

КОМПОЗИТОРСЬКА СПАДЩИНА АНТОНІНА ДВОРЖАКА В КЛАВІРНОМУ ДУЕТІ

Щербакова О. К.

ВСТУП

Ім'я представника чеської музичної культури Антоніна Дворжака в музикознавчих працях найбільше всього пов'язують з його симфонічною творчістю (симфонічні поеми, увертюри, 9 симфоній тощо), але на протязі свого життя композитор безперервно розширював коло своїх інтересів в різних жанрах.

Вагоме місце в творчості Антоніна Дворжака займають твори для клавірного дуету (фортепіано в 4 руки), які можна розподілити на дві групи: оригінальні твори, та аранжування своїх творів (в оригіналі написаних для камерно-ансамблевого складу або оркестру). Мало хто з його сучасників приділив таку значну увагу розвитку жанру клавірного дуету.

Наприкінці XIX століття в Чехії, як і в багатьох європейських країнах, камерне музикування, у тому числі у фортепіанному ансамблі, набувало все більшої популярності. Серед чеських композиторів, які писали твори для клавірного дуету назовемо імена Ф. Душека, Я. Ваньхала, К. Стаміца, Л. Кожелуха, В. Машека, Я. Дусіка, Ф. Томашека. Найяскравішим представником чеської культури в світовій історії розвитку фортепіанного ансамблю стала творчість Антоніна Дворжака. В довіднику оригінальної музики для фортепіанного дуету М. Камерон порівнює Дворжака з Францем Шубертом. На його думку «обом композиторам, здавалося, легше писати для чотирьох рук, ніж для фортепіано solo»¹. Вивчаючи особливості творів для клавірного дуету Шуберта та Дворжака, спадає на думку, що в багатьох випадках композитори мислили «оркестрово», що відбилось на творчості Антоніна Дворжака, в якій тісно співіснують версії творів для фортепіанного ансамблю та оркестру.

Для того, щоби зрозуміти потяг Антоніна Дворжака до створення такої значної кількості творів для фортепіанного ансамблю, необхідно відмітити його діяльність як виконавця на фортепіано (соліста та в різних камерно-ансамблевих поєднаннях). Окрім того, у зв'язку з тим, що Антонін Дворжак на протязі деякого часу був органістом храму святого Войтеха, він набув професійних навичок не тільки в

¹ Cameron McGraw Piano duet repertoire. Indiana University Press: Bloomington, 2001. P. 74.

акомпануванні вокалістам, грі партії органа в Месі D-dur А. Горака, але і в імprovізації. З архівних матеріалів журналу «Dalibor» за 1879 рік маємо інформацію про виконання Дворжаком декількох «Слов'янських танців» з скрипалем Фердінадом Лахнером (1856 – 1910). На концерті пам'яті учителя Дворжака – Антоніна Лімана – композитор виконав свої вальси ор. 54, а разом з Ваксманом, Хевехем та Туринською грав «Слов'янські танці» (26 вересня 1880 року). Крім цього, він акомпанував вокалістам в «Моравських дуетах» та зіграв свою скрипкову сонату.

В 1891 році авторському вечері в місті Табор Дворжак грав з Піхом сонату для скрипки та фортепіано F-dur ор. 57, а з піаністкою Недбаловою декілька номерів з циклу «Легенди» для клавірного дуету. В рецензії на цей концерт писали, що «Дворжак постав перед нами як виконавець-художник, як чудовий піаніст, якого відрізняє тонка одухотвореність гри та яскраве різнобарв'я її відтінків»². Звернемо увагу на роздуми Ю. Токач про цю скрипкову сонату, в циклічній будові якої вона помічає «можливість широкого втілення багатого та різноманітного світу ліричної настроєвості – від вишуканої витонченості до піднесеної меланхолії, огорнутої в тендітну звукову “тканину”, нескінченне розмаїття емоцій та почуттів. Та не єдиною ліричною сферою вирізняється композиція: дотепно-грайливі та стихійно-танцювальні теми з яскраво забарвленим національним чеським колоритом органічно “вплітаються” в загальне ліричне розгортання музичної драматургії»³. Очевидно, що така характеристика різноманіття музичного матеріалу в сонаті Дворжака з оглядом на досить позитивний відгук про виконання твору самим автором, надає можливість відмітити максимальну ефективність спрямованості емоційної складової смислового потоку на сприйняття публікою цього твору.

З великим бажанням Дворжак виконував партію фортепіано в своїх фортепіанних тріо. В ансамблі з Фердінадом Лахнером та з віолончелістом Ганушем Вігані, Антонін Дворжак познайомив публіку з тріо g-moll та з фортепіанним тріо «Думки» (1891 рік, в місті Пісек) по рукопису. У цьому ансамблевому складі композитор шліфував свою піаністичну майстерність під час п'ятимісячного концертного турне по Чехії та Моравії у 1902 році вони провели приблизно 40 концертів. Окрім фортепіанних тріо, в концертах звучали «Слов'янські танці» у варіантах для скрипки та фортепіано, п'єси та номери з циклу «З чеського лісу».

² «Dalibor», 1882, № 29, с. 227.

³ Токач Ю. До питання інтерпретації сонати для скрипки і фортепіано F-dur ор. 57 А. Дворжака. *Наукові збірки ЛНМА ім. М.В. Лисенка : Камерно-інструментальний ансамбль: історія. Теорія. Практика.* Вип. 31, Львів, 2013. С. 188.

Фортепіанне тріо «Думки» усюди сприймалися публікою на високому підйомі ентузіазму.

Але, перш за все, постать Дворжака цінна своєю композиторською спадщиною, де важливе місце посідають твори для клавірного дуету. Нажаль, в сучасному музикознавчому просторі немає цілісного дослідження про такий великий пласт творчого доробку Дворжака, який значно розширює репертуар виконавців у фортепіанному ансамблі. В репертуарі сучасних фортепіанних дуєтів все частіше з'являються не тільки оригінальні твори великого чеського композитора, а й його перекладення, що підтверджує незгасаючий інтерес музикантів до величезного масиву музично-художньої інформації. Діалогічна скерованість (діалог інструментальних тембрів) композиторського задуму при перекладенні з інших інструментальних складів на фортепіанне виконання посилює різноманіття інтерпретацій та сприяє поширенню творчості Дворжака.

Переосмислення художньої спадщини визнаного майстра в аспектах «оригінал – вторинна версія оригіналу» значно підкреслюють своєрідність авторського стилю, репрезентує його як знавця фортеп'янного мистецтва в різних жанрах – сольному, камерно-ансамблевому (фортепіано з іншими інструментами) та фортепіанному ансамблі (клавірному дуєті та двоклавірному дуєті). Музикознавче висвітлення ролі фортепіанного ансамблю в творчій діяльності митця здається своєчасним та важливим не лише з точки зору глибшого вивчення спадщини А. Дворжака, але й для дослідження специфіки розвитку фортепіанного виконавства.

1. Оригінальні твори Антоніна Дворжака як основа репертуару для клавірного дуету

В довіднику оригінальної музики для клавірного дуету (для одного фортепіано в 4 руки) М. Камерона знаходиться інформація про оригінальні твори Антоніна Дворжака: «Слов'янські танці» ор. 46 та ор. 72; «Легенди» ор. 59; «3 Богемських лісів» ор. 68; Полонез; Екосези (Шотландські танці) ор. 41; «Силуети» ор.⁸ 4.

