

Міністерство культури та стратегічних комунікацій
Міністерство освіти та науки
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет фортепіано, джазу та популярної музики
Кафедра спеціального фортепіано №1

ДВОРОВИЙ ВІТАЛІЙ

**ІГОР МАРКЕВИЧ ЯК УНІВЕРСАЛЬНА ТВОРЧА
ОСОБИСТІСТЬ**

Спеціальність 025 — Музичне мистецтво
Профілізація — Фортепіано

Магістерська робота

Науковий керівник —
Новакович Мирослава Олександрівна
доктор мистецтвознавства, професор
кафедри музичної медієвістики та україністики

Рецензент —
Липецька Марія Любомирівна
доцент кафедри концертмейстерства,
кандидат мистецтвознавства

Львів — 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ І. ТВОРЧИЙ УНІВЕРСАЛІЗМ ЯК ЯВИЩЕ У СВІТОВІЙ КУЛЬТУРІ.....	6
1.1. Універсальна творча особистість. Постановка проблеми.....	6
1.2. Універсальна особистість у європейському музичному мистецтві.....	10
РОЗДІЛ ІІ. ПОСТАТЬ І. МАРКЕВИЧА У КОНТЕКСТІ ПОЛІФУНКЦІЙНОГО ПРОЯВУ ТВОРЧИХ ОБДАРУВАНЬ.....	15
2.1. Життєтворчість митця.....	15
2.2. Формування І. Маркевича як піаніста.....	18
2.3. Фортепіанна творчість І. Маркевича.....	23
ВИСНОВКИ.....	43
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	45

ВСТУП

Актуальність теми роботи. Поняття «універсальної особистості» вважається одним із найцікавіших феноменів культури й особливим видом творчої самореалізації людини. Світова культура володіє інформацією про існування значної кількості «універсальних» творчих особистостей, починаючи від доби Відродження і закінчуючи ХХІ ст., у літературі, малярстві, архітектурі і, безперечно, музичному мистецтві. Про це побіжно написано у багатьох філософських, мистецтвознавчих, літературознавчих, культурологічних і музикознавчих працях. У цьому контексті досить згадати постаті Леонардо да Вінчі, Й. А. Т. Гофмана, Т. Шевченка, Р. Вагнера, Р. Роллана, Я. Ксенакіса, М. Чюрльоніса та багатьох інших митців. Але, як зазначають дослідники, у переважній більшості праць творче життя цих людей поділяється на декілька окремих, не пов'язаних одна з одною, частин, у кожній з яких описується якийсь окремих вид їх творчої діяльності, внаслідок чого формується враження, що це дві чи три різні особистості. Для того, щоб подолати такий «дуалізм», потрібно розглядати творчий процес як поняття значно ширше, яке проникає у всі сфери людського життя і тому не обмежується рамками лише якогось одного виду мистецької діяльності. Йдеться про те, що «універсалізм» слід розглядати як особливий «мистецький дар» і одночасно як прояв геніальності.

Вище було перелічено митців, творче життя яких є позначене генієм універсалізму, до таких належать: Леонардо да Вінчі, геній якого знайшов своє втілення і в мистецтві, і в науці; Й.В.Гете – великий німецький поет і одночасно вчений-натураліст; Й.Гофман – видатний німецький письменник і не менш відомий оперний композитор, Т.Шевченко – великий український поет і видатний художник-новатор; Р.Вагнер – видатний поет-романтик і композитор.

У пропонованому магістерському дослідженні об'єктом аналізу є творча постать одного із найталановитіших музикантів ХХ ст., українця Ігоря Маркевича – митця, якого з повним правом вважають своїм представники

французької, швейцарської та італійської культур. Серед переважної більшості європейських композиторів та виконавців саме постать цього видатного українського музиканта якнайкраще підходить під визначення «універсальної особистості». Піаніст-вундеркінд, який у віці дванадцяти років написав свій перший фортепіанний твір «Весіллячко», у шістнадцять років виконав власний фортепіанний концерт на сцені лондонського театру Ковент-Гарден і став наприкінці 1920-х р. у Парижі основним конкурентом для таких композиторів як І. Стравінський та С. Прокоф'єв, І. Маркевич завершив свою блискучу композиторську кар'єру у віці тридцяти років, присвятивши себе виключно диригуванню, а згодом, у зрілому віці, виявив у своїй особі ще й талановитого письменника та досвідченого музикознавця. Все це і визначило мотивацію обрання автором теми магістерського дослідження, у якому розглядається феномен універсальної творчої особистості на прикладі життєтворчості піаніста, композитора, диригента й письменника І. Маркевича.

Мета магістерської роботи полягає у дослідженні та поглибленні явища універсальної творчої особистості у музичному мистецтві на прикладі постаті І. Маркевича як піаніста, композитора та диригента.

Цій меті підпорядковані **основні завдання** роботи:

- розглянути явище універсальної творчої особистості крізь призму поліфункційного прояву обдарованостей;
- виявити та охарактеризувати основні ознаки типів універсальної особистості в європейській музичній культурі;
- простежити проєкції рис універсалізму в творчості І. Маркевича;
- проаналізувати особливості життєтворчості І. Маркевича;
- простежити вплив французької культури та фортепіанної школи на становлення І. Маркевича як піаніста й композитора;

- виявити на матеріалі фортепіанних творів митця риси інтертекстуальності, що дають можливість глибше зрозуміти його власні композиторські задуми.

Об'єктом дослідження є постать франко-італійського піаніста, композитора й диригента українського походження І. Маркевича.

Предмет дослідження - феномен творчого універсалізму у музичному мистецтві на прикладі діяльності І. Маркевича як його взірцевої моделі.

Методологічною базою дослідження став комплекс гуманітарних та музикознавчих підходів, зумовлений складністю об'єкта та предмета магістерського дослідження, що знаходиться на перетині історичного музикознавства, культурології, філософії та психології мистецтва. Це також зумовило використання загальнокультурологічного, біографічного, музикознавчо-історичного, музично-аналітичного методів дослідження.

Наукова новизна представленої магістерської роботи визначається тим, що це є:

- перше в українському музикознавстві дослідження творчої постаті І.Маркевича;
- обґрунтовано твердження про І.Маркевича як універсальну творчу особистість.

Практичне значення роботи полягає у можливості використання її матеріалів у навчальних курсах з історії української та світової музичної культури, філософії музики, музичної інтерпретації, культурології.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел (28 найменувань, із них 13 – іншомовні), анотації (англійською мовою). Повний обсяг роботи складає 47 сторінок.

РОЗДІЛ І. ТВОРЧИЙ УНІВЕРСАЛІЗМ ЯК ЯВИЩЕ У СВІТОВІЙ КУЛЬТУРІ

1.1. Універсальна творча особистість. Постановка проблеми

Поняття «універсальної людини» є недостатньо досліджене у сучасній науковій літературі, хоча у наш час існує значний попит на людей, які компетентні у багатьох галузях і добре розуміють зв'язки між ними. Універсальну людину дуже часто називають людиною епохи Відродження (від грец. *polymathēs* — той, що багато вивчив), тією, що має досвід у значній кількості різних предметних галузей. Отже, це людина, яка має широкі інтелектуальні інтереси.

Поняття «Uomo Universale» вперше з'явилося в Італії як ідеал епохи Відродження й поштовхом до цього став вислів видатного італійського архітектора, вченого, письменника і музиканта тієї доби Леона Баттісти Альберті (1404–72), а саме, що «людина може все, якщо захоче». У цих словах були втілені основні положення ренесансного гуманізму, який вважав центром всесвіту не Бога, а людину з безмежними можливостями її розвитку. В епоху Відродження вважалося, що всебічно розвинена людина повинна володіти не лише мистецтвом, а й одночасно бути науковцем. Отже, у добу Відродження «універсальна людина» повинна була вміти:

- добре володіти зброєю і захищати себе;
- грати на кількох музичних інструментах;
- мати хист до малювання, скульптури;
- цікавитися наукою і завжди навчатися;
- брати участь у дискусіях з філософії та етики;
- бути добрим поетом.

Вважалося, що саме цими рисами володіли інтелектуали античної доби, а епоха Відродження, як відомо, стала результатом зростання інтересу до класичної грецької та римської культур.

Феномен універсальної особистості в мистецтві передбачає глибоке тлумачення поняття «творчості». На думку деяких філософів, остання є

невід'ємною часткою сутності людини і пов'язана зі способом її самобуття, проникаючи у всі сфери людського життя як дар геніальної любові, не менш геніальної внутрішньої інтуїції чи геніальності в пошуках сенсів буття тощо.

З іншого боку, явище творчого універсалізму можна розглядати більш вузько, в межах одного виду мистецтва, як це прийнято робити у сучасному науковому дискурсі. Свідченням такого розуміння феномену універсальної особистості є наукове дослідження Ольги Коменди «Універсальна творча особистість в українській музичній культурі» [7]. При цьому авторка у визначенні типу універсальної творчої особистості виділяє роль провідної та допоміжної діяльності, а також типів діяльнісного універсалізму в музично-історичному процесі.

