вагатиметься щодо її авторської приналежності. Гармонічне карбування, мелодійний контур відрізняють її так само точно, як фразу Вагнера або Шопена. Очевидно, лише за умови настільки потужної музичної обдарованості можливі пошуки справжньої величі в експресії того узагальнюючого тону, який характерний для класичного мистецтва. У будь-якому разі, можна безпомилково стверджувати, що велич творчості Сезара Франка полягає у зв'язку такої експресії з традиційною формою, проте вони є нескінченно видозмінені особливостями його стилю, невідомими до нього» [7, с. 273].

Творчість С. Франка має свою основну естетичну спрямованість – етично-піднесену, та властиві саме йому риси стилю: тісну взаємодію гармонійних та поліфонічних прийомів, що визначали як розвиток музичної думки, так і композиційне становлення форми його опусів. При цьому не варто, перебільшувати «сторонні впливи» в музиці С. Франка, відмовляти йому в багатьох корінних, типово французьких якостях, які його ріднять з іншими французькими композиторами. Зв'язки Сезара Франка із музичною культурою Франції, а також його спорідненість із творчістю Ф. Шопена та Ф. Ліста, які тісно пов'язані із цією країною, визначають його глибокий та різнобічний стиль. С. Франк виявляє чіткість думки, пластичність форми, прагнення до витонченості та гармонічного мислення. Зацікавленість митця французькою народною піснею виявляється в музичних вирішеннях, в поєднанні складної Романтичної гармонії зі змінними ладами та використанні народно-пісенних інтонацій. В композиторському стилі С. Франка присутні риси французької естетики, такі як почуття пропорцій і лаконізм. Крім суворості і зібраності, у його творчості виявляється поетично-образна конкретність, що додає колориту та теплоти. Високий етичний тонус музики, людяність та неперехідна естетична цінність роблять Сезара Франка видатним митцем минулого.

Для повнішого розуміння специфіки композиторської творчості С. Франка, варто надати стислий огляд основних віх його мистецького та життєвого шляху.

Сезар Огюст Жан Гійом Юбер Франк (*César-Auguste-Jean-Guillaume-Hubert Franck*) (1822 – 1890) народився у бельгійському місті Льеж, у Валлонському районі де і провів перші роки свого життя. На той момент Бельгія, що входила до складу Франції, була «французькою не лише за настроями та мовою, але й за своїм зовнішнім виглядом». [6, с. 30]. Проте в цій країні, яка зовнішньо багато в чому нагадувала Францію, все ж побутували і німецькі звичаї та традиції. Таке своєрідне поєднання цих двох протилежних культур очевидно суттєво вплинуло на мистецтво майбутнього композитора в якому поєдналися французька витонченість та німецька лаконічність й строгість.

Родина С. Франка не була музичною (відомо, що його батько Ніколас-Джозеф Франк був банківським службовцем), проте майбутній композитор доволі рано виявив хист до гри на фортепіано та малювання. Такі мистецькі нахили, і особливо музичні успіхи дитини, наштовхнули батька на думку виховати молодого вундеркінда. Для здійснення цієї мети Ніколас-Джозеф віддав свого сина до Королівської консерваторії в Льежі. Тут С. Франк вивчав фортепіано, орган, сольфеджіо та гармонію під керівництвом Джозефа Досуань-Меюля та інших викладачів.

Згодом у 1834 році батько С. Франка допоміг організувати перші концертні виступи сина у Л'єжі, а у 1835 р., прагнучи розширити аудиторію та отримати більшого визнання, повіз С. Франка разом із його молодшим братом Жозефом до Парижу. Тут майбутній митець продовжив вдосконалювати свою майстерність у професорів Паризької консерваторії: з контрапункту у Антона Рейха та фортепіано у П'єра Циммермана, у яких брав приватні уроки. Невдовзі, після майже року навчання коли А. Рейха помер, батько вирішив записати синів до консерваторії, однак їм відмовили, адже на той час Паризька консерваторія не приймала іноземних громадян.

Батько активно намагався вирішити це питання і у 1837 році він все-таки отримав французьке громадянство для себе та своїх синів. Упродовж цього часу Ніколя-Жозеф не втрачав даремно часу, та організовував концерти у Парижі за участю одного або двох синів. Їх репертуар становили відомі твори того часу, що очевидно і принесло цим виступам значний успіх, а разом і схвальні відгуки музичних критиків.

У жовтні 1837 року брати Франк (Сезар та Жозеф) вступили до Паризької консерваторії. Тут Сезар продовжив навчатися грі на фортепіано під керівництвом Циммермана та розпочав заняття з композиції у класі Еме Леборна. Він мав значні успіхи у навчанні: вже через рік (у 1838) отримав першу премію з фортепіано, а протягом 1838-1840 рр. отримав декілька премій з контрапункту. Після цього С. Франк почав також займатися на органі у класі Франсуа Бенуа, під час занять з яким освоїв як засади виконавської, так і імпровізаторської майстерності. Однак, не зважаючи на те, що Сезар Франк досить успішно реалізовував свій виконавський талант у стінах консерваторії, невдовзі з невідомих причин навесні 1842 року юнак пішов із навчального закладу. Дослідники його творчості припускають, що таке рішення музикант прийняв під впливом батька, який через певні конфлікти із паризькими музичними критиками, котрі засуджували той спосіб рекламування творчих здібностей синів, що обрав Ніколас-Жозеф, вважав за краще повернутися у Бельгію.

Проте, концертна діяльність С. Франка в Бельгії не мала великого успіху, тож невдовзі батько збагнув, що кращим варіантом для розвитку творчих здібностей його сина буде все таки повернення до навчання у Паризькій консерваторії та до вже знайомого формату сімейних концертів. Цей період, зокрема починаючи з останніх років навчання в Паризькій консерваторії, був досить плідним для С. Франка як композитора. З'являються його перші зрілі роботи: Фортепіанні тріо (1842), які були досить високо оцінені Ф. Лістом, та навіть виконані ним у Веймарі. Також до цього часу відноситься написання ораторії «Руф», яка однак не була сприйнята

тогочасною аудиторією. Можливо, через розчарування, пов'язане із невдалою презентацією цього твору, Сезар Франк вирішив зосередитись на викладанні та концертмейстерстві.

Водночас варто зазначити, що він не полишав власні композиторські пошуки. С. Франк написав декілька композицій для святкування та зміцнення нової Другої Республіки 1848 року та оперу *Le Valet de Ferme*. Ці твори, однак, отримали як критику, так і схвальні відгуки. Також в ті роки, через зміну творчих пріоритетів та кохання С. Франка до своєї учениці Ежені-Фелісите-Кароліни Сайо, яке батько категорично не схвалював, С. Франк пориває зв'язки із сім'єю, (в першу чергу він припиняє спілкування із батьком) та навіть починає підписувати власні твори інакше, ніж до цього: Сезар Франк замість Сезар-Огюст Франк. Цим він намагався підкреслити повний розрив із минулим та початок нового періоду життя.

Після одруження із Фелісите у 1847 році, С. Франк вирішує надати перевагу роботі органіста. У період з 1847 по 1858 він працював поперемінно в різних церквах. У 1847 його призначили помічником органіста в Нотр-Дам-де-Лоретт. Під час роботи на цій посаді талант музиканта привернув увагу церковного абата Данселя, який через два роки запросив його зайняти посаду головного органіста у церкві Сен-Жан-Сен-Франсуа-о-Маре. У цій новій церкві С. Франк мав можливість грати на прекрасному органі «Арістіда Кавайє-Коль» 1846 року, який очевидно, надихнув його на вдосконалення своєї виконавської майстерності, а саме педальної техніки та імпровізації. «Мій новий орган, — казав Франк, — він схожий на оркестр!» [25, с. 102]. Крім того, вміння Франка грати та його інтерес до інструментів *Cavaillé-Coll* призвели до плідної співпраці з будівельником органів (Арістіді Кавайє-Коллем, якого вважали одним із найвидатніших у цій сфері). В результаті С. Франк подорожував містами по всій Франції щоб продемонструвати старі інструменти Кавайє-Колля, або ж зіграти на нових.