Серед найбільш популярних творів Антоніна Дворжака відмітимо «Слов'янські танці» ор. 46 та ор. 72, які первинно були написані для клавірного дуету, а потім інструментовані автором для оркестру. Блискавично композитор зумів поєднати в цьому пісенно-танцювальному циклі ритмічну основу чеських танців (польки, соуседської, скочни, фуріанта та інших), словацького одземека,

⁴ Cameron McGraw Piano duet repertoire. Indiana University Press: Bloomington, 2001. 334 p. P. 74.

хороводів слов'янських культур, мелодичні інтонації яких легко сприймаються шанувальниками музики, та вже на протязі більше ніж ста років примножують славу Дворжака.

Імпульсом для написання першого зошиту «Слов'янських танців» ор. 46 стала участь Дворжака в конкурсі для молодих талановитих, але незможних композиторів в 1877 році, в складі журі якого був Йоганнес Брамс (на той час радник міністерства освіти). Допомога відомого вже на той час композитора, який запропонував крупному в Берліні видавництву Фріца Зімрока твори юного чеського митця, посприяла початку світового визнання таланту Дворжака. Після дуже вдалого продажу його «Моравських дуетів» для двох сопрано та фортепіано, Фріц Зімок заказав композитору цикл для клавірного дуету, який би задовольнив смаки шанувальників музики для домашнього музикування, та в деякому сенсі був би схожим на «Угорські танці» Й. Брамса.

«Угорські танці» Й. Брамса були надруковані в 1869 році та принесли композитору світову славу. Лінія клавірно-дуетних танцювальних циклів згодом була продовжена новими художніми знахідками в творчості А. Дворжака (два зошита «Слов'янських танців»), Е. Гріга («Норвезькі танці»), М. Мошковського («Іспанські танці») та іншими.

Образно-виражальні властивості «Слов'янських танців» значною мірою перегукуються з інтонаційним мелосом, близьким до фольклору (ладова перемінність; співставлення натурального мінору та паралельного мажору, створюючи подвійну тонічну опору та іншими прийомами слов'янської пісенності), який використав композитор також у «Слов'янських рапсодіях».

Фортепіанна фактура «Слов'янських танців» відображає оркестрову палітру звучання, яка певним чином пов'язана зі споминами Дворжаком вражень дитинства, де сільський оркестр супроводжував народні танці.

Танцювальний жанр грав велику роль в камерно-інструментальних творах Дворжака, які створювались у цей період. Наприклад, в струнному секстеті основою третьої частини став народний танець фуріант. Досить часто зустрічаємо типовий для композитора метод контрастного співставлення задумливого та енергійно-веселого. Майже в кожному танці Дворжака зустрічаються зміни руху, що для виконавців ансамблю становить завдання музично-ритмізованої гнучкості при таких відхиленнях, які пронизують драматургію твору та (за Е. Жак-Далькрозом) пов'язані з тілесним відчуттям ритму.

Музичні мініатюри з циклу «Слов'янських танців» наближуються до характеру народно-побутових сцен (епізоди, спрямовані на колективне виконання танцю) або музично-поетичних замальовок (тяжючих до сольної ліричної основи). В оригінальному викладі танців для

клавірного дуету відчуються аналогії з грою на народних інструментах, наприклад, на волинці, на моравських цимбалах або чеській сопілці. Одночасно в музиці «Слов'янських танців» відчувається наслідування Дворжаком віденських традицій танцювальної музики, яка стала блискучим досягненням в творчості династії Штраусів та Ф. Шуберта.

В своїй статті Davide R. Beveridge зазначає, що польки та вальси як старшого, так і молодшого Штраусів були на той час знайомі жителям Злоніці⁵. Автор статті орієнтується на учбовий зошит вчителя Дворжака – Антоніна Ліхмана (Antonin Liehmann), в якому знаходились твори Штраусів в різних аранжуваннях. Це вказує на те, що під час свого навчання у Ліхмана в Злоніці, Антонін міг познайомитись з танцями визначних майстрів дансантиного жанру. В дослідженні Коканович Маркович відмічається, що «практично у всіх європейських країнах дансоманія серед багатих і бідних призвела до відмови від строгих танцювальних умовностей XVIII століття. У новому столітті вальс, полька, мазурка і кадрили залишили позаду такі танці, як ригодон, жига, гавот або алеманда і менует»⁶.

Типовою для ритміки творів Дворжака є значна кількість синкоп, які асоціюються з характерними чеськими танцями та піснями. Синкопи та акценти дуже активізують внутрішню драматургію п'єс. Іноді танцювальна семантика проникає також у наспівні мелодії. Як важливий фактор для інтерпретації музичних текстів п'єс Дворжака для фортепіанного ансамблю, в яких спостерігаємо постійні зміни прискорень та уповільнень руху, переключення з ігрового-танцювального на лірично-мелодичний епізоди, відзначимо роль особливої ритмічної чутливості для партнерів дуету. Бо «стабільно утримувати чітку ритмічну енергію, пластично накреслити рельєф архітекτονіки твору, побудувати складну ритмізовану конструкцію...Вміння злитись з метро ритмічною енергією танцю, акумулювати її емоційно-руховий потенціал» – це завдання, котрі дуєт постійно зустрічає у творах танцювального характеру»⁷.

При всьому тембровому різнобарв'ї характерних гармонічних особливостей, пов'язаних з «моравськими модуляціями», імітаціями гри

⁵ Beveridge, David Antonin Dvorak and the Concept of Czechness. *Clavibus unitis* 7/1. Praga, 2018. P. 13.

⁶ Kokanovic Marcovic M. Dance in the Salons: Waltzes, Polkas and Quadrilles in Serbian Piano Music of the 19th Century. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2022. Вип. 133. С. 121.

⁷ Щербakov Ю. Ансамблево-виконавські завдання інтерпретації образу танцю в інструментальній музиці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. К.: Міленіум, 2015. № 4. С. 99.

на народних чеських інструментах, можна відмітити класичну ясність музичних конструкцій. Для фортепіанної фактури мініатюр Дворжака характерні імітування сопілкових награвів, опора на акордику, послідовності з гам позиційної техніки та ломаних інтервалів, унісони. В деяких епізодах фортепіанне письмо дворжаковських творів нагадує фактурний виклад в творах В. Моцарта, Й. Гайдна або Л. ван Бетховена. Але включення складних віртуозних формул, гнучкість фортепіанної тканини (від одноголосного викладу в одній з фортепіанних партій до акордових комплексів в обох партіях дуетного ансамблю) – усе це надає музиці чеського майстра неповторну своєрідність.

Емоційна виразність акцентованих нот припускає не стільки гучне посилення підкресленої ноти або інтервалу, скільки спроможність виявити зв'язок з глибиною занурення у гармонію. Авторські вказівки на різноманітні штрихи відповідають мінливості пульсуючого простору твору. Цікаві колористичні звучання досягаються завдяки педальному забарвленню. Треба відмітити широку амплітуду динаміки, яка побудована на яскравому контрасті ніжного (віддаленого) звучання до могутнього оркестрового звучання.