Відомо, що універсальні особистості проявляють свою обдарованість одночасно у різних видах мистецтва і науки, однак донедавна ці сфери їх діяльності розглядались однобоко. Яскравим прикладом такого підходу є творча постать Т. Шевченка. Для переважної більшості українців XIX і XX ст. митець був геніальним поетом, натомість його сфера діяльності як художника завжди перебувала в тіні. Ба більше, існувала думка, що ці види творчості митця є нерівноцінними, бо Шевченко-поет набагато більший як Шевченко-художник. Ця думка була підважена публікаціями останніх років, у яких обґрунтовано величезне обдарування Шевченка як прекрасного рисувальника, аквареліста і графіка. З цього приводу напрошуються певні висновки, що універсальна особистість не може поділятися на окремі складові (у чомусь більш, а в чомусь менш талановитий), оскільки її внутрішній світ завжди буде цілісним.

З явищем універсальної творчої особистості часто пов'язується поняття геніальності. Адже існує думка, що більшість геніальних людей володіли універсальними здібностями, як і те що геній є здатний змінювати вектор своїх творчих зацікавлень. Причини такого трактування геніальності ведуть в античну добу, позаяк у стародавній Греції видатною вважалася лише та людина, яка змогла реалізувати себе одночасно у багатьох сферах розумової діяльності. Універсальність таких геніальних особистостей зумовлена тим

чинником, що їх було дуже мало і вони вважались однаково компетентними у всіх науках. Роздуми грецьких філософів над першопричинами будови всесвіту, осмислення законів космосу, музики і математики йшло паралельно. Досить згадати математика і філософа Піфагора, який експериментував з однострунною арфою, вивчаючи зв'язок між довжиною її струни і рівнем води, а також вираховував співвідношення між висотою тону і числами. Йому також належить першість у назві всесвіту космосом, твердження про «музику сфер» і виявлення терапевтичного впливу музики на людину. Ба більше, всі видатні грецькі філософи цікавились етикою, педагогікою, математикою, ораторським мистецтвом, музикою.

При цьому питання феномену універсальності, як однієї з визначальних характеристик геніальності, і досі залишається суперечливим. Як вже було зазначено, згідно однієї з точок зору, частка обдарованості генія у різних видах мистецтва і науки є неоднаковою. Йдеться про те, що є основний талант, а решта виконують лише функцію допоміжних. Прикладом може бути постать Й.Гете як геніального поета і одночасно маловідомого вченого-натураліста, що свідчить про те, що його поетичний дар у цьому випадку переважає над його ж науковим мисленням.

Згідно з іншою точкою зору, існує думка, що частки обдарованості універсальної творчої особистості є рівноцінними і саме універсальність належить до тих детермінантних ознак, які, власне, і відрізняють геніального митця від талановитого. Як приклад - Леонардо да Вінчі, що однаковою мірою проявив себе у малярстві, скульптурі, архітектурі, математиці, анатомії, винахідництві, а до того ще був письменником і музикантом.

Якщо розглянути людину крізь призму різноманітних філософських концепцій (соціологічних, богословських, ідеалістичних, натуралістичних), то можна зауважити, що всі вони трактують можливості людини як універсальні. Згідно з точкою зору натуралістів, людина є частиною природи, і вона випромінює всі її продуктивно-творчі сили.

Водночас натуралізм не є спроможний пояснити питання, що торкаються духовної сутності людини, її віри, здатності до самопожертви

тощо. Щодо соціологічної концепції, то вона акцентує увагу на надприродній соціальній сутності людини. На думку соціологів, здібності формуються не з органічного тіла людини, а з його соціального тіла (спільна діяльність та спілкування) і закріплюються в індивіді тілесно-душевно-духовно. Однак і в цій концепції не можна зрозуміти спрямовальну роль духовного начала, свідомості мислення у житті людини.

Релігійно-зорієнтована філософська антропологія вказує на абсолютну основу духовного єднання людей, базуючись, при цьому, на певній методології: людина створена з природного матеріалу, але природне взятє з надприродного; в соціальному; соціальне в людині знято в духовному; духовне у людині – це подих божественної енергії. Тобто, всі складові чинників буття людини вкладаються у схему «божественне - духовне – соціальне – природне».

Одна з універсальних якостей людини, на думку філософів, проявляється у тому, що вона природу перетворює в неорганічне тіло, ба більше, вона формує її за законами краси. Другою основою універсальності є соціальна спадковість, що транслюється від покоління до покоління засобами культури, символічними і знаковими системами. Третя основа – відсутність вроджених програм соціальної поведінки, що дає людині здатність оволодіти будь-якими програмами і самій програмувати свій власний розвиток.

Четверта основа універсальності полягає у свободі волі й творчості. Адже думати, любити і вірити людина може тільки вільно. П'ята основа – це розумна сутність людини.

Щодо творчої універсальної особистості, то, на думку О.Коменди, вона «присутня в багатьох, нерідко далеких одна від одної культурних практиках і трапляється протягом усієї історії людства. Сфокусоване її вираження пов'язане з культурними здобутками Нового Часу, а власне в музичній культурі найвищу концентрацію прикладів діяльнісного універсалізму демонструє доба романтизму, з її прагненнями індивідуалізму й фактичним ототожненням творчої особистості та творчої індивідуальності» [7, с.27].

1.2 Універсальна особистість у європейському музичному мистецтві

Упродовж історії європейської музичної культури простежується тенденція до інтеграції різних сфер мистецької діяльності в межах однієї особистості.

До прикладу, в епоху Бароко поняття музичного універсалізму було майже невід'ємною характеристикою професійного музиканта. Соціокультурні умови того часу вимагали від митця бути не лише композитором, а й виконавцем, імпровізатором, педагогом, часто — диригентом і організатором музичного життя при дворі чи в церкві. Такий універсалізм був практичною необхідністю. Найяскравішим прикладом універсальної особистості в музичному мистецтві епохи Бароко є Й.С.Бах, який ввійшов в історію як композитор, клавірист, органіст, капелмейстер та педагог. Час довів, що кожна з іпостасей Баха була довершеною та рівноцінною.

У період музичного класицизму ідея універсальної особистості продовжувала зберігати актуальність, хоча набула дещо інших форм порівняно з попередніми епохами. Музикант класицистичного часу, зберігаючи багатофункціональність, дедалі більше тяжів до художньої індивідуальності та публічного статусу митця як творця. Композитори-класики зазвичай поєднували в собі кілька ролей: вони були композиторами, диригентами, виконавцями, а також брали активну участь у музичному житті придворних і міських осередків. Йозеф Гайдн, працюючи у родині Естергазі, втілював зразок придворного універсального капелмейстера — він писав музику «на замовлення», керував виступами, готував виконавців, редагував партитури, а водночас формував засадничі основи жанрів класичної симфонії та квартету. У свою чергу, Вольфганг Амадей Моцарт поєднував віртуозну гру на клавирі з інтенсивною композиторською діяльністю. Окрім того, Моцарт блискуче орієнтувався в театральному жанрі — саме тому кожна його опера є загальноновизнаним світовим шедевром.

Людвіг ван Бетховен, хоча й частково дистанціювався від «придворної» моделі роботи, уособлював новий тип музиканта-гуманіста: він

не лише писав музику, виконував її, й самостійно організовував концерти, а й розробляв філософсько-естетичні засади свого мистецтва. Таким чином, у добу класицизму універсалізм музиканта поступово перетрансформувався, що заклало підґрунтя для романтичного культу генія-митця.

У романтичну епоху універсалізм музикантів набув особливої інтелектуальної та духовної глибини, поєднуючи багатогранну творчу діяльність із філософським осмисленням мистецтва. Центральне місце в образі романтичного універсала посідає ідея особистості, внутрішнього світу, суб'єктивного бачення реальності. Яскравим прикладом романтичного універсалізму є Ернст Теодор Амадей Гофман, який поєднував у собі ролі письменника, композитора, диригента, музичного критика та юриста. Найбільш глибокий і плідний діалог виник між його літературною та музичною діяльністю. У своїх новелах і романах (зокрема *«Кавалер Глюк»*, *«Життєва філософія кота Мура»*, *«Крихітка Цахес»*) Гофман не лише використовував музику як художній мотив, а й відображав естетичні уявлення про природу творчості, геніальність, межу між реальним і фантастичним. Його персонажі — це часто музиканти або композитори, які переживають внутрішній конфлікт між духовним покликанням і буденністю. Натомість література відігравала фундаментальну роль у музичній творчості. Гофман не розмежовував музику й літературу як окремі форми вираження, а сприймав їх як взаємопов'язані засоби передачі внутрішнього світу митця. Його музичні композиції (зокрема опери *«Undine»* і *«Aurora»*), хоча й менш відомі сучасному слухачеві, створювались у тісному діалозі з літературним сюжетом, емоційною атмосферою та поетичною символікою. У цьому сенсі література для Гофмана була не лише джерелом натхнення, а й концептуальною основою для формування музичного образу: вона задавала драматургічний розвиток, характер звучання і навіть тональну палітру. Гофманова музика прагне до того ж, що й його проза: створити емоційно насичений, багатошаровий світ, де слухач/читач має зануритися у внутрішню реальність героя. Таким чином, література в музиці Гофмана — це не

зовнішній сюжетний елемент, а структурна складова, що визначає її зміст, форму та художню цінність.