У 1858 році він став органістом у базиліці Святої Клотильди в Парижі, в якій також невдовзі з'явився орган виробництва *Cavaillé-Coll* з трьома

мануалами. Цей інструмент мав значний вплив на виконавську та композиторську діяльність С. Франка. Митець дуже схвально відгукувався про можливості органу, він казав: «Якби ви тільки знали, як я люблю цей інструмент... він такий гнучкий під моїми пальцями і такий слухняний усім моїм думкам!». [6, с. 41-42.] Щоб підготуватися до музикування на органі, конструкція якого включала досить велику ножну клавіатуру із тридцяти нот, С. Франк придбав тренувальну клавіатуру *Pleyel et Cie* для домашніх тренувань.

Краса звучання та механічні можливості органу сприяли його репутації як імпровізатора та композитора не лише органної музики. С. Франк почав створювати п'єси для органа, хору та фісгармонії, серед яких найвідомішою була *Messe à 3 voix* (1859). Ще більш примітним є цикл «Шість п'єс» для органа, написаний у 1860–1862 роках (опублікований дещо пізніше у 1868 році). Ці твори (присвячені колегам-органістам і піаністам, його викладачу Бенуа та Кавайе-Коллю), залишаються частиною сучасного органного репертуару і, за словами Ролліна Сміта, були першим великим внеском у французьку органну літературу в більш ніж століття, і «найважливішою органною музикою, написаною після Мендельсона». [23, с. 27]. Також варто зауважити, що збірка «Шість п'єс» для органа включає два опуси, які можна вважати одними із знакових у композиторській творчості митця: Прелюдія, fuga та варіація, *op. 18* та «*Grande Pièce Symphonique*» *op. 17*.

В цей же період С. Франк почав давати сольні органні концерти в базиліці Сент-Клотільда, програма яких складалася як з його власних творів, так і творів інших композиторів. Один із таких концертів відвідав Ф. Ліст, який був вражений почутою музикою і згодом почав сам виконувати окремі твори Сезара Франка, популяризуючи його мистецтво.

Таким чином до 1870 років С. Франк вже мав значну репутацію як талановитий виконавець-органіст, і в 1872 році він був запрошений на посаду професора органу до Паризької консерваторії. Після отримання посади професора Франк створив кілька творів, які стали частиною стандартного

класичного репертуару, включаючи симфонічні, камерні твори, а також твори для органу та фортепіано, зокрема ораторії «Заповіді блаженства» *op 25*, «Спокута» (1871, перероблена 1874), симфонічна поема «Еоліди» *op 26*, «Три п'єси» для органу (1878), Фортепіанний квінтет (1879), присвячений Камілю Сен-Сансу.

Тоді ж з'явилася низка творів, які хоча і отримали високу оцінку після смерті композитора, проте за його життя були прийняті досить стримано. До таких опусів відносяться симфонічні поеми «Проклятий мисливець» (1882) і «Джини» (1883–1884), Прелюдія, Хорал і Фуга для фортепіано (1884), Симфонічні варіації (1885), опера «Хульда» (1879 - 85). Дещо пізніше у 1886 році Сезар Франк створив ще один знаковий твір – Сонату для скрипки та фортепіано, як була весільним подарунком для відомого бельгійського скрипаля Ежена Ісаї, та одразу стала дуже популярною.

У липні 1890 року С. Франк потрапив в аварію, коли під час поїздки на кебі врізався в візок, запряжений кіньми. В наслідок цього інциденту він отримав травму голови однак не надав цьому великого значення. Проте йому стало боляче ходити і все частіше доводилося відмовлятися від участі в концертах та репетиціях, а потім навіть відміняти уроки в консерваторії. При першій нагоді він взяв відпустку щоб поїхати в Немурі, де сподівався попрацювати над органними творами, а також над деякими замовленими творами для фісгармонії. Зважаючи на стан здоров'я С. Франк не зміг приступити до роботи над ними. Проте, протягом серпня-вересня 1890 року він закінчив роботу над «Трьома хоралами», які є одним із найбільших скарбів органної літератури. Варто зауважити, що цей твір задумувалися ним як триптих, проте в сучасній виконавській практиці «Три хорали» частіше грають окремо. Деякі дослідники вважають «Хорали» своєрідним музичним заповітом, адже вони відзначаються філософською глибиною та красою музичного матеріалу і в певному сенсі підсумовували органну творчість майстра.

В жовтні 1890 року С. Франк почав новий семестр в консерваторії, але застудився в середині місяця. Згодом ця застуда переросла в плеврит, ускладнений перикардитом. Після цього його стан різко погіршився, і 8 листопада 1890 року він помер.

Як викладач і композитор, С. Франк мав значний вплив на наступні покоління композиторів і музикантів. Його учнями були такі видатні музиканти, як Ернест Шоссон, Вінсент д'Енді, Анрі Дюпарк, Гійом Леке, Альбер Рено, Шарль Турнемір і Луї В'єрн.

1.2. Прелюдія, фуга та варіація ор. 18 № 3: композиційно-драматургічні особливості

С. Франк є автором великої кількості високохудожніх різножанрових органних творів, в яких органічно злилися стильові ознаки різних творчих шкіл та мистецьких напрямків. Саме таке прагнення до об'єднання музичних мов минулого та сучасності дозволило йому створити самотутню композиторську манеру письма.

Одним із яскравих прикладів синтезу стилів минулого та сучасності в доробку Сезара Франка є його цикл Прелюдія фуга і варіація, який належить до шедеврів органної літератури. Зі стилістичної точки зору твір можна віднести до Романтизму, поєднаного із елементами барокових норм формоутворення. Проте виявити у цьому творі домінування стилістичних ознак однієї з означених епох досить складно, що обумовлено специфікою стилю митця. Зауважимо, що саме в діалозі стильових традицій полягає сутність органного стилю С. Франка, особливість та самотутність його композиторського мислення.

Цикл Прелюдія, фуга та варіація *ор. 18 h-moll* був створений С. Франком на початковому етапі його творчості – між 1860 і 1862 роками, коли його стиль ще викристалізовувався та формувався. Оригінальна версія твору була написана для органу, але згодом композитором було створено транскрипцію для фортепіано та фісгармонії. Окрім цього є також

перекладення для фортепіано, здійснені Ігнацем Фрідманом та Гарольдом Бауером. Цей твір цікавий своєрідним переосмисленням барокового мікроциклу прелюдія-фуга, розквіт якого відбувся у творчості Й. С. Баха. Але в даному випадку митець вводить в нього інший жанр – варіації, який хронологічно сформувався дещо пізніше. Таке незвичне поєднання різних жанрів на нашу думку яскраво відображає творчі, зокрема стилістичні, пошуки митця. Досить цікавим в цьому сенсі виявляється і способи композиційно-драматургічної організації розглядуваного нами циклу. Тут варто відзначити звернення композитора до прийому монотематизму, який був досить поширеним у музиці епохи Романтизму. Також зауважимо, що розглядуваний опус С. Франка має присвяту Камілю Сен-Сансу, однак вона є скоріше простою даниною поваги і ніяк не впливає на стилістичне та образно-змістовне наповнення твору.

Іншим композиційним аспектом, що дозволив С. Франку об'єднати прелюдію, варіацію та фугу в єдине ціле є загальна тональна драматургія. Вона втілена у співставленні звучання основної та домінантової тональностей у Прелюдії *h-moll – fis-moll*, поверненні та превалюванні основної тональності в середині циклу (Фуга – *h-moll*), а також переході від основної тональності до її однойменного мажору в кінці варіації (*h-moll – H-dur*). Орієнтація композитора на специфіку барокової стилістики прослідковується на рівні обраної для циклу тональності, адже *h-moll* зазвичай асоціюється із образами скорботи. Одним із яскравих прикладів саме такого семантичного трактування цієї тональності можна вважали її появу у драматичних, трагічних розділах «Високої меси» та «Страстей за Матвієм» (зокрема, Арії «Петра») Й. С. Баха.