«Слов'янські танці» дуже швидко завойовували аудиторію Чехії, Моравії та Словачії завдяки виконанню різними фортепіанними ансамблями. Так, 24 квітня 1879 року у Празі їх грали Е. Хвала і В. Єлінкова. Вже через декілька днів та ж В. Єлінкова виконувала їх з іншим піаністом (Ержабек) в м. Чеське Будейовице. В грудні 1879 року «Слов'янські танці» декілька разів звучали у виконанні піаністок В. Помернкової і С. Краймлової в концертах м. Зомніце та В. Ресслеровою і М. Бергауеровою в театрі імені Дусіка в м. Чаславе. У Відні в січні 1881 року вони були представлені Явурковою і Хемаловою.

Повнота виразових засобів танців та дуже ясний фактурний виклад у варіанті для чотирьох рук піаністів настільки захоплювали шанувальників музики, що іноді в концерти виходили навіть непрофесійні виконавці. Про такий випадок дізнаємося з журналу «Dalibor»: «На концерті 6 березня 1880 року в м. Опаві (Моравія) сюрпризом для публіки була поява в програмі «Слов'янських танців» (G-dur і F-dur). Грали їх любителі Таррокова (Tarroukova) і Кратохвил (Kratochvilem). Вони глибоко зрозуміли дух музики Дворжака та передали у всіх відтінках задум композитора»⁸.

В журналі «Dalibor» з гордістю за чеську музику звітували про міста та країни, в яких публіка вже познайомилась на концертах зі «Слов'янськими танцями» Антоніна Дворжака. Це Відень, Берлін,

⁸ «Dalibor», 1880, № 8, Р. 59.

Гамбург, Інсбрук, Візбаден, Петроград, Нью Йорк, Лондон, Бостон⁹ та інші.

В Чехії наприкінці XIX століття, як і в інших європейських державах, полюбили грати не тільки в різновидах фортепіанного дуету (клавірному дуєті або двоклавірному дуєті), але й на двох фортепіано у 8 рук (двоклавірному квартеті). Наприклад, «Слов'янські танці» № 1, 6 та 8 на двох інструментах прозвучали в 1880 році у місті Йіндріхо-Градець (Jindricho-Hradec) у виконанні квартету піаністів у складі Р. Аугентхалера (R. Augenthaler), В. Дудека (V. Dudek), В. Кунстовного (V. Kunstovny) і К. Зенднікова (K. Zednic)¹⁰.

Цікаво відмітити, що навіть в учбових закладах Чехії прагнули вивчати твори своїх майстрів. В 1879 році в місті Бєроунє учні Антоніна Мейстржика (Й. Дуслова і К. Дусл) виконали декілька танців з циклу «Слов'янські танці». У звіті про екзамени оперних шкіл і празьких музичних закладів, опублікованому в журналі «Dalibor» у 1880 році високо оцінювали досягнення молодих виконавців – учнів педагога Ваняуса (Vanause) – Котрча (Kotrch), Малінга (Mahling), Ф. Новака (F. Novak), Б. Новака (B. Novak), Прохазки (Prochazka), Рінга (Ring), Склєнара (Sklenar) і Земана (Zeman), які зіграли «Слов'янські танці» № 6 та № 8 на чотирьох фортепіано¹¹, поряд з грою іншими учнями перекладення симфонічного твору Б. Сметани «Vyschgrad» для подібного кількісного фортепіанного складу. Таким чином, прослідковується залучення фортепіанних ансамблевих творів Дворжака та інших сучасних чеських композиторів до учбових програм шкіл. Особливо відомими у цьому напрямку відзначились школи Йозефа Прокша (Josef Proksch, вчитель Берджиха Сметани).

Завдяки постійній інформації в журналі «Dalibor» про концерти, маємо відгук про гру з «надзвичайним смаком» Ем. Хвали (Chvala) та К. Славковського (Slavkovskych) «Слов'янської танцю» A-dur у клавірному дуєті¹².

На протязі 1892 року до 300-х роковин з дня народження Я. Коменського (Jana Amosa Komenskogo) на різних концертних майданчиках проходили концерти, в програмі яких дуже часто зустрічаються твори Дворжака, особливо «Слов'янські танці». В квітні в м. Будєйовице Е. Спатінка (Dr. Ed. Spatinka) і Д. Моука (J. Moucka) грали танці в клавірному дуєті¹³; «Слов'янські танці» виконувались в містах:

⁹ «Dalibor», 1880, № 10, Р. 78.

¹⁰ Там само, Р. 80.

¹¹ «Dalibor», 1880, № 21, Р. 166.

¹² «Dalibor», 1881, № 29, Р. 232.

¹³ «Dalibor», 1892, № 18 – 19, Р. 144.

Kojetin, Miculovice та Uh Ostroh¹⁴, в Strakonice¹⁵, Ceska Trebova (разом зі Скерцо в 4 руки)¹⁶.

Антонін Дворжак почав працювати над циклом «**Легенди**» ор. 59 для фортепіано в 4 руки 30 грудня 1880 року та завершив його 22 березня наступного року. Вони присвячені відомому у Відні музичному критику Едуарду Гансліку. Подібно до «Слов'янських танців», «Легенди» призначались для домашнього музикування, але в тому же році були оркестровані автором. Вони не мали відкритої програми і їх мініатюрні форми ще більше підкреслювали ліричність настроїв та типову для чеської музики характерність, розкриваючи духовну теплоту відчуттів композитора до своєї рідної землі.

Жанр легенди (від франц. *legend*, лат. *Legenda*), який сягає найдавнішої доби історії, в творчості представників романтизму, які тяжіли до світу фантастичного та казкового, отримав нове життя. Легенди, як складова частина фольклору, ставали засобом збереження для наступних поколінь життєвих, історичних та героїчних знань. Як зазначає О. Фрайт, феномен «літературизації музики» інспірувався «дискурсом синтезу мистецтв – одним із пануючих тоді в загальноєвропейському просторі»¹⁷. Згідно з її думкою, «відомі творці фортепіанної музики черпали в літературі духовно-естетичну наснагу, гуманістично філософські ідеї, образну символіку та технічно-структурні засоби», а «одним із шляхів оновлення інструментальної музики, охоплення нею ширшого кола думок і почуттів, вважалося її внутрішнє злиття з поезією»¹⁸. Вважаємо, що композиційний задум Дворжака в циклі «Легенди» поєднувався з семантикою ліричного, яка характерна для оповідальності літературного жанру.

В той період часу, коли Дворжак писав «Легенди», він завершував Симфонію № 6, яка багатьма музикознавцями розглядається як синтез та завершення «слов'янського періоду» в творчості композитора. Світлий відтінок цієї музики обумовлений творчим підйомом після успіху «Моравських дуетів», «Слов'янських рапсодій» та «Слов'янських танців». Крім того, композитор мав натхнення від поїздки до Злоніци (Zlonice), де провів роки юності, та знову зміг зануритися у красу

¹⁴ Там само, Р. 145.

¹⁵ Там само, Р. 146.

¹⁶ Там само, Р. 147.

¹⁷ Фрайт О. Явища літературно-музичної жанрової міграції в українській фортепіанній творчості (друга половина половини XIX – перша третина XX століття). *Вісник Національної Академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 4. С. 112.

¹⁸ Фрайт О. Явища літературно-музичної жанрової міграції в українській фортепіанній творчості (друга половина половини XIX – перша третина XX століття). *Вісник Національної Академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 4. С. 112.