Ще одна особистість, яка помітна у європейському культурному просторі XIX століття – Роберт Шуман. У ньому органічно поєдналися композиторський геній та публіцистичний дар. Шуман не лише писав високохудожні опуси, а й критично осмислював мистецтво своєї доби, формував естетичні орієнтири і впливав на культурну свідомість через слово. Як композитор, Шуман вирізняється інтимністю стилю, глибоким психологізмом, символічною образністю та інноваційністю форм — його фортепіанні цикли («Карнавал», «Дитячі сцени», «Фантастичні н'єси»), вокальні твори, камерна та симфонічна музика є взірцем романтичного музичного мислення. Водночас він був засновником і редактором впливового музичного журналу «*Neue Zeitschrift für Musik*», де публікував рецензії, есе, художні замальовки та аналітичні статті, нерідко вдаючись до алегоричних образів і літературних прийомів. Публіцистика Шумана не обмежувалась описом творів — вона відбивала його глибоке переконання в моральній та духовній місії мистецтва. Саме Шуман відкрив публіці імена багатьох композиторів, зокрема Фредерика Шопена, і своєю критикою сприяв утвердженню романтичної ідеї художника-генія. Його тексти, як і музика, сповнені внутрішньої драматургії, рефлексії, пошуків сенсу і краси. Таким чином, Роберт Шуман уособлює універсального митця-інтелектуала, в якому слово і звук співіснують як два рівноцінні виміри творчості, що взаємно збагачують одне одного.

У XX столітті музичний універсалізм поступово набував нових форм і масштабів. Одним з найкращих прикладів є особистість Леонарда Бернстайна (1918–1990), який поєднав в собі винятковий композиторський талант, диригентську харизму, виконавську майстерність, педагогічну місію й активну громадянську позицію. Його композиторська творчість вирізняється надзвичайною стилістичною гнучкістю: Бернстайн вільно орієнтувався як у сфері академічної симфонічної музики (у творчому доробку три симфонії, опера *Candide*), так і в жанрі музичного театру (*West Side*

Story), вміло поєднуючи елементи класики, джазу, популярної музики та єврейських наспівів. Як диригент він став символом американського музичного прориву на світову сцену, зокрема у співпраці з Нью-Йоркським філармонічним оркестром, а також завдяки своїм виступам у Європі, де інтерпретації творів Малера, Бетховена, Брамса здобули міжнародне визнання. Особливої уваги заслуговує його педагогічна діяльність: цикл “Young People's Concerts”, який транслювався по телебаченню, відкрив класичну музику мільйонам слухачів, поєднуючи глибину аналізу з доступною й захопливою формою подачі. Бернстайн також був блискучим публіцистом і лектором — його тексти, зокрема книга «*The Joy of Music*», свідчать про широку ерудицію, філософське мислення і здатність осмислювати музику в культурному, політичному й етичному контекстах. Універсалізм Бернстайна полягав не лише в багатофункціональності, а в інтеграції музики з гуманістичними цінностями, у прагненні перетворити мистецтво на мову діалогу між людьми, культурами і поколіннями. Саме тому його постать є не просто символом американської музики XX століття, а глобальним прикладом митця-інтелектуала, що мислить категоріями універсальності в найширшому сенсі.

У XXI столітті, на тлі розвитку масової культури, засобів масової інформації та глобального музичного ринку, змінюється не лише статус музиканта, а й структура його професійної діяльності. Талант і майстерність більше не є самодостатніми чинниками успіху: музикант починає виходити на комерційний ринок, де від нього вимагається вміння самопрезентації, стратегічного мислення, знання основ менеджменту, авторського права та маркетингу. Творчість перестає існувати в ізоляції — вона невіддільна від економічних і соціальних процесів, у яких митець є не лише автором, а й продуктом, який потребує просування. Одним із визначальних чинників успіху стала медіа-помітність, а центральну роль почали відігравати рекламні кампанії, іміджеві стратегії, активна присутність в цифровому просторі, включно з соціальними мережами, стримінговими платформами та відеоконтентом. Артист сьогодні змушений бути брендом — цілісною,

візуально та концептуально оформленою фігурою, яка має не лише музику, а й історію, символіку, стиль, меседж. У цій новій реальності універсальність митця виявляється не лише у володінні різними жанрами чи інструментами, а в здатності орієнтуватися в складному просторі креативної економіки, де творчість і стратегія мають діяти синхронно.

РОЗДІЛ II. ПОСТАТЬ І. МАРКЕВИЧА У КОНТЕКСТІ ПОЛІФУНКЦІЙНОГО ПРОЯВУ ТВОРЧИХ ОБДАРУВАНЬ

2.1. Життєтворчість митця

Ігор Борисович Маркевич (1912–1983) – постать виняткової ваги у світовій музичній культурі ХХ століття. Його ім'я нерозривно пов'язане з виконавською, композиторською, диригентською, музикознавчою, педагогічною та громадською діяльностями. Універсальність постаті Ігоря Маркевича підкріплений професіоналізмом і довершеністю у кожній з сфер його роботи.

На своєму творчому шляху Ігор Маркевич шлях співпрацював із видатними особистостями того часу, серед яких піаністи – Альфред Корто, Клара Хаскіл. Клаудіо Аррау, Анна Фішер, Микита Магалов; композитори – Надя Буланже, Ігор Стравінський, Пауль Хіндеміт; імпресаріо – Сергій Дягілєв та ін.

Життя і творчість Маркевича охопила майже всі європейські країни та США, однак саме українська земля була особливо дорогою для майбутнього митця.

Ігор Маркевич народився 1912 року в Києві в родині піаніста Бориса Миколайовича Маркевича та Зої Іванівни Похитонової, доньки видатного українського художника Івана Павловича Похитова. Серед його предків по батьківській лінії — визначний український історик і етнограф Микола Андрійович Маркевич (1804–1860), автор фундаментальної праці «Історія Малоросії». Прадід Ігоря Маркевича, Андрій Миколайович Маркевич (1830–1907), був відомим юристом, головою Петербурзької судової палати, активним меценатом і талановитим віолончелістом. Лише йому одному в Росії належала віолончель А.Страдіварі під номером 7, яка тепер має міжнародну назву Страдіварі-Маркевич. Разом з А.Рубінштейном А.Маркевич є засновником Російського філармонійного товариства і Петербурзької консерваторії. Ця інформація є наявна у всіх енциклопедичних міжнародних довідниках. Натомість у російських довідниках вона зникла

після російської інвазії в Україні. А. Маркевич підтримував близькі стосунки з Т.Шевченком і після смерті поета здійснив повне видання його творів.

Під час Першої світової війни, а саме у 1914 році, родина Маркевичів була змушена емігрувати за кордон через хворобу батька. Спочатку вони оселилися в Парижі, а згодом у швейцарському містечку Ла-Тур-де-Пель (Ве́ве), яке надалі залишалося їхньою основною домівкою впродовж десятиліть. Початкову музичну освіту Ігор Маркевич здобував під керівництвом батька (1921–1925), а після його смерті від туберкульозу, продовжив навчання у піаніста Поля Лойонне, паралельно здобуваючи класичну освіту в коледжі Ве́ве. Окрім гри на фортепіано, Маркевич опановував композиторство і вже у 12 років він написав свою першу фортепіанну п'єсу «Весіллячко».

В 1925 році юного Маркевича помітив знаменитий французький піаніст і диригент Альфред Корто. Саме він переконав Зою Похитонову відправити сина до Парижа для отримання професійної музичної освіти. Окрім фінансової підтримки Віри Похитонової-Б'єнеме, Ігор отримав безкоштовний пансіон у престижній Паризькій музичній школі - Еколь Нормаль де Мюзік, де навчався грі на фортепіано у Корто, а гармонію, контрапункт та композицію вивчав під керівництвом Наді Буланже та Поля Дюка. Під час навчання, Маркевич продовжує писати власні твори. «Симфонієта», написана у студентські роки в результаті стала його «щасливим квитком». Почувши цей твір у 1928 році, Сергій Дягілев замовив йому концерт для фортепіано з оркестром та балет «Новий одяг для короля» за казкою Андерсена (із планованою участю Сержа Лифаря та Пабло Пікассо) [17]. Прем'єра фортепіанного концерту відбулася 15 липня в лондонському Ковент-Гардені, де солював сам Маркевич під диригуванням Роже Дезорм'єра. На той час Маркевичу були лише 16 років. Поступово Маркевич утвердився як блискучий піаніст і перспективний композитор.

Однак після раптової смерті Дягілева в серпні 1929 року, балетний проєкт залишився незавершеним, а деякі музичні ідеї було використано в кантаті на текст Жана Кокто, прем'єра якої відбулася у 4 червня 1930 році в

Парижі під керівництвом Роже Дезорм'єра. Одразу після того Маркевич підписав контракт з німецьким видавництвом «Schott» у Майнці, що видавало його твори до 1938 року [23].

Подальші роки стали дуже плідними на нові партитури та їхні прем'єри в Європі. У 1931 році «*Concerto Grosso*» та «*Piano Concerto*» Ігоря Маркевича були виконані у Франкфурті під керівництвом Ганса Розбауда. Прем'єра бателу «*Rébus*» у Парижі 1932 року стала справжнім тріумфом, а композитор Генрі Проньєр у «*New York Times*» зазначав, що попри юний вік Маркевича, його музика вражає своєю зрілістю. Паралельно композиції та виконавству Маркевич починає активно розвивати диригентську кар'єру. Його дебют як диригента відбувся 1933 року з оркестром «*Concertgebouw*» в Амстердамі, де була виконана музика до балету «*Rébus*».