Наступним своєрідним проявом барокової стилістики у Прелюдії, фузі та варіації *op. 18* є переважання консонантності. Це виражається зокрема в активному задіянні терцієвості в структурі гармонічної вертикалі, яка в свою чергу насичується різноманітними альтерованими звуками та хроматизмами. Також відзначимо використання композитором семиступеневої діатонічної

мажорно-мінорної системи. У цьому відношенні досить показовим є задіяння тонального руху, заснованого на репрезентуванні повного, завершеного гармонічного звороту (тоніка – субдомінанта – тоніка – домінанта – тоніка), що можна розглядати як своєрідний маркер барокової стилістики. Завдяки руху по цьому звороту відбувається повноцінний показ тональності та створюється досить ясна й водночас чітка тональна драматургія (рух від тоніки до більш напруженої гармонії домінанти, після якої знову відбувається повернення до тонічної гармонії). Ще одним доказом звернення композитора до барокової стилістики, пов'язаної безпосередньо із органним виконавством, є використання тонічного та домінантового органних пунктів.

Якщо звернутися до елементів романтичного стилю, то тут варто назвати переважання розвинених мелодичних ліній, наповнених лірично-пісенними інтонаціями та типово романтичними мелодійними зворотами. Також відзначимо різноманіття фактурного викладу завдяки якому твір набуває багатогранного звучання, наближеного до оркестрового.

Загальна форма циклу також тяжіє до барокової традиції. Вона характеризується пропорційністю як кожної частини, так і загального цілого. Перша частина циклу – Прелюдія (*Andantino cantabile*) представляє собою просту тричастинну форму, яка вкладається у схему *A B A1*. Перший розділ цієї форми (*A*) складається із трьох речень повторної будови, а заключний розділ (реприза) є скороченим та містить лише одне проведення теми. Однак, ця певна асиметричність компенсується досить об'ємним серединним розділом форми. Основна тема Прелюдії досить лаконічна та становить п'ятитактову побудову, що також наближує її до переважно невеликих за протяжністю, але ємких в образно-змістовному відношенні тем барокових творів. Вона має лірико-споглядальний і водночас зосереджено-скорботний характер, якій підкреслюється зокрема і завдяки переважанню в процесі експонування та подальшого розвитку тематизму низхідних інтонацій над висхідними. Варто зауважити, що тематичний матеріал основної теми Прелюдії виконує важливу композиційно-драматургічну функцію, адже

окремі інтонації та мелодичні звороти, характерні для цієї теми, зустрічаються і в інших розділах форми циклу.

Серединний розділ Прелюдії (*B* за наведеною вище схемою) є гармонічно нестійким та сприймається як новий етап розвитку музичного звукообразу цієї частини. Проте в тематичному відношенні він не становить значного контрасту до першого розділу форми Прелюдії, адже заснований на мотивних елементах основної теми, які тут піддаються варіативному, мелодико-інтонаційному перетворенню. При цьому за своєю структурою даний розділ не сприймається як монолітний. В ньому можна чітко виокремити три своєрідні етапи розвитку тематичного матеріалу Перший етап пов'язаний із поступовою модуляцією у паралельний до основної тональності *D-dur*; другий етап розвитку тематизму базується на співставленні мажорного та мінорного звучання однойменних тональностей (*D-dur/d-moll*), а останній третій етап характеризується проведенням тематизму в тональності *fis – moll*.

В кінці серединного розділу Прелюдії С. Франк виписує динамічний відтінок *dim.*, що дозволяє яскравіше відтінити та підготувати репризне проведення основної теми, для якої тут обраний нюанс *pp*. Досить цікавим композиційно-драматургічним рішенням є збереження означеного нюансу до кінця Прелюдії, завдяки чому реприза сприймається як своєрідне відлуння або ж тихий висновок усього попереднього розвитку цієї частини циклу.

Після Прелюдії, яка завершується у тональності натуральної домінанти, *fis-moll*, слідує невеликий розділ (*Lento*), який сприймається як епізод і виконує функцію зв'язки, що підводить до наступної частини циклу. Він є досить лаконічним та складається із трьох речень, а основна його функція – це повернення до основної тональності циклу *h-moll*. У композиційно-драматургічному відношенні досить природно виглядає той факт, що композитор лишає *Lento* гармонічно незавершеним, адже його останній акорд є домінантою до *h-moll*, яка отримує своє розв'язання на початку наступної частини.

Фуга (*Allegretto ma non troppo*) також відображає орієнтацію композитора на барокові зразки цього жанру. Це чотирьохголосна фуга, яка містить всі основні структурні розділи. В експозиції відбувається поступове проведення теми в усіх голосах (в даному випадку – тенор, альт, сопрано, бас). У розробці тема не зазнає суттєвих змін щодо своєї мелодико-інтонаційної та ритмічної структури, проте тут С. Франк застосовує прийом варіювання, зокрема, додаючи фігураційний рух вісімками у серединних голосах чотирьохголосної фактури (починаючи із 108 такту) , або ж виразні підголоски при подальшому проведенні теми у сопрано (починаючи зі 126 такту). У заключному розділі форми фуги С. Франк повертається до основної тональності, проте тема тут не проводиться у своєму звичному вигляді, як це зазвичай зустрічається в барокових фугах. Прагнучи не завершення циклу, а його продовження у наступній частині (Варіації), митець робить стрету та завершує фугу на домінантовій функції лишаючи органний пункт на звуці *Fis* який за композиторським задумом має перейти в тоніку лише в п'ятому такті Варіації.

Варіація (*Andantino*) як і Прелюдія написана у простій тричастинній формі із невеликим вступом і кодою. За своєю структурою дана частина є подібною до Прелюдії, адже С. Франк зберігає тут її мелодичну лінію та гармонічну основу, що свідчить про звернення до монотематичного методу розвитку музичного матеріалу твору. про який вже було сказано на початку цього підрозділу. Однак суттєвим моментом, який відрізняє ці частини є введення розвиненого середнього голосу, який цілком заснований на арпеджованих фігураціях шістнадцятими тривалостями. Такий спосіб опрацювання тематизму дозволяє провести певну аналогію із іншим твором для органу *Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ*, Й. С. Баха.

Окрім того, зауважимо, що Варіація на Прелюдію вирізняється використанням орнаментальних прийомів розвитку тематизму, що характерно зокрема і для романтичних варіацій. Яскравим прикладом такої композиторської роботи може слугувати арпеджоване розкладення тонічних

звуків основної тональності *h-moll* на фоні домінантового органного пункту (такти 1-4), поєднані із поступовим висхідним рухом по звукам мелодичного мінору в басу, який переходить із V ступені у I ступінь, яка витримується певний час, створюючи тонічний органний пункт (такти 5-7). Такий досить плавний безперервний рух шістнадцятими від однієї гармонії до іншої можна сприймати як своєрідне введення в образну сферу варіації та підготовку до викладу основного тематичного матеріалу. Розглянутий цикл Прелюдія, fuga та варіація *op. 18* С. Франка завершується в типово бароковій манері, адже композитор уникає ствердження тонічної гармонії *h-moll*, замінюючи його на *H-dur*.

1.3. Прелюдія, fuga та варіація *op. 18* С. Франка та її творче осмислення у фортепіанних транскрипціях Г. Бауера та І. Фрідмана

На сьогоднішній момент існує дві найбільш відомі інтерпретації органного твору С. Франка – Прелюдії, fugи та варіації *op. 18* – це транскрипції для фортепіано створені Гарольдом Бауером та Ігнацем Фрідманом. З означених транскрипцій частіше піаністи зупиняють свій вибір на версії Г. Бауера. Очевидно «це обумовлене тим, що вона найбільш точно відтворює специфіку композиторського задуму. На користь цієї редакції говорить і той факт, що при порівнянні її з версією п'єси, створеної С. Франком для фортепіано та фісгармонії, очевидним виявляється подібність фактурного вирішення обох версій цього твору» [26, с. 219]. Специфіка транскрипції Г. Бауера розглядається в статті Н. Зимогляд, проте даний аналітичний нарис потребує деяких уточнень, оскільки у нашій роботі маємо на меті порівняти означену транскрипцію із транскрипцією І. Фрідмана, що дозволить виявити особливості осмислення цієї музики при її перекладенні на фортепіано.

