

СПЕЦИФІКА ВИКОНАВСЬКОГО ОСМИСЛЕННЯ РАДУ ЛУПУ «КОНЦЕРТУ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ» ТА «РАПСОДІЇ В СТИЛІ БЛЮЗ» ДЖОРДЖА ГЕРШВІНА

Р. В. Ніколенко

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
 nikolenko.roksana@gmail.com

R. Nikolenko

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-4538-2095>

Р. В. Ніколенко. Специфіка виконавського осмислення Раду Лупу «Концерту для фортепіано з оркестром» та «Рапсодії в стилі блюз» Джорджа Гершвіна

На основі музикознавчого аналізу виконавського прочитання «Рапсодії в стилі блюз» та «Концерту для фортепіано з оркестром» Дж. Гершвіна, здійсненого румунським піаністом Раду Лупу, виявлено певні аспекти його індивідуального виконавського стилю та принципи виконавського втілення цієї музики. Визначено, що в процесі інтерпретації означених творів піаніст прагне точно передати особливості їхньої стилістики й образно-змістовне наповнення. Цьому сприяє як точне дотримання всіх авторських ремарок, зазначених у партитурі, так і внесення незначних коректив до оригінального нотного тексту фортепіанної партії в сольних фрагментах. Такий творчий підхід, у сукупності з гнучкою агогікою та динамікою, дозволяє внести в розвиток тематичного матеріалу творів елемент quasi-імпровізаційності, доречної в контексті джазової стилістики. Також у статті виявлено принципи ансамблевої взаємодії піаніста з оркестром.

Ключові слова: індивідуальний виконавський стиль, Раду Лупу, Дж. Гершвін, виконавське прочитання, ансамблева взаємодія.

R. Nikolenko. Specificity of Radu Lupu's performance interpretation of George Gershwin's "Concerto in F" and "Rhapsody in Blue"

The relevance of the article. The performing activities of the outstanding Romanian pianist Radu Lupu aroused considerable interest in the music community during his lifetime. His stage presence and philosophy-focused depth of performance gave the musician a unique mystique and even charm. After the pianist's death, this interest continues, as evidenced by the release of a CD series entitled "Radu Lupu Live" and a number of academic studies devoted to the study of his creative work.

The purpose of the article is to identify the distinctive features of R. Lupu's interpretation of G. Gershwin's

works and to reveal the performance approaches to this music. Because understanding how the pianist represents music that goes beyond the classical-romantic era contributes to a more detailed study and revelation of new aspects of his performing style.

The methodology is based on an integrative approach. The following approaches proved to be key ones: inductive, deductive, comparative, analytical, and structural-functional.

The results. In interpreting Gershwin's Rhapsody in Blue and Concerto in F, the pianist strives to accurately convey the peculiarities of their style, figurative and substantive content. This is facilitated by both strict adherence to all the author's remarks indicated in the score and minor adjustments to the original musical text in the solo fragments of the works in consideration. This creative approach, combined with flexible agogics and dynamics, allows for adding an element of quasi-improvisation to the development of the thematic material of the works, which is appropriate in the context of jazz stylistics.

Conclusions. The analyzed interpretation of Rhapsody in Blue and Concerto in F demonstrate R. Lupu's mastery as an ensemble participant. He uses all the solo episodes as a chance for some bright creative self-expression, and in the tutti sections R. Lupu clearly follows the overall logic of how the performance dramaturgy develops. As a result, the piano part does not come to the fore here, but is perceived only as one of the voices of the orchestra. It is also worth noting the pianist's masterful use of the piano's sound palette, which allows him to emphasize the peculiarities of the timbral coloring of different registers and differentiate the layers of polyphonic texture.

The practical significance. The material of the article can be used in subsequent studies of the characteristics of R. Lupu's individual performing style, as well as in courses that examine issues of performance interpretation and contemporary trends in piano performance art.

Keywords: individual performing style, Radu Lupu, G. Gershwin, interpretation, ensemble interaction.

Актуальність теми дослідження. Виконавська діяльність видатного румунського піаніста Раду Лупу (Radu Lupu) (1945–2022) за життя митця викликала значний інтерес музичної спільноти. Його екстраординарний спосіб триматися на сцені, пов'язаний із використанням звичайного стільця зі спинкою замість традиційної для багатьох виконавців фортепіанної банкетки, та філософсько-зосереджена манера виконання надавали музикантові ампулу своєрідної таємничості й навіть шарму. Після смерті піаніста цей інтерес не згасає, свідченням чого є вихід протягом 2023–2024 рр. серії CD-альбомів під назвою *Radu Lupu Live*, а також кілька наукових розвідок, присвячених вивченню його творчої діяльності.