Того ж року твори Маркевича прозвучали одразу на декількох континентах - Сергій Кусевицький представив «*Rébus*» американській публіці у Карнегі-Голі, а в Парижі відбулась прем'єра балету «*L'Envol d'Icare*», що викликало справжній фурор. У другій половині 1930-х років Маркевич активно гастролював Європою, здійснюючи прем'єри своїх нових творів: симфонії «*Le Nouvel âge*», - у Лондоні, що викликало суперечливі відгуки критиків, ораторії «*Le Paradis perdu*» - у Брюсселі де преса поставила твір в один ряд з такими шедеврами як балет «Весна Священна» І. Стравінського та опери «*Пеллеас і Мелісанда*» К.Дебюсі. ораторії «*La Taille de l'Homme*» - у Варшаві, що також відзначилась тріумфом.

Початок Другої світової війни змусив композитора залишити Швейцарію, де він жив останні декілька років, та оселитися в Італії, де він занурився в діяльність італійського опору та взяв активну участь у русі Спротиву. У цей же період Маркевич створив свій останній оригінальний твір - "Варіації, фуга, та послання на тему Г.Ф.Генделя" (1941).

Після війни він присвятив себе виключно диригуванню, проводячи концерти по всьому світу та очолюючи провідні оркестри. Протягом наступних десятиліть він виступав як диригент у Стокгольмі, Парижі,

Монреалі, Мадриді, Монте-Карло та Римі, а також проводив майстер-класи для молодих диригентів у Мексиці, Іспанії, Франції, Німеччині та ін [24].

У 1958 році Маркевич заявив про те, що вважає свій час як композитора ще не готовим до публічного виконання. Лише у 1978 році він повернувся до власних творів, провівши концерт у Брюсселі, де продиригував музику до балету «*Icare* та *Le Paradis perdu*», що стало початком своєрідного "ренесансу" його музики.

Останні роки життя композитор присвятив підготовці мемуарів (*Être et avoir été*, 1980) та завершенню редакційної роботи над аналізом симфоній Бетховена.

Ігор Маркевич помер у 1983 році, залишивши після себе спадщину, яка поєднала у собі глибоку композиторську індивідуальність, майстерне диригентське мистецтво й вагомий педагогічний внесок у музичну культуру XX століття.

Творчість Ігоря Маркевича як диригента і композитора стала важливою частиною музичної культури XX століття, відзначеною новаторством, емоційною глибиною та глибоким розумінням європейської музичної традиції.

2.2 Формування Ігоря Маркевича як піаніста

Формування піаністичної майстерності Ігоря Маркевича нерозривно пов'язане як і з родинним музичним середовищем, так і з європейськими виконавськими традиціями. Першим наставником юного музиканта став його батько, Борис Маркевич. Саме він відіграв ключову роль у ранньому музичному становленні сина. Його ж власна піаністична підготовка базувалася на одній із найпрестижніших європейських фортепіанних традицій. Борис Маркевич навчався у Рауля Пюньо (Raoul Pugno) та Ежена д'Альбера (Eugène d'Albert) — двох фігур, що уособлювали безперервність шопенівської та лістівської виконавської школи.

Рауль Пюньо (1852–1914) був одним із найвизначніших французьких піаністів кінця XIX — початку XX століття. Будучи учнем Жоржа Матіаса —

прямого нащадка традицій Шопена, його фортепіанна гра відзначалася винятковою витонченістю, співучістю й глибоким розумінням нюансів. Попри великий талант і очікувану блискучу кар'єру піаніста, Пюньо майже на 25 років втратив можливість концертувати через власні політичні погляди - він підтримав Паризьку Комуну [3]. Лише 1893 року Пюньо зміг повернутись на концертну естраду. Однак в історію піаністики Пюньо увійшов як один із небагатьох, хто здійснив студійні записи у 1903 році, які дійшли і до наших часів. На початку XX століття піаніст активно гастролював Європою та Америкою. Гра Пюньо, попри надшвидкі темпи, характеризується прозорістю, мінімалістичністю та елегантністю. Як прямий нащадок шопенівської школи, Пюньо зробив редакцію фортепіанних творів Шопена, які і в наш час користуються популярністю.

Ежен д'Альбер (1864–1932), у свою чергу, був німецьким композитором і піаністом швейцарського походження. Його батько, піаніст і композитор, Шарль Луї Наполеон д'Альбер мав великий вплив на формування початкового музичного середовища хлопчика. Початкову освіту д'Альбер-молодший здобув самотужки, після чого продовжив навчання у Лондоні, де проявив виняткові здібності. Активна концертна діяльність почалась на початку 1880-х років у Бернілі. 1881 року д'Альбер отримав стипендію Ф.Мендельсона для навчання у Відні, де отримав можливість спілкуватися з К.Таузігом, Й.Брамсом, Е.Гансліком. З часом д'Альбер повернувся до Німеччини, ставши учнем Ф.Ліста у Веймарі. Справжню відомість д'Альбер отримав завдяки інтерпретації творів Й.С.Баха та Л.ван Бетховена. У свій час, його популярність була навіть більшою ніж у Ф.Бузоні. Його піаністичний талант був визнаний сучасниками. Саме йому Р. Штраус присвятив «Бурлеску» для фортепіано та симфонічного оркестру, яку д'Альбер виконав у 1890 році. Пізніше він присвятив себе композиторській діяльності, залишивши значну творчу спадщину, та передаючи традиції піанізму Ліста новим поколінням музикантів, серед яких можна назвати В.Бакгаус, Е.Фішер та Л.Колеса [3].

Таким чином, Борис Маркевич отримав фундаментальну освіту, що об'єднувала як лістівські, так і шопенівські традиції європейського фортепіанного мистецтва. Саме цю синтезовану спадщину він передав своєму синові Ігорю у перші роки його навчання.

Після смерті батька, коли Ігор був ще дитиною, його піаністичну освіту продовжив Поль Лойонне (Paul Loyonnet), який ретранслював найкращі традиції французького піанізму.

Здобуття професійної музичної освіти Поль Лойонне розпочав у 1902 році в Паризькій консерваторії, де мав змогу вчитися у провідних педагогів свого часу, серед яких —Шарль Вільфріда де Берію, який в свою чергу навчався в учня Ф.Ліста – К.Тальберга, та Ізідор Філіпп, що був учнем Жоржа Матіаса – учня Ф.Шопена. Саме ці дві піаністичні школи – шопенівська і лістівська, свормували виконавську майстерність Лойонне. Свій концертний дебют Лойонне здійснив у віці сімнадцяти років, після чого активно гастролював Європою аж до початку Першої світової війни. У період між 1918 і 1932 роками піаніст здійснив понад дві тисячі концертів, після чого добровільно відійшов від сцени. Серед кола друзів Лойонне цих років варто назвати К.Сен-Санса, Г.Форе, М.Равеля, К.Дебюссі. У 1940 році, під час Другої світової війни, він повернувся до виступів у неокупованій Франції. З визволенням країни, 11 грудня 1945 року, відзначився виконанням трьох фінальних концертів Бетовена під орудою Шарля Мюнша в Театрі Єлисейських Полів. Після цього відновив широку гастрольну діяльність у Європі, Африці, Ізраїлі, Північній та Південній Америці, а завершив виступи в Парижі у 1962 році. Попри активну концертну діяльність, Лойонне також займався науковою та публіцистичною діяльністю - він писав статті для музичних журналів «Le Courrier musical» і «La Revue musicale». Окрім того, будучи знаним інтерпретатором творів Бетховена, Лойонне здійснив глибоке дослідження його творчості втілене у двох окремих виданнях. Лайонне також активно займався педагогічною діяльністю. Серед його учнів — Жізель До, Альбер Дессан, П'єр Жасмен, П'єр Жиро, Жан Ледюк, Ален Лефевр, Ігор Маркевич і Борис Рубакін, Менахем Преслер. Навіть у глибокій старості

Поль Лойонне залишався активним виконавцем, завершивши публічну концертну діяльність у 92 роки [10].

Подальший етап формування Маркевича як піаніста пов'язаний із його переїздом до Парижа, де він розпочав навчання у видатного піаніста та педагога Альфреда Корто та композиторки Наді Буланже. Варто наголосити, що ці дві особистості сформували Маркевича не лише як піаніста, а й як композитора та диригента.

Альфред Корто (1877–1962) — одна з ключових фігур французької музичної культури XX століття, чий вплив як піаніста, педагога та музичного діяча сприяв формуванню французької піаністичної школи XX століття.

Будучи учнем Луї Д'ємера (учня А.Мармонтеля) Корто був продовжувачем традицій французької школи XIX століття, яка характеризується пластичністю, ясністю, максимальною випуклістю мелодичних ліній, тонким смаком, колористичністю тембрів, деталізацією кожного пласта фактури та обмежене застосування концертності. Водночас французька піаністика 19 століття тяжіє до романтичного напрямку.

Водночас Корто є послідовником і традицій піаністичної школи Ф.Шопена, адже також навчався у Еміля Декомба (учня Ф.Шопена). Педагогічні принципи Шопена, безумовно, формувались під впливом фортепіанного мистецтва Франції, однак базувались, на засадах «блискучого піанізму» [3]. Цим зумовлена і репертуарна політика на якій базується педагогіка Шопена. В першу чергу мова йде про фортепіанний доробок Я.Н.Гумеля, І.Мошелеса та Дж.Фільда. Новаторські погляди Шопена на фортепіанну техніку були основою його педагогіки. Цілком можливо, що ідеї Шопена знайшли відгук і у Корто, а саме у його праці «Рациональні принципи фортепіанної техніки».