Зазначимо, що хоча версії цього твору створені Г. Бауером та І. Фрідманом зазначаються як редакції у статті Н. Зимогляд [29], та в наших тезах, проте більш детальний аналіз дозволив побачити в них ознаки

транскрипції, для якої на відміну від редакції характерна більша творча свобода в трактуванні першоджерела. В даному випадку вона втілюється у внесенні певних коректив, що виражається зокрема в переосмисленні окремих елементів фактури, композиторських темпових, штрихових та динамічних ремарок. Окрім того ознаки транскрипції вбачаються тут і в тому, що і Г. Бауер, і І. Фрідман очевидно прагнуть передати специфіку органного звучання за допомогою виразових можливостей фортепіано.

В Прелюдії звертає на себе увагу відмінність визначень темпу та характеру. Г. Бауер надає перевагу темповій ремарці *Andantino cantabile* що узгоджується із авторським задумом зазначеним в уртексті твору. На противагу до цього, І. Фрідман обирає *Andantino piacevole* (може бути перекладено, як рухливіше ніж *Andante*, приємно), що в певному сенсі дозволяє йому конкретизувати музичний образ. Інші текстові ремарки, які також демонструють різний підхід до трактування характеру виконання цієї частини циклу, поміщені в початкових тактах. Г. Бауер вказує *dolce espressivo*, *sempre legato*, а І. Фрідман навпаки не робить більше ніяких позначок, очевидно, вважаючи темпову ремарку, виставлену ним на початку досить красномовною для виконавців. Проте в подальшому в цій частині циклу (Прелюдії) І. Фрідман активно задіює різноманітні динамічні нюанси та ретельно проставляє всі штрихові зміни (наприклад, *tenuto*, *accent*), досить детально виписує фразувальні ліги та педалізацію. Також іноді І. Фрідман вказує аплікатуру, яка вочевидь має на меті підказати виконавцям слушні рішення для піаністично зручного виконання. Г. Бауер навпаки, не вважає потрібним виставляти аплікатуру і обмежується переважно агогічними й динамічними позначеннями та в окремих випадках вказує штрихи. Проте в означених транскрипціях можна зауважити і певну подібність у трактуванні першого розділу форми Прелюдії. Обидва митця сприймають його досить цілісно, використовуючи принцип поступового зростання динаміки, яке в кінці розділу має змінитися звучанням *p*. Окрім того Г. Бауер та І. Фрідман

позначають в кінці першого розділу Прелюдії *poco rall.*, що відповідає задуму композитора та допомагає відокремити перехід до другого розділу форми.

Фактурний план Прелюдії у розглядуваних транскрипціях також трохи відрізняється. Г. Бауер підсилює фактуру в порівнянні із уртекстом, роблячи її більш насиченою та виразною. Зокрема він виписує басову лінію октавами та в репризі подвоює основну тему прелюдії, також в октаву. Окрім того, на початку другого розділу Прелюдії він робить помітку *marcato il canto*. У транскрипції І. Фрідмана усі означені елементи збагачення фактурного викладу тематизму (октавні подвоєння та ремарка на початку другого розділу) відсутні. Враховуючи такий підхід Г. Бауера до інтерпретації фактури Прелюдії, можемо зробити припущення, що значний інтерес виконавців саме до цієї транскрипції обумовлений її піаністичною складністю і повнозвучністю, яка в певному сенсі наближує звучання фортепіано до органного.

Інтродукція між Прелюдією і Фугою (*Lento*) в транскрипції Г. Бауера подібно до уртексту чітко відокремлена подвійною лінією та оформлена як окремий розділ форми циклу. Вона починається величними акордами на *ff*. На противагу до цього, у транскрипції І. Фрідмана інтродукція сприймається як безпосереднє продовження розвитку попередньої частини форми (Прелюдії). Він уникає значного динамічного контрасту із Прелюдією, обираючи для початкових акордів нюанс *mf*, та виставляючи ремарку *quasi Interludio, lento*.

Окрім того зауважимо, що в транскрипції Г. Бауера, наприкінці кожної фрази на третій долі такту наявні пасажі, які відсутні в уртексті, і очевидно мають на меті продовжити звучання акорду, що написаний перед ними та досягти його поступового динамічного згасання (в кінці пасажів зазначено нюанс *pp*). І. Фрідман навпаки підкреслює два останніх акорда у кожній фразі ферматами, а на третій долі такту він позначає паузу, як це означено С. Франком в оригіналі твору. Отже, можемо відзначити, що у Г. Бауера цей підрозділ циклу трактується більш цільно та динамічно.

У Фузі виклад теми в обох транскрипціях поміщений у партії правої руки. Але з цим можна не погодитися, адже всі ноти теми, розміщені в першій октаві й записані зі штилями вниз, а це означає, що цю тему можна, і в певному сенсі піаністично зручніше грати лівою рукою. На підтвердження цієї думки, звернемося до оригіналу (уртексту) твору, в якому перше проведення теми фуги викладається С. Франком саме у лівій руці. Для створення цілісності у розвитку теми І. Фрідман проставляє фразувальні ліги, а Г. Бауер навпаки майже уникає їх позначення у нотному тексті, що дозволяє виконавцеві на свій смак і розсуд самостійно обрати варіант фразування теми. Фактура Фуги у транскрипції Г. Бауера є дещо більш насиченою ніж в оригіналі. Зокрема, в експозиційному розділі він проводить тему Фуги в басу, подвоюючи її в октаву. В інтермедії Г. Бауер подовжує звучання ноти «фа» у басу, виписуючи її половинною тривалістю з крапкою, в той час як в уртексті стоїть половинна і дві четвертні паузи. Таке осмислення фактури Фуги може бути обумовлене спіранням транскриптора на авторську версію С. Франка написану для фортепіано та фісгармонії. Зазначимо, що окрім подібного фактурного заповнення у фузі, в цій авторській транскрипції наявні пасажі у партії фортепіано в розділі *Lento*, які мають на меті продовжити звучання довгих звуків акордів.

У транскрипції фуги І. Фрідмана представлений дещо інший підхід. Він прагне зберегти оригінальне фактурне вирішення, яке втілене С. Франком в уртексті Прелюдії, фуги та варіації *op. 18*. І. Фрідман витримує досить прозору фактуру не насичуючи її пасажами та октавними подвоєннями. Єдина відмінність в транскрипції І. Фрідмана полягає в наявності додаткових двох тактів в кінці фуги, в яких на педалі має тягнутися звук звук *fis* (подвоєний у октаву в партії правої руки, а в партії лівої в цей час має звучати один звук в великій октаві).

Варіація у транскрипції Г. Бауера чітко відокремлена від Фуги, адже звук *fis* не тягнеться до її початкового такту, а має бути взятий заново в динамічній градації *f* із подвоєнням в октаву в партії лівої руки. Таким чином

цей звук є початком заключної частини циклу. У І Фрідмана навпаки, Варіація починається на тривалому звучанні баса *fis*, який завершував Фугу і за допомогою ліг переводиться в перший такт Варіації. Шістнадцяті на початку Варіації у Г. Бауера позначені нюансом *forte* та штриховою ремаркою *legato*, у І. Фрідмана в цьому місці вказано *piano equalmente* (рівномірне піано) та дещо відрізняються штрихи, оскільки три останні звуки у фразі він підкреслює за допомогою *staccato*. В цілому в транскрипції Г. Бауера ця частина циклу відзначається частою зміною різних динамічних відтінків, що надає її розвитку більшої емоційної відкритості і певного динамізму.