Постановка проблеми. Певної своєрідності виконавському образу Раду Лупу надавали і його репертуарні вподобання. У фокусі уваги митця здебільшого перебували опуси австрійських та німецьких композиторів XVIII–XIX сторіч: В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса. Однак, якщо специфіку виконавської репрезентації Р. Лупу творів означених митців уже певною мірою висвітлено в музикознавчих дослідженнях, то питання щодо визначення особливостей інтерпретації музикантом творів інших авторів нині ще лишається відкритим.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наразі в музикознавстві наявні наукові праці, у яких висвітлюються окремі аспекти виконавського стилю Р. Лупу. При цьому дослідники зазвичай обмежуються аналітичними розвідками, у яких його виконавські прочитання п'єс певних композиторів порівнюються з інтерпретаціями інших піаністів. В означеному контексті варто назвати декілька праць. У статті румунських музикознавців С. Швана та С. Драгулін (Shwan & Drăgulin, 2021) виконавські прочитання Рапсодій оп. 79 Й. Брамса, створені Р. Лупу, зіставляються з інтерпретаціями, здійсненими Мюррейем Перайєю та Мартою Аргеріх. Характеризуючи виконавську манеру музиканта, науковці зазначають, що «обдарований широким світоглядом та оригінальними ідеями, Раду Лупу дотримує власних правил у побудові музичного дискурсу. Він поважає вказівки композитора в

партитурі, асимілює написану музику і виконує її в цілком особистій манері» (там само, р. 319). В інших дослідженнях, які мають більш узагальнюючий характер, музикознавці доволі побіжно торкаються питання особливостей виконавського стилю Р. Лупу, порівнюючи його інтерпретації Інтермецо оп. 117 №1 Й. Брамса (Scott, 2013) та фортепіанної сонати D 959 Ф. Шуберта (Hatten, 1993) з виконавськими прочитаннями багатьох інших піаністів.

Іншим джерелом інформації, яке може стати своєрідним підґрунтям для подальшого наукового досягнення творчої діяльності Р. Лупу, є численні рецензії на його концертні виступи та CD-альбоми. У них зазвичай підкреслюється незвичність артистичного образу музиканта та його майстерність володіння усіма найтоншими барвами звучання інструмента. Зокрема, наведемо слова американського музичного критика Алекса Росса, який зазначає: «Складно описати, що саме відбувається, коли пальці Раду Лупу торкаються клавіш фортепіано. Немає ефектних жестів, вражаючих технічних подвигів, сенсаційних інтерпретацій. Жодна велична особистість не нав'язує музику слухачеві. Спочатку фортепіано видає неймовірно красивий тон; поодинокі лінії або широкі інтервали набувають сяйного блиску. Далі йдуть тонкі динамічні відтінки, прозорі внутрішні голоси, витончені ритми та мелодійні фрази — і більше нічого, або щось надзвичайно схоже на саму музику» (Ross, 1996, р. 14). Однак, зауважимо, що хоча в наведених наукових та музично-критичних джерелах наявні цікаві спостереження щодо специфіки манери гри Р. Лупу, проте в них не відображено вповні всіх нюансів виконавського стилю митця.

Також доцільним у ракурсі проблематики статті виявляється звернення й до праці, яка безпосередньо не пов'язана з вивченням музикознавчих аспектів виконавської діяльності піаніста, однак демонструє беззаперечну художньо-мистецьку цінність його творчості. Це книга Г. Шоу *Keep Mozart in Mind* (Shaw, 2003), присвячена дослідженню впливу музики В. А. Моцарта на когнітивні функції людини. Цікавим є те, що для здійснення експерименту науковці обрали саме запис сонати D-dur (K. 488) для двох фортепіано у виконанні Раду Лупу та Мюррея Перайї. Означений факт опосередковано свідчить

про визнання цього виконавського прочитання як своєрідного звукового еталону моцартівської музики.

Окремий блок наукових праць, слухних у ракурсі теми нашої розвідки, становлять монографії Д. Шиффа (Schiff, 1997) та Г. Поллака (Pollack, 2006), у яких розкриваються принципи формоутворення гершвінівських опусів. Ці дослідження дозволяють здійснити коректний музикознавчий аналіз виконавських прочитань «Рапсодії в стилі блюз» та «Концерту для фортепіано з оркестром».

Мета статті. Цікавим музикознавчим питанням, яке досі лишалось поза увагою, виявляється те, як Р. Лупу трактує музику митців ХХ ст., зокрема Дж. Гершвіна, у композиторському стилі якого гармонійно поєдналися елементи академічної та джазової музичних традицій. У зв'язку із зазначеною проблематикою доцільно визначити особливості виконавської інтерпретації піаністом творів Дж. Гершвіна, які наявні в його репертуарі. Адже розуміння того як Р. Лупу репрезентує музику, що виходить за межі класико-романтичної доби, сприяє детальнішому дослідженню та розкриттю нових аспектів його виконавського стилю.