Отже, поєднання двох фортепіанних шкіл домогло Корто стати одним з найвідоміших піаністів романтичного стилю.

Саме засади романтичного піанізму Корто спрямовував на своїх студентів, серед яких можна назвати Д.Ліпаті, В.Лотар-Шевченко, К.Хаскіл, і також І.Маркевич.

Окремо варто згадати про диригентську сторінку творчості Корто. Ще під час студентських років Корто захопився симфонічно-оперною творчістю Вагнера. Саме це спонукало Корто переїхати на декілька років у Байройт, де окрім концертмейстерської роботи, він також брав приватні уроки у знаних диригентів Г.Ріхтера (диригував прем'єру «Кільця Нібелунгів» у присутності Р.Вагнера) та Ф.Мотля. Цілком закономірно, що при поверненні до Парижу Корто став активно диригувати музику саме Р.Вагнера. Саме під його батуту у 1902р. відбулась французька прем'єра «Смерті Богів» Р.Вагнера [13].

Власне на таких педагогічних засадах Альфреда Корто Ігор Маркевич формувався як всебічно розвинутий музикант.

Початок знайомства Ігоря Маркевича з Надею Буланже став визначальним етапом у його музичній біографії. Під час навчання Маркевича у «École Normale de Musique» в Парижі, саме Буланже стала його наставницею з гармонії, контрапункту й аналізу музичних форм. З перших уроків між учнем і вчителькою встановилися особливі взаємини: Буланже відзначала надзвичайні здібності Маркевича і бачила в ньому рідкісне поєднання інтелекту, уяви та художньої сили.

Навчання під керівництвом Буланже мало фундаментальне значення для становлення музичного світогляду Маркевича. Сам Маркевич згодом визнавав, що саме завдяки Буланже зумів проникнути в глибини музичного тексту й розвинути аналітичний підхід до виконання.

Переписка між Ігорем Маркевичем і Надею Буланже, що тривала з 1929 по 1979 рік, відображає поступове переростання педагогічних відносин у глибоке творче партнерство й навіть духовну спорідненість. Буланже завжди стежила за кар'єрою свого учня, підтримувала його як морально, так і матеріально. Наприклад, у 1933 році вона фінансувала прем'єру балетної сюїти "Падіння Ікара" в Salle Gaveau в Парижі, а згодом залучала Маркевича до проектів, присвячених музиці її сестри Лілі Буланже [25].

Особливо показовим є той факт, що Буланже доручала Маркевичу організацію важливих заходів: запис дисків із творами Лілі Буланже,

створення "Асоціації друзів Лілі Буланже", підготовку ювілейних святкувань. У цих проектах Маркевич виступав не лише як музикант, але й як дипломатичний організатор, що вмів об'єднати оркестри, солістів і спонсорів для спільної роботи.

Їхнє партнерство також мало глибоко особистий вимір. Буланже бачила в Маркевичі втілення ідеалу художника й людини: розумного, уважного, відповідального, здатного брати на себе обов'язки великого масштабу. В одному з листів вона зворушливо зізнавалася, що чим більше часу минає, тим більше вона розуміла, чому з самого початку повірила в Маркевича.

Дослідження їхньої переписки показує, що для Буланже Маркевич був не просто колишнім учнем, а співрозмовником і союзником, на якого вона могла покластися у всіх починаннях. У свою чергу Маркевич завжди пам'ятав роль Буланже у власному житті, зберігаючи до неї щиру вдячність і глибоку повагу.

Таким чином, співпраця Ігоря Маркевича й Наді Буланже постає як унікальний приклад синтезу наставництва, дружби, професійної підтримки й спільної боротьби за високу місію музичного мистецтва.

Отже можна зробити висновок, що шлях становлення Ігоря Маркевича як піаніста відзначався спадковим залученням до традицій високої фортепіанної культури, що суттєво вплинуло на подальшу еволюцію його музичного стилю, виконавського та інтерпретаційного світогляду.

2.3 Фортепіанна творчість І.Маркевича

Фортепіанна спадщина Ігоря Маркевича (1912–1983) посідає особливе місце в його багатогранній мистецькій діяльності. Хоча він не створив великого переліку творів для фортепіано, однак у них Маркевич виявляв глибоке знання і розуміння природи інструмента. Фортепіанна творчість Маркевича охоплює різні жанри — від сольних мініатюр до творів для фортепіано у поєднанні з іншими інструментами.

Перший, написаний ним твір у 1924 році «Весіллячко» став доленосним. Адже саме цей твір привернув увагу Альфреда Корто, який запросив молодого Маркевича навчатись в Парижі. Того ж року, відбулась й прем'єра його фортепіанного концерту у Лондоні [17, с.56]. 1931 р. була написана «Партита» для фортепіано і малого оркестру. Цей твір демонстрував неокласичні традиції того часу. Особливої уваги потребує авторське перекладення балету «Ікар» для двох роялів та ударних у 1932, яке в наш час, нажаль, майже не виконують. В останніх опусах Маркевич знову повертається до сольних п'єс для фортепіано. Однак цього разу, обирає великі і складні форми, тим самим демонструючи повну палітру можливостей інструменту. Мова йде про «Стефан-Поет» для фортепіано (1939) та «Варіації, фугу і послання на тему Г.Ф. Генделя» (1941). Власне «Варіації» стали кульмінаційною точкою творчості Маркевича – це був його останній авторський опус. Надалі до композиції у своєму житті Маркевич не повертався.

Цей твір не стільки передвіщає завершення творчої кар'єри, скільки репрезентує демонструючи вражаючу здатність композитора до синтезу — як власного стилю, так і глибоко інтерпретованої фортепіанної традиції.

Саме тому звернення Маркевича до жанру варіацій не є випадковим, адже жанр має глибоке історичне підґрунтя, що сягає доби ренесансних інструменталістів-імпровізаторів (перші елементи варіаційної техніки можна знайти ще раніше). Протягом щонайменше п'яти століть еволюції жанру композитори поступово інтегрували тему у тканину музичного твору, дедалі більше віддаляючись від прямої цитати — як, наприклад, у «*Арії з варіаціями*», якою Гендель завершує свою п'яту клавірну сюїту (саме цю тему використовує Маркевич).

У подальшому композитори розширювали можливості жанру: згадаймо, що Бетховен у симфоніях часто передує темі варіацій своєрідним вступом, який сам по собі є розгорнутою музичною думкою; в «*Героїчній*» та Сьомій симфоніях він вводить тему поступово (спочатку бас, потім — мелодія), тобто трактує її не як початкову точку, а як один із етапів

композиційного процесу, який стає дедалі складнішим. Тенденції розвитку музики у ХХ ст. повністю анулювали домінуюче значення теми трансформували її у патерн, що поступово зникає [23].

В свою чергу, на початку своєї партитури Маркевич подає наступну виконавську примітку: *«Тема потребує особливого трактування: нематеріальна, завуальована, дещо повільна, віддалена — радше спогад про тему, ніж сама тема. Довга пауза на останньому акорді. Лише з початком першої варіації фортепіано розкриває свою справжню суть»* (ця варіація вибухає наче бомба — *allegro, forte, ben martellato!*).

Очікувано постає запитання: з якою метою композитор нібито ізолює тему, подаючи її так, наче вона не є органічною частиною твору? Насправді ж Маркевич не прагне ізоляції як такої, а навпаки — створює максимально контрастний художній ефект, який, до того ж, знаходить своє повторне втілення наприкінці твору. Тематичний матеріал Генделя знову з'являється безпосередньо перед завершальним розділом фуги. Причому ця реприза є ще більш ефемерною, ніж початкова поява теми: вона поступово розчиняється й фрагментується, перед тим як заключна фуга повторно вибухає своєю енергією.

Таким чином, протиставлення характеру й нюансів виступає самостійним композиційним принципом, а сама тема, яка формує вісь цього протиставлення, є інтегрованою в структуру твору від самого початку. У цьому сенсі дотримано й водночас переосмислено велику традицію жанру — ідею формальної єдності.

Оригінальності надає не лише початок твору, але й його завершення: всупереч очікуванням, зумовленим назвою міланського видання, фінал не є феєричною фугою. Натомість твір завершується епілогом або ж повільним постскриптомом довжиною у 25 тактів, який композитор первісно не мав наміру включати до концертного виконання (можливо, аудиторія того часу не сприйняла б такого несподіваного завершення?). Проте з часом цей розділ отримав повноцінне визнання. Сам Маркевич назвав його *Envoi* (з фр. — «послання»), і нині повна назва твору відповідає саме цій редакції.

«Варіації, fuga та послання на тему Генделя» вперше були виконані 14 грудня 1941 року в Академії Санта Чечилія в Римі піаністом П'єтро Скарпіною. У передмові до твору Ігор Маркевич зазначив, що мав на меті вшанувати традицію, яку, на його переконання, було несправедливо дискредитовано — традицію трактування фортепіано як концертного інструмента. Він зауважував, що сучасні композитори, прагнучи «високої» форми або звукових новацій, часто втрачають відчуття природи фортепіано, ігноруючи його унікальну виразову силу.

Маркевич писав, що саме в задоволенні від гри на фортепіано, у відчутті його звукової глибини, природи та можливостей, народилися головні шедеври фортепіанної літератури. Передусім, композитор хотів, аби цей твір був цікавим для самого виконавця. Попри складність нотного тексту, композитор свідомо залишив аплікатурні вказівки, щоб полегшити процес вивчення твору. Окрему увагу він звертає на педалізацію, яка в багатьох місцях відходить від традиційного трактування: вона виконує не лише акустичну, а й динамічну функцію, зв'язуючи фрази або акцентуючи гармонійні нюанси.