природи тих місць. Враховуючи ліричність симфонії, яку називали піснею чеського народу, «Легенди» можна розглядати як інтимний постскрипtum до цієї ідилії. Звернемо також увагу на зв'язок шостої п'єси з циклу «Легенди» і другої теми Adagio з Третьої симфонії композитора, яка близька до світського ліричного гімну, яку він поклав в основу фортепіанного твору.

Дуже поетично написав про «Легенди» Едуард Ганслік, якому вони присвячені: «Назва "Легенди" знаходить своє виправдання в характерній розповіді та епічно стриманому тоні, який пронизує всю цю серію п'єс, то пом'якшених до загадкового шепоту, то оживлених у барвистому зображенні. Те, що зображує твір, напевно, ніхто не може сказати напевно, навіть незважаючи на це, ми відчуваємо, що головна роль відведена чомусь дивовижному, чарівному. [...] Через музику Легенд немов би ллється кришталево чиста вода, освіжаюча та підбадьорлива. Що в музиці Дворжака так приваблює нас своєю м'якою, теплою рукою? [...] Мотиви Дворжака в основному короткі, але лаконічні та вміло сформовані змінне світло міг написати ці «Легенди». Після кожного повернення вони з'являються в новій формі, у змінному освітленні. Лише майстер гармонічного та контрапунктичного мистецтва міг написати ці Легенди, хоч на перший погляд вони й не такі ерудовані й наукові»¹⁹.

Можливо, Дворжак надихнувся фортепіанними «Легендами» (1863) Ференца Ліста, програма яких передбачала звернення до постатей Святого Франциска Асизького та Святого Франциска з Паоли. Образи природи як символіка спілкування з Богом становляться об'єднуючим фактором для творів Дворжака і Ліста. В оповідному характері «Легенд» Дворжака з її відтінком таємничості безумовно визначальними рисами є міфічність образів та звернення до далекого минулого.

Відмітимо деякі аналогії між «Слов'янськими танцями» та «Легендами». Три перші легенди близькі своїми рисами танцювальності до «Слов'янських танців». Особливо, граціозна третя легенда хороводного характеру. В центральних номерах (№ 4 – 6) концентруються епічні образи з героїчною, скорботною або молитовною семантикою, що наближує їх до жанру романтичної балади. Найбільшою популярністю користується шоста легенда, де поетичність та мрійливість ліричної теми підкреслюється введенням остінатності, що асоціюється з тріольним супроводом в баладі Ф. Шуберта «Лісовий цар» та провокує тривожний настрій. Цікавими є темброві знахідки композитора щодо ефектів наближення або віддалення, які можуть бути

¹⁹ Legends, op. 59, B 122 Antonin Dvorak. URL: <https://www.antonin-dvorak.cz> (дата звернення: 07.04.2025).

забезпечені при найтоншому нюансуванні та делікатній педалізації учасників фортепіанного ансамблю.

В 1881 році в Празі на вечорі на честь 70-річчя з дня народження Ференца Ліста піаністи К. Славковський та Й. Розкошний «виконали чарівні «Легенди» (усі десять п'єс) і були нагороджені шумними аплодисментами за майстерну гру»²⁰. На наступний рік в журналі «Dalibor» Антоніном Мікендою (Antonin Mikenda) цикл «Легенди» називається серед найкращих фортепіанних творів Дворжака.

Після дворічної перерви виступів у якості піаніста Дворжак знов з'являється за фортепіано 16 вересня 1882 року в Табові, де він брав участь у виконанні декількох п'єс з циклу «Легенд», оп. 59.

Сюїта «**З Богемських лісів**» («**З Шумави**») **оп. 68.** складається з 6 програмних п'єс: «Прядильня», «Вальпургієва ніч», «В очікуванні», «Біля чорного озера», «Безмовні ліси» та «З тривожних часів». Над нею композитор працював між вереснем 1883-го та січнем 1884 року. Перше виконання трьох мініатюр здійснив Дворжак в ансамблі з Карелом Коваровичем (Karel Kovarovic) у Празі в 1884 році. Вперше публікація сюїти зроблена видавництвом Фрітца Зіброка у Берліні в 1884 році.

Своєрідний малюнок руху шістнадцятих в почерговому звучанні між фортепіанними партіями в «Прядильні» передає імітування дзигчанню прядки. Дуже ефектно композитор зіставляє цю імітацію між проведенням в басовому регістрі (друга партія) та високому регістрі (в першій партії).

«Вальпургієва ніч» своєю мальовничістю наближується до змістовності карнавальної сцени. Фортепіанна фактура цієї п'єси насичена досить виразними завданнями, які представлені наступними видами техніки: акорди, чітка ритмічна пульсуюча структура, акценти на слабких долях такту, тремоло, віртуозні пасажі арпеджіо. Розгортання звучання до крайніх регістрів фортепіано, інтенсивність та напруженість – усе це сягає симфонічного масштабу мислення.

Тривожність музики п'єси «В очікуванні» підкреслена пульсуючим ритмом; питальною інтонацією в мелодії; низхідним пасажом тридцятьворими на кульмінації (в динаміці **FFF**), який починається в високому регістрі (в першій партії) та підхоплюється другою партією; гостротою на момент трелі на гучній динаміці та неочікуваним по своєму контрасту кінцем (на останніх 7 тактах від *pp* до *ff* з поверненням на *pp*).

«Біля чорного озера» – це поетична картина, пробуджена спостереженням за природою. Тремоло в досить спокійному темпі (*Molto tranquillo*) та переливи пасажів, які наповнюють музику

²⁰ «Dalibor», 1881, № 30. Р. 242.

звукотображувальністю, тяжіють до принципів імпресіоністичного письма.

Коли слухаєш ліричну та чуттєву п'єсу «*Безмовні ліси*», то пригадуються слова Гегеля про красу, коли «навіть душу і охоплює глибока скорбота, то залишається все ж краса і блаженство, велич і творча діяльність фантазії в багатоманітній насолоді її собою»²¹.

П'єса «*З привожних часів*» нагадує деякі епізоди з «Легенд», та написана в дусі драматичної поеми. Виконавцям слід уважно спостерігати за авторськими ремарками (*grandioso, con fuoco, poco a poco stringendo, più animato*), що послідовно вказують на шлях до художнього осмислення внутрішнього емоційно-психологічного настрою. Грандіозне звучання на FFF завершує цикл «З Богемських лісів».

Сюїта «*Силуети*» налічує 12 мініатюр, які побудовані на темах з ранніх творів композитора (вокального циклу «Кіпариси» та двох симфоній). Бачимо, що ця музика увібрала спомини автора про юні роки, проведені в рідному Злоніці. Не зважаючи на контрастність між п'єсами циклу, відчувається світлий і ліричний настрій. Достатньо проста фактура (особливо в другій фортепіанній партії) дозволяє планувати цей цикл для виконання юними музикантами.

Взірцем для «*Шотландських танців*», можливо стали екосези Л. ван Бетховена та його шотландські застольні пісні.

В методичних рекомендаціях до учасників конкурсу фортепіанних дуетів (міжнародного конкурсу ім. А. Дворжака), Томаш Вішек пише про *Ноктюрн* ор. 40, який рідко виконується професійними дуетами. Навіть його версія для скрипки та фортепіано більш відома слухачам. Автор рекомендацій сам знаходить цьому факту пояснення в тому, що ноти знаходяться тільки в бібліотеці Берліна (видавництво Bote & G. Bock, Berlin, no. 13990)²².