Виклад основного матеріалу дослідження. У репертуарі Р. Лупу творчий доробок Дж. Гершвіна представлений виключно двома творами для фортепіано та оркестру: «Рапсодією в стилі блюз» (*Rhapsody in blue*) і «Концертом для фортепіано з оркестром» (*Concerto in F*). Оскільки означені опуси надають можливість піаністу виявити різні грані виконавської майстерності й незмінно привертають увагу широкого кола слухачів завдяки яскравому тематичному матеріалу та віртуозності, вибір Р. Лупу видається цілком закономірним.

Запис «Рапсодії в стилі блюз» та «Концерту для фортепіано з оркестром» належить до початкового етапу виконавської кар'єри Р. Лупу та був здійснений із симфонічним оркестром Франкфуртського радіо під керівництвом американського диригента Діна Діксона (Dean Dixon) у березні 1973 р. (Classical Pianists, 2020). Варто відзначити, що запис, який розглядається, донедавна вважався раритетним, адже початково існував як радіобродкаст (Classical Pianists, 2020).

який поширився в інтернет-мережі на платформі YouTube (ADGO, 2016). Згодом у 2024 р. звукозаписувальна компанія Doremi Records офіційно випустила його на CD, включивши до 5-го альбому серії *Radu Lupu Live* (NaxosDirect, n.d.).

У виконавському прочитанні «Рапсодії в стилі блюз» Р. Лупу та Д. Діксоном привертають увагу гранична ясність та чіткість вибудови виконавської драматургії твору. Завдяки рельєфному увиразненню образно-змістовної й мелодико-інтонаційної специфіки доволі різнопланового тематичного матеріалу, кожен розділ форми є ясно виокремленим один від одного. Водночас, попри своєрідну калейдоскопічність та контрастність музичних образів, у виконавському прочитанні відчувається прагнення музикантів побудувати єдину наскрізну лінію розвитку, спрямовану до коди. Структурованості форми «Рапсодії в стилі блюз» сприяє також уважне ставлення інтерпретаторів до усіх темпових ремарок, що надає можливість майстерно організувати становлення та розвиток тематичного матеріалу твору в музичному часопросторі.

Іншою визначальною особливістю виконавського прочитання «Рапсодії в стилі блюз», що розглядається, є цікаві агогічні рішення, які дозволяють підкреслити джазовий колорит твору. У цьому сенсі показовим є початок «Рапсодії» зі знаменитим глісандо кларнета, яке виконується у вільній, імпровізаційній манері: після виразного інтонування початкової трелі звучить стрімкий висхідний пасаж, останні звуки якого маркуються кларнетистом та плавно підводять до викладення подальшого тематичного матеріалу першої теми (Ritornello theme за Д. Шиффом). Загалом інтерпретація цієї теми відзначена увагою до найтонших нюансів партитури. У всіх групах оркестру спостерігається чітке дотримання штрихових ремарок, що сприяє яскравому виявленню синкоп та надає виконанню внутрішнього свінгового метроритмічного відчуття. Виразною тут є і меланхолійно-задумлива (ремарка *tranquillo*) «репліка» фортепіано, що звучить після яскравого проведення тематизму в партії труби та підводить до тутійного викладу першої теми (3 цифра партитури).

Далі (4 цифра партитури) звучить перше фортепіанне соло, на якому слід зупинитися окремо.

Виконуючи його, Р. Лупу активно задіює невеликі *rubato*, які дозволяють чіткіше підкреслити зміну тематичного матеріалу. Показовим у цьому сенсі є підхід до першого розділу соло (два такти до літери А в партитурі), у якому піаніст виконує динамічний спад та невелике *rallentando*. Також варто звернути увагу й на специфіку трактування початку означеного розділу соло (тт. 30–32), де піаніст за допомогою мікроцезур дещо виокремлює бас на першій долі такту від подальшого висхідного пасажу. Подібне виконавське рішення спостерігається й при повторному проведенні цього ж елементу тематичного матеріалу в завершальному розділі соло (літера В у партитурі), що сприяє створенню своєрідної композиційно-драматургічної єдності.

Окрім того, в інтерпретації румунським піаністом першого фортепіанного соло привертає увагу філігранність фразування, яка досягається завдяки мікродинаміці та мікроагогічним відхиленням у межах фраз. Такі виконавські знахідки надають Р. Лупу можливість підкреслити інтонаційну виразність, підпорядкувати розвиток кожної окремої фрази єдиній лінії становлення музичної думки й водночас створити ефект *quasi*-імпровізаційності музичного висловлювання.

Ще одним цікавим виконавським рішенням є виявлення темброво-обертонних барв звучання інструмента завдяки використанню різних видів туше та динамічних відтінків. Яскравим прикладом слугують початкові такти першого фортепіанного соло, яке ми розглядаємо. У них музикант виразно інтонує мелодичну лінію в партії правої руки, виконуючи її м'яким туше, яке досягається грою подушечками пальців і, у сукупності з тихою динамічною градацією, сприяє увиразненню легкого, світлого тембрального колориту першої-другої октав. При цьому супровід у басовому регістрі в партії лівої руки грається більш зібраним чітким туше й звучить приглушено, матово.