Також Маркевич зберігає чітку структуровану форму, тим самим вказуючи виконавцю на опорні драматургійні точки. Більшість варіацій з'єднані без пауз, одинадцята починається безпосередньо з фінального мотиву десятої, і лише шість із них завершуються тонічною каденцією. Варіаційний цикл ніби вимагає безперервного, єдиного «дихання» під час виконання.

Умовно твір можна поділити на п'ять ключових розділів:

- *перша група варіацій (I–IV)* - об'єднана спільним метрономічним показником ($\text{♩} = 104$);

- *друга група варіацій (V–IX)* — побудована на прискореному темпі ($\text{♩} = 144$).

Ці варіації зберігають логічний зв'язок: наприклад, варіація VII написана в метрі 72 (тобто половинна тривалість щодо 144), тому вона залишається метрично залежною від попередніх.

- *третья група варіацій (X- XV)* - які переходять одна в одну без пауз, окрім тих місць, де передбачені риторичні *ритардандо* або кадансові зупинки для зміни характеру.

- *фуга*

- *послання*

Переходячи безпосередньо до аналізу твору, слід зазначити, що тема Генделя цитується майже без змін, за винятком першої ноти — ізольованої ноти *мі* в басу, яку Маркевич прибрав.

Тема Г.Ф.Генделя взята з його останньої частини Клавірної сюїти №5 — арія з варіаціями. Розглядаючи арію більш детально, то помічаємо, що перший такт фактично є трьохдольним. Щоб це компенсувати Гендель додає одну чвертку як затакт. Аналізуючи ритмічну побудову арії, можна зробити висновок, що це є алеманда. Жанр алеманди протягом століть неодноразово трансформувався: напочатку метр був 2/4, далі 4/4, а у XVIII столітті метр змінився на 3/4. В арії Гендель ідеально балансує між давнім та видозміненим типом алеманди. Композитор пише 5 варіацій, які поспово ущільнюються все меншими тривалостями — від шітнадцятих до шістдесят четвертих нот, тим самим вибудовуючи наскрізну форму розвитку. Маркевич дотримується тієї природи побудови форми, адже багато варіацій йдуть берзперерви, в одному метрі, або з його поступовим прискоренням. Отже розглянемо кожну з варіацій І.Маркевича.

Варіація №1 (Allegro sostenuto) мелодично є однією з найбільш віддалених від теми, хоча гармонічно повністю відповідає плану Генделя. Фактура представлена швидкими арпеджіо у правій руці та акордовими груповими послідовностями у лівій (Приклад №1). Тактова структура — $4*2+8*2$ — Маркевич розширює період. Водночас він вводить першу долю, яка була прибрана з теми Генделя, тим самим анулюючи затактове мислення.

VAR. I.
Allegro sostenuto $\text{♩} = 104$ (non più)

f *ben martellato*

Приклад №1

Варіація №2 утворює парну структуру з варіацією №1. Фактурні ролі змінюються місцями: тема чітко озвучена у високому регістрі (з коливанням між натуральним і пониженим третім ступенем – *gis* та *g*), арпеджіювані послідовності натомість переходять в ліву руку (Приклад №2). Форма лишається незмінною - $4 \cdot 2 + 8 \cdot 2$.

VAR. II

Приклад №2

Варіація №3 — віртуозна й об'ємна — демонструє розгорнуті фігурації обох рук із виразними артикуляційними контрастами між *staccato* та *legato* (Приклад №3). Саме завдяки цьому можна почути збереження початкового ритмічного мотиву теми. Щодо гармонії, то композитор продовжує слідувати

структурі Генделя, однак реалізує її менш явно — завдяки незалежності голосів кожної з рук Маркевич створює ефект суцільної *політональності*.



Приклад №3

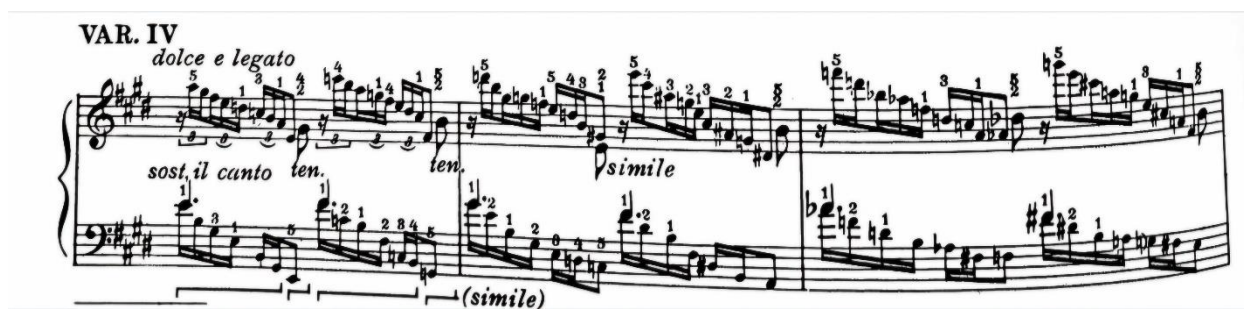
У цих перших трьох варіаціях Маркевич фактично переосмислює аплікатурні принципи Шопена. У варіаціях зберігається природність руху руки, яке є притаманним для Шопена. Мова йде про позиційну гру короткими арпеджіо активно використовуючи 3-4-5 пальці під час мелодичних зворотів, при цьому 5й палець рідко є точкою опори, переміщуючи центр тяжіння на 3й та 4й пальці. Водночас, фактура варіацій зберігає риси шопенівського оспівування пасажів як окремої незалежної фактури, а не простого технічного прийому.

Варіація №4 наслідує традицію «блискучого стилю» романтичного піанізму. Тема проводиться у середньому голосі, розділеного між руками (орієнтири теми – приклад №4). Одним із перших подібний виклад фактури почав використовувати Сигізмунд Тальберг. «Гра на три руки» допомагала виконавцю якнайширше використовувати діапазон інструмента. Однак, попри свою віртуозну природу, Тальберг, в першу чергу, був відомим завдяки «співу на фортепіано». Маркевич повністю дотримується цих традицій підклеслюючи це ремарками «*dolce e legato*» та «*sostenuto il canto*».



Приклад №4

З огляду на фактурну насиченість, цю варіацію цілком можна уявити в оркестровому звучанні. Тематичний матеріал подається на тлі безперервних гам й арпеджіо (шістнадцяті ноти протиставлені тріольним шістнадцятим) (приклад №5). Аби підкреслити кожну другу фразу, композитор ущільнює фактуру за рахунок додавання пасажів у ліву руку. Враховуючи велику кількість неакордових звуків, у цій варіації Маркевич рекомендує використовувати напівпедаль, коментарі до якої пише самостійно.



Приклад №5

Варіація №5 також відзначається тонким «оркеструванням» — однак, якщо у попередній варіації колористичні засоби нагадували «широкі мазки пензля», то тут техніка письма наближається до «пуантилізму», де кожен елемент точно артикульований і вивірений (приклад №6).



Приклад №6

Технічний патерн варіації нагадує стиль Ф.Ліста з постійними стрибками. Маркевич сам наголошує на особливу складність варіації через можливе помилкове сприйняття груп із тридцять других нот як слабких долей – синкоп. Водночас композитор дає роз'яснення, що групи з тридцять других нот мають звучати енергійно, з чіткою та акцентованою атакою на першій ноті кожної фігури. Синкоповані ноти, які слідують за цими групами слід виконувати *staccato*, однак об'єднуючи їх із наступними звуками за допомогою педалі. Особливість полягає в тому, що педаль береться на слабку долю, що є нетиповим прийомом і вимагає великої точності та чутливості у виконанні. Для кращого відпрацювання координації рухів, Маркевич пропонує декілька вправ, що показано у прикладі №7.

La var. V demande un travail rigoureux pour éviter que la syncope ne donne l'impression d'un temps fort et le groupe des triples croches d'une levée. Ce groupe doit être exécuté énergiquement, la première note attaquée avec une grande fermeté. La $\bullet$ de la syncope est jouée *staccato*; c'est par la pédale qu'on la lie à la $\bullet$ suivante. Cet emploi de la pédale sur un temps faible est difficile et demande un soin particulier. Je suggère les exercices suivants:



Приклад №7

Варто наголосити, що у фортепіанній літературі досить рідко зустрічаються авторські чи редакторські рекомендації для подолання тих чи інших технічних складнощів. Одним з небагатьох редакторів, що пише детальний розбір кожної з технічних проблем – Альфред Корто – вчитель Ігоря Маркевича. Всім відомою є редакція Корто етюдів Шопена, де перед

кожним етюдом передус розлога анотація з різними вправами та поясненнями для досягнення кращого результату.

Різка зміна атмосферної палітри настає у *варіації №6*, яка за своїм поетичним тоном наближається до брамсівської лірики. Це підкреслюється розлогими арпеджіо лівої руки, що звучать в межах чотирьох октав. Щодо мелодичної лінії у правій руці, Маркевич дає ремарку «*il canto espress. e molto sost.*», що в перекладі на українську означає «дуже співуче та водночас стримано». Дослідниця творчості Маркевича Аліса Мавродін ствержує, що дана варіація ретранслює стиль шопенівського ноктюрну, однак вказівки автора та самої природи музичної мова це прямо заперечують, адже широта резонуючого простору між мелодією та акомпанементом з його густою окрасою низьких басів створює інтонаційну мелодику притаманну саме Й.Брамсу.