Подібна ситуація склалася також з п'єсами **Експромт, Інтермеццо, Жига, Еклога ор. 52**, ноти яких доступні тільки в бібліотеці Лейпцігу (видання № 8114). Як визначає Т. Вішек, перший номер досить складний технічно та ритмічно. Інтермеццо, хоча написано в повільному темпі, але його фактура доволі щільна та потребує вміння для молодих виконавців. Після веселої Жиги йде дуже чарівна та ясна по настрою Еклога²³.

²¹ Цит. за : Очеретовська Н. Категорія музично-прекрасного. Методологічні аспекти. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 15. Харків: ХДУМ, 2005. С. 9.

²² Proposition English: Antonin Dvorak mladym. URL: <https://www.antonindvorakmladym.cz> (дата звернення: 07.04.2025).

²³ Proposition English: Antonin Dvorak mladym. URL: <https://www.antonindvorakmladym.cz> (дата звернення: 07.04.2025).

І зараз у 21 сторіччі до спадщини Дворжака для фортепіанного дуету продовжують звертатися піаністи сучасності. Цьому сприятиме у тому числі проведення конкурсів, в яких організатори головною метою ставлять пропаганду творчості майстра. Наприклад, в міжнародному конкурсі для молодих музикантів в Празі Competition Dvorak mladym запропоновані дві номінації: фортепіано та фортепіано в 4 руки. В програмних вимогах обов'язковим є виконання твору Дворжака. В своєму методичному посібнику доктор філософії Томаш Вішек (Tomáš Vášek) пише про велике значення для юних музикантів компакт-диску «Антонін Дворжак для юних піаністів» (випущений в 2005 році), в якому можна прослухати 37 п'єс композитора. Автором посібника пропонується аналіз творів Дворжака не тільки з точки зору виконавсько-технічних порад, але й з дослідженням усіх деталей рукописів композитора.

В міжнародному конкурсі «Antonín Dvořák classical music competition» (2025 р.) серед 27-ми категорій для самих різних музикантів, також присутня категорія для фортепіано в 4 руки.

Фортепіанні дуети пропагують музику Дворжака, присвячуючи свої записи на компакт-дисках виключно творам композитора. Наведемо в приклад компакт-диск 1999 року, випущений фірмою Наксос, на якому дует Silke-Thora Mathies та Christian Kohn записали «Слов'янські танці» оп. 46 і оп. 72. В 2022 році швейцарським дуєтом Соос-Хааг (Adrienne Soos та Ivo Haag) також записані танці обох опусів фірмою Просперо (Prospero).

До 6-го концерту з циклу історичних концертів «Чотири століття в чотири руки» (у 2000 році), авторами ідеї якого та виконавцями в Одеській національній філармонії був дует у складі автора даного дослідження та Юрія Щербакова, увійшла «Легенда» А. Дворжака. Крім того «Слов'янські танці» виконував цей дует в різних абонементних концертах Одеської філармонії.

Необхідно відмітити також видання «Слов'янських танців» оп. 72 під редакцією Клауса Деге з аплікатурою одного з професійних майстрів фортепіанного дуету Андреаса Гротгейзена (Andreas Groethuysen). Завдяки цьому виданню у піаністів значно розширюються можливості проникнути у таємниці творчої лабораторії композитора, тому що з'явився доступ до Urtext'у.

2. Антонін Дворжак – автор перекладів власних творів для клавірного дуету

Самобутнім внеском в розвиток жанру клавірного дуету відзначимо аранжування Антоніном Дворжаком власних творів, оригінальні версії

яких призначені для виконання різноманітними інструментальними складами: камерним ансамблем (тріо № 4 ор. 90 «Думки»); струнним квартетом (ор. 51, ор. 77); струнним квінтетом (№ 2 ор. 77, № 3 ор. 97); оркестром (Увертюра The Cunning Peasant ор. 37 для солістів, хору та оркестру; Hussit Overture ор. 67; Увертюра «В природі» ор. 91; Увертюра «Карнавал» ор. 92; Слов'янська рапсодія ор. 45 № 2 та № 3; The Wild Dove ор. 110; симфонія № 8 ор. 88; симфонія № 9 ор. 95).

Креативність чеського композитора вражає, тому що, тонко відчуючи широкий потенціал фортепіано як інструмента, подібно до Ференца Ліста, він мислить «фортепіанними партитурами». Адже творчість Ференца Ліста також є яскравим прикладом різноманітних версій власних творів (етюд «Мазепа» для фортепіано та однойменна симфонічна поема для оркестру; Дванадцять симфонічних поем для оркестру та для 2-х фортепіано; «Долина Обермана» для фортепіано та для фортепіанного тріо тощо), котрі набувають таким чином можливості звучати малими та великими групами музичних інструментів.

Про талант Дворжака піаніста, який блискавично грає по партитурах, писав Й. Сук. З його слів, «Дворжак не був піаністом-віртуозом, для цього йому не вистачало техніки. Але його гра була здоровою, виразною і мужньою. Він не «барабанив» (як зазвичай роблять це професіонали), а коли грав твори, котрі повинен був вчити, як, наприклад, «Думки», то проявляв незвичне розуміння усіх тонкощів туше та педальної техніки. Я часто грав з ним в чотири руки (найчастіше усього по партитурах) його власні нові твори, а також твори інших композиторів, при цьому я грав верхні голоси, а він – нижні. Виходило дуже гарно, тому що він чудово читав дуже складні партитури...він пред'являв до піаністів суворі вимоги, у нього були свої погляди по відношенню до техніки написання творів для фортепіано»²⁴. Подібні спостереження над віртуозним володінням Дворжаком читання з аркуша партитур, також висловив у своїх спогадах Йозеф Міхль²⁵.

Серед професійних камерних ансамблів популярним є виконання фортепіанного тріо «Думки» ор. 90. Необхідно вказати на те, що жанр думки неодноразово зустрічаємо в творчості композитора («Думка і фуріант» ор. 12 та «Думка» ор. 35 для фортепіано соло; думка в якості повільної частини Струнного секстету, Струнного квартету № 10, фортепіанного квінтету ор. 81, симфонії № 3). Тяжіння композитора до фольклорного жанру, який приналежить до слов'янської музичної традиції, вказує на значне місце думки системі духовних цінностей Дворжака.

²⁴ Sourek O. Antonin Dvorak. Letters and Reminiscences. Prague: Artia, 1954. P. 225.

²⁵ Там само.

В одному з листів до Й. Трагі в 1894 році Дворжак пише з вдячністю про Брамса, котрий на прохання видавця Зімрока узяв до корекції увертюри та «Думки» (їх перші відбитки), які надіслали йому з Лейпцигу. Дворжак добре розумів ситуацію, в якій талановитому майстру «треба було перегляну ти та виправити помилки, що для композитора є самим неприємним обов'язком, але Брамс з великою самовідданістю прийнявся за роботу, що привело мене у захоплення»²⁶.

Думка – різновид поетичної балади чи поклоніння, у якому часто розповідалося про героїчну, трагічну, чи історичну подію. В музиці циклічного твору його повільна частина, яка наближується до жанру думки, відбиває меланхолійний настрій як устремління до ідеалів, поряд з швидкими та енергійними іншими частинами (як в камерних ансамблях або в симфонії Дворжака).