Подібне виконавське рішення можна спостерігати і в інтерпретації Р. Лупу тематичного матеріалу *Ritornello theme*, елементи якого також наявні в першому фортепіанному соло «Рапсодії в стилі блюз». Філігранно виконуючи висхідний пасаж (який попередньо був репрезентований

у партії кларнета) легким, зібраним туше, виконавець підкреслює три його останні звуки за допомогою штриха *marcato* та робить на них невелике *ritenuto*. Також інтерпретатор дещо відходить від динамічної градації, оскільки, на відміну від позначеного в партитурі *crescendo*, виконує ледь помітне *diminuendo* в кінці пасажу. Такий спосіб трактування динаміки дозволяє продовжити подальший виклад першої теми м'яким та водночас світлим звуком. До того ж майстерність володіння темброво-звуковою палітрою звучання фортепіано надає Р. Лупу можливість диференціювати різні голоси фактури, зокрема увиразнити підголоски в середньому та нижньому регістрах. Прикладом можуть слугувати тт. 48–53 (ремарка *tranquillo*), у яких піаніст виразно інтонує хроматичний низхідний хід у басовому регістрі, виявляючи його насичений, м'який тембр.

Після першого фортепіанного соло Р. Лупу дещо відступає на другий план, підпорядковуючи окремі яскраві фортепіанні «репліки» загальному розвитку оркестрової фактури. У результаті цього фортепіанна партія надзвичайно органічно взаємодіє з іншими групами інструментів та сприймається як один із голосів оркестру. Надалі під час спільної гри з оркестром піаніст також здебільшого не прагне виокремлювати фортепіанну партію як головну чи першочергову. Певним виключенням у цьому сенсі є проведення третьої теми «Рапсодії в стилі блюз» — *The Stride theme*, де партія фортепіано доповнює оркестрову яскравими акцентами на синкопи та блискучими віртуозними пасажами, насиченими стрибками на різні інтервали. Цікавою в цьому контексті є також інтерпретація репризи *The Stride theme*, де завдяки посиленню синкоп у партії мідних духових звучанням маркатованих акордів у партії фортепіано та мікрорубато в мелодичних голосах оркестру виникає виразний ефект метроритмічного внутрішнього руху, свінгування.

Слід зазначити, що, на відміну від ансамблевих епізодів, фортепіанні соло переважно трактуються Р. Лупу як можливість для максимального вільного творчого самовираження, яке є неабияк доречним у контексті стилістики твору. Показовим є наступне фортепіанне соло (18 цифра

партитури), у якому музикант завдяки невеликій купюрі (з 226 по 246 тт.) об'єднує друге та третє соло «Рапсодії в стилі блюз» у єдине ціле, створюючи великий сольний фрагмент. У результаті такого виконавського рішення в певному сенсі посилюється значущість фортепіанної партії в загальній драматургії твору й роль соліста, відповідно, також зростає.

В інтерпретації Р. Лупу означеного сольного фрагмента виокремимо ключові моменти, які сприяють кращому розумінню сутності інтерпретаційного підходу митця до музики Дж. Гершвіна і розкривають специфіку його виконавського стилю. Відзначимо більшу свободу в трактуванні оригінального нотного тексту, що, однак, не йде всупереч джазовій стилістиці, а сприймається як прояв своєрідної імпровізаційності. Намагаючись створити ефект безпосередності музичного висловлювання, що виникає немовби під впливом хвилинного натхнення, піаніст додає віртуозний стрімкий висхідний пасаж, який плавно підводить до акордового проведення тематичного матеріалу першої теми «Рапсодії» (Ritornello theme). Таке виконавське рішення, на нашу думку, є доволі доречним, адже завдяки додаванню пасажу перед появою основного тематичного матеріалу першої теми виникає своєрідна смислова арка з початком твору, а саме кларнетовим соло.

Іншим прикладом творчого трактування нотного тексту у виконавській інтерпретації румунського піаніста цього великого сольного фрагмента є додавання форшлагів до окремих нот мелодичної лінії скерцозної четвертої теми «Рапсодії» — the Shuffle theme, яка проводиться в басовому регістрі фортепіано (25-та цифра партитури). Також зауважимо й незначне переосмислення Р. Лупу динамічних нюансів, позначених у нотному тексті. Зокрема, піаніст постійно чергує тихе та яскравіше нюансування, що дозволяє підкреслити контрастність тематичного матеріалу й вибудувати таким чином цілісну виконавсько-драматургічну лінію.

У великому сольному фрагменті, що розглядається, наявні й цікаві темброво-динамічні знахідки, котрі, як і в попередньому фортепіанному соло, надають музиканту можливість виразніше диференціювати окремі пласти

фактури та виявити темброво-виражальні можливості фортепіанних регістрів. Разом із тим це дозволяє досягти на інструменті ефекту оркестровості: відтворювати специфіку тутійного звучання в наповнених, повнозвучних акордах або ж увиразнити насичений, глибокий, майже віолончельний тембр у басовому регістрі. Проте, попри індивідуальне трактування динамічного плану та мелодичної лінії, Р. Лупу чітко дотримує усіх темпових та агогічних ремарок, що сприяє точності втілення композиторського задуму й дозволяє рельєфно показати зміну музичних образів.