Ще одна деталь цієї варіації, яка потребує уваги – це відсутність тактових рисок (приклад №7). Це зумовлено мисленням кожної вісімки у супроводі окремо. Найчастіше вони об'єднані у тріолі, однак часто зустрічаються і квартолі, і квінтолі. Задля уникнення поліритмії Маревич і прибирає тактові риски, тим самим даючи простір для довгого і широкого фразування.



Приклад №7

Варіація №7, побудована на фігураціях із тридцять других нот та пунктирних ритмах, викликає асоціацію з фугою ре мажор із першого тому «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха (приклад №8). Проте ця алюзія виникає не через стилізацію бахівської мови, а через призму суто індивідуального стилю Маркевича. Тональність «ре-мажор» у бароковій

музиці зазвичай використовувалась для урочистої оперно-ораторіальної музики. Звідси й загострений пунктирний ритм, маршовість, декламаційна піднесеність інтонацій (затактові ходи вверх на широкі інтервали). Маркевич зберігає всі ці риси, при цьому вперше за цикл використовує затактове милання з 2-ї – як в оригінальній темі Генделя. При цьому додається власна гармонічна мова Маркевича з притаманною йому варіативністю мажоромінору та політональністю. Також зберігається тактова структурна витонченість форми варіації – $4*2+8*2$.

10

VAR. VII
Moderato, ma allegramente ($\text{♩} = 72$)

p *f* 1. *la II volta* *secco* *cresc.*

mf *cresc.*

Приклад №8

Варіація №8 (приклад №9) нерозривно пов'язанна з попереднім музичним матеріалом, тим самим продовжуючи його. Відбувається кардинальна змуна фактури, що веде до мінімалізації використання регістрів, тим самим стилістично підготовлюючи натупні варіації.

VAR. VIII
Doppio tempo ($\text{♩} = 144$)

f *assai e molto marcato*

(приклад №9)

Варіація №9 своїм тріольним викладом з форшлагами прямо наслідує брамсівські варіації на тему Паганіні, а саме з варіацією №6 з другого зошита (приклад №10).



Приклад №10

Морденти на четвертях та поліфонічний двоголосний виклад у *варіації №10* створюють стилістичне забарвлення музики французьких клавесиністів XVIII ст. (приклад №11). Обрамлення прикрасами, використання обмеженого діапазону, двоголосний поліфонічний виклад з безперервним рухом – це все наслідування старофранцузьких клавірних традицій Ф.Куперена та Ж.Ф.Рамо.



Приклад №11

Варіація №10, позначена як *Scherzoso* у розмірі 5/8, стилістично продовжується у *варіації №11* (6/8), утворюючи радше своєрідну варіацію на варіацію, а не прямий розвиток оригінальної теми (приклад №12).



Приклад №12

Варіація №12 (*Risoluto, con bravura*), ритмічно чітка й енергійна у 2/4, знову демонструє відчутне віддалення від тематичного джерела (приклад №13).



Приклад №13

З точки зору звукової палітри найяскравішою постає *варіація №13 (Più Allegro con molta bravura)*. Саме тут композитор знову демонструє здатність до переосмислення інструментальної фактури в межах фортепіанного письма. Сам Маркевич називає цей епізод «Ефект світлотіні» (приклад №14). Цей ефект досягається парному групуванню акордів, перший з яких виконується на *rinf.* – з різким, майже ударним звучанням, після чого йде динамічне протиславлення на другий акорд – *pp*, який виконується з мінімальним замахом.



Приклад №14

У верхньому голосі чітко позначено тему (приклад №15). Гармонічна фактура побудована на парному групуванні акордів: другий акорд щоразу сприймається як відлуння першого. Проте, оскільки ноти у кожній парі різні, йдеться не про справжнє акустичне відлуння, а про ефект псевдовідлуння, створений за допомогою віртуозного використання педалі. Саме це *штучне звукове тяжіння* між неоднорідними акордами створює унікальне акустичне враження. Подібні ефекти зустрічаються також в оркестрових партитурах Маркевича — зокрема у фінальному акорді п'ятої частини балету «*Icare*» (Прощання Ікара).



Приклад №15

У наступній *варіації* — №14 (*Andante*) — спостерігається виняткова експресивність музичного полотна, розташована на трьох структурних рівнях (приклад №16). Основна тема, подана правою рукою, займає центральний регістр, тоді як ліва рука чергує акомпанементні елементи у крайніх регістрах — високому та низькому, виконуючи функцію імпровізованого коментаря або доповнення. Ця варіація вирізняється суцільним *legato*, що об'єднує елементи, розділені інтервалами понад чотири октави, а також надзвичайною прозорістю фактури й внутрішньою витонченістю музичної мови.

Приклад №16

Варіація №15 (*Con fuoco, ma sempre maestoso*) виконує функцію величної коди циклу варіацій, водночас готуючи вступ до наступного фугованого розділу (приклад №17).



Приклад №17

В цьому контексті доцільно озирнутися на пройдений шлях. У вступі до твору Маркевич зазначає: «Цим твором я хотів віддати шану великій традиції, яка, як мені здається, була несправедливо забута: трактуванню фортепіано як симфонічного інструмента». Безсумнівно, композитор досягає і навіть перевершує поставлену мету.

Цікаво, що в процесі історичного освоєння інструменту великі майстри — Бетховен, Ліст, Шуман, Шопен, Брамс (автори «симфонічних» партитур), а також композитори XX ст. Дебюссі та Барток — трансформували фортепіано в оркестр: завдяки симфонічному мисленню, багатшаровому трактуванню звукових планів, відкриттю нових тембрових якостей чи імітації звучання інших інструментів.

Саме цю подвійність традиції — «концертного інструмента» та «фортепіанного оркестру» — розвиває Маркевич у своїх варіаціях. До прикладу, необхідно звернути увагу на фактурні площини, які можуть бути розташовані по регістрах — від низького до високого (варіації №1,2, 14), або ж у межах одного регістру — за допомогою динаміки й акцентів (варіації №4, 7, 9). Ритмічна незалежність рук (варіація VI) і їхня гармонічна автономія є проявами поліфункціональності — ще однієї суттєвої риси цього твору.

Щодо імітаційних моментів, то вони надзвичайно стримані та не виходять за межі фортепіанного мислення: клавесин пригадується у варіації №7, орган — у фузі.

Фуга (трьохголосна) більше нагадує токату, ніж мелодичні фути з *Добре темперованого клавіру* Й.С.Баха: її основою є майже безперервний рух шістнадцятих нот (темп — чверть = 160) (приклад №18). Чотиритактова тема (перша фраза теми Генделя) розгортається в «основній тональності» мі мажор, де III, VI, VII ступені чергуються між мажором і мінором, з перевагою мажору.



Приклад №18

Структурно фуга складається з експозиційного розділу, розробкового «хибної» репризи, репризу, епізоду та коди.

В експозиції тема проводиться тричі спираючись на тонічний та домінантовий центр. Велику роль відіграють інтрмедії, які є великі за своїм об'ємом. Розробка побудована на секвенційному розвитку протискладнення. 5 тем, що проходять, зберігають між собою кварто-квінтове співвідношення (тональні центри d-g). «Хибна» реприза будується на тональному центрі «F», відповідно друге проведення теми є на «домінантовому» центрі «C».

Фуга різко обривається тематичним матеріалом з варіації №15 (приклад №19), поступово зупиняючи ритмічну напругу та переходячи у розгорнуту органоподібну каденцію, на фоні якої уривками з'являється тема Генделя.

Приклад №19

Після цього фуга відновлюється на *crescendo* від *pp* до *f* всього лиш за 2 такти, поступово повертаючись до тональності мі мажор (приклад №20). Єдине проведення теми слугує основою для фінальної частини, що завершується тріумфальним звучанням теми у двійковому метрі проти трійкового в акомпанементі — й короткою фінальною кодою. Цей стрімкий фінал є кульмінацією віртуозності всього твору — і небагато композиторів могли б після такого додати ще щось суттєве та важливе.

Втім, ліричний елемент, що був закладений у темі, варіаціях №6 та 14 та в епізодичному поверненні теми в фузі, знаходить своє повне вираження в *Envoi* — після повного очищення в процесі численних трансформацій «Послання» набуває особливого благородства, що межують із піднесенням. Отже, саме *Envoi* — справжня кульмінація твору (приклад №21).

A tempo

135

pp

poco rall.

cresc.

f

138

cresc.

poco

a. poco

139

140

Приклад №20

ENVOI

Adagio, ma non troppo

dolce

rall. (a piacere)

espress.

mf

intenso

31

Приклад №21

Гармонія цього твору є не менш значущою та цікавою за його форму і цілком може стати окремим об'єктом музикознавчого дослідження.

Основою є тональність, у якій постійно присутні традиційні функціональні елементи: тоніка, домінанта та субдомінанта. Проте ці функції транслюються не лише через цілісні акорди — вони часто є неповними або зведені до одного звуку — а й за допомогою фрагментів гам, що створює ефект модулювання. Враховуючи, що у Маркевича термін «гама» передбачає мобільність ступенів (особливо III, VI та VII), стає зрозумілою видима складність його музики, що, попри це, спирається на чіткий фундамент.

