

11. Сулій Н. Українська церковна пісня як чинник формування християнського світогляду молоді (на матеріалі Господніх пісень львівського «Богогласника» 1850 р. Б.) / Н. Сулій // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. – № . – 2011. – С. 90–97.
12. Термінологічно-правописний порадник для богословів та редакторів богословських текстів. [Гол. ред. М. Петрович]. – Львів, 2005. – 130 с.
13. Франко І. Духовна й церковна поезія на Сході й на Заході: вступ до студій над «Богогласником» / І. Франко // Зібрання творів у 50-ти томах. – Т. 39. – Київ, 1983. – С. 126–143.

УДК 78.25

В. Ю. ГОЙСАК

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СУЧАСНОГО САКСОФОННОГО РЕПЕРТУАРУ (НА ПРИКЛАДІ «КАМЕРНОГО КОНЦЕРТИНО» Ж. ІБЕРА)

Статтю присвячено проблемі інтерпретації саксофонного репертуару на прикладі проведеного музикознавчого та інтерпретаторського аналізу «Камерного концертино» для саксофона з оркестром Ж. Ібера, зіставлення виконавських концепцій твору (А. Борнкамп, Т. Керкезос).

Ключові слова: саксофонне виконавство, репертуар для саксофона, виконавська інтерпретація, «Камерне концертино» Ж. Ібера.

В. Ю. ГОЙСАК

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СОВРЕМЕННОГО САКСОФОННОГО РЕПЕРТУАРА (НА ПРИМЕРЕ «КАМЕРНОГО КОНЦЕРТИНО» Ж. ІБЕРА)

Статья посвящена проблеме интерпретации саксофонного репертуара на примере проведенного музыковедческого и интерпретационного анализа «Камерного концертино» для саксофона с оркестром Ж. Ибера, сопоставления исполнительских концепций произведения (А Борнкамп, Т. Керкезос).

Ключевые слова: саксофонное исполнительство, репертуар для саксофона, исполнительская интерпретация, «Камерное концертино» Ж. Ибера.

V. U. HOISAK

INTERPRETATION OF MODERN SAXOPHONE REPERTOIRE (ON THE BASIS OF «CHAMBER CONCERTINO» BY J. IBER)

The article deals with the problem of interpretation of saxophone repertoire on the basis of the musical and interpretational analysis of Chamber Concertino for saxophone with the orchestra by J. Jibber along with the comparison of performing conceptions of this musical composition (A. Bornkamp, T. Kerkezos).

Key words: saxophone performance, saxophone repertoire, performing interpretation, «Chamber Concertino» by J. Iber.

Актуальність аналітико-інтерпретаційних розвідок зростає щодо творів, написаних із застосуванням модерної композиторської техніки, нерідко епатажної, спрямованої більшою мірою на інтелектуальні рефлексії, аніж на безпосередній емоційний відгук слухача.

Проблеми аналізу та інтерпретації інструментальної музики – фундаментальні напрями досліджень, представлені як у зарубіжному (М. Бонфельд [1], Р. Дюменгель, М. Михайлов [4], Л. Раабен [6] та інші), так і в українському (В. Задерацький, О. Козаренко, В. Москаленко [5] та інші) музикознавстві.

Мета статті – зробити спробу музикознавчого та інтерпретаторського аналізу «Камерного концертино» для саксофону з оркестром Ж. Ібера, оцінка якого іще не утвердилася в музикознавчій науці. Наукова новизна полягає у зосередженні уваги на музикознавчих аспектах інтерпретації твору, у зіставленні виконавських концепцій митців, що репрезентують французьку школу виконавства на саксофоні (А. Борнкамп, Т. Керкезос).