У транскрипції Варіації, створеної І. Фрідманом навпаки витримується прозора фактура, подібна до фактури, репрезентованої в уртексті твору. Також зазначимо, що динамічний план цієї частини циклу побудований не за принципом контрастності, а за принципом єдності, адже яку Варіації, так і у всьому циклі, переважає загалом неяскрава, а в певному сенсі дещо приглушена, матова динамічна палітра (вона витримується в межах *mf-pp*, а *f* подається лише в кульмінаційних моментах).

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Творчість Сезара Франка знаменує собою початок Романтизму у французькому органному мистецтві. Він намагався відійти від консерватизму та репрезентувати нове бачення вже уставлених органних виконавських традицій. С. Франк є автором значної кількості різножанрових органних творів в яких він прагнув поєднати специфіку музичної стилістики минулого та сучасності. Тенденція до поєднання та творчого переосмислення традицій різних стилістичних напрямків і шкіл яскраво втілилася у його опусах 1870 - 1890 років.

Цикл Прелюдія, fuga та варіація *op. 18 h-moll*, був написаний С. Франком між 1860 і 1862 роками, коли стильові орієнтири митця тільки формувалися, однак в ньому вже прослідковується прагнення митця до синтезу різних стильових напрямків (Бароко та Романтизму). Вплив барокових традицій втілюється у Прелюдії, фузі та варіації *op. 18* на гармонічному рівні. Композитор надає перевагу консонантності, яка виражається в переважній терцієвості інтервальної структури вертикалі, ускладненої застосуванням різноманітних альтерацій і хроматики. Окрім того С. Франк задіює семиступеневу діатонічну мажорно-мінорну систему, для якої притаманна чітка визначеність ладово-гармонічних зв'язків в межах тональності. Іншим свідченням орієнтації митця на стилістику барокових органних традицій є використання тонічного та домінантового органних пунктів.

Окрім того в циклі Прелюдія, fuga та варіація *op. 18* відчутний вплив і романтичної стилістики. Вона проявляється на рівні побудови мелодичної лінії, визначальною рисою якої є переважання ліричних інтонацій та активне використання типово романтичних мелодійних зворотів. Окрім того вплив романтичної стилістики відчутний на рівні фактурної організації, яка є досить різноплановою і надає звучанню твору оркестровості.

На сьогоднішній момент існує декілька транскрипцій Прелюдії, фуги та варіації *op. 18*. Найбільш відомими серед них є транскрипції, створені відомими піаністами Ігнацем Фрідманом та Гарольдом Бауером. Порівняння означених перекладень Прелюдії, фуги та варіації *op. 18* С. Франка для фортепіано розкриває два різні підходи до переосмислення цього органного твору, що проявляється на кількох рівнях:

– на рівні відтворення авторського тексту твору

Г. Бауер прагне максимально точно передати композиторський задум твору С. Франка. Він зберігає структурні особливості цього циклу та слідує авторським темповим і динамічним ремаркам, прагне зберегти особливості фактурного вирішення. Це робить транскрипцію Г. Бауера особливо цікавою для піаністів, які бажають відтворити органну темброво-фактурну специфіку на фортепіано. На противагу до цього І. Фрідман, хоч і зберігає загальну структуру твору, але дозволяє собі більше свободи у трактуванні його образно-змістовного наповнення. Він дещо переосмислює темпові ремарки, штрихи та динамічні нюанси.

– на рівні фактури

Г. Бауер дещо збагачує фактуру оригіналу, в окремих випадках подвоюючи в октаву мелодичні лінії басу або ж верхнього голосу. Таке рішення робить звучання фортепіанної фактури більш насиченим, повнозвучним в певному сенсі наближаючи його до органного, що є особливо помітним в репризі Прелюдії та в розробці Фуги. І. Фрідман навпаки відмовляється від ускладнень фактури додатковими елементами та намагається відтворити її більш лаконічно.

– на рівні динамічних нюансів

Г. Бауер використовує темпові позначки, близькі до авторських (наприклад, *Andantino cantabile*), що допомагає зберегти оригінальний задум композитора. Окрім того його транскрипція містить детальні агогічні та динамічні позначення, що є наближеними до уртексту й задіюються з метою на створення плавної динамічної лінії з поступовими наростаннями і

спадками. І. Фрідман вносить певні корективи до композиторських темпових позначок, наприклад, додаючи до них уточнюючі характеристики, які б дозволили в певному сенсі конкретизувати музичний образ твору (згадаємо хоча б ремарку на початку Прелюдії (*Andantino piacevole*). Крім того він приділяє багато уваги деталізації фразування та педалізації в нотному тексті.

Таким чином, обидві транскрипції є художньо цінними та втілюють різні аспекти музичного образу твору С. Франка, дозволяючи піаністам вибирати між технічною складністю і повнозвучністю (Г. Бауер), або більш детальною у відношенні всіх динамічних, фразувальних та штрихових нюансів, проте досить стриманою у фактурному відношенні інтерпретацією (І. Фрідман).

РОЗДІЛ 2

ПРЕЛЮДІЯ, ФУГА ТА ВАРІАЦІЯ ОР 18 С. ФРАНКА В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВІДОМИХ ПІАНІСТІВ

У Другому розділі наведено аналітичні нариси виконавських інтерпретацій Прелюдії, фуґи та варіації *op. 18 №3 h-moll* Сезара Франка, створені видатними піаністами Йорґом Демусом та Серґіо Фіорентіно, а також надано стислу характеристику творчої діяльності означених музикантів. В сукупності це дозволить визначити ключові відмінності творчо-виконавської діяльності означених піаністів та виявити в їх індивідуальних виконавських стилях ознаки виконавських архетипів, що запропоновані в дослідженні О. Катрич [32].

2.1. Прелюдія, фуґа та варіація ор. 18 у виконавській версії

Йорґа Демуса

Видатний австрійський піаніст Йорґ Демус (1928-2019) відомий як майстерний інтерпретатор фортепіанної музики XVIII-XIX століть, зокрема творів Й. С. Баха В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Р. Шумана, К. Дебюссі та С. Франка. Окрім того музикант виявляв значний інтерес і до автентичного виконавства та навіть мав власну колекцію клавесинів і ранніх фортепіано, яка складалася із інструментів відомих майстрів: Бродвуда, Клементса, Конрада Графа. [13]. Інше виконавське амплуа Й. Демуса – ансамблеве музикування. Піаніст акомпанував таким всесвітньо визнаним вокалістам, як Елізабет Шварцкопф, Дітріх Фішер-Діскау та Еллі Амелінґ. Також він звертався і до камерно-інструментальної музики. Відомими є його роботи зі скрипалем Йозефом Суком, віолончелістом Антоніо Яніґро та іншим відомим піаністом Паулем Бадуря-Шкодою. Окрім того Й. Демус провадив викладацьку діяльність, працюючи в музичних академіях Відня та Штутгарта. [16]. Також варто зазначити, що піаніст є автором кількох композицій, споміж яких камерно-інструментальні, камерно-вокальні твори і п'єси для фортепіано соло.

Заняття на фортепіано Й Демус розпочав у шестирічному віці, а в 11 років вже вступив до Віденської музичної академії, де вивчав фортепіано в класі Вальтера Кершбаумера, орган – Карла Вальтера, диригування – Ганса Сваровські та Йозефа Кріпса, композицію – Йозефа Маркса [13]. Після закінчення консерваторії продовжив свою музичну освіту в Парижі у відомого піаніста Іва Ната протягом 1950–1951 років. В подальшому Й. Демус також займався у таких відомих піаністів, як Вільгельм Кемпф, Артуро Бенедетті Мікеланджелі, Едвін Фішер [13].

Виконавська кар'єра Й. Демуса розпочалася у 1950 році, коли він виступив із сольними концертами в Цюриху та Лондоні, а наступного року піаніст здійснив своє перше концертне турне до Південної Америки. Проте всевітнє визнання прийшло до нього після отримання у 1956 році «*Premio Busoni*» на Міжнародному конкурсі піаністів (Больцано, Італія).

