

К. Белікова

**«ПРЕЛЮДІЯ, ФУГА ТА ВАРІАЦІЯ» ОР. 18 Н-MOLL СЕЗАРА ФРАНКА:
ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

К. Bielikova

**“PRELUDE, FUGUE AND VARIATION” OP. 18 H-MOLL BY CÉSAR FRANCK:
PECULIARITIES OF PERFORMING INTERPRETATION**

До найвідоміших фортепіанних п'єс Сезара Франка належать «Прелюдія арія фінал», «Прелюдія хорал fuga» та «Прелюдія fuga та варіація», яка, хоча в оригінальній версії призначалася для органу, проте отримала значне визнання і в піаністичному середовищі. Цей твір, який має присвяту Камілю Сен-Сансу, цікавий, насамперед, новаторською інтерпретацією традиційного циклу прелюдія-фуга у стилі Й. С. Баха, межі якого розширені завдяки включенню жанру більш пізнього походження – варіації. Твір має тричастинну структуру та передбачає виконання без перерв, утворюючи єдиний монолітний цикл.

На сьогодні існує дві найбільш відомі фортепіанні транскрипції «Прелюдії, фуги та варіації» *op. 18* С. Франка, створені Гарольдом Бауером та Ігнацем Фрідманом. Частіше піаністи надають перевагу редакції Г. Бауера, Можливо, 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.

З-поміж багатьох виконавських версій «Прелюдії, фуги та варіації», створених відомими піаністами минулого і сучасності, зупинимось на інтерпретаціях Йорга Демуса та Сержіо Фіорентіно, кожна з яких розкриває нові образно-змістовні грані цієї музики.

В інтерпретації «Прелюдії, фуги та варіації» *op. 18 h-moll* Й. Демусом привертає увагу прагнення піаніста створити цілісну драматургічну лінію розвитку. Це досягається збереженням єдиної метро-ритмічної пульсації протягом всього твору. Піаніст уникає контрастних темпових змін між Прелюдією, Фугою та Варіацією, хоча як в оригінальному нотному тексті, так і в транскрипції Г. Бауера, для цих частин циклу наявні різні темпові ремарки (Прелюдія — *Andantino Cantabile*, зв'язка між прелюдією та фугою — *Lento*, Фуга — *Allegretto ma non troppo*, Варіація — *Andantino*).

Також у виконанні Прелюдії Й. Демусом слід відзначити прагнення максимально увиразнити кожну фразу, завдяки філігранному, м'якому, туше та виразному інтонуванню, яке досягається невеликими агогічними відхиленнями в межах фраз. За допомогою таких виконавських засобів виразності та знаходженню різноманітних градацій звучання в межах *pp-mp* тема Прелюдії звучить дуже камерно, і навіть у дещо відсторонено споглядальному ключі.

Зв'язка між Прелюдією та Фугою виконується піаністом доволі експресивно та навіть драматично. Й. Демус яскраво підкреслює контрастні зміни динаміки в межах кожної фрази, створюючи враження переключення реєстрів на органі.

Інтерпретація Фуги привертає увагу цікавими штриховими знахідками. Наприклад, при початковому проведенні теми виконавець спочатку робить зазначене в ремарці *legato*, проте вже у тт. 5-6 він чергує штрихи *legato* та *non legato*, відокремлюючи вісімки від половинної ноти. Такий спосіб інтонування зберігається протягом всіх проведень теми. Окрім цього, штрихове різноманіття, яке задіюється

піаністом, допомагає підкреслити певні інтонаційні звороти в мелодичних лініях окремих голосів фактури. Загальний динамічний план Фуґи спрямовується музикантом до кульмінації в кінці, а завершальні акорди звучать піднесено в динамічній градації *ff*.

На невеличкому затуханні звуку останнього акорду Фуґи, у досить піднесеному і навіть декламаційному характері розпочинається Варіація. Проте перед появою основної теми Прелюдії, динаміка іде на спад і ця тема звучить у тому ж динамічному нюансі, що і на початку твору. Слід зауважити, що означена динамічна градація зберігається піаністом майже незмінно до кінця цієї частини. Також у цій частині твору піаніст вносить певні корективи до редакції Г. Бауера, на якій, очевидно, він оснований. Зокрема, Й. Демус повторює залігований бас на початку Варіації (тт. 7–8 і подібні такти) та подвоєє мелодичну лінію основної теми в репрізі, виконуючи її в октавному викладенні. Такий творчий підхід до осмислення редакції може бути обумовлений тим, що Й. Демус поєднував у своїй діяльності як виконавство, так і композицію.

Інтерпретаційна версія «Прелюдії, фуґи та варіації» С. Франка, представлена Сержіо Фіорентіно, демонструє зовсім протилежний підхід до втілення художнього образу твору. На відміну від Й. Демуса, він грає дуже відсторонено, у спокійно-споглядальній манері. С. Фіорентіно чітко витримує темпову єдність, уникаючи *rubato* в межах фраз, і обмежується лише агогічними ремарками, вказаними Г. Бауером у нотному тексті. Також піаніст зберігає і певну єдність динамічного плану, майже весь час лишаючись у межах від витонченого *pp* до *mf* у певних кульмінаційних моментах.