Вважаємо доцільним відзначити, що аналізований твір входить до програм випускників музичних училищ і консерваторій, звучить на міжнародних конкурсах виконавців-саксофоністів. Так, «Камерне концертино» звучало на Міжнародному конкурсі «Селмер-Париж в Україні» (Львів, 2005 р.), Міжнародному конкурсі саксофоністів ім. А. Сакса (Дінант, Бельгія, 2006 р., 2009 р.), III Міжнародному музичному конкурсі ім. Міхала Спісака у Демброві Горнічей (Польща, 2009 р.), у яких автор статті брав безпосередню участь.

Створення виконавської інтерпретації вимагає передусім аналізу історико-художнього контексту твору, особливостей музичного тексту, компаративного аналізу інтерпретаторських версій.

Жак Франсуа Ібер (Jacques Francois Ibert, 1890–1962) належав до першого покоління «незалежних» (так К. Семюель називав тих композиторів, хто свідомо відмовлявся дотримуватися будь-якої системи, а намагався довіряти інстинкту, натхненню, серцю) [8, с. 323–324].

Ж. Ібер навчався в Паризькій консерваторії у Г. Форе, А. Жедальжа і Е. Пессара; до 1914 року отримав нагороди з курсів гармонії, контрапункту і фуги, а в 1919 році – Римську премію за кантату «Поет і фея» («Le Poete et la fee»). У консерваторські роки він був близьким другом Д. Мійо, однак не зазнав впливу його творчості. Якщо проводити паралелі, то Ібера можна порівняти швидше з іншим французьким композитором – А. Русселем.

У 1920–1923 роках Ж. Ібер проживав у Римі. Одним з перших римських творів Ж. Ібера була «Балада Редінської тюрми» («Ballade de la geole de Reading», 1920 р.) за О. Уайльдом. Кращими творами композитора цього періоду є три симфонічні картини «Гавані» («Escala», 1922): «Рим – Палермо», «Туніс – Нефія» і «Валенсія». Ці ранні твори продовжують традиції К. Дебюссі, вирізняються імпресіоністською живописністю та багатством інструментування. Вони певною мірою є музичним мандрівним щоденником композитора, в якому відображені його враження від відвідин окремих міст Європи й Африки.

Серед творів композитора – концерт для віолончелі і духових (1925 р.); струнний квартет До мажор (1943 р.), тріо для скрипки, віолончелі та арфи (1944 р.); «Слизаветинська сюїта» (Suite Elisabethaine, 1944 р.) – неокласична фантазія на теми барокових композиторів елізаветинської епохи; балети «Любовні пригоди Юпітера» («Les Amours de Jupiter», 1946 р.) і «Мандрівний лицар» («Le Chevalier errant», 1950 р.), «Концертна симфонія» («Symphonie concertante») для гобоя і струнного оркестру (1949 р.) і «Луїсвільський концерт» («Louisville Concerto», 1954 р.).

Ж. Ібер створив низку творів для духових інструментів: концерт для флейти з оркестром (1934 р.), «Камерне концертино» для саксофона з оркестром (1939 р.), «Концертна симфонія» для гобоя і струнного оркестру (1949 р.), «Експромт» для труби і фортепіано (1951 р.). Менш відомі інші твори композитора: два «Рухи» для двох флейт, кларнета і фагота (1923 р.), «Леух» – сонатина для флейти і фортепіано (1924 р.), «Антракт» для флейти і гітари (1935 р.), «П'еса» для флейти соло (1936 р.) [8].

«Камерне концертино» («Concertino da camera») для саксофона з оркестром стало класикою саксофонної музики ХХ століття. З погляду стилю твір належить до неокласицизму, який протиставив романтизму, імпресіонізму й експресіонізму ясність конструкції і

стриманість, урівноваженість музичної мови, що повною мірою притаманне аналізованому твору Ж. Ібера. Неокласицизм яскраво представлений у музичній культурі Франції, зокрема у творчості композиторів «Шістки» [3; 7] та близьких до неї авторів (сюди зараховуємо і Ж. Ібера), а також у творчості І. Стравінського (у його «французьких» роботах).