Творча діяльність Й. Демуса була відзначена декількома престижними нагородами споміж яких Бетховенівський перстень Віденського Бетховенівського товариства (1977), Австрійська відзнака за науку і мистецтво (2006) та Премія Шумана міста Цвікау (1986) [16].

Характеризуючи специфіку його виконавського стилю варто навести цитату із інтернет-сторінки, присвяченій музиканту та розміщеній на офіційному сайті всевітньо відомої фірми *S. Bechstein*, яка спеціалізується на виготовленні фортепіано та роялів. В ній зазначається, що «Йорг Демус виділявся своєю здатністю – яку рідко можна побачити навіть у найвидатніших музикантів – поєднувати вірну інтерпретацію оригіналу з особистим висловлюванням, а інтровертну концентрацію з напруженим, надзвичайно диференційованим і експресивним стилем» [14].

Музикознавчо-аналітичний розгляд виконавської версії Прелюдії, фуги та варіації» *op. 18* С. Франка, створеної Йоргом Демусом дозволив виявити певні ключові аспекти його індивідуального виконавського стилю, які відповідають діонісійському музично-виконавському архетипу, запропонованого українською музикознавицею О. Катрич. Нагадаємо, що для

цього типу виконавця властивий «подієвий спосіб викладення музичного матеріалу твору та принцип динамізму, наскрізності в сфері музичної форми» [32, с. 9].

Визначальною особливістю інтерпретації Прелюдії, фуґи та варіації *op. 18 h-moll* Й. Демусом є наскрізність вибудови драматургічної лінії твору. Піаніст уникає суттєвих змін темпу, строго витримуючи всі частини циклу в єдиній метро-ритмічній пульсації. Також своєрідній монолітності розгортання драматургії цього твору сприяє й уникання виконавцем значних цезур між його частинами, у результаті чого кожна із них досить плавно перетікає одна в одну, створюючи враження безперервності розвитку. Іншим суттєвим моментом виконавського осмислення піаністом Прелюдії, фуґи та варіації С. Франка є прагнення підкреслити образно-змістовну специфіку кожної окремої частини форми. Наприклад, у Прелюдії завдяки специфіці інтонування та побудови загального динамічного плану, увиразнюється її камерний, лірично-споглядальний характер¹.

У Фузі ключовим моментом, який дозволяє музиканту рельєфніше виявити специфіку її урочисто-стриманого, зосередженого музичного образу є трактування штрихів та динаміки. Завдяки штриховому різноманіттю Й. Демус розкриває інтонаційно-сміслову багатогранність звучання тематизму цієї частини циклу. Водночас варто зазначити, що такий спосіб виконавського осмислення не утворює враження строкатості і цілком регламентується ремарками, зазначеними у транскрипції Г. Бауера, на яку, очевидно, спирається піаніст. Ключовим аспектом виконавського прочитання останньої частини твору – Варіації – є певна цілісність динамічного плану, адже Й. Демус витримує єдину динамічну градацію в межах *tr-p*, роблячи лише невеличкі *crescendo* і *diminuendo* в межах фраз.

¹ Зауважимо, що більш детально питання особливостей виконавської інтерпретації Прелюдії, фуґи та варіації *op. 18* С. Франка розглянуто в наших тезах [26].

2.2. Виконавська версія Прелюдії, фуги та варіації ор. 18, створена Сержіо Фіорентіно

Сержіо Фіорентіно (1927-1998) – видатний італійський піаніст ХХ століття. Його музична обдарованість проявилася у ранньому віці. У 11 років він отримав стипендію Міністерства освіти, яка дозволила йому навчатися в Консерваторії Сан-П'єтро а Маджелла (*Conservatorio di San Pietro a Majella*). Його викладачами були Луїджі Фініціо та Паоло Денц. На момент закінчення консерваторії у 1946 році С. Фіорентіно вже був переможцем декількох національних й міжнародних конкурсів та провадив виконавську діяльність як сольоно, так і у складі камерного ансамблю (тріо). Водночас він продовжував вдосконалювати свою виконавську майстерність і в 1948 році відвідав майстер клас Карло Зеккі, який у своїй діяльності продовжував піаністичні традиції Ф. Бузоні та А. Шнабеля.

Його концертна кар'єра почала активно розвиватися на початку 1950-х років. В цей час С. Фіорентіно виступав у багатьох країнах Західної Європи, а в 1953 він дебютував у *Carnegie Hall* в Нью-Йорку. Наступного року піаніст здійснив ще один концертний тур Новим Світом, відвідавши південну Америку, Аргентину та Уругвай. Однак авіакатастрофа, в яку музикант потратив наприкінці цього туру, призвела до тимчасового припинення концертної діяльності. Він зосередився на викладацькій діяльності у неапольській консерваторії та давав майстер класи.

Проте наприкінці п'ятдесятих років піаніст знову повернувся до активної концертної діяльності. Він виступав у *Wigmore Hall* і *Royal Festival Hall* в Лондоні та інших містах Великобританії. Варто зазначити, що більшість його записів було зроблено саме в цей період. Однак, через деякий час, втомившись від життя гастролуючого музиканта, С. Фіорентіно знову зробив певну паузу у своїй виконавській кар'єрі. Музикант обмежився виступами в різних містах Італії та зосередився на викладацькій діяльності.

У 1993 році С. Фіорентіно звільнився із посади викладача в неаполітанській консерваторії та знову поновив концертну діяльність. Він давав

концерти у різних містах Німеччини, а протягом 1996-1998 років виступав у Америці (зокрема на престижному музичному фестивалі в Ньюпорті, у Нью-Йорку (*Alice Tully Hall*) і в Бостоні та Провіденсі) [20]. Окрім того він здійснив концертні тури до Франції, Тайваня, Голландії, Канади та багатьох інших країн. З 1994 року і до своєї смерті в 1998 році піаніст також провадив активну звукозаписувальну діяльність. За цей період ним було записано близько 10 компакт дисків, які вийшли під британським лейблом *APR* [20]. Також досить цікавим фактом, який підтверджує визнання творчої діяльності італійського піаніста, є організація та проведення в м. Новара (Італія) міжнародного піаністичного конкурсу «*Sergio Fiorentino International Piano Competition*» [22].

Виконавський репертуар С. Фіорентіно був відзначений різноплановістю, адже включав опуси композиторів різних епох та стильових напрямків від Бароко до першої половини ХХ століття. Його виконавський стиль характеризувався феноменальною віртуозністю, яка завжди була підпорядкована художнім завданням. Виконуючи музичні твори «він не показував ні напруги, ні зайвих рухів, а також ніколи не йшов на компроміс у темпі. Його руки завжди були близько до клавіш, він демонстрував чудеса чіткої артикуляції і повного фортепіанного тону» [21].

Музикознавчий аналіз виконавської версії Прелюдії, фуги та варіації *op. 18* С. Франка, створеної Сержіо Фіорентіно, дозволив порівняти її із виконавською версією Йорга Демуса та виявити суттєві відмінності у осмисленні художньо-змістовної сторони твору. Подібно до Й. Демуса, італійський піаніст прагне зберегти темпову єдність між частинами циклу та своєрідну цілісність динамічного плану, обмежуючись нюансуванням у межах від *pp* до *mf*. Однак, на відміну від Й. Демуса, С. Фіорентіно не підкреслює індивідуальну особливість кожної частини циклу, а навпаки трактує їх як різні грані одного музичного образу. Він грає у дещо відсторонено-споглядальній манері, ніби оповідаючи про усі перипетії музичної драматургії твору, а не переживаючи їх безпосередньо. Такому

враженню сприяє більш стриманий загальний темп, що дозволяє йому яскраво увиразнити усій найтоншій деталі фортепіанної фактури.

Найяскравіше означені аспекти виконавського осмислення С. Фіорентіно Прелюдії, фуги та варіації *op. 18* виявляються у Фузі, що в інтерпретації італійського музиканта сприймається як філософсько-ліричний центр циклу. Створенню такого враження сприяє зокрема штрихове та інтонаційне вирішення теми. Виконуючи тему Фуги, піаніст демонструє усі мелодико-інтонаційні особливості її будови завдяки виразному, наспівному інтонуванню та надає перевагу штриховій єдності, граючи її цілком на *legato*. Однак, при цьому С. Фіорентіно уникає враження одноманітності у викладенні та розвитку теми завдяки увиразненню тембрової специфіки звучання фортепіанних регістрів.