Інтерпретуючи Прелюдію, С. Фіорентіно обирає помірний, стриманий темп, близький до *Andante*, який дозволяє йому рельєфніше виявити всі особливості голосоведення в багатоголосній фактурі. Означений спосіб репрезентації тематизму зберігається протягом всієї п'єси. Також музикант дещо переосмислює динамічний план, запропонований у транскрипції. У виконанні С. Фіорентіно відсутні виходи на яскраве звучання *f* та *più f*, а в тт. 28–29 виконавець змінює місцями пропонувані в нотах нюанси, граючи замість *p-f* — *f-p*.

Зв'язок між Прелюдією та Фуґою С. Фіорентіно трактує в зосередженому, емоційно-стриманому характері. На відміну від Й. Демуса, він сприймає пасажі не як відголоски попередньо зіграних акордів, а як їх безпосереднє продовження. *Lento* (зв'язка) плавно підводить до наступної частини — Фуґи, без суттєвої цезури між ними.

Фуґу С. Фіорентіно трактує у філософсько-зосередженому ключі. Піаніст обирає стриманий темп, майже не змінюючи його відносно до обраного ним на початку Прелюдії *Andante*. С. Фіорентіно витримує тему в одному штриховому нюансі (*legato*). Він зосереджується на яскравому виявленні тембрових особливостей звучання різних регістрів фортепіано, у яких проводиться тема та голоси, що її супроводжують. Також слід зауважити, що в цій частині виконавець знову дещо переосмислює динамічний план, запропонований у транскрипції, хоча загальний драматургічний розвиток, як і в Й. Демуса, спрямовується до фінального розділу, який звучить доволі яскраво порівняно до динамічної градації, яку він використовував попередньо. Таке інтерпретаційне вирішення динаміки дозволяє йому підкреслити значимість цієї кульмінації, яка сприймається як основна не тільки для Фуґи, але й для всього циклу загалом.

У Варіації С. Фіорентіно повертається до лірично-споглядального, зосередженого музичного образу, що був втілений ним у Прелюдії. Він знову зберігає єдність динамічного плану, уникаючи яскравих контрастів, проте роблячи невеликі *crescendo* та *diminuendo*, які дозволяють природніше розвиватися як кожній фразі, так тематизму загалом.

Отже, аналітичний розгляд виконавських версій «Прелюдії, фуґи та варіації» *op. 18 h-moll* С. Франка, представлених Й. Демусом та С. Фіорентіно, демонструє багатогранність образно-змістовного наповнення цієї музики. Й. Демус виявляє зосереджений, проте водночас доволі експресивний характер твору та, завдяки певним виконавським знахідкам (штрихове різноманіття у Фузі, підкреслено декламаційне виконання мелодичних фігурацій на початку Варіації і більш повнозвучному трактуванню фактури загалом), все-таки відсилає слухачів до специфіки органного звучання та виконавської традиції. На відміну від нього, С. Фіорентіно увиразнює філософсько-споглядальний аспект музичного образу, інтерпретуючи п'єсу в лірико-романтичному ключі.

А. Лошков

ФЕНОМЕН ОРНАМЕНТАЛЬНОСТІ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

A. Loshkov

THE PHENOMENON OF ORNAMENTALITY IN MUSICAL ART

Орнаментальність (лат. *ornamentum* — прикрашення) — явище, властиве будь-якому мистецтву різних історико-культурних епох. Етимологічно споріднені йому терміни («орнамент», «орнаментика»), маючи генетичні зв'язки передусім з декоративно-ужитковими різновидами художньої творчості, широко розповсюджені також і в інших мистецьких сферах, зокрема архітектури, графіці, живописі, хореографії, музиці тощо, а також літературі через «відкритість» та розповсюдженість вживання декоративних елементів орнаменту / орнаментики в тексті творів.

Пройшовши тривалий шлях історичного розвитку в культурі (від архаїки до сьогодення), та віддзеркалення в численних фольклорних та професійних, духовних та світських текстах, орнаментальність постає комунікативним феноменом, носієм накопиченої семантико-змістовної, аксіологічної та образно-художньої інформації, духовним символом і знаком національної пам'яті. Орнаментальність є репрезентацією складної системи уявлень про історичні, етноментальні та індивідуальні форми буття соціуму, тим самим демонструючи загальнозначущі, універсальні властивості. Мистецько-культурна значущість та функційна множинність окресленого явища (що не зводяться лише до декоративно-допоміжної), уможлиблює трактувати орнаментальність як особливий тип художнього мислення.

Особливу роль відіграє орнаментика, орнаментальність у музичній культурі й мистецтві, набуваючи специфічні риси і форми проявів, зокрема в музичному фольклорі, просторі академічної музики, позаакадемічній сфері, явищі музично-виконавської імпровізації, слугуючи маркером виразу креативної ініціативи, творчої фантазії та індивідуально-художнього самовираження виконавця.

Мистецтво музичної орнаментальності, орнаментики (або за іншим термінологічним ім'ям мелодичної фігурації, музичної мелізматики), до якого відносять