Ж. Ібер – великий майстер музичного дивертисменту, музичного жарту, вишуканої ексцентриади. У випадку Концертино ексцентрика відсутня, а от вишуканість, довершеність цілого й відточеність деталей є питомою рисою твору. Незважаючи на яскраво виражений віртуозний характер, стрімкість руху, багатство гнучких гармонічних фігурацій у партії соліста, властивих багатьом інструментальним творам композитора, твір в цілому пройнятий світлим ліричним настроєм.

Важливим показником композиторського задуму є авторська назва твору. Як видається, обраний варіант жанру («концертино») відсилає до характерної тенденції ХХ століття – камеризації музичних жанрів, лаконічності вислову. Нетривалий і час звучання твору – близько 12 хвилин. Концертино демонструє таку характеристику, як відшліфованість деталей – одну з визначальних рис стилю творчого письма Ж. Ібера в цілому.

Як правило, жанр концерту асоціюється із тричастинністю (із загальним контрастним співвідношенням частин: швидко-повільно-швидко), однак у випадку Концертино формально є дві частини: перша типово швидка, а друга об'єднує в собі дві наступні частини «традиційного» концерту аттасо – повільну і швидкий фінал, що подекуди зустрічається у багаточастинних творах ХХ століття.

Для Ж. Ібера стиснення частин (масштабів) – один із засобів, що «працює» на генеральну мету, максимальну концентрованість думки, довершеність деталей та уникнення зайвого, що може перевантажити твір. Об'єднуючим чинником у цих частинах виступає образна, стилістична та навіть тематична єдність. У творі панує дві образні сфери: яскрава віртуозність та лірична кантилена, характер – то світло-ліричний, то жваво-життєрадісний. Речитатив на початку другої частини вносить деякий контраст у зосередженість та сумовито-філософську заангажованість, однак трагічне світовідчуття та Концертино Ж. Ібера – речі не сумісні.

Крайні частини Концертино (що служать обрамленням речитативу) блискуче розкривають технічні можливості інструмента, його звукові фарби. Між ними простежуються арки у стилістиці, фактурі, тематизмі, динаміці. Тематизм побудований на енергійних моторних мелодіях в поєднанні із гнучкими гармонічними фігураціями та іронічно-жартівливими поспівками. У мелодико-гармонічній діастематиці панує опора на кварто-квінтовість інтонаційного словника ХХ століття, а не на терцієвість класико-романтичної традиції. Координати жанру і стилю утворюють рівні, між якими і виявляється специфіка цього твору. Жанр виступає як своєрідний «класифікатор» типових емоцій, а композиторський стиль – як узагальнення авторської специфіки у використанні і трактуванні комплексу виражальних засобів.

Партія саксофона акцентує увагу слухача на виразних деталях загальної колористичної картини: відчувається близькість жанрових витоків тематизму з музикою К. Дебюссі (виникають асоціації з його «Післяполуденним відпочинком Фавна»), подекуди прямо, а подекуди опосередковано проступають джазові джерела. Отже, у Концертино відбувається засвоєння джазової стилістики і включення її до арсеналу мовно-музичних засобів академічної музики.

Так, приділяється увага ритмічному, тембровому і жанровому колориту, що близький до екзотики, яка розкривається крізь призму гри, театральності. До цього апелює тембр солюючого інструмента як типового джазового. У фактурі твору присутня також імпровізаційна манера письма, що теж є елементом джазового мислення. Довершене майстерне виконання солістом тільки посилює враження імпровізаційної легкості.

Можна припустити, що джазові мотиви тут, очевидно, не випадкові, адже ця оригінальна культура з 90-х років ХІХ ст. у своїх різних проявах (стиль кантрі, спірічуелс, блюз, регтайм та ін.) захоплювала композиторів Старого Світу, освоювалась у європейській музиці. Джаз приваблював особливою мелодикою (пентатонічними ходами, блюзовими

«сповзаннями» та «під'їздами»), специфічною гармонією, розкутістю ритму (синкопи, накладання різноманітних ритмічних сіток в різних голосах), імпровізаційною суттю, що дає можливість проявитися індивідуалізму музикантів, незвичному інструменталізму.