Фортепіанне тріо «Думки» є сіютою з шести частин, кожна з яких контрастна іншій по своєму характеру, ритму, темпу та внутрішній сутності. Майже безперервна композиція (частини закінчуються на ферматі з уповільненням на *ritenuto*, *ritardando*), об'єднує різноманітні настрої в єдину сповідальну фабулу. Концепція тріо наближується до сюїтного циклу, в якому героїчні оповідання чергуються з епічними плачами, казковістю, пісенністю, танцювальністю з національним відтінком.

Це фортепіанне тріо є останнім з його чотирьох фортепіанних тріо і вражає оригінальністю задуму та сприймається зразковим з точки зору втілення народної специфіки у класичну форму тріо. Воно було написано в 1891 році, який приніс Дворжаку багато приємних успіхів. Його призначили професором композиції та інструментування в Празькій консерваторії, потім він отримав ступінь почесного доктора Кембриджа. У Відні та в різних містах Німеччині з успіхом пройшли виконання симфонії ор. 88, фортепіанного квартету ор. 84, фортепіанного квінтету. В лютому 1891 року тріо «Думки» виконали Лахнер (скрипка), Ханус (віолончель) та Віган (фортепіано) на присвяченому вечорі з нагоди присвоєння автору звання почесного доктора Карлового університету в Празі.

У авторському викладі тріо «Думки» для клавірного дуету змінюється темброва якість твору при незмінному художньо-образному задумі. Виконавці клавірного дуету повинні для створення повноцінної інтерпретації дуже прискіпливо вивчити оригінальний варіант твору, щоб ознайомитись з первинною волею автора та порівняти артикуляційно-звуковий простір обох інструментальних версій.

²⁶ Sourek O. Antonin Dvorak. Letters and Reminiscences. Prague: Artia, 1954. P. 177.

Можливості фактури фортепіано при грі двох піаністів дозволяє значно розширити октавний діапазон. Тому, наприклад, в перших тактах тріо «Думки» для клавірного дуету, автор переніс матеріал правої руки піаніста з оригіналу (тріолі 16-тих в інтервал) на октаву вище з дублюванням в лівій руці (одноголосно). У той же час акорди поповнили глибокі баси та в них увійшла мелодія віолончелі. В 5-му такті композитор розміщує фортепіанну фактуру правої руки оригіналу разом з мелодією віолончелі в одній партії (Primo), а в партії Secondo знаходиться матеріал лівої руки піаніста (з оригіналу). Бачимо, що Дворжак не розглядає перекладення первинного зразку на чотирьохручну фортепіанну фактуру як суто технічне завдання, а підходить до цього творче, враховуючи загальне звучання та намагаючись зберегти усі голоси партитури.

Піаністам при виконанні елементів твору, які пов'язані з специфікою видобування на струнних інструментах, треба наближувати свою піаністичну виконавську манеру гри до тембральної інтенсивності звучання струнних. Наприклад, в третій Думці скрипаль та віолончеліст грають *con sordino*, що потребує не тільки градації *pp*, але й пошуку якості звуку щодо меланхолійного настрою.

При перекладенні з тріо-складу на дует, Дворжак віртуозно перекидає фактурний матеріал струнних інструментів або в фортепіанну партію Primo, або в фортепіанну партію Secondo. Тобто, якщо піаніст, який грав партію у фортепіанному тріо, розучує партію у клавірному дуєті, то він знайомиться з зовсім новою фактурою.

Безумовно, конструювання тембрового простору при перекладенні на клавірний дует знаходиться в іншій організації регістрового звучання (переміщення музичного матеріалу в інший регістр). Воно планується автором з урахуванням специфіки гри двох піаністів за одним інструментом. Відповідно до гри одного піаніста в басовому регістрі, початок п'ятої Думки (акорди) переноситься на октаву нижче (в партію Secondo), а мелодія (з партії віолончелі) звучить на октаву вище та в октавному подвоєнні. Композитор при аранжуванні цього епізоду відмовляється від коротеньких акордів скрипки (одна восьма доля в такті на 6/8, *pizzicato*) при укрупненні інших частин фактури (акомпанементу та мелодії).

В передмові до видання тріо «Думки» (G. Henle Verlag, Urtext, 2008 р.) для дуету піаністів під редакцією Клауса Догє Klaus Doge Андреас Гротхаузен (Andreas Groethuysen) наводить слова Дворжака про те, що перекладення – це «важка справа, але вона мені під силу». По словам Гротхаузена, який має великий практичний досвід в грі у фортепіанному дуєті з Яарой Таал (Yaara Tal), фортепіанна версія тріо має специфічний

характер через її фактурні особливості, динаміку та артикуляцію, але грати таку музику – це радість для фортепіанних дуєтів²⁷.

Обговорюючи перекладення **струнних квартетів** на дует піаністів, звернемо увагу на відносно ясне співвідношення чотирьох мелодичних голосів струнних інструментів із чотирма руками піаністів. Однак композитор, враховуючи необхідність насичення фортепіанної чотириручної фактури та включення у фактуру педалі, переробляє розподіл голосів, сміливо поширюючи їх на усі регістрові ділянки фортепіанної клавіатури.

Пропишуючи ремарку *sempre legatissimo* (в перших тактах Першої частини перекладення струнного квартету ор. 51 для клавірного дуєту), композитор враховує результат звуковедення смичком у струнних, що потребує від піаністів певної пластики при поєднанні звуків для досягнення конкретного художнього наміру автора. Замінюючи текст партії віолончелі (1 – 6 тт.), автор при перекладенні поділяє цю мелодію між руками піаніста (партія *Secondo*), відокремлюючи басовий голос з дублюванням в октаву та подовжуючи вісімку (в струнному квартеті) до чверті. Глибокий бас стає фундаментом ансамблевого звучання. В правій руці учасника дуєту (партія *Primo*, 3 – 6 тт.) бачимо поєднання двох мелодичних ліній (які виписані в партії I та II скрипок), для цілісного співного виконання яких необхідно знайти правильну аплікатуру.

Також додає Дворжак у фортепіанному викладі нові звуки, для більш природного розміщення, наприклад, заключних акордів. Так, за 5 тактів до кінця Першої частини квартету ор. 51 в перекладенні він збирає 3 ноти з партій віолончелі, альту та другої скрипки в єдиний акорд в E-dur в правій руці піаніста та додає октаву на тоніці в лівій руці піаніста. Паралельно з тим мелодія першої скрипки дублюється обома руками піаніста (5-ий такт до кінця Першої частини в партії *Primo*). Вказівки на педаль в тексті для клавірного дуєту відсутні, що підтверджує необхідність делікатного її застосування для збереження ясного проведення поліфонічних поєднань голосів у відповідності до їх первинного «струнного» задуму. Найбільшого значення вартує вміння виокремлювати в фортепіанній фактурі тембрально-артикуляційні особливості струнних інструментів.

Наведені приклади розкривають «таємниці» творчої лабораторії Дворжака при перекладенні з одного інструментального складу на інший. Для партнерів по дуєту виконання подібних перекладень висуває нові вимоги до осмислення інструментально-технічних шарів, артикуляції, штрихів, педалізації, які пов'язані з первинною (струнною)

²⁷ Dumky Piano Trio op. 90, Version for Piano Four-Hands. URL: <https://www.henle.de> (дата звернення: 07.04.2025).