На завершення аналітичного нарису виконавського прочитання «Рапсодії в стилі блюз», здійсненого Р. Лупу, зупинимось на останньому фортепіанному соло, яке основане на тематичному матеріалі п'ятої теми — the Love theme, та за своєю функцією в загальній композиційній будові твору сприймається як каденція соліста. У цьому розділі форми «Рапсодії» піаніст уже не переосмислює нотний текст. Він точно виконує всі crescendo і diminuendo в межах фраз, підкреслюючи їхню експресивність. Також інтерпретатор дотримує агогічних переключень, передбачених ремарками в нотному тексті, плавно переходячи від світлої, лірично піднесеної «the Love theme» до токатного тематичного матеріалу. Наприкінці соло піаніст яскравим, бравурним пасажом підводить до оркестрового викладу тематичного матеріалу коди та в подальшому трактує фортепіанну партію в гармонійній єдності з оркестровою, як це спостерігалось й в інших ансамблевих фрагментах твору.

Дещо схожим підходом до виконавського прочитання гершвінівської музики відзначена й інтерпретація Р. Лупу та Д. Діксоном «Концерту для фортепіано з оркестром». У ньому також простежуються уважне ставлення до всіх деталей оркестрової партитури та продуманість загальної драматургічної лінії розвитку тричастинного циклу, що в сукупності сприяє точному відтворенню композиторського задуму твору. Вибудовуючи «Концерт» як єдине драматургічне ціле, інтерпретатори яскраво виявляють специфіку музичних образів, утілених композитором у кожній із частин, підкреслюючи їхні взаємодію і контраст. Зокрема, завдяки значним

цезурам, виконавці дещо виокремлюють другу частину від першої та третьої, перетворюючи її на ліричний центр циклу. Схожим тут є і трактування піаністом функції фортепіанної партії, що, як і у виконавському прочитанні «Рапсодії в стилі блюз», не сприймається як превалююча, а весь час перебуває в безпосередній єдності та взаємодії з іншими групами оркестру: або доповнюючи їх, або виходячи на передній план у сольних фрагментах.

Водночас слід зазначити, що при аналізі виконавського прочитання «Концерту для фортепіано з оркестром» основна увага буде зосереджена не на фортепіанних соло (як у процесі створення аналітичного нарису виконавського прочитання «Рапсодії в стилі блюз»), а саме на специфіці взаємодії піаніста в ансамблевому музикуванні. Такий підхід зумовлений декількома факторами: по-перше, в умовах жанру фортепіанного концерту піаніст має значно менше можливостей для безпосереднього сольного висловлювання; по-друге, вивчення особливостей взаємодії піаніста-соліста з оркестровою партією дозволить детальніше розкрити суттєві аспекти його індивідуального стилю.

В експозиції першої частини, яка написана в модифікованій сонатній формі, у фортепіано репрезентується тематичний матеріал побічної партії, появі якого передують тремоло малого барабана, що у виконавському прочитанні, яке розглядається, виконується на *diminuendo*. Підхоплюючи це поступове динамічне затухання, піаніст грає початкову ноту побічної партії не на *f*, як позначено в партитурі твору, а на *p*, що дозволяє зробити перехід до цієї теми гранично плавним. Свідченням майстерної ансамблевої взаємодії соліста та оркестру можна вважати й перехід до заключної партії, що, на відміну від спокійно-споглядальної наспівної побічної партії, відзначена яскраво вираженою ритмічною чіткістю та насиченішою динамічною градацією (переважно в межах *mf-f*). Вочевидь прагнучи максимально яскраво підкреслити контрастність цих тем, піаніст виконує завершальні пасажі побічної партії легким туше в тихій динамічній градації, виявляючи в яскравому за своєю природою тембрі верхнього регістру фортепіано

світлий, дещо відсторонено-приглушений колорит й тим самим підготовляючи появу нового, сповненого енергії музичного образу.

У розробці сонатного Allegro першої частини «Концерту» весь час відбувається безпосередня взаємодія оркестрової та фортепіанної партій, при якій соліст або вступає у своєрідний діалог із різними групами інструментів оркестру, або створює виразний акомпанемент, на фоні якого розвивається основний тематичний матеріал, або ж перехоплює ініціативу в сольних фрагментах. З-поміж соло особливо цікавим є другий розділ розробки, у якому презентується новий тематичний матеріал, відзначений яскраво вираженою ритмічною основою (Allegro molto, 22 цифра партитури). В інтерпретації Р. Лупу ця нова тема звучить підкреслено легко та ритмічно чітко. Піаніст дещо маркує акценти, зазначені в нотному тексті, підкреслюючи синкопований ритмічний рисунок. Зауважимо, що такий маркований спосіб виконання акцентів активно використовуватиметься інтерпретатором і в токатній темі рефрену в третій частині «Концерту для фортепіано з оркестром» Дж. Гершвіна, що на рівні виконавської драматургії дозволяє створити певний зв'язок між крайніми частинами твору.