Про музичну ідею Концертино можемо вести мову як про гіпотезу, адже в опрацьованій літературі не знайдено публікацій, висловлювань самого композитора про твір, його виконавців тощо. Критерієм визначення семантичної ідеї твору виступає вибір Ж. Ібером класичної форми викладу, якій притаманна чітка смислова визначеність. А синкретизм жанру, інтонації, ритму, гармонії, фактури тощо, який дає цей сумісно виражений в звучанні виразовий ефект, будемо вважати ведучою семантичною ідеєю.

Перша частина (*Allegro con moto*) написана у тричастинній формі (А-В-А). Лаконічний вступ (8 т.) відкриває першу частину (А), яка у свою чергу, має риси двочастинної повторної побудови, не симетричного, а розвивального характеру (8+49). Тематизм представлений короткими енергійними моторними поспівками стрімкого характеру, які то злітають, то опускаються, то зупиняються на пролонгованих тривалостях. У мелодії проступають риси лінійної гармонії, як це характерно для композиторів «Шістки».

Останні 13 тактів є тутійним оркестровим завершенням, яке водночас підводить до другого розділу форми (В). У цьому розділі особливо яскраво відчувається мелодико-інтонаційна близькість із симфонічною творчістю К. Дебюссі, характер контрастний, яскраво-ліричний, з деяким відтінком «томільн». Наявні риси повторності: у цифрі 11 тема переходить в оркестр, а саксофон проводить звивисту мережку супроводу.

Особливість першої частини Концертино полягає у двоякому трактуванні початку репризи. Тематична реприза настає у цифрі 16, однак тема звучить тільки в оркестрі без участі соліста на приглушеній звучності *mp* і внаслідок цього не створює враження підсумкової репризності. А вже у цифрі 18 з'являється тематичне проведення у соліста, дещо гучніше (*mf*), якому передують двотактове заповільнення швидкості руху. Власне усе це в комплексі і надає звучанню підсумкового забарвлення. На підтвердження цієї версії вказує і відносна пропорційність першої та третьої частин, якщо відлік третьої вести від цифри 18, а не від 16. Реприза у цьому випадку статична. Заключний висхідний пасаж оркестру шістнадцятими створює арку із вступом та обрамляє частину.

Друга частина (*Larghetto – animato molto*) Концертино, як вказувалося вище, об'єднує в собі дві частини (другу і третю, якщо проводити паралель із традиційним концертом). Отже, власне «друга» частина – займає 54 такти. За жанром близька до речитативу вільної будови. У мелодії проступає опосередкована інтонаційна спорідненість із першою частиною, у фактурі оркестрового супроводу (акордовий виклад із низхідним спадаючим голосоведенням) можна відзначити асоціативну близькість із прелюдією мі мінор Ф. Шопена, однак якщо у творі Ф. Шопена велике значення трагічного світовідчуття, то в Ж. Ібера цього не відчувається.

Речитатив без перерви у звучанні переходить у «третю» фінальну частину із рисами сонатності. Від сонатної форми тут маємо 3 розділи – експозицію, розробку та репризу, а також дві тематичні сфери, які можуть слугувати мініатюрною головною та побічною партіями. Від концерту – принцип змагання між солістом та оркестром, що найповніше розкривається саме в цій частині, та каденція інструмента соло. Від традиційного фіналу – надзвичайно швидкий темп та технічна віртуозність, більша, аніж була у першій частині Концертино, і власне сама сонатна форма – як майже обов'язковий атрибут заключної частини крупного музичного твору.

Отже, в «Камерному концертино» присутні всі типові складники традиційного концерту для інструмента з оркестром, однак інтерпретовані композитором у надзвичайно мініатюрному вигляді, який дозволяє особливо прискіпливо відшліфувати деталі музичної тканини. У цьому і виражаються найбільш суттєві особливості втілення композитором музичної ідеї.