моделлю твору. З точки зору того, що струнний квартет трактується як темброво-однорідний ансамбль, це корелюється з клавірним дуєтом як монотембровим ансамблем. Однак враховуючи внутрішню діалогічність в квартеті між чотирма його учасниками (інтенсивність обміну тематичним матеріалом), в партіях двох піаністів це відзначиться на самостійному русі голосів та різних їх комбінаціях (обміну репліками, унісонному дублюванні, контрапункту-діалогу контрастних ліній).

Досліджуючи перекладення Дворжаком власних камерно-ансамблевих творів для різних інструментальних поєднань (струнні або фортепіанно-струнні) на клавірний дует, доречно навести визначення ансамблевого письма як комплексу «композиторсько-технологічних прийомів і принципів ансамблевої взаємодії, спрямованих (націлених) на встановлення певного типу функціональних відносин між партіями з метою створення узгодженої гармонійної цілісності відповідно до втілюваної в творі індивідуальної художньої ідеї в межах інструментального камерно-ансамблевого типу висловлювання (камерно-ансамблевого стилю)»²⁸.

Завдяки **симфонічним творам** Антонін Дворжак увійшов в історію музичної культури як засновник чеської симфонічної школи. Як зазначається в роботі Aleš Novotný, «Дворжак створював свої симфонії в той час, коли в рамках "національної музики", за винятком симфонії Сметани, справді не було на що спиратися»²⁹.

В практиці музичних видань, особливо в XIX столітті, було розповсюджено пропонувати різні варіанти перекладів симфонічних творів. Ці перекладення дуже швидко продавались і приносили дохід видавцям та композиторам. У той же час вони знайомили шанувальників мистецтва з новими творами симфонічної літератури, надавали можливість «своїми руками» грати улюблені композиції. Перекладення симфоній для клавірного дуєту зустрічалося найчастіше, тому що це відповідало провідній на той час традиції домашнього музикування та надавало більше можливостей аранжувальникам (в порівнянні з фортепіано соло) для відтворення широкого спектру голосів оркестрової партитури. Людвіг ван Бетховен (який писав симфонії на початку XIX століття), нажаль не робив сам своїх перекладів цих творів. Для клавірного дуєту окремі симфонії Бетховена перекладали Вілльям Веттс, Фрідріх Москович, Антоніо Діабеллі, Фрідріх Шнайдер та близькі друзі

²⁸ Смірнова І. Ансамблеве письмо в камерно-інструментальних творах для змішаних складів у творчості німецьких композиторів кінця XVIII – XIX століть: автореф. дис. ... канд. мист-ва: 17.00.03. Суми, 2020. С. 7.

²⁹ Novotný Aleš Dechová harmonie v Dvořákových symfoniích a symfonických básních . Analyticky srovnávací studie. Brno 2012. P. 31.

композитора – Карл Черні, Ф. Рис, І. Мошелес. Безумовно при порівнянні можна бачити, що вони зроблені з різним рівнем складності для виконавців, що іноді навіть зазначалось на виданні (полегшений варіант).

В творчій діяльності Ференца Ліста перекладення своїх симфонічних творів для фортепіанного виконання набуває великого значення. Такі твори вже призначені для яскравого представлення публіці у концертних залах, що підтверджує особистісна концертна практика самого майстра.

Отже перекладення Дворжаком своїх симфонічних творів для фортепіанного виконання є продовженням цієї історично усталеної традиції робити різні версії твору. На сучасному етапі розвитку учбового процесу в вищих навчальних музичних закладах такі перекладення симфоній слугують підготовці майбутніх диригентів та виконуються концертмейстерами в класах оперно-симфонічного та оркестрового диригування. Водночас поширеність симфонічної музики Антоніна Дворжака та її багатий художньо-образний потенціал є рушійною силою для поповнення перекладеннями симфоній репертуару фортепіанними ансамблями.

В роботі над перекладенням симфонії піаністи зустрічаються з певними складнощами, які виходять з темброво-технічних та динамічних особливостей, притаманного оркестровій музиці. Це пов'язано з довготривалими звуками; застосуванням педалі (правої та лівої); контролю за різноманітністю звукової тканини (імітуванню різних груп оркестру та створенню тонкого поліфонічного рельєфу); слідуванню за технологічною сутністю штрихів гри на смичкових (різні способи звуковедення смичка) або на духових (з урахуванням дихання та атаки звука); грі тремоло (адекватного оркестровому); відпрацювання репетиційної техніки. В ансамблі двох піаністів за одним інструментом слід враховувати загальний динамічний план, синхронне взяття акордів, надання об'ємності звучання та випуклості агогічних нюансів (які в оркестрі звучать більш масштабно).

Вершиною симфонічної творчості Дворжака можна вважати Симфонію «З Нового Світу» ор. 95, авторський переклад якої для клавірного дуету на сучасних світових майданчиках продовжує з великим успіхом сприйматися публікою. Ця симфонія увійшла до репертуару мабуть всіх симфонічних оркестрів Європи та Америки. Дуже популярною стала тема Largo, яка сприяла інструментальним та вокальним аранжуванням («Goін' Home» У. Фішера).

В оригінальній авторській версії для клавірного дуету симфонія була записана на диск дуетами Duo Crommelynek (1993), Martin Hrsel – Zdenka Hrselova (2003), Anthony Goldstone – Carolline Clemmau (2004), Duo Solot

(2015). Полюбляють виконувати Симфонію ор. 95 в Японії. Так, наприклад учні Kokuno в концерті грають почергово кожен частину окремим ансамблевим складом, не порушуючи цілісність композиторського задуму, без аплодисментів. Треба відзначити високий рівень підготовки усіма цими молодими музикантами, які дуже емоційно та з філігранним відношенням до кожної музичної репліки (з імітуванням різних груп оркестру) наповнюють свою інтерпретацію. Безумовно цьому сприяє майстерно зроблене Дворжаком перекладення симфонії на клавірний дует з детальними ремарками та виконавськими вказівками, де кожна фортепіанна партія самодостатня та націлена на загальне гармонійне звучання, із знанням специфіки фортепіанно-ансамблевої взаємодії виконавців. Виходячи з наведених прикладів авторських змін при перекладенні з одного інструментального складу на інший, можна припустити, що автор, відображаючи свою художню ідею в новому тембральному варіанті, формує новий ракурс сприйняття твору.

Отже, дослідивши різноманітні матеріали, можемо зробити висновок, що перекладення Антоніном Дворжаком своїх творів на клавірний дует були для нього не тільки прекрасною можливістю популяризації особистісного композиторського доробку, але й засобом розкриття внутрішньої семантики твору в різноманітних інтонаційно-звучових варіантах.

ВИСНОВКИ

Проведений в статті аналітичний розгляд творчого доробку Антоніна Дворжака в царині клавірного дуету обумовлений тим, що проблема осмислення специфіки його *оригінальних* творів, значну роль в яких має опора на фольклорні джерела, та виявлення поглядів композитора на *перекладення* для клавірного дуету власних творів, ще не ставала предметом спеціального музикознавчого дослідження.