Також слід звернути увагу й на ліричну E-dur'ну тему, яка експонується в першому розділі розробки, а в другому розділі зазнає трансформації. У виконанні Р. Лупу вона звучить легко та безтурботно. Піаніст виразно інтонує форшлаги в мелодичній лінії, що припадають на слабкі долі такту, та доповнює довгі трелі в партії правої руки легкими акцентованими акордами в партії лівої руки. Такі виконавські рішення надають звучанню теми інтонаційної гнучкості та граційності. Означена манера виконання зберігається музикантом і в подальшому, коли до викладу долучаються групи струнних та дерев'яних духових інструментів. Водночас акцентовані долі в партіях фортепіано та згаданих груп оркестру часто не співпадають, що надає музичному образу цієї теми ритмічної та інтонаційної своєрідності й дозволяє яскравіше підкреслити специфіку голосів оркестрової фактури.

Завершуючи аналітичний нарис виконавського прочитання першої частини «Концерту для фортепіано з оркестром» Дж. Гершвіна, відзначимо ще один важливий аспект, який стосується метроритмічної організації виконання та в подальшому яскраво проявиться в другій частині циклу. Інтерпретація твору Р. Лупу та Д. Діксонном відзначається філігранністю фразування й максимально гнучкою агогікою. У сольних фортепіанних фрагментах метроритмічна свобода реалізується завдяки невеликим *ritenuto* як перед появою нового тематичного матеріалу, що має на меті відокремити його від попереднього розвитку, так і при переході від оркестрового *tutti* до фортепіанного *solo* і навпаки.

Друга частина «Концерту для фортепіано з оркестром» Дж. Гершвіна у виконавському трактуванні Р. Лупу та Д. Діксона, як уже зазначалося, є ліричним центром його драматургії. У ній привертає увагу майстерна побудова звукового та ансамблевого балансу всіх оркестрових партій, завдяки чому насичена поліфонізована фактура звучить легко й ясно. Фортепіанна партія в інтерпретації Р. Лупу доволі часто виступає тут на перший план, неначе ведучи своєрідний діалог із різними групами оркестру. Однак це не суперечить композиторському задуму, адже в другій частині концертного циклу є багато фрагментів, у яких фортепіанній партії відводиться провідна роль. Найбільш яскраво означене превалювання фортепіано в оркестровій фактурі спостерігається у двох епізодах рондо, у формі якого написана друга частина.

Початок першого епізоду (3 цифра партитури) у виконанні Р. Лупу звучить легко й безтурботно-жартівливо, суттєво контрастуючи зі спокійно-споглядальним музичним образом, презентованим у темі рефрену. Піаніст грає його з невеликою темповою розкачкою і потім поступово входить в основний темп. Також виконавець робить невеликі *rubato* в межах коротких фраз, що в сукупності дозволяє досягти ефекту *quasi*-імпровізаційності, умовної спонтанності музичного висловлювання, та надати цій темі свінгового метроритмічного відчуття. У подальшому така манера виконавської подачі підхоплюється й іншими групами оркестру, що в певному сенсі «оживляє» оркестрову тканину й

сприяє точній передачі специфіки джазової стилістики. При цьому зазначимо, що інші елементи композиторського нотного тексту тут лишаються незмінними, адже виконавці (як піаніст, так і оркестр) чітко дотримують усіх штрихових та динамічних ремарок.

Другий епізод рондо також містить декілька яскравих сольних фортепіанних фрагментів. У першому з них піаніст майстерно застосовує різні види туше, що дозволяють йому розкрити тембральний та динамічний потенціал звучання інструмента. У 123–124 тт. (9 цифра партитури) Р. Лупу досягає світлого, майже невагомego звучання верхнього регістру в динамічній градації *p*, а також робить невеликі *crescendo* і *diminuendo* на повторюваних інтонаціях малої терції та *rubato* в межах кожного із зазначених тактів. Далі в 127–130 тт., завдяки чергуванню різних видів туше (наповненого, м'якого туше, що досягається грою подушечками пальців, та чіткого, зібраного, яке передбачає гру кінчиками пальців) інтерпретатор виявляє в межах висхідного пасажу темброво-обертонову специфіку звучання кожного з регістрів фортепіано: насиченість басового, матовість середнього, прозорість верхнього. У другому розділі (*Moderato*) першого сольного фрагмента, що розглядається, музикант завдяки різним динамічним відтінкам та видам туше диференціює пласти фортепіанної фактури. Він виразно проводить початкові інтонації-зародки E-dur'ної теми, виконуючи їх м'яким, співучим туше, та віддаляє октавні підголоски, граючи їх тихіше й більш чітким, зібраним звуком.