«Камерне концертино» звучить у програмах як музичних училищ і консерваторій, так і виконавських конкурсів міжнародного класу. Така «універсальність» твору підкреслює його мистецьку вартість, оскільки дозволяє показати різні рівні володіння інструментом та щаблі осягнення виконавської майстерності. На кожному із цих рівнів залишаються більші чи менші «резерви до вдосконалення», оскільки твір є доволі складним насамперед у технічному плані. Коротко охарактеризуємо основні виконавські особливості Концертино.

Вирішуючи завдання інтерпретаторського аналізу, будемо опиратися на позицію В. Москаленка, який виділяє дві форми енергетики руху композиторської думки: художнє збагачення тексту музичного твору; художнє відтворення тексту музичного твору [5]. Тому в музичному мисленні інтерпретатора це буде ідея-симбіоз, яка представляє ведучі смислові начала «твору композитора» та власну позицію інтерпретатора [2].

Спосіб фіксації музичної думки композитора як «застиглий» у нотній графіці провокує включання творчої виконавської ініціативи, нотний текст стає основою для формування певного стильового сплаву думки композитора з думкою виконавця.

Щодо графічного малюнку нотного тексту Концертино, то твір виділяється відточеністю запису та художньою інформативністю. Можна висловити припущення, що Ж. Ібер, з одного боку, намагався знайти відповідні засоби викладу музичної тканини, з іншого – відшліфувати деталі нотного запису, щоби запобігти небажаних інтерпретаційних відхилень.

Враховуючи технічний рівень досконалості саксофона на час написання твору, припускаємо думку, що Ж. Ібер добре знав можливості інструмента і, зваживши на його недосконалі сторони, створив віртуозну музику, завдяки якій виконавці, долаючи складні технічні комбінації, мають можливість удосконалювати свою майстерність та демонструвати шедеври виконавства. Тому вищевказані характеристики дозволяють трактувати аналізований твір як важливу ланку в еволюційному процесі саксофонного виконавства.

Щодо зіставлення різних інтерпретаторських варіантів твору, важливим чинником виступає врахування приналежності виконавців до різних виконавських шкіл та традицій. Найбільш яскравою і значущою у Західній Європі є французька виконавська школа, оскільки духові інструменти займають в культурному житті країни важливе місце, а музика французьких композиторів для духових інструментів, глибоко чуттєва, емоційно піднесена, мелодійна і гармонійно барвиста, відображає кращі риси французької національної культури. Сучасну французьку виконавську школу відзначають строгість і вишуканість манери гри. Так, до кращих саксофоністів світу належить Жан-Марі Лондейкс, відомий своїми концертами в СРСР (1970 р.), зокрема першим виконанням «Камерного концертино» Ж. Ібера [8].

Характеризуючи французьку манеру гри, дослідники констатують, що звучання інструмента включає різноманітні темброві відтінки (світле, яскраве, повне, об'ємне, «польотне» – основні характеристики, властиві класичному звучанню), глибоке проникливе вібрато. У традиції французької школи виконання позбавлене штучності, надуманості є природним у тембровій палітрі, у фразуванні мелодій та віртуозних побудов.

Проілюструємо наведено на прикладі Концертино. Технічний аспект виконавських проблем твору органічно пов'язаний із художнім, який полягає у відтворенні авторського задуму камерності, мініатюризму, легкості. Ці два рівні існують умовно диференційовано, однак недотримання їх балансу веде до втрати художньої цілісності. Цю проблему ілюструють проаналізовані нами в аудіозаписах виконавські версії «Камерного концертино» із солістами А. Борнкампом (Arno Bornkamp) [10] і Т Керкезосом (Theodore Kerkezos) [11].