Варто зауважити, що подібний виконавський підхід до осмислення тематизму із підкресленням його інтонаційної виразності та виявленням тембрового потенціалу звучання інструменту прослідковується і в інших частинах Прелюдії, фуги та варіації *op. 18*. Отже це може розглядатися як одна із визначальних особливостей інтерпретації музикантом цього твору. Іншою істотною ознакою виконавської версії твору, втіленої С. Фіорентіно, є незначні відхилення від динамічних ремарок, запропонованих у транскрипції Г. Бауера, на яку очевидно орієнтується піаніст. Зокрема, він уникає виходу на яскраву звучність, що обумовлене споглядально-зосередженим, емоційно-стриманим музичним образом, який виконавець прагне донести до слухачів у своїй інтерпретації.

В сукупності виявлені нами принципи інтерпретаційного втілення С. Фіорентіно Прелюдії, фуги та варіації *op. 18* С. Франка дозволяють вбачати у індивідуальному виконавському стилі піаніста ознаки аполонічного музично-виконавського архетипу, для якого притаманний «розповідний спосіб викладення музичного матеріалу твору та принципи пропорційності, симетрії, довершеності в сфері музичної форми»[32, с. 9].

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

У творчій діяльності Йорга Демуса і Сержіо Фіорентіно втілюються протилежні погляди на фортепіанне мистецтво. Австрійський піаніст Й. Демус, відомий своїми виконавськими прочитаннями творів композиторів-романтиків, зокрема Р. Шумана, та митців епохи Бароко і Класицизму. Окрім того Й. Демус був чудовим камерним музикантом і співпрацював із багатьма видатними інструменталістами та вокалістами. Виконання Й. Демуса характеризується емоційною виразністю, динамізмом, цілісністю і вірністю авторському тексту. В інтерпретації Й. Демусом Прелюдії, фуґи та варіації *op. 18* С. Франка втілюється зосередженість та експресивність музичного образу, з акцентом на органну традицію, яка проявляється через штрихову різноманітність та повнозвучність фактури, що дозволяє вбачати певну аналогію із органною виконавською традицією. У сукупності означені аспекти виконавського прочитання Прелюдії, фуґи та варіації *op. 18* С. Франка, дозволяють вбачати у індивідуальному виконавському стилі Й. Демуса ознаки діонісійського музично-виконавського архетипу.

На противагу до нього італійський піаніст Сержіо Фіорентіно був насамперед сольним виконавцем. Його репертуар включав як класичні, так і романтичні твори, в яких піаніст демонстрував чудову техніку та емоційну глибину. Інтерпретація С. Фіорентіно Прелюдії, фуґи та варіації *op. 18 h-moll* С. Франка відзначається більшою емоційною стриманістю, яка водночас поєднується із благородством музичного висловлювання. На відміну від Й. Демуса він обрає більш повільний темп та менш контрастну динаміку, що дозволяє йому змістити акцент на філософсько-зосереджене, дещо відсторонене сприйняття всіх колізій розгортання музичного образу твору. Такий спосіб виконавської репрезентації музичного матеріалу дозволяє виявити в його виконавській манері ознаки аполонічного музично-виконавського архетипу.

ВИСНОВКИ

Творчість Сезара Франка є визначною сторінкою в історії світової органної музики. Він є автором значної кількості різножанрових органних творів в яких поєднується специфіка музичної стилістики минулого та сучасності. В результаті в композиторському стилі С. Франка гармонійно співіснують елементів різних музичних традиції – французької, німецької, а також частково фламандської. Також у його творах можна прослідкувати своєрідний баланс між інтелектуалізмом, притаманним бароковому стилю та емоційною насиченістю, яка кореспондує до специфіки Романтичного стилю.

Одним із прикладів синтезу барокових і романтичних стильових елементів у доробку С. Франка є цикл Прелюдія, fuga та варіація *op. 18 h-moll*. Завдяки інтонаційній спорідненості крайніх частин (Прелюдії та Варіації), пропорційній структурі, а також інноваційному включенню жанру варіації у традиційну бароковий жанровий диптих прелюдія-fuga, композитор створює твір, що вирізняється своєю оригінальністю та глибиною. Барокові риси в цьому опусі проявляються у використанні тонічного та домінантового органних пунктів, тональної драматургії, консонантності та поліфонічному розвитку тематизму. Романтичні елементи підсилюють ліричність, насиченість фактури та драматизм. Такий симбіоз стильових традицій надає циклу виняткову емоційну наповненість та художню цілісність.

Цикл Прелюдія, fuga та варіація *op. 18 h-moll* неодноразово привертав увагу музичної спільноти у результаті чого виникла певна кількість його транскрипцій, зокрема фортепіанні перекладення, здійснені Гарольдом Бауером та Ігнацем Фрідманом. Транскрипція Г. Бауера відзначення прагненням максимально точного втілення композиторського задуму С. Франка. Це проявляється у досить ретельному визначенні в нотному тексті твору усіх темпових змін та динамічних нюансів. Г. Бауер також збагачує фактуру, додаючи в окремих тактах октавні подвоєння та інші елементи, що роблять її звучання більш повнозвучним. Очевидно саме завдяки цим якостям транскрипція Г. Бауера частіше привертає увагу

виконавців, адже вона дозволяє відтворити особливості звучання органної фактури на фортепіано.

Транскрипція І. Фрідмана відзначена більшою інтерпретаційною свободою. Він дещо переосмислює динамічні нюанси, а також темпові позначення (наприклад, пропонуючи додаткове, уточнююче визначення характеру виконання у початковій темповій ремарці Прелюдії). Також І. Фрідман детально визначає усі найтонші нюанси фразування та проставляє ключові моменти педалізації протягом усього твору. Водночас його трактування циклу С. Франка є більш лаконічним, зокрема він уникає певного збагачення фактури та яскравої динаміки, як це спостерігалось у Г. Бауера, роблячи акцент на поглибленні та виявленні образно-змістовної складової цієї музики.

Аналіз виконавських версій Прелюдії, фуги та варіації *op. 18 h-moll* С. Франка, створених Йоргом Демусом та Сержіо Фіорентіно, розкриває два різних підходи до інтерпретації цього твору, що демонструє його невичерпний образно-змістовний потенціал. Виконання Й. Демуса відзначається зосередженістю та експресивністю. Піаніст прагне відтворити особливості органної виконавської традиції завдяки використанню різноманітних штрихів та досить повнозвучному трактуванню фактури. Його інтерпретація є більш динамічною і емоційною, що відповідає діонісійському музично-виконавському архетипу.