Подібне виконавське увиразнення тембральної та динамічної специфіки звучання різних голосів фактури спостерігається й у другому сольному фрагменті другого епізоду рондо (13 цифра партитури). Однак визначальним моментом тут є вибудова єдиного, наскрізного динамічного плану. Використовуючи мікрокрещендо та мікродімінуендо в межах фраз, піаніст поступово підводить до яскравої кульмінації та виконує плавний спад після неї в кінці соло в 176–179 тт. Означена динамічна гнучкість, у поєднанні з невеликими *rubato*, дозволяє досягти філігранного фразування та виразніше передати лірично-експресивний музичний образ цієї теми, що

в подальшому вповні розкриє свій потенціал у кульмінації третьої частини твору.

Фінал «Концерту для фортепіано з оркестром» Дж. Гершвіна, який також написаний у формі рондо, у виконавському прочитанні Р. Лупу та Д. Діксона сприймається надзвичайно цілісно, а його драматургічний розвиток спрямовується до коди. Ця частина концертного циклу відзначається домінуванням фортепіанної партії, яка позначена в партитурі ремаркою *solo*. Вона весь час перебуває в активній взаємодії з іншими групами оркестру, виконуючи функцію віртуозного супроводу або ж доповнюючи оркестрове викладення тематичного матеріалу короткими мотивами-«репліками». Рефрен в інтерпретації Р. Лупу звучить стрімко та енергійно і сприймається неначе на одному диханні. Водночас навіть у швидкому темпі румунський піаніст задіює невеликі *rubato* й гнучку динаміку (постійне чергування невеликих *crescendo* і *diminuendo* в межах фраз), досягаючи граничної мелодико-інтонаційної виразності та філігранності фразування. Також музикант яскраво виявляє метроритмічну основу рефрену за допомогою яскравих акцентів, які він грає чітким туше.

Іншим аспектом, важливим для розуміння специфіки трактування Р. Лупу рефрену, є внесення певних незначних коректив в авторський нотний текст. Зокрема, піаніст додає глісандо, яке водночас завершує викладення тематичного матеріалу рефрену й плавно підводить до першого епізоду. В інтерпретації Р. Лупу цей епізод звучить легко й підкреслено чітко, проте не становить суттєвого контрасту щодо виконавських рішень, адже тут, як і в рефрені, інтерпретатор підкреслює інтонаційну виразність мелодичної лінії завдяки продуманій, гнучкій динаміці, невеликим агогічним відхиленням й акцентам.

Звернемо також увагу на інтерпретацію музикантом доволі розгорнутого сольного фрагмента в третьому епізоді рондо (тт. 301–322). У ньому піаніст уникає будь-якого переосмислення оригінального нотного тексту, точно дотримуючи всіх темпових і штрихових змін, зазначених у партитурі. При цьому Р. Лупу, як і в інших розділах форми рондо третьої частини, прагне до максимальної виразності мелодичної лінії, що

створюється завдяки невеликим агогічним відхиленням і гнучкому динамічному нюансуванню. Водночас це дозволяє виявити мелодико-інтонаційну специфіку тематичного матеріалу й підкреслити його контрастність у межах соло.

Висновки. Хоча твори Дж. Гершвіна не є ключовими в репертуарі Р. Лупу, проте їх виконавське осмислення відзначається вдумливим, уважним ставленням до композиторського задуму, доволі самобутнім трактуванням образно-змістовного наповнення та тонкою передачею особливостей стилістики композитора. Інтерпретуючи «Рапсодію в стилі блюз» та «Концерт для фортепіано з оркестром», піаніст точно дотримує всіх штрихових, темпових та динамічних ремарок, зазначених у партитурі, лише інколи відходячи від пропонованого динамічного нюансування. Однак подібні переосмислення дозволяють досягти гранично гармонійної ансамблевої взаємодії оркестрової та фортепіанної партій, а також увиразнити самобутність того чи іншого музичного образу. Водночас Р. Лупу доволі творчо підходить до трактування оригінального нотного тексту, інколи додаючи певні корективи до мелодичної лінії або ж об'єднуючи декілька фортепіанних соло в єдине ціле (зокрема, у виконавському прочитанні «Рапсодії в стилі блюз»). При цьому такі виконавські рішення не суперечать композиторському задуму, адже вносять в інтерпретацію твору елемент імпровізаційності, яка є важливою складовою джазової стилістики.

Іншим свідченням творчого підходу румунського піаніста до вирішення виконавських завдань у розглянутих творах Дж. Гершвіна є активне задіяння гнучкої агогіки та динаміки, що в певному сенсі «оживляє» виконання й довершує враження безпосередності музичного виконавського висловлювання.