Голландський саксофоніст Арно Борнкамп (1959 р.н.) є зразком сучасного віртуоза, який однаково природно чувається як у традиційному, так і в сучасному репертуарі. А. Борнкамп закінчив Амстердамську консерваторію, навчався у професорів Паризької консерваторії D. Deffayet і Dj. Marie Londeix, завоював велику кількість нагород та концертував у багатьох країнах світу [10].

Виконання «Камерного концертино» Ж. Ібера стало дебютним виступом А. Борнкампа у Римі в 1982 р. На сьогодні він зіграв більше, ніж 250 концертів з оркестрами у всьому світі, включаючи до програми як відомі твори для саксофона, так і концерти, що були написані спеціально для нього. А. Борнкамп веде активну творчу діяльність (концерти, фестивалі, майстер-класи, лекції) в Європі, США, Південній Америці, на Далекому Сході. У 2001 р. виконавець виступив в Україні на фестивалі «Гранди мистецтв у Києві».

Митець проводить постійні міжнародні майстер-класи у консерваторії Амстердама, веде літню школу саксофона у Німеччині (Laubach) та викладає в університеті (Université d'ÉtéEuropéenne) у Гар (Франція). Він є мистецьким директором 7-го Міжнародного тижня

саксофона (7-th International Saxophone Week), який проводиться щороку в Амстердамській консерваторії.

Ще одним вихованцем французької школи є грецький саксофоніст Теодорос Керкезос, який закінчив Афінську консерваторію та продовжив навчання у Парижі. Він – лауреат багатьох міжнародних конкурсів, виступає з ведучими європейськими оркестрами (Лондонським філармонічним, Берлінським симфонічним, оркестром Петербурзької філармонії та іншими) [11].

Сьогодні він – професор Афінської консерваторії, виступає з майстер-класами у багатьох консерваторіях та музичних академіях Європи і США. Він є засновником (1992 р.) і незмінним керівником ансамблю саксофоністів в Піреа (Афіни), який успішно співпрацює з відомими сучасними композиторами, бере участь у міжнародних та європейських фестивалях в Італії, Франції, Росії, гастролує з концертами у відомих концертних залах Європи. Музикант володіє усім репертуаром для саксофона з оркестром, однак більше тягє до класичного.

Представлення творчих постатей виконавців, аналіз виконуваного ними репертуару дозволяє зробити наступний висновок: А. Борнкампа можемо трактувати як типового «класичного» представника французької школи, а Т. Керкезоса – як такого, що поєднав французькі традиції з афінською виконавською школою.

Щодо виконання Концертино, на нашу думку, у А. Борнкампа – це доволі вірцеве «класичне» трактування Концертино, у Т. Керкезоса – більш «романтичний» варіант інтерпретації. Підставою для цього виступає відмінність у використанні основних виконавських засобів музичної виразності. Так, у А. Борнкампа фактура Концертино трактується з тенденцією до монолітності, смислового зближення її елементів. Втім, це не протирічить відчуттю властивої музичному матеріалу фактурно-смислової об'ємності. Навпаки, у Т. Керкезоса фактура музичного матеріалу трактується з тенденцією до внутрішнього розшарування фактурної вертикалі. Відповідно, у другому випадку підсилюється контрастність, інтонаційне протиріччя у вертикальній взаємодії фактурних голосів і планів. Художнє та технічне виконання А. Борнкампа – практично бездоганне; у Т. Керкезоса звертає на себе увагу фразування, яке є замало рельєфним та природним.

Метр у цьому творі становить «каркас» і необхідну передумову усього примхливого, синкопованого та неймовірно різноманітного у ритмічному плані звучання твору. У А. Борнкампа відчуття метра практично бездоганне, метр «пульсує» в жилах виконавця, оркестрантів та слухачів. Метр у Т. Керкезоса – явище у певному сенсі штучне, створюється враження, ніби загальне виконання дещо «кульгає», виникає парадоксальне явище: чим більше докладається зусиль до метричної точності – тим більше втрачає загальне виконання. Щодо питання темпу виконання (як показника майстерності виконавця), то у А. Борнкампа він швидший, а у Т. Керкезоса – дещо повільніший, що може бути пов'язане із рівнем технічної майстерності виконавця або дещо «романтизованою» тенденцією трактування твору.