Виконавська версія С. Фіорентіно розглядуваного циклу С. Франка демонструє дещо інший ракурс музичного образу. Піаніст обирає повільніший за представлений в інтерпретації Й. Демуса темп і стриману динамічну палітру. Це дозволяє музиканту яскравіше увиразнити лірико-філософську аспект образно-змістовного наповнення твору. Його інтерпретація відзначається дещо відстороненим втіленням драматургії твору, що дозволяє розглядати в його осмисленні цього твору прояв аполонічного музично-виконавського архетипу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Carter Gerard. Performance and Interpretation of César Franck's Organ Works; and Pièce Héroïque - a case study : CESAR FRANCK MONOGRAPH. Sydney : Wensleydale Press, 2015. 171 p.
2. Cesar Franck. *New World Encyclopedia*. URL: https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Cesar_Franck (accessed 09.02.2024).
3. César Franck: Prélude, fugue et variations Op.18 (Sergio Fiorentino) : відео на YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=IY01u5DhusU&ab_channel=Danali45 (дата звернення: 15.01.2024).
4. Cooper, Martin Du Pré. "César Franck". *Encyclopedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/biography/Cesar-Franck>. (accessed: 17.03.2024).
5. Cortôt Alfred., Rothwell Fred. The Pianoforte Compositions of César Franck. *The Musical Times*. 1927. Vol. 68, No. 1011. P. 415-418. <https://doi.org/10.2307/914184>
6. d'Indy Vincent César Franck A study Vincent d'Indy with an introduction by Rosa Newmarch monograph /translation from French be Rosa Newmarch. London : John Lane the Bodley Head ltd, 1922. 286 p.
7. Dukas Paul. A propos César Franck. *La Chronique des Arts*. 1904. No. 33. P. 273-274.
8. Franck C. Prélude, fugue, variation op. 18 pour orgue et piano : score. Paris: Durand, Schoenewerk et Cie., 1880. 21 p. URL: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP195427-PMLP09435-Franck_-_Prelude,_Fugue_and_Variation_\(Piano_%26_Harmonium\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d4/IMSLP195427-PMLP09435-Franck_-_Prelude,_Fugue_and_Variation_(Piano_%26_Harmonium).pdf) (accessed: 10.10 2023).
9. Franck C. Prelude, fuge and variation for Organ by César Franck, op. 18, №3 / arr. by Ignaz Friedman : score. Melbourne: Allan & Co., 1949. P. 72-

84. URL: https://imslp.eu/files/imglnks/euimg/e/e3/IMSLP04012-Franck_prchfg_friedman_pf.pdf.
10. Franck C. Prélude, fugue et variation. Extrait des pièces d'orgue / transcription pour piano par Harold Bauer : score. Paris: Durand & Cie., 1910. 12 p. URL: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c0/IMSLP12653-Franck-Bauer_op18_Prelude_Fugue_and_Variations.pdf (accessed: 10.10.2023).
11. Franck C. Six pièces pour grand orgue (No.3) : score. Paris : Durand, Schoenewerk et Cie., n.d.(ca.1878). 15 p. URL: <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/fe/IMSLP03803-PreludeFetVariaFranck.pdf> (accessed: 12.10.2023).
12. Hester Nicholas. César Franck – A New French Unity : Master of Arts's Thesis. York, 2015. 134 p. URL: <https://etheses.whiterose.ac.uk/10073/1/C%C3%A9sar%20Franck%20-%20A%20New%20French%20Unity.pdf>
13. Jörg Demus (Piano) : Bach Cantatas Website. URL: <https://www.bach-cantatas.com/Bio/Demus-Jorg.htm> (accessed: 18.04.2024).
14. Jörg Demus : C. Bechstein website. URL: <https://www.bechstein.com/en/the-world-of-bechstein/pianists/joerg-demus/> (accessed: 19.04.2024).
15. JORG DEMUS plays FRANCK PRELUDE - FUGUE AND VARIATION OP. 18_0001.wmv : відео на YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=dxLFYGuNjsg&ab_channel=71demy (дата звернення: 15.01.2024).
16. Leyrer Georg. Österreichischer Pianist Jörg Demus gestorben. *Kurier*. URL: <https://kurier.at/kultur/oesterreichischer-pianist-joerg-demus-gestorben/400469668> (accessed: 18.04.2024).
17. Musiał Krzysztof. "César Franck (1822–1890): twórczość kompozytorska na organy – wpływ – dziedzictwo". *Pro Musica Sacra*. 2022. Vol 20. P. 97-121. DOI: <https://doi.org/10.15633/pms.2005>

18. Predota Georg. César Franck. *Interlude*. 2022. December 8th. URL: <https://interlude.hk/cesar-franck/> (Accessed: 21.12.2023).
19. Rollings Benjamin D. From Pipe organ to Pianoforte: the practice of transcribing organ works for piano with a critical study of César Franck's Prélude, fugue et variation, op. 18 and Johann Sebastian Bach's Prelude and fugue in D major, BWV532 : Doctoral thesis (Doctor of Music). Indiana, 2020. 312 p. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/322847149.pdf>
20. Sergio Fiorentino (Piano) : Bach Cantatas Website. URL: <https://www.bach-cantatas.com/Bio/Fiorentino-Sergio.htm> (accessed: 24.05.2024).
21. Sergio Fiorentino edition : Rhine Classics website. URL: <https://www.rhineclassics.com/collections/sergio-fiorentino-edition> (accessed: 28.05.2024).
22. Sergio Fiorentino International Piano Competition : official website. URL: <https://www.sergiofiorentinoipc.com/> (accessed: 29.09.2024).
23. Smith Rollin. *Playing the Organ Works of César Franck*. Pendragon Press, 1997. 312 p.
24. Stove R. J. *César Franck: His Life and Times* : monograph. Lanham : The Scarecrow Press, Inc., 2012. 368 p.
25. Vallas Léon. *César Franck*. / Trans. Hubert J. Foss. New York : Oxford University Press. 1951. 283 p.
26. Белікова К. «Прелюдія, fuga та варіація» op. 18 h-moll Сезара Франка: особливості виконавської інтерпретації. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали Міжнар. науково-теоретич. конф. молодих учених у 2 частинах. Ч. 1, м. Харків, 18–19 квітня 2024 р. Харків, 2024. С. 219-221.
27. Єрґієва К. І. «Музичне повідомлення» піаніста як результат єдності внутрішнього і зовнішнього у процесі фортепіанної гри. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2017. № 3. С. 154-159. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2017_3_34

- 28.Зеленін В. Симультанний образ музичного твору у професійному виконавстві музиканта-інструменталіста. *Науковий вісник* / упоряд. В. Г. Москаленко. Київ, 2005. Вип. 48 : Художня цілісність як феномен музичної творчості та виконавства. С. 280–287.
- 29.Зимогляд Н. Ю. Ціннісні орієнтири музичної творчості (на прикладі виконавських редакцій «Прелюдії, фуги і варіації» С. Франка). *Культура України*. 2016. Вип. 54. С. 55-65. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum_2016_54_7.
- 30.Касьяненко Л. Робота піаніста над фактурою. Навчальний посібник: 2-ге видання, доповн. Одеса : ПНПУ ім. К. Д. Ушинського, 2019. 217 с.
- 31.Катрич О. Поняття стильового “архетипу” в композиторській та виконавській творчості. *Київське музикознавство*. Київ, 1999. Вип.2 : Проблеми музичної інтерпретації. С. 124–130.
- 32.Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2000. 17 с.
- 33.Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 Київ, 1997. 19 с.
- 34.Коханик І. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Науковий вісник*. Київ, 2002. Вип. 20. : Музичний твір: проблема розуміння. С. 44–51.
- 35.Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації: навчальний посібник. Київ, 2013. 134 с. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-MoskalenkoLektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf>
- 36.Москаленко В. Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство*. 1998. Вип. 1. С. 87-93.
- 37.Салій В. Сутність художнього образу та особливості його прояву в музичному мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук* / ред.-

- упор. В. Ільницький, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич : Просвіт, 2013. №5. С. 126-133.
38. Сирятська Т. Артистична енергетика та її вплив на формування визначальних рис виконавського стилю. *Науковий вісник / упоряд. В. Г. Москаленко. Київ, 2005. Вип. 37 : Стиль музичної творчості : естетика, теорія, виконавство. С. 190–198.*
39. Сирятська Т. О. Виконавська інтерпретація в аспекті психології музиканта-артиста : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків, 2008. 18 с.
40. Тимофеева К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків, 2009. 18 с.
41. Чекан О. Е. Художній простір музичного твору: генеза та функціонування : автореф. дис... канд. мистецтвознав : 17.00.01. Київ, 1999. 17 с.
42. Чернявська М. Деякі особливості актуалізації виконавського інтонування фортепіанної фактури. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків 2015. Вип. 44. С. 128-140. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2015_44_13.*
43. Чжан Цзяохуа. Особливості фортепіанного виконання як інтонаційного явища. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : Київ, 2020. № 3. С. 255-259.*
44. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Навчальний посібник. Київ : «Заповіт», 1998. 367 с.