Як приклад можна розглянути першу частину варіації V. Вона починається в тональності мі мажор, а завершується модуляцією в сі мажор. У межах цього епізоду з'являються також ноти фа (понижений другий ступінь відносно мі), до-дієз (паралельна тональність), мі (знову як тональний центр), до (понижений другий ступінь сі), а далі — домінанта й, зрештою, сі. Проте й остання модуляція не є остаточною, а радше перехідною.

З цього випливають два важливих висновки:

1. Гармонічні зв'язки у творі залишаються в межах традиційної системи.
2. Простір кожної тональності значно розширено. Наприклад, мі мажор легко «вміщує» ноти фа мажору та до-дієз мажору, а сі мажор — ноти до мінору тощо.

Також варто підкреслити, що гармонічні функції часто нашаровуються: обидві руки рідко виконують той самий акорд, натомість використовуються фрагменти різних гам. У деяких випадках відбувається змішування ладових систем, як, наприклад, на початку варіації III, де одночасно звучать елементи мі мінору, мі мажору та фа мажору.

Хоча гармонічна мова твору залишається в рамках тональності, висока мобільність ладових ступенів призводить до частих появ фальшивих співвідношень у межах однієї гармонії. Це, своєю чергою, нівелює відмінність між мажором і мінором — однойменні тональності стають взаємозамінними (напр., соль мажор і до-дієз мажор можуть сприйматися як

«родичі» мі мажору; до мінор функціонує як варіант зниженого другого ступеня сі мажору).

Неповторна виразність *Envoi* багато в чому зумовлена саме цим тонко продуманим поєднанням тональності й модальності.

Водночас у творі присутні композиційні особливості, які не піддаються традиційній гармонічній логіці. Чому відбувається нашарування акордів? Чому виникають фальшиві співвідношення? Чому — врешті — так багато дисонансів?

Це пояснюється передусім тим, що при обраному темпі виконання вухо не встигає ізолювати кожен дисонанс окремо. Те, що сприймається слухачем — це радше відчуття звукового рельєфу, ніж окремих гармонічних побудов. І саме це можна вважати ключем до глибоко індивідуального стилю Маркевича. Йому необхідні незалежні, чітко артикулявані гармонічні рівні не задля кольору в імпресіоністському сенсі, а передусім — задля формування «звукової перспективи». Це перегукується з першою версією *Icare* (1932), де інструментальні групи були налаштовані в чвертьтонах. Те, що гармонічний аналіз називає дисонансом, з акустичної точки зору постає як «третій вимір» музичної фактури — оркестрове мислення, перенесене на фортепіано. Це ще раз засвідчує симфонічну природу даного сольного твору.

Після завершення цього твору Маркевич створив остаточну версію *Icarus* (1943), а також реалізував проєкт *Musical Offering* Й. С. Баха (1950). Однак *Variations, Fugue, and Envoi on a Theme of Handel* залишаються його останньою оригінальною композиторською працею. З того часу він цілковито присвятив себе диригентській діяльності.

Серед поціновувачів музики неодноразово виникало — і досі виникає — питання: чому митець, перебуваючи на вершині слави й у повному розквіті творчих сил, добровільно припиняє композиторську діяльність, аби присвятити себе цілком іншій сфері? Лише сам Маркевич здатен дати вичерпну відповідь на це питання.

ВИСНОВКИ

У процесі дослідження явища універсальної творчої особистості у музичному мистецтві на прикладі постаті І. Маркевича за допомогою загальнокультурологічного, біографічного, музикознавчо-історичного, музично-аналітичного методів дослідження була досягнута мета роботи та виконано усі поставлені завдання.

Аналіз творчої постаті І. Маркевича дозволив дійти кількох важливих висновків:

- Феномен універсалізму у мистецтві постає як поліфункційна здатність митця виявляти обдарованість у кількох різних, інколи взаємопов'язаних сферах. Це доведено на прикладі І. Маркевича, для якого музика стала полем синтезу виконавської, композиторської, диригентської та літературної діяльності.
- У результаті дослідження було виявлено характерні ознаки універсальної особистості, властиві творчим постатям доби Відродження і пізніших епох.
- Життєвий шлях І.Маркевича, від дитинства в Україні й Швейцарії до всесвітнього визнання в музичних столицях Європи, став прикладом культурної інтеграції, де українське походження залишалось вагомим складовою ідентичності.
- Досліджений вплив французької культури та піаністичної школи, що базувалась на традиціях Ф.Шопена та Ф.Ліста, які сформували стиль творів митця, зокрема у фортепіанному доробку, де простежується активна інтертекстуальність — звернення до традицій попередників із власним авторським поглядом (на прикладі фортепіанного опусу «Варіацій, фуги та послання на тему Г.Ф.Генделя).
- Підтверджено, що універсалізм Маркевича — не лише поєднання різних іпостасей, а глибоке філософське бачення мистецтва як єдиного цілого.
-

Таким чином, постать Ігоря Маркевича не лише підтверджує актуальність дослідження феномену універсальної творчої особистості, а й відкриває широкі перспективи для подальших наукових розвідок у цьому напрямі, адже дана магістерська робота є першою в українському музикознавстві комплексним дослідженням творчості І. Маркевича в контексті універсалізму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Голинська О. Музична історія Ігоря Маркевича.
URL: <https://mus.art.co.ua/muzychna-istoriia-ihoria-markevycha/> (дата звернення 20.02.2025).
2. Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортепіанному мистецтві ХХ сторіччя. Львів: КІНПАТРИ ЛТД, 2014. 344 с.
3. Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва ХІХ сторіччя. Тернопіль: АСТОН, 2006. 607 с.
4. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах. Київ: Освіта України, 2010. 415 с.
5. Коменда, О. (2020). Екстенсивні та інтенсивні прояви діяльнісного універсалізму творчої особистості: ренесанс, бароко, класицизм. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: музичне мистецтво, 3(2), 118—131.
6. Коменда, О. (2016). Універсальна особистість як феномен музичної культури: доба ренесансу. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія Мистецтвознавство, 35, 156–164.
7. Коменда О. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ...д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2020. 519 с.
8. Корчова О. Музичний модернізм як terra cognita: монографія. Київ: Музична Україна, 2020. 490 с.
9. Личковах В. Авангард – постмодернізм – універсалізм: зміна парадигми неокласичної естетики // Філософська і соціологічна думка. 1999. № 7–8.
10. Маркевич Ігор Борисович. 1912–1983.
URL: <https://musical-world.com.ua/artists/markevych-igor-borysovykh/> (дата звернення 28.04.2024).
11. Петлій С. Національні виміри творчої особистості Ігоря Маркевича. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, 2020. С. 31-41.

- 12.Скринченко В. Музична історія Ігоря Маркевича.
URL: <https://familytimes.com.ua/muzyka/muzychna-istoriya-ihorya-markevycha> (дата звернення 28.04.2024).
- 13.Cortot A. Aspects de Chopin. Paris, 1949.
- 14.Corot A. Principes Rationnels de la Technique Pianistique. Paris, 1928.
15. Drew D. Markevitch: The Early Works and beyond. *Tempo*. 1980. Vol. 133/134. P. 24–38.
- 16.Drew D. Où l'on retrouve les ailes d'Icare: Notes on the Rediscovery of the Composer Igor Markevitch. *Tempo*. 1994. Vol. 190. P. 6–11.
- 17.Francis K. Nadia Boulanger and Igor Stravinsky: Documents of the Bibliothèque nationale de France. *Revue de Musicologie*. 2009. Vol. 95. P. 137–156.
- 18.Manshardt Th. Aspects of Cortot. 1994.
- 19.Markevitch I. A Chronology. *Tempo*. 1980. Vol. 133/134. P. 10–13.
- 20.Markevitch I. Être et avoir été, mémoires. Paris: Gallimard, 1980, 512 p.
- 21.Markevitch I. The Musical Offering. *Tempo*. 1952. Vol. 23. P. 7–9.
- 22.Mavrodin A. Variations, Fugue, and Envoi on a Theme of Handel. *Tempo*. 1980. Vol. 133/134. P. 61–67.
- 23.Mavrodin A. What the Conductor Owes to the Composer. *Tempo*. 1980. Vol. 133/134. P. 68–71.
- 24.Moreux S., Jacobson B. 'Le Paradis Perdu': In Its Time. *Tempo*. 1980. Vol. 133/134. P. 58–60.
- 25.Robin W. She Was Music's Greatest Teacher. And Much More.
URL: <https://www.nytimes.com/2021/07/30/arts/music/nadia-boulanger-bard-music.html?searchResultPosition=3> (дата звернення 11.03.2025).
- 26.Rothstein E. IGOR MARKEVITCH, CONDUCTOR; LED SEVERAL MAJOR ORCHESTRAS.
URL: <https://www.nytimes.com/1983/03/08/obituaries/igor-markevitch-conductor-led-several-major-orchestras.html> (дата звернення 28.04.2025).
- 27.Taruskin R. CLASSICAL MUSIC; Markevitch as Composer: An Icarus Who Flew Too High?

URL: <https://www.nytimes.com/1998/05/10/arts/classical-music-markevitch-as-composer-an-icarus-who-flew-too-high.html> (дата звернення 28.01.2025).

28. Yagil L. Alfred Cortot, entre mémoire et oubli : le destin d'un grand pianiste.

Guerres mondiales et conflits contemporains. 2012. Vol. 246. P. 117–136.