Виконання А. Борнкампа створює враження неймовірної легкості, мініатюрності й довершеності усіх деталей – що, власне, і відображує генеральну композиторську ідею цього твору. Виконання Т. Керкезоса – дещо «масивніше», в ньому втрачається відчуття легкості та імпровізаційності.

Отже, вивчення ролі композиторської спадщини Ж. Ібера в саксофонному репертуарі, дослідження тексту «Камерного концертино», порівняння різних виконавських версій дає підстави трактувати твір як класичний взірець саксофонної музики ХХ століття. Аналіз виконавських проблем твору дозволяє висунути гіпотезу, що Ж. Ібер, який добре знав інструмент, його тогочасні можливості та недосконалі сторони, створив цей віртуозний твір «на перспективу», завдяки якій виконавці мають можливість удосконалювати свою майстерність.

Компаративний аналіз виконання твору А. Борнкампом та Т. Керкезосом дозволяє підкреслити індивідуальну специфіку музично-виконавської техніки саксофоніста,

стверджувати, що інтерпретаційний варіант озвучення художнього тексту є багатовимірним процесом підготовки твору до його народження на сцені і зумовлений багатоаспектністю виконавських підходів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бонфельд М. Анализ музыкального произведения: структуры tonальной музыки: Учеб. пособие : в 2 ч. / М. Бонфельд. – М. : ВЛАДОС, 2003. – Ч. I. – 256 с.
2. Корыхалова Н. Интерпретация музыки / Н. Корыхалова. – Л. : Музыка, 1979. – 208 с.
3. Куницкая Р. Французские композиторы XX века / Р. Куницкая. – М. : Сов. композитор, 1990. – 208 с.
4. Михайлов М. Стиль в музыке: Исследование / М. Михайлов. – Л. : Музыка, 1981. – 264 с.
5. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблемам анализа). Исследование. – К. : Изд-во Киев. гос. конс., 1994. – 157 с.
6. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки / Л. Раабен. – Л. : Сов. композитор, 1986. – 198 с.
7. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века, 2 изд. / Г. Шнеерсон – М., 1970. – 258 с.
8. Samuel C. Entretien avec Olivier Messiaen. – Paris: Belfond, 1967. – 142 с.
9. http://enc-dic.com/enc_music/Iber-ZH-2886.html
10. <http://www.arnobornkamp.nl>
11. <http://www.kerkezos.gr>

УДК 78 (477)

О. Й. ДЕДЮ

ХУДОЖНЬО-МИСТЕЦЬКІ АНАЛОГІЇ ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ ЮЛІУША СЛОВАЦЬКОГО ТА ФРИДЕРИКА ШОПЕНА

У статті проаналізовано художньо-мистецькі та життєві аналогії двох польських геніїв – Юліуша Словацького та Фридерика Шопена. На ряді прикладів показано спорідненість їхнього художньо-образного мислення. Звернено увагу на особливий ліризм поетичних та музичних творів польських митців і їхній вплив на слухачів.

Ключові слова: Юліуш Словацький, Фридерик Шопен, музика, поезія, лірика, творчість.

О. И. ДЕДЮ

ХУДОЖЕСТВЕННО-ТВОРЧЕСКИЕ АНАЛОГИИ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ЮЛИУША СЛОВАЦКОГО И ФРИДЕРИКА ШОПЕНА

В статье проанализированы художественно-творческие и жизненные аналогии двух польских гениев – Юлиуша Словацкого и Фридерика Шопена. На некоторых примерах освещено сходство их художественно-образного мышления. Обращено внимание на особенный лиризм поэтических и музыкальных произведений польских деятелей и их влияние на слушателей.

Ключевые слова: Юлиуш Словацкий, Фридерик Шопен, музыка, поэзия, лирика, творчество.