Аналіз творчого доробку Антоніна Дворжака в жанрі клавірного дуету виявляє його рідкісне розуміння властивостей фортепіано як музичного інструменту, що має унікальну спроможність відтворення широкого звукового діапазону, який реалізує дует піаністів. Проведена розвідка дозволила виявити той факт, що твори для клавірного дуету займали вагоме місце в творчій діяльності Антоніна Дворжака (як виконавській, так і в композиторській).

Клавірно-дуетна композиторська спадщина досить помітно ділиться на дві частини – оригінальні твори, та аранжування власних опусів (камерно-ансамблевих за участю фортепіано, струнних ансамблів, оркестрових).

Спостереження за оригінальними та перекладеними з інших інструментальних складів творами для клавірного дуету виявляє вміння композитора використовувати розвинуту систему прийомів, застосовуючи можливості пасажної, акордової, мартельяної техніки, тремоло, педалізації тощо. Особливості трактування А. Дворжаком фортеп'яно привертають увагу фактурно-технічними знахідками, що спроможні відтворити навіть симфонічну палітру з її різнобарвним звучанням. Простежується, що ґрунтовні знання композитором основ інструментування, спрямовані на поєднання фортепіанної фактури з усіма основними елементами оркестрової партитури, передбачають збереження автором аранжування яскравості образів та вдалих знахідок щодо гармонійного розподілу звукової експресії між обома фортепіанними партіями учасників клавірного дуету.

За тембровими рішеннями Дворжака, коли ефект симфонічного звучання або звучання більшої в порівнянні з дуєтом по кількісному складу та іншої по якісній характеристиці інструментальної групи (фортепіанне тріо, струнний квартет, струнний квінтет, струнний секстет) досягається в *камерному* складі клавірного дуету, вбачаємо експериментально-творчий підхід композитора, при якому семантична першооснова «переодягається» в нове інструментальне середовище, що свідчить про цілком винахідливі здобутки її автора.

Про зростаючу популярність творів Антоніна Дворжака для клавірного дуету свідчать: значна кількість виконавців, які мають в своєму репертуарі ці твори та записують їх на компакт-диски; організація міжнародних конкурсів та фестивалів з обов'язковим включенням в програмні вимоги його творів даного жанрового спрямування; методичні рекомендації для учасників конкурсів тощо.

Вбачаємо, що корпус творів Антоніна Дворжака для клавірного дуету містить відбиток основних тенденцій розвитку цього ансамблевого виду музикування, поглиблює знання про художнє мислення композитора, оперування ним складними процесами адаптації інструментального письма з одного на інший виконавський склад, та демонструє величезний потенціал музичного світу одного з видатних композиторів XIX століття.

АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена дослідженню творів Антоніна Дворжака для клавірного дуету (фортепіано в 4 руки) з визначенням ролі цього важливого доробку в творчості чеського митця. На численних прикладах проводиться порівняння між оригінальними творами композитора та його авторськими аранжуваннями з інших інструментальних складів

(камерно-ансамблевих та оркестрових). Також простежено на основі вивчення архівних матеріалів за виконавським досвідом Дворжака в грі на фортепіано. Надано загальну аналітичну панораму основної специфіки фортепіанного тексту перекладень. Підкреслено важливу роль в творчості Антоніна Дворжака клавірного дуету, який надає можливість яскраво втілювати композиторські художні ідеї та знаходити в фортепіано, як музичному інструменті, у поєднанні з специфікою технології гри двох піаністів, універсальні якості для переосмислення власних оригінальних першоджерел. Саме на шляху до інтерпретації клавірним дуетом аранжувань А. Дворжака відшліфовується фортепіанна технологія виконавців, яка повинна на основі розвитку музично-звукової уяви, бути націлена на пошук відповідних до імітації різних інструментів прийомів звуковидобування.

Доведено, що творчий доробок Антоніна Дворжака в царині фортепіанного ансамблю становить суттєвий прошарок культурно-історичного надбання, прикрашаючи концертні програми, та ефективно використовується в музично-педагогічній практиці при формуванні нових поколінь професійних музикантів та аматорів музики. Завдяки перекладенням камерно-ансамблевих та симфонічних творів Антоніном Дворжаком для клавірного дуету, посилюється музично-просвітницька функція цього ансамблевого складу.

Література

1. Очеретовська Н. Категорія музично-прекрасного. Методологічні аспекти. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 15. Харків: ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2005. С. 6 – 12.
2. Смірнова І. В. Ансамблеве письмо в камерно-інструментальних творах для змішаних складів у творчості німецьких композиторів кінця XVIII–XIX століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Суми, 2020. 19 с.
3. Токач Ю. До питання інтерпретації сонати для скрипки і фортепіано F-dur op. 57 А. Дворжака. *Наукові збірки ЛНМА ім. М.В. Лисенка : Камерно-інструментальний ансамбль: історія. Теорія. Практика*. Вип. 31, Львів, 2013. С. 187 – 196.
4. Фрайт О. Явища літературно-музичної жанрової міграції в українській фортепіанній творчості (друга половина XIX – перша третина XX століття). *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. №. 4. с. 110 – 115.

5. Щербаков Ю. Ансамблево-виконавські завдання інтерпретації образу танцю в інструментальній музиці. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. К.: Міленіум, 2015. № 4. С. 97 – 101.
6. Beveridge, David Antonin Dvorak and the Concept of Czechness. *Clavibus unitis 7/1*. Praga, 2018. Pp. 11 – 26.
7. Cameron McGraw Piano duet repertoire. Indiana University Press: Bloomington, 2001. 334 p.
8. «Dalibor», 1880, № 8, P. 59.
9. «Dalibor», 1880, № 10, P. 78.
10. «Dalibor», 1880, № 10, P. 80.
11. «Dalibor», 1880, № 13, P. 101.
12. «Dalibor», 1880, № 21, P. 166.
13. «Dalibor», 1881, № 29, P. 232.
14. «Dalibor», 1881, № 30, P. 242.
15. «Dalibor», 1882, № 29, P. 227.
16. «Dalibor», 1892, № 18-19, P. 144.
17. «Dalibor», 1892, № 18-19, P. 145.
18. «Dalibor», 1892, № 18-19, P. 146.
19. «Dalibor», 1892, № 18-19, P. 147.
20. Dumky Piano Trio op. 90, Version for Piano Four-hands.URL: <https://www.henle.de> (дата звернення: 07.04.2025).
21. Kokanović Marković Marijana Dance in the salons: waltzes, polkas and quadrilles in serbian piano music of the 19th century. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2022. Вип. 133. С. 120 – 132.
22. Legends, op. 59, B 122 – Antonin Dvorak. URL: <https://www.antonin-dvorak.cz> (дата звернення: 07.04.2025).
23. Novotný Aleš Dechová harmonie v Dvořákových symfoniích a symfonických básních. Analyticko srovnávací studie. Brno, 2012. 124 p.
24. Proposition English: Antonin Dvorak mladym.URL: <https://www.antonindvorakmladym.cz> (дата звернення: 07.04.2025).
25. Sourek O. (1954). Antonin Dvorak. Letters and Reminiscences [Translated from the Czech by Roberta Finlayson-Samsour]. Prague: Artia. 234 p.

Information about the authors:

Sherbakova Olha Kostiantynivna

Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
Professor at the Department of Chamber Ensemble
The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
63, Novoselskyi str., Odessa, 65023, Ukraine