Цікавим аспектом, який надає можливість глибше осягнути як сутність виконавського підходу піаніста до творів Дж. Гершвіна, розглянутих у статті, так і виявити певні особливості його індивідуального виконавського стилю, є специфіка взаємодії піаніста з оркестром. Проаналізовані виконавські прочитання «Рапсодії в стилі блюз» та «Концерту для фортепіано з оркестром» демонструють майстерність Р. Лупу

як учасника ансамблю. Усі сольні епізоди та розгорнуті фортепіанні соло музикант трактує як можливість для яскравого творчого самовираження, адже здебільшого саме в них він втілює цікаві виконавські знахідки, зокрема активно використовує *rubato*. На противагу до цього, у тутійних розділах форми виконавець уникає будь-якого перебільшення ролі соліста в загальному розгортанні оркестрової фактури й виконавської драматургії та досягає граничної єдності й гармонійності взаємодії в діаді соліст-оркестр. Окрім того, відзначимо і майстерне володіння піаністом звуковою палітрою фортепіано, що дозволяє увиразнювати особливості тембрального забарвлення різних регістрів та, у поєднанні з відповідними динамічними рішеннями, диференціювати пласти багатоголосної фактури.

Отже, можна дійти висновку, що піаніст цілком природно й невимушено почуває себе в

музиці Дж. Гершвіна, що виходить за межі його репертуарних пріоритетів. Також, враховуючи той факт, що запис «Рапсодії в стилі блюз» та «Концерту для фортепіано з оркестром» належить до ранніх у творчості Р. Лупу, можна стверджувати, що вже на початку кар'єри виконавський стиль піаніста був цілком сформованим та самобутнім. Це дозволило йому створити цікаві, оригінальні виконавські прочитання гершвінівських опусів й творчо підійти до розкриття їхніх образно-змістовних граней.

Перспективи подальших досліджень полягають у подальшому вивченні специфіки виконавського стилю Р. Лупу. У цьому сенсі доцільним видається здійснити музикознавчі розвідки виконавських версій творів й інших композиторів XX ст., наявних у репертуарі піаніста: Джордже Енеску, Бели Бартока.

Список посилань / References

- ADGO. (2016, November 30). *Radu Lupu plays Gershwin Concerto in F and Rhapsody in Blue — 1973* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=WcGPMoBmv4g>. [In English].
- Gershwin, G. (1942). *Rhapsody in Blue* [Musical score]. In F. Grofé (Ed.), *Gershwin Rhapsody in Blue (1924) for piano and orchestra*. Leihmaterial Unverkäufliches Eigentum. (Original work published 1924). <https://www.scribd.com/document/779434105/Gershwin-Rhapsody-in-Blue-Full-Score>. [In English].
- Gershwin, G. (2019). *Concerto in F* [Musical score]. In H. Justus Rozemond (Ed.). (Original work published 1927). IMSLP. [https://imslp.org/wiki/Piano_Concerto_\(Gershwin%2C_George\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Concerto_(Gershwin%2C_George)). [In English].
- Hatten, R. S. (1993). Schubert the progressive: The role of resonance and gesture in the Piano Sonata in A, D. 959. *Intégral*, 7, 38–81. <https://www.jstor.org/stable/40213948>. [In English].
- Pollack, H. (2006). *George Gershwin: His life and work*. University of California Press. <https://archive.org/details/georgegershinhi0000poll/mode/2up>. [In English].
- Classical Pianists. (2020, August 14). *Radu Lupu — Chronology I*. <https://classical-pianists.net/generation-x/radu-lupu/chronology/>. [In English].
- NaxosDirect. (n.d.). *Radu Lupu: Live, Vol. 5*. <https://www.naxosdirect.co.uk/items/radu-lupu-live-vol.-5-610262>. [In English].
- Ross, A. (1996, February 12). Music review; Otherworldly simplicity, inner voices and sheen. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/1996/02/12/arts/music-review-otherworldly-simplicity-inner-voices-and-sheen.html>. [In English].
- Schiff, D. (1997). *Gershwin: Rhapsody in Blue*. Cambridge University Press. <https://archive.org/details/gershwinrhapsody0000schi>. [In English].
- Scott, A. (2013). Sound drifts: The phenomenon of stylistic change in the interpretation of fixed texts. In P. de Assis, W. Brooks, & K. Coessens (Eds.), *Sound & score: Essays on sound, score and notation* (pp. 83–93). Leuven University Press. [In English].
- Shaw, G. L. (2003). *Keeping Mozart in mind* (2nd ed.). Elsevier Science & Technology Books. [In English].
- Shwan, S., & Drăgulin, S. (2021). The “Wild Beauty” of Brahms’s Rhapsodies, Op. 79: Structural analysis and comparative analysis of performances. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, 66(2), 309–332. <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2021.2.22>. [In English].

Надійшла до редколегії 06.05.2025

Р. В. Ніколенко

доктор філософії (музичне мистецтво), старший викладач, кафедра фортепіано, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

R. Nikolenko

PhD (Musical Art), senior lecturer of the Piano Department, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine